

Stefan Rohringer\*<sup>1</sup>

\*Hochschule für Musik und Theater München, Deutschland

<sup>1</sup>stefanrohringer@hmtm.de

## Frédéric Chopins *Prélude a-Moll Op. 28 No. 2:* eine metapherntheoretische Perspektive

### ZUSAMMENFASSUNG

Frédéric Chopins *Prélude a-Moll Op. 28 No. 2* wird als eine Komposition des Übergangs zwischen zwei unterschiedlichen »funktionalen Programmen«, der »Ursatz-Tonalität« (nach Heinrich Schenker) und der »Tonalität der Tonfelder« (nach Albert Simon), beschrieben. Irritierende Klangbildungen werden dabei als innermusikalische Metaphern verstanden, die durch den »Import« von Elementen »fremder« Quellbereiche bzw. den »Eintritt« zugehöriger systemischer Kontexte in »vertraute« Zielbereiche entstehen. Der Analyse folgt eine metatheoretische Reflexion, die der Frage nachgeht, welche Möglichkeiten eine metapherntheoretische Perspektive im Hinblick auf die Verknüpfung der unterschiedlichen »funktionalen Programme« im Rahmen einer holistischen Theoriebildung eröffnet.

### 1. EINFÜHRUNG

In diesem Text versuche ich genauer auszuführen, was ich an anderer Stelle bislang nur habe andeuten können (vgl. Rohringer 2014 und 2018). Meine These ist, dass die Wahrnehmung innermusikalischer Metaphern zum Ausgangspunkt musiktheoretischer Theoriebildung gemacht werden kann.

Um überzeugend von einer innermusikalischen Metapher zu sprechen, muss prinzipiell derselbe Vorgang stattfinden können, der auch eine Metapher in der Wortsprache hervorbringt, d. h. ein Wort oder eine Wendung aus einem fremden Quellbereich wird in einen aktuellen Zielbereich implementiert. Geht man ferner davon aus, dass es metaphorische Bedeutung gibt, d. h., dass sich Metaphern durch emergente Eigenschaften auszeichnen, die nicht hinreichend durch Substitution oder Vergleich erklärbar sind, so ist dies gemäß der Interaktionstheorie der Metapher Folge davon, dass die beiden Sphären Quell- und Zielbereich im Rahmen der Metaphernbildung zur Gänze aufeinander bezogen werden und wechselseitig aufeinander einwirken (vgl. Black 1996 sowie Fauconnier und Turner 2002).

Als Beispiel wähle ich Frédéric Chopins *Prélude a-Moll Op. 28 No. 2* (Beispiel 2). Als innermusikalische Metapher im Sinne der Interaktionstheorie begreife ich das klangliche Ereignis der Takte 11–12. Im Zielbereich handelt es sich dabei um eine kontrapunktische Konfiguration. Dass überhaupt ein Quellbereich aufgerufen wird, verdankt sich dem Umstand, dass die kontrapunktische Konfiguration zugleich auch als akkordische Entität wahrgenommen wird.<sup>1</sup> Die durch die Me-

tapher aufeinander bezogenen Sphären lassen sich aus der Perspektive der traditionellen (Ursatz-)Tonalität als Tonarten ansprechen. Entgegen der in praktischen Ausgaben und der Forschungsliteratur herkömmlichen Tonartangabe a-Moll (wie sie sich auch im Titel dieses Beitrags findet), die sich von der Stellung des *Prélude* innerhalb des Zyklus und der Schlusskadenz ablesen lässt, ist davon auszugehen, dass der aktuelle Zielbereich im Moment der Metapher e-Moll lautet. Dies lässt sich sowohl im Hinblick auf inter- als auch extra-opus-Normen begründen.

### 2. SATZMODELLBASIERTE ANALYSE

Chopins Komposition beruht bis zum Abbruch des Satzmodells auf einem steigenden »Parallelismus«. Das Modell wird — wie in Kompositionen in Moll üblich — ausschließlich mit Grundakkorden instantiiert und dem tonalen Kontext dahingehend angepasst, dass lokale Dominanten und Toniken einander abwechseln. Seine wesentliche Diminution erfährt es durch den kadenzierenden Quartsextvorhalt auf den jeweiligen lokalen dominantischen Positionen, der sich sukzessive — zunächst die Sexte, dann die Quarte — in die grundstellige Harmonie auflöst (vgl. T. 4–5 und T. 9–10). Das spätestens seit der frühbarocken *Folia* gängige Figurationsschema des Modells besteht — infolge der stufenweisen Harmonisation der Oktave in der melodischen Strukturstimme (entweder Tenor oder Sopran) — aus einem dreistelligen Sequenzglied zu Beginn, auf das ausschließlich zweistellige Sequenzglieder folgen: ①/①–②/⑦–③/③ wird fortgesetzt durch ④/②–⑤/⑤, etc. Werden zwischen den Außenstimmen imperfekte Konsonanzen auf den tonikalen Positionen bevorzugt, überterzt die reale Oberstimme die melodische Strukturstimme für gewöhnlich (vgl. Beethoven, *Ouvertüre zu Egmont*, T. 2–4). Soll gleichwohl die reale Oberstimme beginnend mit der ① ausgestuft werden, wird dem ersten Sequenzglied zumeist ①/①–②/⑤–③/① vorangestellt (vgl. Mozart, *Requiem*, »Lacrimosa«, T. 5).

In Chopins Komposition ist das gängige Figurationsschema unter Verwendung der Dezimen nur in Takt 6 erkennbar — in T. 11 wird zwar der erwartete Oberstimmton erreicht, jedoch bleibt der zugehörige Bassschritt aus. Statt der herkömmlich auf den lokalen Dominantpositionen zwischen den Außenstimmen erscheinenden Quinten wählt Chopin die nur geringfügig figurierte Verdopplung der Bassstimme. Ferner verzichtet Chopin darauf, die ⑤/⑤ durch ④/② vorzubereiten und lässt stattdessen das zweite Sequenzglied unmittelbar von der ⑤/⑤ aus anheben. Erwartet werden darf daher ab Takt 8 ein weiteres dreistelliges Sequenzglied, das infolge realer Transposition ⑤/⑤–④/④–③/⑦ zu lauten hätte.

<sup>1</sup> Im vorliegenden Fall ist es demnach das strukturelle Gefälle zwischen Ziel- und Quellbereich, das begünstigt, die Klangbildung als Metapher aufzufassen. Der lockeren Koppelung der Töne im Zielbereich steht die feste Koppelung der Töne im Quellbereich gegenüber. Obwohl dieser Umstand zahlreiche innermusikalische Metaphern des 19. Jahrhunderts auszeichnet, handelt es sich gleichwohl um keine notwendige Voraussetzung innermusikalischer Metaphernbildung.

In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit dem letzten Prélude aus Op. 28 erhellend. Dieses beruht anfangs auf dem herkömmlichen Figurationsschema. Zwei steigende Terzen werden zu einem übergeordneten Formteil zusammengefasst: zunächst ①(T. 1)–⑦(T. 11)–③(T. 15)–②(T. 17)–⑤(T. 19), gefolgt von ⑤(T. 21)–④(T. 29)–⑦(T. 33)–♯⑥(T. 35)–②(T. 37).

Prinzipiell vermag sich das Terzen überwindende Satzmodell nicht nahtlos in die diatonische siebenstufige Skala einzufügen. Bei fallenden Parallelismen erfolgt der Ausstieg aus dem Modell daher in der Regel mit Erreichen der ②. Die zur Vervollständigung der Oktave im Fundament fehlende Sekunde wird zumeist durch das Anfügen einer ②–⑤–① Kadenz gewährleistet (vgl. Mozart, K. 504, I, T. 1–12, am Ende steht hier ein *Inganno*). Entsprechend erfolgt bei steigenden Parallelismen der Ausstieg aus dem Modell in der Regel mit Erreichen der (im Falle des Moll diatonischen) ⑦. Die einfachste Möglichkeit zur Vervollständigung der Oktave im Fundament ist hier das Anfügen von ♯⑦–① (vgl. Weber, Overture zu *Der Freischütz*, T. 73–77). In seinem Op. 28, 24 instantiiert Chopin den Parallelismus als Form der Harmonisation der Oktave in höchst eigensinniger Weise. Durch die reale Transposition des anfänglichen zweifachen Terzanstiegs kommt es zur Überschreitung der Oktave durch die Doppelquinte d–a–e. Chopins Korrektur besteht nun nicht darin, die aus der fallenden Harmonisation bekannte ②–⑤–① Kadenz anzufügen. Stattdessen nimmt er den letzten Terzanstieg zurück und lässt die Musik zunächst auf die (ungewöhnlicher Weise in Moll präsentierte) ⑦ zurückzufallen (vgl. hierzu erneut Mozart, *Requiem*, »Lacrimosa«, T. 7), um von dort den Anstieg erneut fortzusetzen. Dazu dient eine weitere Sequenz – eine steigende ⑤–⑦ Konsekutive –, die mit zwei Sequenzgliedern die zur Vervollständigung des Oktavdurchgangs fehlende Sekunde auffüllt und zur tonikalen Ausgangsstufe zurückführt: ⑦(T. 39)–♯⑤(T. 41)–①(T. 43)–①(T. 47)–①(T. 51).

Im Hinblick auf diese extra-opus-Norm erfolgt der Ausstieg aus dem steigenden Parallelismus in Chopins Op. 28 No. 2 verfrüht. Regulär hätte es zur Vervollständigung des zweiten Sequenzgliedes mit der Erreichen der diatonischen ⑦ zu kommen, bevor sich ♯⑦ und ① anschließen. Stattdessen kommt es zu einer höchst überraschenden Klangbildung in den Takten 11–12. Lässt man die Wechselnotenfiguration im äußersten Vordergrund außer Acht, liegt der Intervallverband a–dis–cis–fis vor. Als kontrapunktische Konstellation ist er das Ergebnis davon, dass

1. der erwartete Schritt a–d im Bass ausbleibt und dieser stattdessen auf a verharrt;
2. selbiges auch für den Leitton cis der lokalen Dominante gilt, der somit ebenfalls seinen Weg ins d nicht findet;
3. nur die reale Oberstimme sich als Teil der nächsten erwarteten Dezime korrekt verhält und;
4. mit der Einführung des Tones dis bereits jener Schritt in der Harmoniefolge vorgenommen ist, dem das Erreichen der diatonischen ⑦ regulär erst noch vorauszugehen hätte.

Die kontrapunktische Konstellation ist damit gleichermaßen das Ergebnis von Verharren und Vorwegnahme. Mit Blick auf die Oktavregel ist sie im Zielbereich als Ausformung einer regulären Bassstufe nicht verständlich. Diese Verständlichkeit

besitzt hingegen der Intervallverband im Quellbereich. Als halbverminderter Septakkord kann er als diatonischer Vertreter der II in Moll oder der VII in Dur aufgefasst werden. Ober- und Bassstimme im Akkord sprechen dabei eindeutig für die Auffassung als II in Moll über der ⑥. Die Tonart des Quellbereichs wäre demnach cis-Moll. Eine naheliegende paradigmatische Fortsetzung, die cis-Moll als Tonart bestätigen würde, bestünde in ♯/⑥–♯/⑤–♯/③–♯/②–♯/①. Im konkreten Fall wird die Erwartung einer entsprechenden Kadenz dadurch zusätzlich gestützt, dass die Fortsetzung der melodischen Sequenz mit *fis*<sup>1</sup>–*cis*<sup>1</sup>–*dis*<sup>1</sup> sich zum Beginn dieses Bassmusters kongruent verhalten würde: ♯/⑥–♯/⑥–♯/⑤.

Stattdessen kommt es zur Überführung der ⑥ in cis-Moll in die ⑥ in a-Moll. Der klangliche Transformationsprozess führt – auch hier bereinigt um die Wechselnotenfiguration im äußersten Vordergrund – zunächst über den verminderten Septakkord *dis-fis-a-c* (T. 13), bevor auf der zweiten Hälfte von Takt 14 der charakteristische Akkord der ⑥ in Moll (*German Sixth*) erreicht wird. Als VII gehört der verminderte Septakkord zum primären Sprachgebrauch in e-Moll, der durch die sekundäre Verwendung des halbverminderten Septakkordes verdrängt wird. Allerdings entspräche diesem primären Sprachgebrauch auch, dass der verminderte Septakkord Vertreter der ④ ist. Möglicherweise geschärft zum Sekundakkord *a-h-dis-fis* könnte sich das Kadenzmuster ③–④–⑤–① anschließen. Insofern aber im Moment seines Eintritts der Bass zu *fis* wechselt, bleibt der primäre Sprachgebrauch verweigert.

Erst mit der Fortführung des *f* ins *e* im Übergang von Takt 14 zu Takt 15 gewinnt die Musik ihre verlorene Wegsicherheit zurück. Entgegen dem Notationsbild geschieht dies noch nicht mit dem Eintritt des *f*. An dieser Stelle ist für den Hörer keineswegs geklärt, ob es sich anstelle der (notierten) übermäßige Sexte nicht auch um die kleine Septime *f/es* (bzw. *eis/dis*) handeln könnte – so wie es sich ab der zweiten Hälfte von T. 12 auch um die große Sexte *dis/his* anstelle der verminderten Septime *dis/c* handeln könnte. Auch in Hinblick auf das metrisch schwach einsetzende *a*<sup>1</sup> in der Oberstimme in Takt 14 bleibt zunächst offen, ob es zum Ausgangspunkt einer neuerlichen Sequenz des Dreiton-Motivs in einer seiner beiden Varianten werden wird, oder sich als Leitton im Rahmen eines b-Moll-Kontextes (bzw. als *gisis* im Rahmen eines ais-Moll aufgefasst) handelt, das auf *b*<sup>1</sup> als Beginn eben jener Sequenz zielt. Erst das weitere Absinken des Basses zu *e* schafft hier Eindeutigkeit. Allerdings wird zugleich deutlich, dass nicht das anfängliche e-Moll wiedergewonnen, sondern a-Moll zur Schlusstonika des Stücks erklärt werden soll.

### 3. SCHENKERANALYTIK

#### 3.1 Schenkers Lesart

Heinrich Schenker hat den Versuch unternommen, die Einheit der Komposition in a-Moll durch eine Umlinie von der 5 zu erweisen (Schenker 1956, Fig. 110a; see Beispiel 1). Schenker diskutiert Chopins Komposition im dritten Abschnitt des *Freien Satzes* »Erscheinungen des Vordergrundes im Besonderen« unter der Teilüberschrift »Von unvollständigen Übertragungen der Ursatzformen und von den Hilfskadenzen« im 2. Kapitel (Schenker 1956, 110). Schenker kommentiert:

Es wäre eine zu starke Belastung für die Synthese, wenn jede Übertragung einer Ursatzform mit 3/I oder 5/I beginnen müßte; die Übergänge von Klang zu Klang werden durch das Weglassen der I geschmeidiger. [Diese Erkenntnis ist besonders wichtig für die Fugenform.]

Hierher zählt auch unser Beispiel, das, obgleich ein Ganzes vorstellend, immerhin dem Wesen eines Pélude so weit wahr, als es nur einen Quintzug darbringt über V–I. (Schenker 1956, 110.)

Meiner Kenntnis nach handelt es sich bei dieser Analyse Schenkers um seine einzige, welche zwar eine vollständige Urlinie, jedoch keine vollständige Bassbrechung im Ursatz aufweist (eine Wiedergabe von Schenkers Skizzen findet sich in Drabkin 2000). Sie bildet damit das Pendant zu Schenkers Analyse des Präludiums BWV 999, die Schenker zufolge »in Ermangelung eines Urlinie-Zuges und einer abgeschlossenen Baßbrechung I–V–I [...] keine selbständige ungeteilte Form dar[stellt].« (Schenker 1956, 201, vgl. Schenker 1956, Fig. 152, 6) Auch hier argumentiert Schenker mit der Form des Präludiums (Schenker 1956, 201): »Diese Aufrollung von I–V kann nur im engsten Sinn als Präludium zu einem Stück in C-Moll aufgefaßt werden.«

Sowohl Schenkers recht enigmatischer Verweis auf ein Mehr an »Geschmeidigkeit« durch die Zuordnung einer vollständigen Urlinie zu einer unvollständigen Bassbrechung im Ursatz als auch seine Argumentation im Hinblick auf die Form von Präludien — angesichts der zahlreichen (nicht zuletzt von ihm selbst analysierten) Präludien vornehmlich Bachs, die weder unvollständige Urlinien noch Bassbrechungen im Ursatz aufweisen —, wirken schief. Zudem erstaunt die Platzierung seiner Analyse im Abschnitt über Erscheinungen des Vordergrundes, handelt es sich doch gar nicht um eine »Übertragung« der Ursatzform in späteren Schichten, sondern um den Ursatz selbst, der von der Unvollständigkeit betroffen ist.

Ungeachtet dessen ist Schenkers Analyse seine Einschätzung zu entnehmen, dass die Einheit der Tonart auch bei unvollständiger Bassbrechung im Ursatz durch die Vollständigkeit der Urlinie gewahrt werden kann. Allerdings darf Schenkers Lesart auch dann, wenn man die Unvollständigkeit der hintergründigen Stufenbewegung außer Acht lässt, mit Blick auf die Voraussetzungen seiner eigenen späten Theorie begründet widersprochen werden. Schwierigkeiten ergeben sich insbesondere durch drei Sachverhalte:

1. Ein gängige Unterstützung der 3 erfolgt ab der klassischen Epoche durch den kadenzierenden Quartsextakkord. Dieser tritt in Takt 15 ein. Der Ton *c* befindet sich an dieser Stelle jedoch im Mittelstimmensatz. In der realen Oberstimme hingegen erscheint *a* als Ausgangspunkt einer melodischen Sequenz. Als Ergebnis größter motivischer Ökonomie arbeitet Chopin im Stück ausschließlich mit einem (bisweilen geringfügig diminuierten) Dreiton-Motiv, das gleich zu Beginn in seinen beiden Varianten vorgestellt wird: Es handelt sich um die Folge fallende Quarte — steigende Terz ( $\alpha$ ) und die Folge fallende Quarte — steigende Sekunde ( $\beta$ ). Beide Formeln orientieren sich dicht am Harmoniesatz. Sie führen je eine Bewegung von struktureller Ober- zu struktureller Mittelstimme aus, wobei Motiv  $\alpha$  zur Oberstimme zurückkehrt und Motiv  $\beta$  auf der Ebene der Mittelstimme verbleibt. Ab Takt 15 erscheint Motiv  $\beta$  in dreimaliger Folge.

Es steht im Dienst der Brechung des halbverminderten Septakkords der II in der Schluss-tonart a-Moll. Die Brechung selbst dient der Rücknahme des Übergreifvorgangs, infolge dessen die Mittelstimme  $h^1$  (T. 6–7) zur realen Oberstimme  $h^2$  (T. 8) wird. Schenker zeigt zwar durch seine Bogensetzung an, dass das im Rahmen des zweiten Sequenzglieds erscheinende  $c^1$  die Wiederaufnahme des bereits in Takt 12 in der Mittelstimme erscheinenden  $c^1$  ist, kann sich aber nicht entschließen, das durch Stimmtausch in Takt 13 erscheinende  $c$  zur  $\hat{3}$  zu erklären, sondern hält am Paradigma, dass Urlinientöne Oberstimmtonen zu sein haben fest. Gleichwohl zeigt er durch das zusätzliche Fähnchen am Notenhals an, dass der Ton  $c^1$  im Motiv  $\beta$  nur Nebennote im Rahmen der Akkordbrechung ist – ein Umstand, der Schenkers Argumentation erheblich schwächt;

2. Obwohl der Ton  $d^1$  in Takt 4 real in der Oberstimme erklingt, entscheidet sich Schenker dazu, ihn als  $\hat{4}$  in den Takten 6–7 durch die  $\hat{2}$  für ersetzt anzusehen. Zudem verzichtet Schenker auf eine Bogensetzung wie im Falle des  $c^1$ , die das real erklingende  $d^1$  mit dem substituierten  $d^1$  verbinden würde. Dass sich Schenker für die Substitution entscheidet, mag seinen Grund darin haben, dass erst Takt 4 als ein Ende und damit als ein diatonischer Knotenpunkt gelten kann;
3. Der gravierendste Einwand, der gegen Schenkers Analyse gemacht werden kann, betrifft allerdings ihren Anfang. Obwohl die Urlinienbewegung von der  $\hat{5}$  für Stücke in Moll ein Charakteristikum ist, verhält sich die reale Oberstimme anfangs doch nur als Klangverdopplung zur Bassstimme. Ihr fehlt damit, was ihr als Gegenpart zur Bassbewegung Eigenständigkeit verleihen könnte. Schenker kommt denn auch nicht umhin, die durch Motiv  $\beta$  nur schlecht kaschierten (vermeintlichen) Oktavparallelen zwischen  $E$ – $D$  und  $e^1$ – $d^1$  einzuräumen, die eben nur deswegen klanglich nicht negativ in Erscheinung treten, weil es sich letztlich gar nicht um Parallelen handelt, sondern um eine Oktavkoppel.

Schenkers Analyse erweist sich vor allem darin als aussagekräftig, dass sie die oben gemachte Behauptung, der Intervallverband in Takt 11 habe im Rahmen der (Ursatz-)Tonalität gar nicht als Akkord, sondern als kontrapunktische Konstellation zu gelten, Nachdruck verleiht: Deutlich angezeigt ist die verzögerte Fortführung des  $cis^1$  zum  $c^1$  (als Form des *Motivo di cadenza*). Der Unterschied zu einer Schenkeranalytik, die durch die modellbasierte Analyse hindurchgegangen ist, zeigt sich wiederum in der Verortung des *dis* in Takt 11, das Schenker nicht aus der Fundamentbewegung einer Harmonisation der Oktave mittels Parallelismus und ⑤–⑥ Konsecutive gewinnt, sondern, die übermäßige Sexte in der späteren *German Sixth* (T. 14) antizipierend, frei einsetzen lässt. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Schenker sowohl *G* als Ausfaltung *E* begreift, als auch *A* als Ausfaltung von *E*, wodurch der Ansatzpunkt des zweiten Parallelismusglieds auf *H* ohne Verdeutlichung bleibt.

### 3.2 Alternative Lesart

Unter Berücksichtigung der oben gemachten satzmodellbasierten Analyse, ließe sich eine zu Schenker alternative Lesart des Stücks entwickeln, die dessen »Problematik« aus der Perspektive der (Ursatz-)Tonalität freilich noch weiter verschärft und zumindest unter orthodoxen Vertretern der Schenkerana-

lytik mit hoher Wahrscheinlichkeit als grammatisch falsch zurückgewiesen würde. Allerdings würde meine Zielsetzung missverstanden, glaubte man, auch mir ginge es wie Schenker darum, zu zeigen, dass die Einheit der Tonart (von a-Moll oder einer anderen Tonart) im Stück gewahrt wäre. Im Gegenteil: Der Graph hilft zu verdeutlichen, inwiefern sich Chopin Komposition als Ganzes gerade nicht mehr dem Programm der Ursatz-Tonalität verdankt, sondern in zwei tonartlich unterschiedliche Blöcke zerfällt, deren Einheit bereits durch ein anderes Programm im System Tonalität gestiftet wird (dazu später mehr).

Meine Analyse (Beispiel 2, A) folgt Schenker darin, dass auch ich anfangs von einer Quintzugmusik ausgehe. Die 5 verhält sich allerdings zunächst nur als obere der beiden Begleitungsstimmen – Chopins Notation des zweistimmigen Begleitsatzes verdeutlicht, dass  $g$  übergreifend über  $H$  erscheint – und gelangt erst infolge eines Stimmtausches am Ende des ersten Sequenzglieds in die reale Oberstimme (T. 6), wo das Fundament im Bass bereits zur G-Stufe gewechselt hat. Es findet demnach eine Verschiebung statt. Freilich kann gerade in Zusammenhängen nachklassischer Harmonik nicht ausgeschlossen werden, dass das Stück mit einer unvollständigen Kadenz anhebt, dass also womöglich  $h$  nicht  $\hat{5}$  in e-Moll, sondern  $\hat{3}$  in G-Dur sein soll, ja, es ist aufgrund der von Anbeginn vorliegenden Sequenzbewegung strenggenommen nicht auszuschließen, dass mit  $h$  überhaupt noch nicht der Kopftön erreicht ist.

Mit  $h$  als 5 verändert sich der Ort des  $c^1$  in Takt 13 bzw. 15, das Schenker als Antizipation der 3 in a-Moll in Takt 17 ansieht. Wie bereits oben ausgeführt, ist hat jenes  $c^1$  in Takt 17 mit Blick auf die Brechung  $a^1-f^1-d^1-h$  nur die Qualität einer Nebennote. Ebenfalls den Charakter einer Nebennote, aber im Mittelgrund, besitzt hingegen das in Verbindung mit dem kadenzierenden Quartsextakkord in a-Moll erscheinende  $c^1$  in Takt 15, das ab Takt 13 antizipiert erscheint. Es ist obere Nebennote zur anfänglichen  $\hat{5}$  in e-Moll.<sup>2</sup> Ganz im Vordergrund kommt  $c$  als unvollständige Nebennotenbewegung in den beiden Schlusstakten zu einer Analogie. So wie die  $\hat{5}$  in e-Moll vom Beginn schließlich zur  $\hat{2}$  in a-Moll umgedeutet wird, so die anfängliche I in e-Moll zur  $V^\#$  in a-Moll.

In der Oberstimme wird die obligate Lage durch Höherlegung in Takt 8 verlassen. Durch Kopplung  $h^1-h$  wird in Takt 21 die obligate Lage wiedergewonnen. Irritierend ist, dass sich diese Kopplung in einer späteren Schicht über die Nebennote  $c^1$  schiebt. Die Bewegung scheint auch eher effizient zu sein, spiegelt sich die im Gefolge der Takte 11–12 vorgenommene tonale Neuorientierung doch auch im melodischen Geschehen wieder: Das real transponierte Motiv  $\beta$ , das Takt 10f. zunächst den Ton  $f_{is}$  herausgespielt hatte, wird Takt 14f. durch eine Moll-Variante  $f$  ersetzt, indem die abschließende steigende Sekunde zum Halbtonschritt verengt wird. Obgleich sich die Melodik im Rahmen von  $h^1$  bis  $h$  verhält, macht es den Eindruck, als springe sie zum Beginn von Takt 10 zurück und

<sup>2</sup> Eben deswegen auch schiene mir eine Lesart problematisch, die dieses  $c$  als 3 zum Beginn der Urlinie erklären wollte — abgesehen davon, dass sich dadurch weitere Schwierigkeiten bei der Beantwortung der Frage ergeben würde, wie das Vorige auf diese 3 bezogen sein sollte:  $h$  als einzelne Anstiegsnote scheidet aus.

schlüge nunmehr einen anderen Weg ein. Jedoch bleibt auch nach dieser Korrektur die Dissoziation von Melodik und Harmoniebewegung zunächst erhalten: Der Septakkord der II in a-Moll, der nun ab Takt 14 abwärts gebrochen wird, markiert im Kadenzgefüge jene Position, die dem seit Takt 15 im Harmoniesatz artikulierten kadenzierenden Quartsextakkord eigentlich vorauszugehen hätte. Den Moment, wo die Kongruenz von Harmonie- und Melodiebewegung verdeutlicht werden könnte, lässt Chopin ungenutzt: Zu Beginn von Takt 21 wird die Synkopensdissonanz  $a-h$  nicht durch eine II im Fundament gestützt. Zwei Schattenharmonien kollidieren auf diese Weise miteinander: die in der Melodie ausgeführte II und die im Bass bis dato real klingende V mit Quartsextvorhalt.

#### 4. METAPHEROLOGIE

Geht man mit der Interaktionstheorie davon aus, dass dort, wo Metaphern keine lexikalische Leerstelle füllen, sondern einen sekundären Sprachgebrauch einführen, gleichwohl nicht die primäre Wortbedeutung erhalten bleibt, sondern eine sekundäre, metaphorische Wortbedeutung entsteht — eine solche Überlegung könnte sich auf eine Gebrauchstheorie der Bedeutung in der Nachfolge Ludwig Wittgensteins berufen<sup>3</sup> —, dann kann eine Antwort auf die Frage, was eine geglückte Metaphernbildung auszeichnet, anders als bei der Substitutionstheorie der Metapher, nicht mehr unter Hinweis auf die semantische Äquivalenz der beiden aus Ziel- und Quellbereich aufeinander bezogenen Elemente gegeben werden.

Auch die Vergleichstheorie der Metapher stößt hier an Grenzen. Diese geht im Hinblick auf die semantische Äquivalenz nicht von einer Eins-zu-Eins-Entsprechung, sondern von einer Eins-zu-Viele-Entsprechung zwischen dem aus dem Quellbereich implementierten Element und seinen möglichen Bedeutungen aus und verhält sich insofern als erweiterte Substitutionstheorie, auch wenn sie an die Stelle der semantischen Identität von substituiertem Element und Metapher deren semantische Ähnlichkeit setzt, welche durch ein Tertium comparationis ermöglicht wird.

Demgegenüber weist die Interaktionstheorie der Metapher den Gedanken der semantischen Paraphrasierbarkeit metaphorischer Bedeutung zurück, weil sie Identität semantisch für nicht gegeben und ein Tertium comparationis für eine unzulässige Reduktion metaphorischer Bedeutung erachtet.<sup>4</sup> Sie kehrt die zeitlichen Verhältnisse hinsichtlich des von der Vergleichstheorie vorgeschlagenen Begründungszusammenhangs um: Metaphern gründen nicht auf der Ähnlichkeit zwischen Elementen aus Quell- und Zielbereich, sondern stellen diese allenfalls her (vgl. Black 1996, 68). Demnach ist in der Interaktionstheorie Ähnlichkeit weder Voraussetzung noch notwendiges Resultat der durch die Metapher gestifteten Bezie-

<sup>3</sup> »Was wollen wir unter der ›Bedeutung‹ eines Worts verstehen? Ein charakteristisches Gefühl, das das Aussprechen (Hören) des Wortes begleitet? (Das Und-Gefühl, Wenn-Gefühl James) Oder wollen wir das Wort ›Bedeutung‹ ganz anders gebrauchen; &, z. B., sagen zwei Worte haben die gleiche Bedeutung wenn dieselben grammatischen Regeln von beiden gelten? Wir können es halten, wie wir wollen, müssen aber wissen daß dies zwei gänzlich verschiedene Gebrauchsweisen (Bedeutungen) des Wortes ›Bedeutung‹ sind.« (*Big Typescript*, Ts 213, 34r.)

<sup>4</sup> Gemäß der Vergleichstheorie ist allenfalls die Form der Präsentation des semantischen Inhalts nicht paraphrasierbar.

hung zwischen den beiden Elementen aus Quell- und Zielbereich. Freilich bleibt die Frage, was eine Metaphernbildung gelingen lässt, gleichwohl immer noch unbeantwortet.

Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich auf Überlegungen der Übersetzungswissenschaft zurückgreifen, wo (in Teilen) bereits seit geraumer Zeit im Zusammenhang mit der sogenannten Skopostheorie ein funktionalistischer Ansatz verfolgt wird. Demzufolge ist es der bestimmende Faktor für den Translationsprozess, dass das Translat eine bestimmte Funktion, einen bestimmten Zweck erfüllt:

Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf rangleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen [können]. (Reiß/Vermeer 1984, 139f.)

Gemäß des funktionalistischen Ansatzes kann Funktionskonstanz oder Funktionsvarianz zwischen Ausgangstext und Übersetzung bestehen. Auch wenn der Interaktionstheorie zufolge eine Metapher aufgrund der nur ihr zukommenden metaphorischen Bedeutung kein Translat ist, möchte ich gleichwohl behaupten, dass Metaphern Translaten darin gleichen, dass sie keine linguistische Äquivalenz auf der Ebene des einzelnen Elements, wohl aber eine funktionale Äquivalenz im Rahmen des Kontextes, in dem sie stehen, hervorbringen müssen, um zu gelingen. Bezogen auf musikalische Sachverhalte kann diese funktionale Äquivalenz im vorliegenden Fall mithilfe der Theorie der Tonfelder gezeigt werden.

## 5. FELD UND ÄQUIVALENZ

In der Theorie der Tonfelder wird zwischen drei Arten von Tonfelder unterschieden: Quintenreihe, Funktion und Konstrukt. Im Anschluss an die Riemann'sche Funktionstheorie wird behauptet, dass Töne und Klänge die zum Tonfeld Funktion gehören, funktional äquivalent sind. Dieses Feld besteht aus einer Grund- und Quinttonreihe zu je vier Tönen im Abstand kleiner Terzen (unter Einschluss der Enharmonik).

Im Falle des Tristan-Akkords gehören die Töne *f-gis-h-dis* sämtlich zur Subdominante. Durch ihn werden es-Moll und a-Moll als zwei Ansichten der Tonika aufeinander bezogen — was gravierende Konsequenzen für die harmonische Anlage des gesamten Vorspiels hat (vgl. Rohringer 2018). In Chopins Prélude ist der Fall insofern anders geartet, als nach der metaphorischen Klangbildung keine Fortsetzung gewählt ist, die in der anfänglichen Tonart verbleibt. Obgleich die Metaphernbildung von diesem Sachverhalt völlig unabhängig erfolgt, ist die Divergenz von Anfangs- und Zieltonart gleichwohl deswegen besonders bemerkenswert, weil Chopin, hätte er im Anschluss an die Takte 11–12 den charakteristischen Akkord der ⑥ (*German Sixth*) in e-Moll eingeführt, es mit dessen Tönen *c-e-g-ais* zur vollständigen Artikulation des subdominantischen Felds der Ausgangstonika gekommen wäre (zu den verschiedenen Möglichkeiten Funktionen durch herkömmliche Vierklänge zu artikulieren vgl. Rohringer 2018).

Bezogen auf die Subdominante der Anfangstonika, zu der e- und cis-Moll gehören, ist der verminderte Septakkord *dis-fis-a-c* die Grundtonreihe, bezogen auf die Endtonika a-Moll die Quinttonreihe der Subdominante. Seine Isolierung in den Takten 13–14 wird retrospektiv als Weiche zwischen den beiden differenten subdominantischen Feldern verstanden.

Erst jetzt schließt sich die zunächst in e-Moll erwartete Kadenzformel ⑥–⑤–① (unter Ergänzung der II\*) in a-Moll an. Im Hinblick auf die weitere hypothetische Tonart b-Moll (bzw. ais-Moll), in der *f* (bzw. *eis*) nicht subdominantisch, sondern dominantisch verstanden würden, läge zwar ebenfalls ein Funktionswechsel vor, doch stünde dieser im Dienste der Allusion einer weiteren Seitenansicht der manifesten Anfangstonika e-Moll: Nach cis-Moll würde nun auch noch b-Moll aufgerufen.

Die einfachste Form einer funktionalen Äquivalenz kann somit dadurch gewährleistet werden, dass das implementierte Element — gemessen am Programm der Tonalität der Tonfelder — derselben Funktion zugehörig ist, wie dasjenige, das es ersetzt. Dieses Verfahren ist das mit Abstand am häufigsten zu beobachtende: In der Einleitung von Tschaikowskys Fantasie-Ouvertüre zu *Romeo und Julia* (in der dritten Fassung von 1880) ereignet sich in den Takten 21–29 über die Bassstufen ⑥–⑤–① eine authentische Kadenz in f-Moll. Quasi als Anhang erfolgt daraufhin zweimal eine Bekräftigung der lokalen Tonika durch die plagale Fortschreitung ⑥–①. Der über der ⑥ erscheinende Intervallverband ist — gemessen an der lokalen Tonart — auch hier eine kontrapunktische Konstellation, bestehend aus *des-e-as-b*. Strukturell ist der verminderte Dreiklang *e-b-des* ein Residuum des verminderten Septakkords der VII, der Ton *as* hingegen Vorhalt vor der fehlenden Terz *g* des verminderten Septakkordes. Die Inszenierung des Intervallverbandes im Satz infolge Lage und Stellung ist aber die eines Quintsextakkordes, in dem *e* als *fes* aufgefasst wird — so wie im *Tristan*-Akkord *gis* zugleich Vorhalt vor *a* im Zielbereich a-Moll und Mollterz im Quellbereich es-Moll ist. Phänomenal erklingt damit die charakteristische Dissonanz einer Mollsubdominante bezogen auf as-Moll als Tonika. Mit anderen Worten: Der subdominantische Quintsextakkord des primären Sprachgebrauchs *b-des-e-g* — bezogen auf f-Moll — ist durch denjenigen der kleinterzverwandten Tonart as-Moll ersetzt worden. Gemessen an der Tonalität der Tonfelder ist allerdings auch der Intervallverband *des-e-as-b* strukturell Vertreter der globalen Subdominante (*b/f-des/as-e/h-g/d*), so wie as-Moll Vertreter der globalen Tonika (*f/c-as/es-h/fis-d*) ist.<sup>5</sup>

Die Konfiguration des *Tristan*-Akkords unterscheidet sich vom Beispiel aus *Romeo und Julia* insofern, als hier primärsprachliches und metaphorisches Element strukturell nicht identisch, sondern — als *French Sixth* und halbverminderter Septakkord — nur einander ähnlich sind.

In Schuberts D. 944, i ersetzt die *German Sixth* über der ④ diejenige über der ⑥ (T. 632–633). Anders als bei Wagner und Tschaikowsky kommt es in der Folge auch zur Anpassung im Bassstufengang: Zwischen ④ und ⑤ erscheint als strukturelle Auflösung zunächst die ③. Phänomenal sorgt die *German Sixth* auf der ③ jedoch dafür, dass bereits hier der Eintritt des Dominantvorhalts wahrgenommen wird, obwohl dieser strukturell erst zwei Takte später eintritt.

In Chopins Op. 28 No. 2 liegt der Fall insofern nochmals anders, als der Intervallverband in den Takten 11–12 — gemessen an der Tonalität der Tonfelder — nicht derselben Funktion zugehörig ist, die dort infolge des primären Sprach-

<sup>5</sup> Der Vorgang wiederholt sich ab Takt 61 im Bereich von e-Moll.

gebrauchs eigentlich erwarten werden dürfte: Sowohl der Grundakkord der diatonischen  $\textcircled{7}$  (als reguläres Ende des zweiten Parallelismusglieds), als auch der verminderte Septakkord (als verfrühter Eintritt der  $\textcircled{\sharp 7}$ ) gehören beide — bezogen auf e-Moll — der Dominante ( $h/fis-d/a-f/c-gis/dis$ ) an, der tatsächlich erklingende Intervallverband  $a-cis-dis-fis$  hingegen der Subdominante. Funktionale Äquivalenz wird also auch hier dadurch gewährt, dass die — gemessen am Programm der Ursatz-Tonalität — durch die Metapher aufgerufene fremde Tonart — gemessen am Programm der Tonalität der Tonfelder — nur eine Seitenansicht der globalen Tonika darstellt. Jedoch wird dies nicht durch die Zugehörigkeit von Metapher und primärsprachlichem Element zur selben Funktion vermittelt.<sup>6</sup> Die besondere Pointe ist schließlich, dass Chopins Komposition mit der Überführung des subdominantischen Felds von e-, cis- und b-Moll in dasjenige von a-Moll — absolut gesehen — in jenes Feld findet, das in Takt 11 zunächst verweigert wurde. Nunmehr wird es aber nicht mehr als Dominante, sondern (ebenefalls) als Subdominante aufgefasst.

Unter Rekurs auf die Bassstufenanalyse kann das von Schenker in Takt 11 als Teil einer Ausfaltung begriffene  $a$  auch als Beginn der Kadenzbewegung in der Schlussstonart a-Moll verstanden werden. Die durch den Quellbereich aufgerufene  $\textcircled{6}$  in cis-Moll wird durch die gewählte Fortführung wie eine  $\textcircled{1}$  in a-Moll behandelt. Das kann dazu anleiten, im halbverminderten Septakkord der Takte 11–12 nicht nur das Ende des anfänglichen (unvollständigen) Enneatons zu hören, sondern zudem eine doppelte Bestimmung als eröffnender Teil der Funktion der Schlussstonika ( $a/e-c/g-dis/ais-fis/cis$ ) wahrzunehmen.

### 3. VERVOLLSTÄNDIGUNG DER ANALYSE

Funktionen (und Konstrukte), bilden in Chopins Komposition eher vordergründige Klangerscheinungen. Die beiden Felder des Ganzen, welche die klangliche Regulierung des Hintergrundes bestimmen, sind jedoch Quintenreihen. Auf die Relevanz von Quintschichtungen weist nicht zuletzt die in Quartan, Terzen und Sekunden gehende Motivik überdeutlich hin (vgl. Beispiel 2, B).

Im ersten Abschnitt der Komposition kommt es zu einer sukzessiven Erweiterung der Quintenbreite. Das anfängliche Sequenzglied basiert auf dem Hexaton  $g-fis$  (eigentlich unvollständiges Heptaton  $c-fis$  zu e-Moll), das zweite Sequenzglied fügt zunächst  $cis$ , dann unter Auslassung von  $gis$  — wie beschrieben — überraschend  $dis$  hinzu. Dadurch entsteht das unvollständige Enneaton  $g-dis$ . Die melodische Bewegung artikuliert mit dem Pentaton  $d-fis$  und dem Pentaton  $a-cis$  (jeweils unter Hinzunahme der Vorschlagsnoten  $fis$  und  $cis$ ) Teilmengen der beiden Hexatone. Der zweite Teil der Komposition beruht auf dem Rückbau dieser Quintenbreite auf das abschließende harmonische Heptaton zu a-Moll ( $gis-d-a-e-h-f-c$ ). Dabei wird zunächst über das natürliche Heptaton  $f-h$  gegangen und die Einführung des Leittons  $gis$  bis zum letztmöglichen Moment im Rahmen der Schlussbildung

verzögert. Dass es dieser Ton ist, der im anfänglichen Enneaton ausgespart bleibt, erhöht die Plausibilität dieser Deutung.

Die Zwölftönigkeit stellt Chopin durch die Nebennoten im Vordergrund her:  $ais$  (vor  $h$ ), das hintergründig ausgesparte  $gis$  (vor  $a$ ),  $eis$  (vor  $fis$ ). Im Rahmen der hintergründigen Nebennotenbewegung erscheint schließlich das anfänglich ausgesparte  $c$  als letzter fehlender Ton (T. 12). Mit diesem Ton geht zudem die Peripetie einher, jener Vorgang, der durch eine enharmonische Umdeutung —  $c$  statt des konsequenten  $his$  — verhindert, dass die Quintenbreite ins Unendliche wächst und damit die Tonmenge im Stück begrenzt (vgl. hierzu auch Rohringer 2013). Kurz darauf folgt der Rückbau von  $eis$  zu  $f$ .

Aus dieser Systematik fallen zwei Töne heraus:  $es$  und  $cisis$ . Beide sind nicht durch eine stetig wachsende Quintenbreite herzuleiten. Zwischen  $es$  und  $f$  fehlt  $b$  und zwischen  $eis$  und  $cisis$  fehlen  $his$  und  $fisis$ . Das  $es$  in den Takten 6–7 ist auch deswegen bemerkenswert, weil es sich um den einzigen Ton mit b-Vorzeichnung im gesamten Stück handelt und der Ton nicht als untere, sondern als obere Nebennote eingeführt wird. Das  $es$  führt zu der einzigen Stelle im Stück, die klanglich durch einen übermäßigen Dreiklang geprägt ist. Dieser ist Teil des vordergründigen Konstrukts  $\textcircled{b}$ , zu dem auch die Quinte  $g-d$  und die Durterz  $h$  gehören und zu denen sich mit Takt 8 auch noch der Quintton  $fis$  gesellt. Der sechste Ton von  $\textcircled{b}$ ,  $ais$ , erscheint zu Beginn in einem Kontext, wo er als einer der Grundtöne der Anfangstonika wahrgenommen wird. In Takt 4 klärt sich jedoch, dass  $ais$  als Quintton auch zu  $\textcircled{b}$  gehört. Wie ein Echo wirkt in diesem Zusammenhang das  $dis$  des H-Dur-Akkords in Takt 21.

Der andere nicht in diese Systematik gehörende Ton  $cisis$  figuriert den Intervallverband  $a-cis-dis-fis$  in den Takten 11–12. Chopin hatte den Ton in seiner Skizze zunächst als  $d$  notiert (vgl. Nowik 1985). Das kann zunächst einer Pragmatik geschuldet sein, die aus Gründen der Lesefreundlichkeit Doppelkreuze vermeiden möchte. Möglich scheint aber auch, dass Chopin mit dieser Notation beabsichtigte, auf die (pythagoreisch) eigentlich nicht gegebene Präsenz des erwarteten Tons  $d$  als Grundton der Zielstufe des zweiten Parallelismusglieds aufmerksam zu machen. Die von Chopin schließlich gewählte Notation weist im Schriftbild die verminderte Quarte  $cisis-fis$  statt der (im Rahmen der realen Sequenz erwarteten) Terz  $d-fis$  auf. Das ist insofern bedeutsam, als ein jedes Quintenfeld durch das Intervall zwischen Anfangs- und Schlussston ein charakteristisches Intervall ausprägt. Die verminderte Quarte ist das charakteristische Intervall des Enneatons. Damit verweist die vordergründige Figuration (und ihre Notation) auf die an dieser Stelle hintergründig erreichte Quintenbreite — sofern man davon ausgeht, dass es für den Klangcharakter des charakteristischen Intervalls nicht relevant ist, dass die Rahmentöne des hintergründig artikulierten Enneatons mit  $g$  und  $dis$  andere sind.

### 4. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Nicht anders als in der Wortsprache werden auch in der Musiksprache Metaphern, die zunächst einen sekundären Sprachgebrauch einführen, nach und nach zu einem primären Sprachgebrauch und transformieren damit den Zielbereich. In

<sup>6</sup> Dieser Sachverhalt ist von mir im mündlichen Vortrag am 28.6.2017 nicht hinreichend verdeutlicht worden.

einer Komposition wie dem (ebenfalls) zweiten Prélude aus Scriabins Op. 74, die sich in ihrer Begleitung überdeutlich auf Chopins Op. 28 No. 2 bezieht, hat das Programm der Tonalität der Tonfelder die Ursatz-Tonalität vollständig verdrängt. Eine Metapher wie in Chopins Komposition kann daher nicht mehr gebildet werden. Trotz dieses unumkehrbaren Paradigmenwechsels bleibt auch für uns Nachgeborene der Effekt der innermusikalischen Metapher in Chopins Prélude nicht minder wahrnehmbar wie in Wagners *Tristan*, Tschaikowskys *Romeo und Julia* und anderen vergleichbaren Fällen. Wir besitzen einen lebendigen Zugang zu beiden tonalen Programmen und können daher jede Metapher vernehmen, die auf der inter-opus-Ebene mittels des historisch früheren tonalen Programms hergestellt und durch das historisch spätere tonale Programm funktional gedeckt ist.

Andere Untersuchungen, z. B. solche, die den Übergang von Modalität zur (Ursatz-)Tonalität zu beschreiben versuchen, könnten sich anschließen.

## SCHLÜSSELWÖRTER

Chopin, Prélude Op. 28 No. 2, modellbasierte Analyse, Bassstufen, Schenker, Ursatz, Simon, Tonalität der Tonfelder, Metapher, Äquivalenz, Programm, System, Theoriebildung.

## QUELLEN

- Black, Max: *Die Metapher*, in: *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, 55–79. [Erstdruck: *Metaphor*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55(1954), 273–94.]
- Drabkin, William: *Chopin, Schenker, and »Musical Form«*, in: *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 15(2000), S. 173–186.
- Fauconnier, Gilles, und Turner, Mark: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Book, New York (NY) 2002.
- Reiß, Katharina, und Vermeer, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1984.
- Rohringer, Stefan: *Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1*, in: *ZGMTH* 10/1(2013), S. 79–145. (<<https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/707>>, zugegriffen 30/06/2023.)
- : *Metapher und musikalische Analyse. Robert Schumann: Wintertime I*, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden*. Hrsg. von F. Diergarten, Laaber, Lilienthal 2014, S. 161–184.
- : *Form, Satzmodelle und Tonfelder in Richard Wagners Vorspiel zu »Tristan und Isolde«*, in: *Musiktheorie* 33/1(2018), S. 63–86.
- Schenker, Heinrich: *Der freie Satz (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3)*. Hrsg. und bearbeitet von Oswald Jonas, Universal Edition, Wien 1956.
- Thorau, Christian: *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Olms, Hildesheim 2012.
- Nowik, Wojciech: *Preludium a-moll op. 28 nr 2 Fryderyka Chopina. Z zagadnień interpretacji naukowej [Fryderyk Chopin's Prelude in A Minor, Op. 28 No 2. From the Issues of Scholarly Interpretation]*, in: *Rosznik Chopinowski* v17(1985), S. 97–122.

Chopin, Prélude Op. 28, Nr. 2

3 T 3 (=5) 4 5 6-7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 3 18-19 20 21 2 22 23 1)

(Ausf)

a moll. V

Bsp. 1: Chopin Op. 28 No. 2, Analyse von Schenker (1956, Fig. 110a, 3).

A

Takte: 1 6 8 11 13 15 18 21 23

Pentaton d-fis 6 8 Pentaton a-cis

Funktion a-dis-fis/cis + c

2 Peripetie

B

Hexaton g-fis Enneaton g-dis ohne gis Hexaton d-cis

Heperton f-h wird zu harmonischem Heptaton von a-Moll

12

Bsp. 2: Chopin Op. 28 No. 2, alternativer Graph und Tonfelder.