

# Komposition einer Klavierballade

Kantonsschule Rychenberg

Maturitätsarbeit

Luca Vignoli



Betreuende Lehrperson: Urs Pfister

Zweitbeurteilende: Karin Thalmann

6.12.2022

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1 Was ist eine Ballade? .....	5
1.1 Was ist eine Ballade in der Literatur .....	5
1.1.1 Die Kunstballade .....	5
1.1.2 Die Volksballade.....	6
1.2 Was ist eine Ballade in der Musik .....	6
1.2.1 Die Klavierballade des 19. Jahrhunderts .....	6
2 Analyse der Ballade op. 23 von Chopin.....	7
2.1 Die Form .....	7
2.1.1 Grobe Form.....	7
2.1.2 Regel der Phrasenaufteilung.....	9
2.2 Detaillierter Teil der Analyse.....	9
2.2.1 Die Einleitung.....	9
2.2.2 Das 1. Thema .....	10
2.2.3 Die erste Überleitung.....	12
2.3 Die beiden Themen und ihre Variationen.....	14
2.3.1 Das 2. Thema .....	14
2.3.2 Variationen des 1. Themas .....	14
2.3.3 Variationen des 2. Themas .....	15
2.4 Die Coda.....	16
2.4.1 Die letzte Überleitung.....	16
2.4.2 Form und Schwierigkeitsgrad .....	16
3 Die Form und Länge der Klavierballade .....	18
3.1 Chopins Balladen .....	18
3.2 Balladen von Johannes Brahms .....	18
3.2.1 Brahms Balladen op. 10, No. 1 und 3.....	19

3.3 Findung meiner eigenen Form und Länge .....	19
4 Meine eigene Ballade .....	20
4.1 Erster Versuch.....	20
4.2 Zweiter Versuch .....	20
4.3 Fragen und Herausforderungen .....	21
4.4 Analyse meiner Ballade.....	22
4.4.1 Einleitung .....	22
4.4.2 Das 1.Thema .....	22
4.4.3 Das 2. Thema und die Arpeggio-Überleitung.....	23
4.4.4 Variationen der beiden Themen .....	24
4.4.5 Die Coda.....	26
4.5 Notation.....	27
4.6 Aufnahme .....	27
Fazit .....	28
Literaturverzeichnis .....	29
Abbildungsverzeichnis .....	30

## Einleitung

In dieser künstlerischen Produktion werde ich eine eigene Klavierballade komponieren. Da ich selbst kompositorisch noch am Anfang stehe, ist das Ziel dieser Arbeit, dass ich so viel wie möglich über Klavierballaden und über das Komponieren lerne und mein gelerntes Wissen direkt anwenden kann. Dazu werde ich mich im ersten Teil der Arbeit mit einem Stück befassen, welches ein sehr gutes Beispiel einer umfassenden Klavierballade ist. Es ist die g-moll Ballade von Frédéric Chopin. Ich höre und spiele das Stück seit mehreren Jahren und möchte im ersten Teil dieser Arbeit herausfinden, was kompositorisch hinter diesem Stück steckt. Ich werde die Ballade analysieren und ihre Inhalte nutzen, um mir so viel Wissen in Sachen Musiktheorie und Komposition wie möglich anzueignen. Die Gattung der Ballade selbst ist auch von Wichtigkeit für diese Arbeit, weswegen ich zunächst folgende Frage beantworten möchte: Welche verschiedenen Arten von Balladen gibt es? Später bei der Analyse der g-Moll Ballade möchte ich darlegen: Welche kompositorischen Themen und Elemente finden sich in einer Klavierballade? Zudem werde ich grob eine kürzere Ballade des Komponisten Brahms anschauen, um die verschiedenen Längen zu zeigen, die eine Ballade haben kann. Es ist nämlich nicht mein Ziel, eine Ballade im Umfang einer Chopin-Ballade zu komponieren. Mein Ziel ist es, meine eigene Form und Länge zu finden. Dabei sollen mir die Balladen helfen. Dies führt mich zur zentralen Fragestellung dieser Arbeit: Wie hilft mir die Arbeit mit der g-moll Ballade von Chopin beim Erlernen und Anwenden von kompositorischen Fähigkeiten, um selbst eine kleine Ballade zu komponieren?

Ich werde den Entstehungsprozess dieser Ballade auch mit meiner Klavierlehrerin Jacqueline Stoop und meinem Kompositionslehrer Roman Digion teilen und sie werden mir bei Fragen behilflich sein können. Ich werde für einen weiteren Input und Eindruck meiner Komposition mit Daniel Gautschi, der auch Pianist und Komponist ist, an meiner Komposition arbeiten. Wie mich die ganze Auseinandersetzung weitergebracht hat, wird in der Analyse meiner Ballade ersichtlich. Ich werde als Produkt meine Ballade und die g-moll Ballade von Chopin aufnehmen. Ausserdem werde ich meine Ballade mit dem Programm MuseScore aufschreiben.

# 1 Was ist eine Ballade?

In Deutschland versteht man seit Ende des 18. Jahrhunderts unter einer Ballade eine erzählende Textform. Es war keine klar definierte Gattung und sie stand somit zwischen den Gattungen. Zunächst geht es darum, grob anzuschauen, welche Arten von Balladen es in der Musik zu und vor dieser Zeit gab, um dann in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzukehren und den Fokus auf die für diese Arbeit entscheidende Art der Ballade zu richten.

## 1.1 Was ist eine Ballade in der Literatur

Zahlreiche Balladen in der Literatur sind Inspiration oder sogar Grund für die Komposition eines musikalischen Werkes. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist die Ballade *Der Erlkönig* von Johann Wolfgang von Goethe. Dazu komponierte Franz Schubert 1815 eine Vertonung<sup>1</sup>. Es ist eine Vertonung für Singstimme und Klavier und sie wird auch heute noch oft gesungen. Es gibt zwei bekannte Formen der Ballade in der Literatur. Diese sind die Kunstballade und die Volksballade. Die erzählende Komponente der Ballade an sich wird in beiden Arten hervorgehoben und es lässt sich auch zeigen, wie die Balladenformen mit der Musik verbunden sind.

### 1.1.1 Die Kunstballade

Die bekannteste Balladenform, die auch heute noch von der Gesellschaft mit dem Begriff *Ballade* bezeichnet wird, ist die Kunstballade<sup>2</sup>. Damit meint man die Balladen aus dem 18., 19. Und 20. Jahrhundert, die damals als Gedichte erschienen. Dichter wie Schiller und Goethe sahen die Aufgabe einer solchen Ballade darin, den Leser zum Denken anzuregen und die Begebenheiten der Ballade auf diejenigen des eigenen Lebens zu übertragen. Deswegen endet eine Kunstballade auch meist mit einer Moral. Sie ist schriftlich vom Dichter festgehalten und wird als durchdachtes Kunstwerk betrachtet<sup>3</sup>. Auch in der Klaviermusik wird die Ballade als eigenständiges, ganzes Kunstwerk angesehen.

---

<sup>1</sup>Antonia Weis, *Der Erlkönig von Franz Schubert nach dem Gedicht von Johann Wolfgang Goethe*, 2002, <https://www.grin.com/document/107018>, 1.9.2022

<sup>2</sup>Elena Weber, *Balladen Merkmale: Alles, was du wissen musst*, 2022, <https://abi.unicum.de/schule-a-z/lernen/balladen-merkmale>, 19.9.2022

<sup>3</sup>Arne Stamer, *Ballade*, <https://wortwuchs.net/ballade/#a6>, 29.10.2022

### 1.1.2 Die Volksballade

Die Volksballade ist eine Frühform der Ballade, welche bereits im Mittelalter existierte. Die erzählende Eigenschaft der Ballade, die sowohl in der Literatur als auch in der Musik ausgeprägt ist, zeigt sich bei der Volksballade sehr gut. Diese werden nämlich mündlich überliefert<sup>4</sup> und sind Geschichten, die über Generationen immer weitererzählt wurden, weswegen es auch meistens keinen klaren Verfasser gibt.

Hier ist auch ein direkter Zusammenhang mit der Musik auszumachen, denn die Volksballade erinnert stark an ein Volkslied. Die Volksballade kann auch als Liederform betrachtet werden, in der epische, lyrische sowie dramatische Elemente eingebaut sind<sup>5</sup>. Dabei verkörpert die Geschichte an sich das Epische, die einzelnen Strophen das Lyrische und die szenische Erzählung, welche oft mit einem Dialog umgesetzt wird, das Dramatische Element der Volksballade.

## 1.2 Was ist eine Ballade in der Musik

Der italienische Begriff *balada* tauchte in Frankreich bereits im 12. Jahrhundert auf<sup>6</sup>. Sie bezeichnete ein Tanzlied, welches von den Tanzenden selbst gesungen wurde und aus mehreren Strophen bestand. Später wurden in England ganz nach dem französischen Vorbild ähnliche Balladenformen entwickelt. Die Ballade hatte zu dieser Zeit eine strenge Formerwartung<sup>7</sup>, sie besass also immer mehr oder weniger die gleiche Form. In England wurde diese Formstrenge dann im 18. Jahrhundert verworfen und es blieb der Ballade, neben dem Liedhaften, bestehen, dass sie in den meisten Arten keine klar definierbare Form besitzt.

### 1.2.1 Die Klavierballade des 19. Jahrhunderts

Die für diese Arbeit wichtige Form der Ballade entstand in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Klaviermusik und äusserte sich als umfassendes, virtuoses Solostück für das Klavier. Eine

---

<sup>4</sup>Carmen Bremen, Volksballaden, 2006, <http://www.balladen.de/web/sites/lieder/index.php?b27=8>, 1.9.2022

<sup>5</sup>Heike Münnich, *Ballade*, Veröffentlicht 2020, Letzte Überarbeitung 2020 <https://www.inhaltsangabe.de/wissen/textsorten/ballade/>, 1.9.2022

<sup>6</sup> Elena Weber, *Balladen Merkmale: Alles, was du wissen musst*, 2022, <https://abi.unicum.de/schule-a-z/lernen/balladen-merkmale>, 19.9.2022

<sup>7</sup> Arne Stamer, *Ballade*, <https://wortwuchs.net/ballade/#a6>, 29.10.2022

Standardform für eine solche Ballade gab es nicht. Die Balladen variieren je nach Stück und Komponist in der Länge, Ausprägung und Struktur. Die bekanntesten Balladen dieser Art wurden von Komponisten wie Chopin, Liszt oder Brahms zu jener Zeit veröffentlicht. Bei allen Komponisten hat die Ballade einen ausgeprägten erzählenden Charakter. Dies wird bei Chopin zum einen durch die beachtliche Länge seiner vier Klavierballaden unterstützt, unter anderem aber auch durch die fließenden Taktangaben (6/4, 6/8, 3/4), in denen diese komponiert sind.

## 2 Analyse der Ballade op. 23 von Chopin

Die Analyse der g-moll Ballade von Chopin ist ein wichtiger Grundpfeiler dieser Arbeit. Sie dient als Stütze bei der Verbesserung und Entwicklung meines Wissens in der Musiktheorie. Teilweise wird die Analyse eher detailliert sein, gewisse Passagen werden aber je nach Themenbereich auch in leicht grösseren Abschnitten bearbeitet und es wird zunächst einen groben Überblick über das Stück gegeben. Der Anfang des Stücks wird am genauesten analysiert und es wird auf Bereiche wie Harmonik, Rhythmik, Dynamik oder Motivatik eingegangen.

### 2.1 Die Form

#### 2.1.1 Grobe Form

Das grösste Wiedererkennungsmerkmal der 1. Ballade ist wohl ihr 1. Thema, welches verschieden variiert in den Tonarten g-moll und a-moll insgesamt drei Mal von Chopin auskomponiert ist. Wie jede Ballade hat die G-Moll Ballade auch ein 2. Thema. Dieses kommt in Es- und in E-Dur auch insgesamt drei Mal vor. Bevor man das 1. Thema zu hören bekommt, beginnt das Stück allerdings mit einer 7-taktigen Einleitung. Alle vier Balladen von Chopin haben eine Einleitung, somit erscheint diese also notwendig und auch sinnvoll für die Form der Ballade. Mit der Einleitung bekommt man einen gerundeten Einstieg ins Stück und man merkt: Jetzt bekomme ich etwas erzählt. Die Einleitung ist gefolgt von den verschiedenen Variationen der beiden Themen, welche mit insgesamt sechs Überleitungs-Teilen verbunden sind. Die Überleitungen haben verschiedene Längen, sie bewegen sich im

Rahmen von 2-29 Takten. Sie sind auch im Technischen zueinander unterschiedlich und sie sind eines der Elemente, welche die Form der Ballade ziemlich frei machen, da eine Überleitung in beliebiger Länge und Form eigentlich überall eingebaut werden kann. Auch gibt es keine Grundformel dafür, wie viele Variationen eines Themas in einer Ballade vorhanden sein müssen, geschweige denn in welcher Reihenfolge oder Länge. In der g-moll Ballade folgt nach der letzten Variation des 1. Themas die Coda. In diesem Finale wird das Stück auf virtuose Weise zu einem Ende gebracht. Die Ballade in g-moll hat eine durchschnittliche Spieldauer von 9 Minuten<sup>8</sup>. Die eben genannten Elemente bilden zusammen in der richtigen Reihenfolge folgenden Ablauf:

9

Einleitung
1. Thema (Ausgangsform)
Überleitung 1
2. Thema (Ausgangsform)
Überleitung 2
1. Thema (Variante)
2. Thema (Variante)
Überleitung 3
Scherzando-Teil
Überleitung 4
2. Thema (Variante)
Überleitung 5
1. Thema (Variante), Überleitung 6
Coda

Hugo Leichtentritt weist in seiner Analyse die Form der 1. Ballade von Chopin als Annäherung an die Sonatenhauptsatzform nach. Dabei betrachtet er den Teil bis und mit

<sup>8</sup>Krystian Zimmermann, *Ballade No. 1 in G-Minor*, Deutsche Grammophon,

<https://open.spotify.com/track/5Ks5ENUFNQDfaqxiZnCkVJ>

<sup>9</sup> Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München – Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler, 1976

Überleitung 2 als Exposition, das 1. Thema in 1. Variante bis und mit Überleitung 4 als Durchführung und den Teil ab der letzten Variante des 2. Themas bis zur Coda als Reprise<sup>10</sup>.

### 2.1.2 Regel der Phrasenaufteilung

Grundsätzlich ist die Unterteilung innerhalb einer Passage von Chopins erster Ballade immer in ungefähr in Vier- oder Achttaktphrasen möglich<sup>11</sup>. Da dies bei allen Balladen von Chopin der Fall ist, kann man diese Gliederung als kompositorische Regel betrachten, die als Grundlage gilt und der Chopin sich immer mindestens annähert. Mit einer Annäherung ist gemeint, dass eine viereinhalbtaktige oder neuntaktige Phrase als Vier- bzw. Achttaktperiode mit einem Einschub angesehen wird.

## 2.2 Detaillierter Teil der Analyse

### 2.2.1 Die Einleitung

Das Stück beginnt mit einer Einleitung, welche je nach Ausgabe die Tempobezeichnung *Largo* oder auch *Lento*<sup>12</sup> findet. Sie ist 7 Takte lang und ist im Vergleich zum Rest des Stücks (mit Ausnahme der Coda) im 4/4 Takt notiert. Der Rest des Stücks steht im 6/4 Takt. Der erste Takt beginnt mit zwei oktavverschobenen tiefen Cs, welche meist von beiden Händen mit jeweils dem dritten Finger gespielt werden. Es folgt in Takt 1-3 eine unisono Aufwärtsbewegung des Neapolitanischen Sextakkordes (Abb. 1) der Tonart g-moll. Den Neapolitanischen Sextakkord verwendet Chopin sehr gerne in seinen Stücken und er ist zum Beispiel bei Beethoven auch häufig anzutreffen<sup>13</sup>. In diesem Falle hört man den typischen Neapolitaner-Klang jedoch nur schwer heraus und kann ihn am Anfang beim tiefen C, welches zweieinhalb Ganzschlagnoten zu liegen kommt, logischerweise noch nicht erkennen, da das C als erste Note ohne Kontext gehört wird. Die Melodik ist in dieser Einleitung von grosser Bedeutung, da wie gesagt eine Einstimmigkeit herrscht. Das Gefühl des Fortschreitens verleiht ihr zudem einen rezitativen Charakter<sup>14</sup>. Während die ersten drei

---

<sup>10</sup> Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopinischen Klavierwerke*, Berlin, 1922

<sup>11</sup> Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler, 1976, Seite 20

<sup>12</sup> Jan Ekier, *Frédéric Chopin – Balladen/Ballads*, Wien, Wiener Urtext Edition, Verlage Schott Music GmbH & Co. KG und Universal Edition, 1986

<sup>13</sup> Neapolitanischer Sextakkord, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1006473>, keine weiteren Angaben, 1.9.2022

<sup>14</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985, Seite 234

Takte die Töne von As-Dur (Neapolitaner von g-moll) und die None *b* beinhalten, geht es am Schluss von Takt 3 mit dem Leitton *fis* zu harmonisch moll von g-moll über. Takt 5 ist in reinem g-moll und beinhaltet wie Takt 4 eine chromatische Umspielmelodien, die steigernd wirken. In Takt 6 beginnt die Kadenz der Einleitung zum Moderato-Teil (1. Thema). Es sind zum ersten Mal klare harmonische Verhältnisse erkennbar. Ein c-moll Akkord gefolgt von einem arpeggierten g-moll, bei dem das *es* vom vorherigen c-moll noch hängenbleibt bzw. erneut gespielt wird, bilden in Takt 6 und 7 den offenen Schluss<sup>15</sup> der Einleitung. Die Einleitung ist ein eigenständiger Teil der Ballade und wird im Stück nicht mehr wiederholt. Dies ist nicht bei allen Chopin-Balladen so. Bei der Ballade in f-moll op. 52 wird die 7-taktige Einleitung mit geringen Variationen einmal wiederholt.



Abbildung 1 Ballade op. 23, Takte 1-3: Unisono Aufwärtsbewegung des Neapolitanischen Sextakkordes

### 2.2.2 Das 1. Thema

Wie bereits erwähnt führt die Einleitung mit einem offenen, sozusagen fließenden Schluss in das erste Thema, das die Tempobezeichnung *Moderato* findet. Beim offenen Schluss bleibt in Takt 7 ein *b* bis in Takt 8 liegen, welcher schon zum Moderato-Teil gehört, und somit den Schluss der Einleitung und den Anfang des Moderato-Teils zugleich bildet. Das Thema selbst beginnt mit einem auftaktigen Motiv auf den Anfang von Takt 9. Dieser Schleifer (Abb. 2) als Auftakt zieht sich durch das ganze Thema.



Abbildung 2 Takt 8: Offener Schluss der Einleitung, Auftaktiges Schleifer-Motiv

<sup>15</sup> Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzschichler, 1976, Seite 8

Harmonisch betrachtet bildet dieser Schleifer einen D dominant-13-Akkord, der auch Chopin-Akkord<sup>16</sup> genannt wird. Chopin verwendet diesen Akkord in sehr vielen Stücken und er ist ein wichtiger Bestandteil seines Klangs. Dieser Schleifer bildet also die Dominante, welche in Takt 9 mit einem g-moll Akkord aufgelöst wird. Das Thema hat zweifellos Walzercharakter, nämlich wird nach jedem Schleifer der oberste Ton des folgenden Akkordes auf einen schweren Teil des Taktes (Schlag 1 oder 4) gespielt und drei Ganzschlagnoten gehalten. Auf die letzten zwei von diesen drei Schlägen wird der Rest des Akkordes aufgeteilt auf die linke und rechte Hand zwei Mal in Viertel ergänzt (auf Schläge 2 und 3 oder 5 und 6), wodurch das Ganze einer Walzerbegleitung ähnelt. Diese Figur kommt nach einem Schleifer jeweils drei Mal (Abb.3).

Die ersten zwei 3er Gruppen inklusive Schleifer werden wiederholt und anschliessend aber anders weiterentwickelt. Harmonisch bildet Chopin mit diesen Akkorden, die wie eben beschrieben, gespielt werden, folgenden Verlauf: (in den 3er Gruppen)

g-moll, g-moll, c-moll
g-moll, A7, D-Dur
g-moll, g-vermindert, Fsus4
F7-Schleifer*
F7, B-Dur, c-moll
g-moll, g-moll, c-moll
g-moll, A7, D-Dur

*\*Dieser Schleifer ist hier eingetragen, da er als einziger in der Ausgangsform des 1. Themas kein D-dominant-13-Schleifer ist. Zwischen den anderen 3er Gruppen befindet sich nämlich jeweils ein solcher. Rhythmisch betrachtet beginnen die D-13-Schleifer nie genau auf den Schlag, sondern immer erst eine Achtelpause danach. Dies verstärkt den Auftakts-Charakter<sup>17</sup> dieses Motivs. Beim F7-Schleifer in Takt 14 beginnt das Motiv jedoch genau auf Schlag 4. Dies gibt dem Motiv mehr Wichtigkeit beim Zuhören und Spielen und zeigt klar die Entwicklung des Themas.*

<sup>16</sup> Der Chopin-Akkord, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/256752>, keine weiteren Angaben auffindbar, 11.9.2022

<sup>17</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985



Abbildung 3 Takt 15 und 16 :Beispiel einer 3er Gruppe des Walzer-Motivs

Nach diesen 3er Gruppen entwickelt Chopin ab Takt 21 die Idee des beschriebenen Walzer-Motivs ohne Einschub des Schleifers steigernd weiter. Ein Mittel, welches er dazu nutzt, ist die Entwicklung und Verselbstständigung der linken Hand, welche in Takt 24 und 25 ein ansteigendes Umspielmotiv (Abb. 4) der Töne *c, d* und *e* spielt und den Triller in Takt 25 als Höhepunkt der Phrase vorbereitet.



Abbildung 4 Takt 24-25, linke Hand, Steigerndes Umspielmotiv mit Triller als Ziel

Weitere Steigerung wird durch das Einbauen eines ersten Laufs erreicht, der ebenso die erste technische Herausforderung beinhaltet. Kurz danach befindet man sich ab Takt 36 im zweiten Teil des Themas. Dieser zweite Teil ist kürzer (nämlich nur 8 Takte lang) und hat eine enge motivische Verbindung zum 1. Teil<sup>18</sup>. Unter Verwendung eines Gegenakzents und einer Verdopplung der Basstöne werden erste grössere Steigerungen bereits klar. Nach diesen 8 Takten steigt zusätzlich das Tempo und der technische Schwierigkeitsgrad und die erste Überleitung beginnt.

### 2.2.3 Die erste Überleitung

In Takt 44 beginnt die virtuos angelegte erste Überleitung. Das Tempo steigt an, denn es steht jetzt die Bezeichnung *sempre più mosso* (immer mehr bewegt). Änderungen in der

<sup>18</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985

Dynamik sorgen für immer mehr werdende Eindrücke und eine grosse Steigerung. Der Höhepunkt dieser Überleitung ist bei Takt 56 erreicht. Hier spielt die rechte Hand virtuose Arpeggi in durchgehenden Achtel und erzeugt dadurch das Gefühl eines 4/4-Taktes, welcher in Achteltriolen läuft. Die linke Hand hält sich allerdings in der Begleitung an das 6/4-Taktgefühl weswegen ein Konfliktrhythmus<sup>19</sup> entsteht. Die Arpeggi vom Höhepunkt ergeben zusammen folgenden harmonischen Ablauf:

g-moll, G-Übermässig, g-moll, G-Übermässig, B-Dur, F-Dur

Die g-moll Arpeggi und der F-Dur-Arpeggio am Schluss erstrecken sich über 4 Oktaven (Abb.5), während alle anderen nur über 2 Oktaven gespielt werden. Bei den Arpeggio-Bewegungen von B-Dur und F-Dur beruhigt sich die Stimmung bereits wieder und es steht über Takt 63 auch ein *calando* und anschliessend in Takt 64 ein *smorzando*. Mit dem langsamer werdenden F-Dur Arpeggio über 4 Oktaven bremst die Bewegung ganz ab und pendelt sich mit abwechselnd gespielten, versetzten f-c Quinte/Quarte-Intervallen (Abb.6) aus. Gleich danach wird das 2. Thema in der Ausgangsform präsentiert. (2.Thema: Kapitel 2.4)



Abbildung 5 Takt 60-61: g-moll Arpeggio über 3 1/2 Oktaven



Abbildung 6 Takte 65-67: Die drei ruhigen letzten Takte der ersten Überleitung, f-c Pendelbewegung

<sup>19</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Berlin, 11. Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, 1929

## 2.3 Die beiden Themen und ihre Variationen

### 2.3.1 Das 2. Thema

Das 2. Thema beginnt bei Takt 68. Die wundervolle Melodie des 2. Themas in der rechten Hand wird von der linken mit laufenden Viertelbewegungen von breit gespielten Akkorden (Abb. 7) begleitet. Die Ausgangsform des 2. Themas ist in Es-Dur. Bei der Entwicklung des Themas geht Chopin harmonisch den Quintfall hinunter, was zum abgerundeten Charakter des 2. Thema beiträgt. Noch dazu hat das 2. Thema ein Appendix<sup>20</sup>. Einen zweiten Teil (Abb.8) des Themas, der später auch nicht in allen Variationen des Themas vorkommt.



Abbildung 7 Takte 68-69: Anfang 2. Thema, Breite Akkorde linke Hand



Abbildung 8 Takte 86-87: Die zwei abwechselnden Motive des 2. Teils des 2. Themas

### 2.3.2 Variationen des 1. Themas

Nach dem Appendix des 2. Themas bringt eine zweite 3-taktige Überleitung den Hörer zurück zum ersten Thema, welches nun bis auf ein paar Kleinigkeiten gleich wiederholt wird. Es steht jetzt allerdings nicht mehr in g-moll, sondern in a-moll. Was auch auffällt ist, dass die linke Hand während dem ganzen Verlauf dieser Variation (Takte 94-105) nur einen

<sup>20</sup> Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1976, Seite 22

Basston spielt. Und zwar spielt sie immer wieder ein *e* (Quinte von *a*). Es entsteht ein sogenannter Orgelpunkt<sup>21</sup>. Wo sich die Ausgangsform immer wieder mit dem Bass zur Tonika bewegt, bleibt bei der ersten Variation immer der Grundton der Dominante (*e*) liegen, was für eine stetig leichte Spannung sorgt. Ab Takt 99 werden die Melodietöne in der rechten Hand verdoppelt und es kommt über die letzten 7 Takte der Variation zu einem grossen Crescendo. Dieser letzte Teil unterscheidet sich folglich stark von der Ausgangsform. Einer der grössten Höhepunkte ist dann bei Takt 106 erreicht. Dort beginnt die virtuose erste Variation des 2. Themas. (Kapitel 2.3.3)

Bei der dritten und letzten Form des 1. Themas (Takte 194-205) findet sich jenes Crescendo aus der ersten Variation fast identisch wieder, mit dem erneuten Unterschied, dass das 1. Thema wieder in g-moll gespielt wird. Diesmal leitet das Thema zum grossen Finale über. (Kapitel 2.4)

### 2.3.3 Variationen des 2. Themas

Das in der Ausgangsform eher ruhigere 2. Thema wird in der zweiten Version sehr virtuos und laut variiert. Es ist ein absoluter Höhepunkt des Stücks. Was die Tonart betrifft kann man hier, wie auch bei vielen anderen Stellen, den Bezug auf zwei Tonarten gemacht werden. Hier sind es die Tonarten A-Dur und E-Dur. Bei Chopin ist es öfters der Fall, dass es nicht ganz klar ist, in welcher Tonart man sich gerade befindet, man spricht von einem Tonartenhof<sup>22</sup>.

Technisch betrachtet ist diese Variante von grosser Schwierigkeit, da die rechte Hand sehr vollgriffig auskomponiert ist und drei Oktav-Aufwärtsbewegungen in Achtel sowie zwei Umspielermotive in Achtel-Triolen spielt. Auch die linke Hand setzt sich aus Oktaven im Bass zusammen und die jeweilige Harmonie wird gleich anschliessend verschachtelt in Viertel darüber gespielt. (Abb. 9)

---

<sup>21</sup>Markus Gorski, *Harmonielehre* 3 – Der Orgelpunkt, <http://www.lehrklaenge.de/PHP/Harmonielehre2/Orgelpunkt.php>, 27.10.2022

<sup>22</sup> Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1976, Seite 19



Abbildung 9 Takt 121: Rechte Hand: Achtel-Lauf in Oktaven, Linke Hand: Standardbegleitungsmuster dieser Variante

Die letzte Variation des 2. Themas beginnt ab Takt 166. Auch hier befindet man sich von der Dynamik her im Fortissimo, allerdings hinterlässt diese dritte Version nicht denselben Eindruck wie die zweite. Sie wirkt fließender, was unter anderem an der Begleitung der linken Hand liegt. Diese spielt nämlich eine Wellenbewegung in Achtel, was die mittel vollgriffig gespielte Melodie in der rechten Hand schwebend erscheinen lässt. Auch hier findet sich erneut der Appendix zum Thema, der gleich wie bei der ersten Variation des 2. Themas angehängt wird und sich zur letzten Version des 1. Themas ausklingt.

## 2.4 Die Coda

### 2.4.1 Die letzte Überleitung

Die unmittelbare Vorbereitung der Coda geschieht mit der kürzesten aber wahrscheinlich lautesten Überleitung 6 (Takte 206-207). Es ist *il più forte possibile* notiert (so laut wie nur möglich). In den zwei Takten findet sich dasselbe Begleitungsmuster der linken Hand wie in der ersten Variation des 2. Themas (ab Takt 106,). Harmonisch bildet der erste der beiden Takte einen Quartsextakkord (g-moll mit Quinte *d* im Bass). Der zweite bildet dann den erwarteten Dominantseptakkord.

### 2.4.2 Form und Schwierigkeitsgrad

Der *Presto con fuoco* Schlussteil ist mit Abstand der technisch herausforderndste Teil dieser ersten Ballade. Wie bereits erwähnt ist die Coda ebenso wie die Einleitung im 4/4 Takt

notiert. Die ersten zwei Viertaktperioden fallen rhythmisch auf, da durch Betonungszeichen auf der rechten Hand Synkopen<sup>23</sup> entstehen.



Abbildung 10 Takte 212 und 213: Hälfte der Viertaktperiode, identisch wiederholt

Die ersten 8 Takte sind gefolgt von einem zweiten Motiv, das sich stetig aufbaut und auf Takt 242 hin spielt. Ab Takt 242 entlädt sich nämlich die Energie, die sich gewissermassen über das ganze Stück angestaut hat. Das Taktgefühl geht verloren und virtuose Läufe bringen das grosse Stück zu einem Ende. Dabei wird zuerst ein chromatischer Lauf gespielt und anschliessend drei Läufe in der harmonischen g-moll Tonleiter. Der zweite wird unisono mit beiden Händen eine Oktave verschoben gespielt und der dritte mit einem Terzabstand (Abb. 11). Die Läufe sind jeweils von ruhigen g-moll Akkorden und einer fließenden unisono-Bewegung unterbrochen, welche für dynamische Gegensätze sorgen und den Schluss noch weiter herauszögern. Dann aber: *fff* und ein chromatisches Oktavenfinale (Abb. 12) in beiden Händen bringen die Ballade op. 23 zu einem endgültigen Doppelstrich.

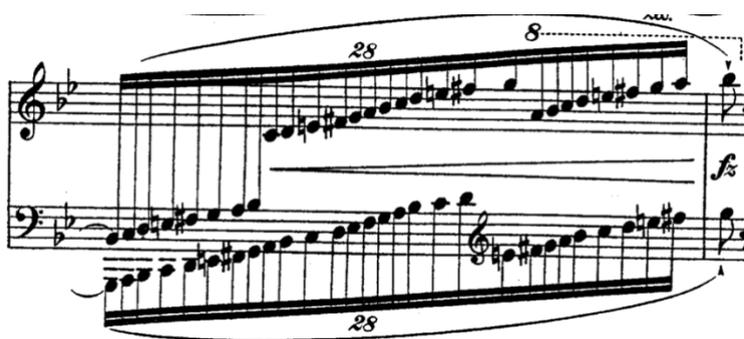


Abbildung 11 Takt 255: letzter Lauf Harmonisches g-moll, terzversetzt

<sup>23</sup> Piotr Wierzbicki, *Der flimmernde Ton*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2019



Abbildung 12 Takte 260-264: Oktav-Finale

### 3 Die Form und Länge der Klavierballade

#### 3.1 Chopins Balladen

Die Chopin-Balladen befinden sich, was die Spieldauer betrifft, im Rahmen von 7-11 Minuten. Damit sind sie alle umfassende Werke. Sie sind auskomponierte und richtungsorientierte Stücke, welche in der Form jedoch keine streng formale Erwartungshaltung haben. Dies fehlt der Gattung der Ballade im Allgemeinen. In Stücken wie zum Beispiel bei einem Scherzo sind solche formalen Erwartungen vorhanden. Chopins zweites Scherzo findet im Übrigen formale Ähnlichkeiten mit seiner zweiten Ballade und diese lehnt auch an die Bedingungen des Scherzos an.

Es gibt viele Hinweise darauf, dass Chopin seine Balladen als Bestandteil einer einzigen Gattung sah, weswegen er in seinen Balladen gewissermassen seine eigenen Regeln oder Angewohnheiten entwickelte und durchaus auch auf vereinzelte Archetypen<sup>24</sup> zurückgriff. Was allgemein für die Ausprägung der Form verantwortlich ist, ist der sogenannte thematische Dualismus<sup>25</sup>, der seinen Ursprung in der Sonate hat. Zwei präsentierte Themen bestimmen in veränderten und variierten Erscheinungen die Form der Ballade.

#### 3.2 Balladen von Johannes Brahms

Auch bei anderen Komponisten dieser Epoche finden sich Balladen, die eine ähnliche Länge und Form verkörpern wie diejenigen von Chopin. Es gibt jedoch auch kürzere Balladen, zum

<sup>24</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985

<sup>25</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985

Beispiel von Johannes Brahms. Sie zeigen ebenso Charakteristiken von längeren Balladen, befinden sich jedoch in einem kompakteren Rahmen und haben dadurch teils auch weniger dramatische Höhepunkte, die vor allem deswegen weniger dramatisch erscheinen, da sie nicht mit derselben Vorarbeit und Steigerung wie bei Chopin präsentiert werden. Die kürzeren Balladen haben daher entweder eine ruhigere Grundstimmung oder nehmen in anderen Fällen für den ganzen Verlauf des Stücks eine Heiterkeit auf. Die langen Balladen wirken wie eine alleinständige dramatische Erzählung. Dies kann jedoch, wie Brahms durch seine op. 10 Balladen zeigt, auch mit einer Ballade der Länge von vier Minuten erreicht werden.

### 3.2.1 Brahms Balladen op. 10, No. 1 und 3

Die Brahms Balladen op. 10, 1 und 3 sind Beispiele für kürzere Balladen und befinden sich bei einer Spieldauer von ungefähr sechs und vier Minuten. Sie illustrierten mir eine Form der Ballade, die sich in ihren Ausdrucksweisen klar präsentieren. Zudem entwickelt die Ballade op. 10, No. 3, wie die Bezeichnung *Andante* vorsieht, einen ruhig schreitenden Charakter. Eine etwas ruhigere Grundstimmung wollte ich in gewissen Passagen meiner Ballade auch haben. Ich wollte jedoch auch den von Chopin geliebten Walzercharakter in meinem Stück ausarbeiten. Die Ballade op. 10, No. 1 von Brahms, welche die Bezeichnung *Intermezzo* trägt, nimmt in der ersten Hälfte einen sehr bestimmten, imposanten und dramatischen Charakter an. Eine gewisse Heiterkeit spielt auch immer noch mit. In der zweiten Hälfte bewegt sich das Stück dynamisch im ruhigeren Bereich. Sie greift jedoch ähnliche Themen und Motive auf wie die erste Hälfte. Dank diesen Balladen konnte ich meinen Horizont was die Möglichkeiten zur Ausprägung und Länge einer Klavierballade erweitern.

### 3.3 Findung meiner eigenen Form und Länge

Ich wollte mich bei meiner Ballade wie bereits erwähnt in einem kleineren Rahmen befinden. Nach den Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Balladen, habe ich mich für eine Länge von 3-4 Minuten entschieden. Natürlich sind bei einer solchen Länge niemals die gleichen Entwicklungsmöglichkeiten der Themen vorhanden, ich hatte jedoch dank Brahms kürzeren Balladen nun auch Beispiele für Balladen etwas kleinerer Dimensionen. Ich überlegte mir auch, ob es vielleicht schwierig werden würde, eine vorher bestimmte Länge

einzuhalten. Es stellte sich jedoch als gute Schätzung heraus es entstand eine Komposition, die sich gerade im Rahmen von 5-6 Minuten befindet. Dabei musste ich schon schauen, dass ich nicht zu grosse Passagen anfangen, mit derer Vollendung ich dann in zeitlichen Druck geraten würde. Dies war unter anderem ein Grund dafür, dass ich mich auf nur eine Variation jedes Themas beschränkte. Mit den Überleitungen als Verbindungselemente für die Variationen nahm meine Ballade dann eine passende Länge an. Mit einer Variation pro Thema konnte ich meine Ballade zudem in eine klare Struktur bringen.

## 4 Meine eigene Ballade

### 4.1 Erster Versuch

Bei meinem ersten Versuch, eine eigene Ballade zu komponieren, bin ich am Anfang gut vorwärtsgekommen. Ich hatte eine Ausgangsform des 1. Themas auskomponiert und bereits eine Überleitung zum Anfang meines 2. Themas gehabt. Nachdem ich diese ungefähr 3 Seiten notiert hatte, bin ich jedoch an einen Punkt gelangt, wo es nicht mehr allzu ring vorwärts ging mit dem Komponieren. Das ist logischerweise normal, jedoch habe ich gemerkt, dass die grosse Schwierigkeit darin liegt, das bereits präsentierte Material kompositorisch auszuwerten und neu zu verarbeiten. Mit dem ersten 2. Thema, welches ich komponiert hatte, gelang mir das. Ich habe es dann deswegen auch im finalen Versuch abgewandelt und als Einleitung verwendet.

Ich habe bei diesem ersten Versuch vor allem viele Erfahrungen beim Notieren mit dem Programm MuseScore gemacht. Zeitlich betrachtet hatte ich mit den ersten Versuch Ende Mai gestartet und habe dann während den Sommerferien entschieden, einen zweiten Versuch zu beginnen.

### 4.2 Zweiter Versuch

Nachdem ich erkannt hatte, dass mein erster Versuch wohl nicht das finale Produkt sein wird, habe ich zunächst möglichst viele neue Ideen skizziert. Diese habe ich jeweils mit kurzen Aufnahmen festgehalten. Ich habe diese kurzen Passagen jedoch nicht notiert, da dies ziemlich zeitaufwändig ist, dazu aber gleich mehr (4.5 Notation). Ich habe mir für die

Ausarbeitung des neuen 1. Themas Zeit gelassen, da ich nun wusste, dass dieses Ausgangsmaterial mit besonderer Sorgfalt komponiert werden musste, um für den späteren Verlauf des Stücks verwertbar zu sein. Ich komponierte anschliessend auch in den Sommerferien eine Überleitung vom 1. zum eben erwähnten 2. Thema, welches mir im Kontext des neuen Versuchs noch besser gefiel.

#### 4.3 Fragen und Herausforderungen

Das Komponieren einer eigenen Klavierballade brachte viele Herausforderungen mit sich, von welchen mir viele am Anfang bereits klar wurden. Da war zum Beispiel auch die Frage, in welchem harmonischen Kontext ich die Ballade komponiere. Soll sie wie Chopin klingen, wird sie wie ein Pop-Stück klingen oder allgemein formuliert: Auf welcher harmonischen Grundlage wird die Ballade komponiert? Dies wusste ich nicht so ganz, jedoch konnte ich klar ausschliessen, dass meine Ballade nicht wie eine Chopin-Ballade klingen soll. Das heisst allerdings nicht, dass diese teilweise an Chopin erinnern mag, klanglich sowie in der Form. Die Länge ist klar eine andere. Ich wusste auch, dass mich in der Klaviermusik neben Chopin auch Rachmaninoff und zeitgenössische Komponisten beeinflussten. Wenn ich also hauptsächlich nach Gehör komponiere, werden sich alle diese Dinge wohl in der Komposition abzeichnen. Die eben erwähnte Schwierigkeit, an einem gewissen Punkt weiterzumachen und das Stück zu einem Doppelstrich zu bringen, blieb während der ganzen Arbeit bestehen. Es ging auch immer langsamer vorwärts je näher ich dem vermeintlichen Schluss kam.

## 4.4 Analyse meiner Ballade

### 4.4.1 Einleitung

Für die Einleitung meiner Ballade habe ich mich für einen ruhigen Einstieg entschieden. Dieser erinnert wie die Einleitung der op. 10, 2 Ballade von Brahms an eine instrumentale Einleitung eines Liedes<sup>26</sup>. Bei Chopin haben die Einleitungen diesen Charakter auch und Chopin sowie Brahms gelingt kompositorisch, dass die Einleitungen als eigenständiges durchkomponiertes Element und nicht «nur» als Einleitung eines Liedes erscheinen. Bei der op. 10, 2 Ballade sowie bei der vierten Chopin-Ballade wird die Einleitung in die Gesamtform einbezogen und wird folglich erneut gespielt. Ich habe die Einleitung meiner Ballade ebenfalls im Verlauf des Stückes erneut eingebaut. Sie ist kurz vor der Coda ein weiteres Mal auskomponiert.

### 4.4.2 Das 1. Thema

Meine Ballade in Des startet mit dem 1. Thema in Des-Dur, welches wie das 1. Thema der 1. und 4. Chopin-Ballade einen ausgeprägten Walzercharakter besitzt. Meinem ersten Thema liegt eine chromatische Bassbewegung in der linken Hand zu Grunde (Abb. 13). Diese zieht sich vom ersten Basston *des* bis zum *as* durch\*. Die Dominante im Bass wird folglich als Ziel in kleinsten harmonischen Schritten vorbereitet. Der Basston wird jeweils mit dem ganzen Akkord in einer walzerartigen Begleitform auf den Schlag 2 und 3 ergänzt. Der Des-Dur Akkord selbst kommt zwei Mal in dieser chromatischen Bewegung vor, nämlich zuerst in der Standardlage und anschliessend mit dem erwähnten *as* im Bass, welches den Akkord zu einem Quartsextakkord<sup>27</sup> macht. Die Harmonien mit Bässen ausserhalb der Tonart Des-Dur (Töne *fes*, *g* und *d*) sind alle Versionen der Akkorde *g*-vermindert-7 und *d*-vermindert-7. Die anderen Harmonien, die in dieser Folge vorkommen, sind *es*-moll und *Ges*-Dur.

---

<sup>26</sup> Günther Wagner, Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts, München-Salzburg, 1976

<sup>27</sup> Ulrich Kaiser, *Die Tonika mit Quinte im Bass und der Vorhalts-Quartsextakkord*, 2018, <https://musikanalyse.net/tutorials/funktionstheorie-t5/>



Abbildung 13 Takte 9-14 Beginn des 1. Themas, chromatische Basslinie

\*Würde die Basslinie chromatisch abwärts vom *des* zum *as* laufen, wäre sie ein Beispiel eines *Passus Duriusculus*<sup>28</sup>. Der *Passus Duriusculus* ist eines der ältesten Motive in der Musik und wird für den Ausdruck von grossem Schmerz genutzt. Er kommt unter anderem in vielen *Requiems* vor.



Abbildung 14 Takte 18-20: Lauf mit Subdominante in moll, Des-Dur Sextakkord und es-moll als Grundidee

In Takt 17 hat die chromatische Basslinie die Quinte *as* erreicht und in den Takten 18-20 geschieht ein kleiner Lauf (Abb. 14), der sich harmonisch zunächst in Takt 18 auf der Moll-Subdominanten stützt, anschliessend auf dem Sextakkord von Des-Dur und zuletzt auf Es-Moll.

#### 4.4.3 Das 2. Thema und die Arpeggio-Überleitung

Die erste Überleitung beginnt in Takt 37, wo gleichzeitig die Vorzeichen auf die Töne der Tonart A-Dur wechseln. In dieser Überleitung sowie auch im ersten Thema kommt immer wieder ein rhythmisches «Hüpfermotiv» (Abb. 15 und 16) vor, welches am Anfang der Überleitung in einem etwas ruhigeren Kontext gespielt wird. Das rhythmische Motiv kommt

<sup>28</sup> Thomas Braatz, *Passus duriusculus*, 2006, <https://www.bach-cantatas.com/Topics/Passus.htm>, 1.9.2022

auch im weiteren Verlauf des Stücks immer wieder vor. Das Stück entwickelt und steigert sich dann mit Achtelbewegungen der rechten Hand wieder. Nachdem das Stück harmonisch von A-Dur nach D-Dur bewegt hat, wird das 2. Thema ebenfalls in D-Dur und in der Ausgangsform präsentiert. Es dauert 12 Takte lang und wird von einer weiteren Überleitung, die zur weiteren Steigerung des Stücks dient, gefolgt. Die Steigerung wird mit 16tel Bewegungen erreicht und diese Steigerung mündet in einer strukturell komponierten Arpeggio-Bewegung, wie sie auch bei der vierten Chopin-Ballade oder bei seiner op. 25, 12 Etüde in c-moll, welche sich ausschliesslich mit dieser Technischen Schwierigkeit befasst, vorkommt. Diese Struktur bleibt acht Takte lang bestehen und bildet folgenden harmonischen Verlauf:

g-moll, D-Dur, g-moll, f-vermindert, c-moll, Es-maj7, F7

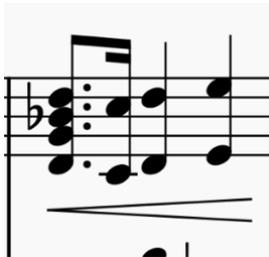


Abbildung 15 Takt 37, „Hüpfmotiv“ in ruhigerem Kontext



Abbildung 16 Takt 53, „Hüpfmotiv“ im 1. Thema

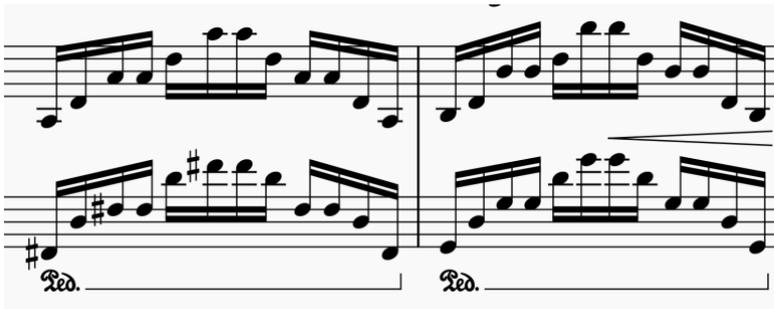


Abbildung 17 Takte 77-78, Arpeggio-Bewegung, teil der zweiten Überleitung

#### 4.4.4 Variationen der beiden Themen

Nach dieser Überleitung landet man bei der erwarteten Auflösung B-Dur und zugleich bei der Variation des zweiten Themas. Dieses wird nun mit Melodieverdopplung in Oktaven präsentiert (Abb. 18). Zudem wird sie in der linken Hand von breit gespielten Achteltriolen-

Bewegungen begleitet (Abb. 17). Dynamisch befinden wir uns in einem *forte*. Die Variation hat in Takt 92 seinen Höhepunkt, welcher unter anderem mit einem *sforzando* zum Ausdruck gebracht wird. Die Stimmung beruhigt sich dann in Takt 94 bereits wieder und das Stück führt uns auf direktem Wege zum Anfang des Stücks (Einleitung) zurück. Diese wird nun mit einer neuen Begleitform und in der Tonart B-Dur gespielt. Anschliessend folgt eine Überleitung, welche eine etwas ruhigere Grundstimmung hat und zur Variation des ersten Themas überleitet. In dieser Variation, die wieder in Des-Dur komponiert ist, spielt die linke Hand als Begleitung laufende Achtelbewegungen der entsprechenden Harmonien. Die ebenso variierte Melodie wird in der rechten in Terzen und teils Quarten gespielt. (Abb. 19) Es lässt sich nun für die Themen und ihre Variationen folgende Struktur bilden:

1. Thema (Ausgangsform)
2. Thema (Ausgangsform)
2. Thema (Variation)
1. Thema (Variation)

Die Variation des 1. Themas ist das letzte grosse Element vor der Coda. Das Thema wandelt sich bei ihrer Wiederholung ab und steigert sich unter Verwendung Akkordes des- vermindert. Der verminderte Akkord wird unter anderem auch in der Arpeggio-Überleitung verwendet und dient dort als Steigerungsmittel oder führt in Takt 65 zu einem Moment von Orientierungslosigkeit. Als finale Steigerung mit der Coda als Ziel dient ein chromatischer Lauf in der rechten Hand mit dem in Kapitel 4.4.3 bereits erwähnten punktierten «Hüpfermotiv» in der linken Hand.



Abbildung 18 Takte 84 und 85, Variation des 2. Themas



Abbildung 19 Takte 115 und 116, Variation des 1. Themas

#### 4.4.5 Die Coda

In den 16 Takten der Coda wird das Stück auf virtuose Weise zu Ende gebracht. Zunächst sind Oktavaufstiege in Sechszehnteln gefragt (Abb. 20), welche die Stimmung weiter steigern. Anschliessend übernimmt die linke Hand die Sechszehntel und es geschieht ein harmonischer Wechsel von f-moll zu einem kurzen Moment von Es-Dur. In Takt 140 beginnt der nächste Abschnitt der Coda: Chromatische kleine Terzen. Diese werden auch in Sechszehnteln und in einer Aufwärtsbewegung zwei Mal gespielt. Beim zweiten Mal werden diese weitergezogen und enden schliesslich in einer letzten Abwärtsbewegung des Akkordes a-vermindert.

Als Finale gibt es die Schlusskadenz Des-Quartsextakkord, As7, Des-Dur, welche über fünf Takte hinweg in einer Arpeggio-Bewegung und mit stetigem Crescendo gespielt wird. Dabei werden in Sechszehnteln vier Töne des entsprechenden Dreiklangs nacheinander gespielt. Der erste Ton kommt also pro Figur als vierter Ton eine Oktave höher erneut vor und jeweils der erste Ton der Figur ist akzentuiert. Das Ganze passiert aufsteigend von jedem Ton des Dreiklangs.

In den Takten 146-152 dient das in Oktaven gespielte *as* im Bass als Orgelpunkt und baut während diesen sieben Takten als Dominante eine grosse Spannung zum Grundton *des* auf, welchen man dann im arpeggierten Schlussakkord des Stücks endlich zu hören bekommt.



Abbildung 20 Takt 134, Aufwärtsbewegung in Oktaven

Musical notation for Takte 154-155. The top staff shows a series of chords moving upwards in octaves, with each chord consisting of four notes. The bottom staff shows a single note, likely the bass line, which remains constant. The notation includes a crescendo marking and a final chord marked with a forte dynamic.

Abbildung 21 Takte 154-155: Schluss der Arpeggio-Schlusskadenz

## 4.5 Notation

Ich habe meine Ballade mit dem Programm MuseScore aufgeschrieben. Ich hatte dieses Programm im Musikunterricht bereits kennengelernt. Mein E-Piano liess sich unkompliziert mit meinem Laptop verbinden. So konnte ich dank der MIDI-Funktion des Programms, die rechte und linke Hand einzeln in das Programm eingeben. Dabei musste ich für jede Note jeweils den rhythmischen Wert festlegen, was das Ganze ziemlich zeitaufwändig machte. Es war jedoch immer ein wichtiger Schritt im Kompositionsprozess, da durch dieses Aufschreiben jede Note noch einmal klar bestimmt und erneut überprüft werden konnte. Dabei nahm ich auch ab und zu einige kleine Änderungen vor, um den Spielfluss oder den Klang noch ein wenig zu optimieren. Ebenfalls konnte ich mir mit dem Programm MuseScore meine Komposition vorspielen lassen. Das Computerklavier des Programms spielt dabei das eingegebene Stück streng nach Metronom durch, was man beim Spielen ja nicht allzu oft tut. Dies auch nicht die Spielweise ist, in der das Stück am Ende gespielt wird. Dennoch hörte ich mir die genau im Takt gespielte Version meines Stücks trotzdem hin und wieder an, da es mir für das Klangbild und die Übersicht klanglicher Zusammenhänge weiterhalf. Die Partitur wird als separat gebundenes Heft abgegeben.

## 4.6 Aufnahme

Nebst der vielen kleinen Aufnahmen, die ich im Entstehungsprozess gemacht habe, habe ich die g-moll Ballade und die Ballade in Des-Dur als ganze Werke aufgenommen. Dies konnte ich am Konservatorium in Winterthur tun. Es sind möglicherweise kleinste Unterschiede zwischen der Aufnahme und der Partitur meiner Ballade auszumachen. Dies liegt daran, dass ich an einem gewissen Punkt eine klar definierte Version der Partitur festlegte, sich aber im finalen Spielprozess eventuell Kleinigkeiten noch etwas änderten. Auch eine perfekte Interpretation der g-moll Ballade war nicht das Ziel dieser Arbeit und ist auf meinem Niveau nicht möglich. Es geht darum ergänzend zur Analyse ein komplettes Bild der «Balladenwelt» zu schaffen. Die Aufnahme meiner Des-Dur Ballade soll in erster Linie dazu dienen, dass man sich einen Eindruck darüber verschaffen kann, was bei der Arbeit entstanden ist. Meiner Meinung nach ist es nämlich fast das Wichtigste, sich auch einmal anzuhören, von was man denn eigentlich die ganze Zeit spricht. Die Aufnahmen werden der Arbeit auf einem USB-Stick beigelegt.

## Fazit

Als Schlussfolgerung lässt sich sagen, dass ich sehr gut klar kam mit den beiden Schienen (Analyse und Komposition), die während meiner Arbeit parallel liefen. Sie liessen sich gut organisieren, ohne dass eine davon zu fest in Verzug geriet. Ich konnte dank der Analyse viele neue kleine Dinge lernen, die mir beim Komponieren behilflich sein konnten. Da ich viele musikalische Phänomene bereits vom Hören kannte, führte die Erarbeitung der dazugehörigen Theorie immer wieder zu kleinen «Aha-Momenten». Ich bekam immer wieder Theorie-Inputs von Roman Digion oder von Daniel Gautschi. Das meiste davon wurde mir als Anwendung während der Analyse direkt wieder präsentiert (zum Beispiel der Quintfall). Jedes Mal, wenn ich ein solches erkannte, konnte ich das Ergänzungswissen dazu repetieren. Die Repetition ist bekanntlich das wichtigste Element des Lernprozesses. Diese hatte ich dann gleich nochmals, nämlich beim Komponieren. Das vermeidliche neue Wissen wurde dort jedes Mal erneut auf die Probe gestellt und oft merkte ich, dass es mir doch noch nicht ganz klar war, wie ich jetzt zum Beispiel optimal eine Akkordfolge komponieren konnte. Beim nächsten Mal war die Sache dann dank der Repetition, die im Werdegang der Arbeit und somit während dem ganzen Arbeitsprozess automatisch geschah, bereits ein neues Mittel, an das Komponieren heranzugehen. Die Analyse der ersten Chopin Ballade half mir also sehr, sowohl bei der Komposition als auch bei der Erweiterung meines musikalischen Grundwissens. Zudem Ich habe ein gutes Bild der Ballade als Gattung, Textform und schliesslich Eigenkomposition erhalten. Mein Verständnis der Gattung hat sich vor allem mit der selbstständigen Komposition einer eigenen Ballade von Grund auf geändert. Insbesondere habe ich auch die erste Chopin Ballade noch besser kennengelernt und konnte genau anschauen, welche Elemente (Themen und deren Variationen) für eine Chopin-Ballade auszeichnend sind. Ich konnte in das Leben des Komponierens eintauchen und habe die ganze Bandbreite an Emotionen erlebt, die es mit sich bringt. Vor allem während der Endphase gab es viele Details, die ich doch noch ein wenig anders komponieren wollte und ich habe das Gefühl bekommen, die Komposition würde nie ganz fertig werden. Auch bekam ich zu spüren, wie nahe sich Erfolg und Frustration beim Komponieren stehen. Schlussendlich kann ich jedoch mit Zufriedenheit sagen, dass ich eine für meinen Wissensstand und für den Umfang dieser Arbeit angemessene Ballade komponieren konnte.

## Literaturverzeichnis

Thomas Braatz, *Passus duriusculus*, 2006, <https://www.bach-cantatas.com/Topics/Passus.htm>, 1.9.2022

Carmen Bremen, Volksballaden, 2006, <http://www.balladen.de/web/sites/lieder/index.php?b27=8>, 1.9.2022

Jan Ekier, *Frédéric Chopin – Balladen/Ballads*, Wien, Wiener Urtext Edition, Verlage Schott Music GmbH & Co. KG und Universal Edition, 1986

Markus Gorski, *Harmonielehre 3 – Der Orgelpunkt*, <http://www.lehrklaenge.de/PHP/Harmonielehre2/Orgelpunkt.php>, 27.10.2022

Ulrich Kaiser, *Die Tonika als mit Quinte im Bass und der Vorhalts-Quartsextakkord*, 2018, <https://musikanalyse.net/tutorials/funktionstheorie-t5/>, 27.10.2022

Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopinischen Klavierwerke*, Berlin, 1922

Heike Münnich, *Ballade*, Veröffentlicht 2020, Letzte Überarbeitung 2020 <https://www.inhaltsangabe.de/wissen/textsorten/ballade/>, 1.9.2022

James Parakilas, *Ballads Without Words*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1992

Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Berlin, 11. Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, 1929

Jim Samson, *Chopin: The Four Ballads*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

Jim Samson, *The Music of Chopin*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985

Arne Stamer, *Ballade*, <https://wortwuchs.net/ballade/#a6>, 29.10.2022

Günther Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München – Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler, 1976

Elena Weber, *Balladen Merkmale: Alles, was du wissen musst*, 2022, <https://abi.unicum.de/schule-a-z/lernen/balladen-merkmale>, 19.9.2022

Antonia Weis, *Der Erlkönig von Franz Schubert nach dem Gedicht von Johann Wolfgang Goethe*, 2002, <https://www.grin.com/document/107018>, 1.9.2022

Piotr Wierzbicki, *Der flimmernde Ton*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2019

*Der Chopin-Akkord*, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/256752>, keine weiteren Angaben auffindbar, 11.9.2022

*Neapolitanischer Sextakkord*, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1006473>, keine weiteren Angaben, 1.9.2022

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Ballade op. 23, Takte 1-3: Unisono Aufwärtsbewegung des Neapolitanischen Sextakkordes .....	10
Abbildung 2 Takt 8: Offener Schluss der Einleitung, Auftaktiges Schleifer-Motiv.....	10
Abbildung 3 Takt 15 und 16 :Beispiel einer 3er Gruppe des Walzer-Motivs .....	12
Abbildung 4 Takt 24-25, linke Hand, Steigerndes Umspielmotiv mit Triller als Ziel .....	12
Abbildung 5 Takt 60-61: g-moll Arpeggio über 3 1/2 Oktaven .....	13
Abbildung 6 Takte 65-67: Die drei ruhigen letzten Takte der ersten Überleitung, f-c Pendelbewegung .....	13
Abbildung 7 Takte 68-69: Anfang 2. Thema, Breite Akkorde linke Hand .....	14
Abbildung 8 Takte 86-87: Die zwei abwechselnden Motive des 2. Teils des 2. Themas .....	14
Abbildung 9 Takt 121: Rechte Hand: Achtel-Lauf in Oktaven, Linke Hand: Standardbegleitungsmuster dieser Variante .....	16
Abbildung 10 Takte 212 und 213: Hälfte der Viertaktperiode, identisch wiederholt .....	17
Abbildung 11 Takt 255: letzter Lauf Harmonisches g-moll, terzversetzt.....	17
Abbildung 12 Takte 260-264: Oktav-Finale.....	18
Abbildung 13 Takte 9-14 Beginn des 1. Themas, chromatische Basslinie .....	23
Abbildung 14 Takte 18-20: Lauf mit Subdominante in moll, Des-Dur Sextakkord und es-moll als Grundidee .....	23
Abbildung 15 Takt 37, „Hüpfermotiv“ in ruhigerem Kontext .....	24
Abbildung 16 Takt 53, „Hüpfermotiv“ im 1. Thema.....	24
Abbildung 17 Takte 77-78, Arpeggio-Bewegung, teil der zweiten Überleitung .....	24
Abbildung 18 Takte 84 und 85, Variation des 2. Themas.....	25
Abbildung 19 Takte 115 und 116, Variation des 1. Themas .....	25
Abbildung 20 Takt 134, Aufwärtsbewegung in Oktaven.....	26
Abbildung 21 Takte 154-155: Schluss der Arpeggio-Schlusskadenz .....	26

Titelbild: *Piano Street Magazine, Manuskript von Chopin, 2. Ballade in F-Dur*,  
[https://www.pianostreet.com/blog/files/PIANO\\_STREET\\_chopin\\_ballade\\_op38\\_aut\\_facsimile.pdf](https://www.pianostreet.com/blog/files/PIANO_STREET_chopin_ballade_op38_aut_facsimile.pdf), 4.12.2022

Abbildungen 1-12: *Jan Ekier, Frédéric Chopin – Balladen/Ballads, Wien, Wiener Urtext Edition, Verlage Schott Music GmbH & Co. KG und Universal Edition, 1986*

Abbildungen 13-20: *Eigene Darstellungen, MuseScore*

Aufnahmen (QR Codes)

