

FRYDERYK CHOPIN

BALLADES

Op. 23, Op. 38, Op. 47, Op. 52

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par

Jim Samson

Series Editors: John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger & Christophe Grabowski

Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN

ALL RIGHTS RESERVED

PETERS EDITION LTD

A member of the EDITION PETERS GROUP
FRANKFURT/M. · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

CONTENTS

Preface iv
Préface vi
Vorwort viii

BALLADE OP. 23

Largo
1 *f* *pesante* *dim.* *p* 3 1 *Page No.*

BALLADE OP. 38

Andantino
2 *sotto voce* 17

BALLADE OP. 47

Allegretto
3 *mezza voce* 28

BALLADE OP. 52

Andante con moto
4 *p* (*legato*) 41

NOTES ON EDITORIAL METHOD AND PRACTICE 59
CRITICAL COMMENTARY 61

PREFACE

Genre and genesis

Both stylistic and paper evidence suggests that the first Ballade began life in 1835, and not 1830–1 as often reported. When Chopin published the work in 1836, it represented a new title for piano music. In general, he abandoned the genres of popular concert music (variations, rondos, ‘brilliant’ polonaises, concertos), just as he abandoned the concert platform, during the early 1830s. Instead he established his own genres, giving new clarity to some existing titles (nocturne, etude, mazurka), redefining others (scherzo, impromptu, polonaise), and—in the case of the ballade—appropriating a title from vocal music and literature. Before Chopin employed it, the musical connotations of the term ‘ballade’ were exclusively vocal, and it is no doubt significant that early advertisements for Op.23 included the description *ohne Worte* (without words). Thus there are associations with the use of the term in French opera, as well as with early nineteenth-century song. It is worth noting that ballad settings by Schubert, Loewe and others were frequently presented in a ‘narrative’ 6/8 or 6/4 metre, borrowing freely from pastoral conventions, and that Chopin adopted this same convention in all four of his ballades.

By describing Op.23 as a ‘ballade’, Chopin also made a gesture in the direction of contemporary literature. In the early nineteenth century the medieval/folk ballad was reinvented for the romantic age, associated in many cases with the development of vernacular literatures and the emergence of cultural nationalisms. There is little other than circumstantial evidence to support the claims—commonly made—that Chopin’s pieces took their inspiration from specific ballads by Poland’s greatest romantic poet, Adam Mickiewicz. But it is clear that for contemporary audiences the story-character, imagery and national connotations of the poetic ballad were inescapable resonances of his choice of title. Significantly, one British reviewer remarked of a Chopin concert in 1848 that ‘the concluding piece was also national—the ballade’. And the parallels can be made more specific. The narratives of the poetic ballad very often culminate in what has been described as a ‘whirlwind of musical reckoning’, where—to quote Albert Friedman in *Encyclopaedia Britannica*—‘the final revelatory substitution bursts the pattern, achieving a climax and with it a release of powerful tensions’. This could be a description of the closing stages of any one of Chopin’s ballades.

What, then, are the specific musical features characterizing the genre? We might describe it as a kind of cross between a fantasy and a sonata—between the traditions of post-classical popular concert music and those of the classical sonata. Sonata-based formal functions play a major role in all four ballades, but they are significantly reinterpreted. In particular the structures of the ballades are end-weighted, with a rising intensity curve culminating in a reprise which is more aptly characterized as an apotheosis than a synthesis. And in this context the bravura closing sections of Nos. 1, 2 and 4, marked off from the rest of the work by their non-thematic figuration, have an essential and highly specific formal function—a resolution of earlier tensions. Yet even this gesture (including the change of metre in Op.23) has its origins in popular concert music of the 1820s, notably in the applause-seeking finales so characteristic of fantasies and variation sets by pianist-composers.

This fusion of the ‘popular’ and the ‘significant’, so perfectly symptomatic of Chopin’s larger achievement as a composer, also informs the thematic character of the ballades. Chopin may employ a sonata-form framework, but his themes belong to a world far removed from the classical or early-romantic sonata. Rather they spell out a continuing association with the world of popular pianism, where thematic material was commonly grounded in popular genres. The tone is set by Op.23, where the two main themes establish discreet ‘slow waltz’

and ‘barcarolle’ referents, while the third is an explicit ‘quick waltz’. And there is a kind of sequence flowing from this through the other three works. Thus, the barcarolle referent of Op.23 is accentuated in the main theme of Op.38, where it becomes in effect a *siciliano*. The barcarolle material is then taken up again in the two main themes of Op.47, and so too is the quick waltz of Op.23, together with its pivotal function in the structure. Finally, the slow waltz and barcarolle referents of Op.23 are duplicated in the principal themes of Op.52.

Perhaps the most significant of the cyclic links between the ballades concerns their tonal organization. All four conspicuously rethink the tonal practice of the classical sonata, avoiding the double reprise—tonal and thematic—of the classical sonata-allegro, and the conventional tonal schemata of the classical exposition. Their preference is for third-related regions, and for a studied postponement of the more conventional dominant; thus, the overall progression is towards a structural dominant that follows rather than precedes the restatement of the main themes. It is apparent, then, that the foreground parallels between the ballades are strengthened by a more fundamental background parallel. Each ballade transforms the sonata-form archetype in such a way that the resolution of tonal tension is delayed until the last possible moment, usually after the thematic reprise. And each finds its way to that resolution by a strikingly similar harmonic route. The bravura closing sections function then as a catharsis, releasing in a torrent of virtuosity all the tension that has been steadily mounting throughout the piece.

Form and design

Sonata form is the essential reference point for all four ballades. Thus in the first Ballade elements of sonata form are an obvious background to the presentation of the two main thematic groups, even if their tonal relations (G minor—E♭ major) deviate from classical practice. In the reprise Chopin deviates more radically, by reversing the order of the two themes and retaining their original tonal setting (E♭ major—G minor). This establishes an element of symmetry, both tonal and thematic, which is an important dimension of the work’s structure. And it is reinforced by the appearance of a fully characterized waltz episode as a pivot between statement and reprise—the peak of an extended thematic arch. Yet this tonal and thematic arch is counterpointed against a strongly directional momentum more in the spirit of the sonata-form archetype. Thus, following the exposition section, there is a steady accumulation of tension through the development section, where both themes are brought into collision in the shared tonal region of A minor/A major, before the tension is momentarily released by the appearance of the ‘waltz’ (in E♭). Significantly, the reprise, far from bringing with it a sense of homecoming, is itself powerfully directional in character. Here, the second theme is transformed into an impassioned fortissimo statement, while the first is presented not in its stable exposition form, but in the tension-generating form which opened the development section. The intensity curve reaches its peak in a cumulative closing section, whose virtuosity resolves all tensions in a final peroration.

The earliest reference to the second Ballade in its final form is in a letter from Chopin to Julian Fontana, sent from Majorca on 14 December 1838 (‘I expect to send you my Preludes and Ballade shortly’), though Schumann remembered Chopin performing an earlier version—possibly just the opening *siciliano*—in Leipzig in September 1836. The work was almost certainly completed in February 1839. The essential dynamic of the work is set up by the contrast between its two principal ideas, a *siciliano* melody in F major and a bravura figuration in A minor. There is common ground between these two ideas, but

PRÉFACE

Genre et genèse

Le style de l'œuvre et le papier employé semblent tous deux indiquer que la première Ballade vit le jour en 1835, et non en 1830-1831, comme on le dit souvent. Lorsque Chopin la publia en 1836, elle représentait un genre nouveau dans la musique de piano. De façon générale, il abandonna les genres de la musique de concert alors en vogue (variations, rondos, polonaises « brillantes », concertos), de même qu'il renonça à se produire en public au milieu des années 1830. Au lieu de quoi il imposa ses propres genres, en donnant un éclat nouveau à certains genres existants (nocturne, étude, mazurka), en en redéfinissant d'autres (scherzo, impromptu, polonaise), et – dans le cas de la ballade – en s'appropriant un genre appartenant à la littérature et à la musique vocale. Avant que Chopin ne l'emploie, les connotations musicales du terme « ballade » étaient exclusivement vocales, et il est significatif que les annonces de presse pour l'op. 23 précisent *ohne Worte* (sans paroles). Le terme était utilisé dans l'opéra français, ainsi que dans la mélodie du début du XIX^e siècle. On notera que les ballades de Schubert, Loewe et d'autres étaient souvent présentées dans une mesure « narrative » à 6/8 ou à 6/4, empruntant librement aux conventions pastorales, et que Chopin adopta cette même convention dans ses quatre ballades.

En qualifiant l'op. 23 de « ballade », Chopin faisait donc un geste en direction de la littérature contemporaine. L'époque romantique réinventa la ballade médiévale et populaire, qui fut associée dans bien des cas au développement des littératures vernaculaires et à l'émergence des nationalismes culturels. Seuls quelques témoignages indirects étaient les hypothèses – couramment répandues – selon lesquelles les pièces de Chopin s'inspirent de ballades spécifiques du plus grand poète romantique polonais, Adam Mickiewicz. Mais il est clair que pour les auditeurs contemporains le caractère narratif, les images et les connotations nationales de la ballade poétique étaient d'inéluctables résonances du titre qu'il avait choisi. Il est significatif qu'un chroniqueur britannique ait ajouté, à propos d'un concert Chopin en 1848, que « la pièce conclusive était également nationale – la ballade ». Et on peut établir des parallèles plus spécifiques. Les récits de la ballade poétique culminent souvent dans ce qu'on a qualifié de « tourbillon de pensée musicale », où – pour citer Albert Friedman dans l'*Encyclopaedia Britannica* – « la substitution révélatrice finale fait éclater le modèle, parvenant à une culmination et, avec elle, à une libération de puissantes tensions ». Ce pourrait être la description des stades conclusifs de n'importe laquelle des ballades de Chopin.

Qu'en est-il, dès lors, des caractéristiques spécifiquement musicales du genre ? On pourrait le décrire comme une espèce de croisement entre la fantaisie et la sonate – entre la tradition de la musique de concert postclassique alors en vogue et celle de la sonate classique. Les fonctions formelles de la sonate jouent un rôle majeur dans les quatre ballades, mais sont considérablement réinterprétées. Les structures de la ballade ont en particulier leur centre de gravité plus près de la fin, avec une courbe d'intensité croissante culminant dans une réexposition qu'il serait plus juste de qualifier d'apothéose que de synthèse. Et, dans ce contexte, les sections de bravoure qui concluent les n^{os} 1, 2 et 4, distinguées du reste de l'œuvre par leur figuration non thématique, ont une fonction formelle essentielle et hautement spécifique – la résolution de tensions antérieures. Pourtant, même ce geste (y compris le changement de mesure dans l'op. 23) a ses origines dans la musique de concert des années 1820, notamment dans les finales si caractéristiques des fantaisies et des séries de variations des pianistes-compositeurs en quête d'applaudissements.

Cette fusion du « populaire » et du « savant », si parfaitement symptomatique des grandes réalisations de Chopin en tant que compositeur, marque également le caractère thématique des ballades. Chopin a beau employer le cadre d'une forme sonate, ses thèmes

appartiennent à un monde bien éloigné de la sonate classique ou romantique. Ils témoignent plutôt d'un lien continu avec l'univers pianistique populaire, où le matériau thématique était couramment associé aux genres en vogue. Le ton est donné par l'op. 23, où les deux thèmes principaux font discrètement référence à la « valse lente » et à la « barcarolle », tandis que le troisième est une « valse rapide » explicite. Et ces références se prolongent dans les trois autres œuvres. Ainsi le caractère de barcarolle de l'op. 23 se trouve-t-il accentué dans le thème principal de l'op. 38, qui en fait se mue en sicilienne. L'idée de barcarolle est ensuite reprise dans les deux thèmes principaux de l'op. 47, de même que la valse rapide de l'op. 23, ainsi que sa fonction cruciale dans la structure. Enfin, la valse lente et la barcarolle de l'op. 23 reviennent dans les thèmes principaux de l'op. 52.

Le plus significatif des liens cycliques entre les ballades est peut-être leur organisation tonale. Les quatre ballades repensent toutes la structure tonale de la sonate classique, évitant la double réexposition – tonale et thématique – de l'*allegro* et les schémas tonals conventionnels de l'exposition. Elles ont une préférence pour les régions en relation de tierce, et font attendre de manière étudiée la dominante plus conventionnelle ; la progression globale se fait ainsi vers une dominante structurelle qui suit plutôt qu'elle ne précède le retour des thèmes principaux. Il apparaît donc que les parallèles de premier plan entre les ballades sont renforcés par un parallèle d'arrière-plan plus fondamental. Chaque ballade transforme l'archétype de la forme sonate de telle manière que la résolution de la tension tonale se voit retardée le plus possible, généralement jusqu'après la réexposition des thèmes. Et chacune trouve sa voie vers cette résolution par un cheminement harmonique étonnamment similaire. Les sections de bravoure conclusives fonctionnent alors comme une catharsis, libérant dans un torrent de virtuosité toute la tension qui s'est accumulée au long de la pièce.

Forme et conception

La forme sonate est le point de référence essentiel pour les quatre ballades. Ainsi, dans la première Ballade, des éléments de forme sonate servent à l'évidence de toile de fond pour la présentation des deux principaux groupes thématiques, même si leurs relations tonales (sol mineur – mi bémol majeur) s'écartent des usages classiques. Dans la réexposition, en inversant l'ordre des deux thèmes et en conservant leur cadre tonal originel (mi bémol majeur – sol mineur), Chopin s'en éloigne encore davantage. Il établit ainsi un élément de symétrie qui est une dimension importante de la structure de l'œuvre. Cette symétrie est renforcée par l'apparition d'un épisode de valse tout à fait caractéristique, en guise de pivot entre l'énoncé et la réexposition – le sommet d'une longue courbe thématique. Pourtant, cette courbe tonale et thématique est contrepointée par un mouvement fortement directionnel, plutôt dans l'esprit de l'archétype de la forme sonate. Ainsi, après l'exposition, la tension s'accumule progressivement dans le développement, où les deux thèmes se télescopent dans la région tonale partagée de la majeur-la mineur, avant que la tension ne soit momentanément libérée par l'apparition de la « valse » (en mi bémol). Il est significatif que la réexposition, loin d'apporter avec elle une impression de retour à la maison, soit elle-même de caractère puissamment directionnel. Ici, le second thème est transformé en une phrase fortissimo passionnée, tandis que le premier est présenté non pas dans sa forme stable lors de l'exposition, mais dans la forme génératrice de tension qui ouvrait le développement. L'intensité de la courbe atteint son sommet dans une section conclusive cumulative dont la virtuosité résout toutes les tensions en une péroration finale.

VORWORT

Werkgattung und Entstehung

Sowohl Stil- als auch Papieranalysen deuten darauf hin, dass die erste Ballade 1835 entstanden ist und nicht – wie häufig angegeben wird – 1830-31. Als Chopin das Werk 1836 herausgab, führte er damit den Titel „Ballade“ in die Klaviermusik neu ein. In den Jahren nach 1830 entfernte sich Chopin generell mehr und mehr von gängigen Vortragsgattungen (Variation, Rondo, Polonaise im brillanten Stil, Konzerte), auch gab er schließlich das Konzertieren ganz auf. Er schuf stattdessen eigene Gattungen, indem er bereits eingeführte Titel klarer konturierte (Nocturne, Etude, Mazurka), andere (Scherzo, Impromptu, Polonaise) neu definierte oder – im Fall der Ballade – sich einer Bezeichnung aus der Literatur und der Vokalmusik bediente. Vor Chopin wurde „Ballade“ in der Musik ausschließlich mit Vokalmusik assoziiert; hier ist sicher bezeichnend, dass die ersten Verkaufsanzeigen für Opus 23 den Zusatz „ohne Worte“ enthielten. In diesem Sinn besteht auch ein Bezug zur Verwendung des Begriffs in der französischen Oper und in Liedkompositionen des frühen 19. Jahrhunderts. Erwähnenswert ist, dass die Balladenvertonungen von Schubert, Loewe und anderen häufig in freier Anlehnung an die Tradition der Schäfer- und Hirtengedichte im „erzählenden“ 6/8 oder 6/4 Takt gehalten waren, und dass Chopin in allen vier Balladen sich ebenfalls dieser Metren bediente.

Indem Chopin sein Op. 23 als „Ballade“ überschreibt, stellt er gleichzeitig auch einen Bezug zur zeitgenössischen Literatur her. Im frühen 19. Jahrhundert wurde die mittelalterliche, bzw. volkstümliche Ballade für die Romantik neu erfunden, in vielen Fällen im Zusammenhang mit der Entwicklung volkstümlicher literarischer Gattungen und der Entstehung verschiedener Nationalstile. Für die – oft gehörte Behauptung – Chopins Stücke seien von bestimmten Balladen des großen polnischen Dichters der Romantik Adam Mickiewicz inspiriert, gibt es keine unmittelbaren Beweise. Es ist allerdings klar, dass für das zeitgenössische Publikum der erzählende Charakter, die Metaphorik und Symbolik, sowie die nationalen Bezüge jener Dichtungen unauflöslich mit dem Titel „Ballade“ verbunden waren. Bezeichnenderweise schrieb ein britischer Rezensent 1848 über ein Konzert mit Werken Chopins, auch das Schlußstück dieses Konzertes habe einen Nationalstil gezeigt: die Ballade. Hier lassen sich noch genauere Parallelen ziehen. Die erzählerische Schilderung der poetischen Ballade gipfelte oft in einer als „Wirbelwind musikalischer Abrechnung“ bezeichneten Passage, in der – so Albert Friedman in der *Encyclopaedia Britannica* – „am Schluß eine offenbarungsartige Auflösung das Muster aufbricht, damit einen Höhepunkt erreicht und die Freisetzung gewaltiger Spannungen auslöst“. Diese Beschreibung passt auf die Schlusspassagen aller vier Chopin-Balladen.

Welche speziellen musikalischen Charakteristiken kennzeichnen nun diese Gattung? Man könnte sie als eine Art Kreuzung zwischen einer Fantasie und einer Sonate bezeichnen – zwischen den Konventionen nachklassischer, populärer (Salon-)Musik und denen der klassischen Sonate angesiedelt. Sonatenartige Formschemata spielen in allen vier Balladen eine bedeutende Rolle, sie werden jedoch dort wesentlich anders gedeutet. Insbesondere der formale Aufbau zielt auf den Schluss zu, mit steigender Intensitätskurve zu einer Reprise führend, welche eher als Apotheose denn als Synthese zu beschreiben ist. Die Bravour-Endpassagen der Balladen Nr. 1, 2 und 4, die sich durch ihre themenfremden Figurationen vom Rest des jeweiligen Werkes absetzen, haben in diesem Zusammenhang eine wichtige, spezifische formale Aufgabe: die Auflösung vorhergehender, aufgetauter Spannungen. Allerdings hat auch diese musikalische Geste (einschließlich des Taktwechsels in Op. 23) ihren Ursprung in der populären Konzertmusik der 1820er Jahre, vor allem in den Applaus erheischenden Finalpassagen, die für die Fantasien und Variationssätze komponierender Klaviervirtuosen so typisch waren.

Diese Verschmelzung von Populärem mit Bedeutungsvollem, die für Chopins Kompositionsstil geradezu symptomatisch ist, durchdringt auch den thematischen Charakter der Balladen. Chopin benutzt zwar noch die Sonatenform als eine Art Raster, ihre Themen sind jedoch von denjenigen einer klassischen oder frühromantischen Sonate weit entfernten. Vielmehr beziehen sie ihr Material aus einem Kosmos universeller Pianistik, deren Themen im gemeinhin aus populären Gattungen stammen. Die Stimmung wird in Op. 23 dort geschaffen, wo die beiden Grundthemen dezente Anklänge an langsamen Walzer und Barkarole aufweisen, während das dritte Thema eindeutig dem Typ schneller Walzer zugehört. Von hier aus lässt sich eine gewisse Entwicklung durch die drei anderen Werke verfolgen. Die Barcarolle-Anklänge in Op. 23 treten im Hauptthema von Op. 38 verstärkt auf und werden dort praktisch zu einem Siciliano. Der Barcarolle-Typus wird in beiden Hauptthemen in Op. 47 wieder aufgenommen, ebenso der schnelle Walzer aus Op. 23 – wiederum als Kernpunkte der Gliederung. Schliesslich sind Anklänge an den langsamen Walzer und an die Barcarolle auch in den Hauptthemen von Op. 52 präsent.

Das vielleicht bedeutendste zyklische Verbindungselement zwischen den Balladen besteht in ihrer tonalen Anlage. In allen vier Stücken wird der tonale Aufbau der klassischen Sonate neu gestaltet; die Reprise im doppelten Sinne – sowohl thematisch als auch tonal – des klassischen Allegro-Satzes wird ebenso vermieden wie das tonale Schema der klassischen Exposition. An die Stelle tritt eine Vorliebe für Terzverwandtschaften und die bewusst verzögerte Rückkehr zur üblicherweise erwarteten Dominante; die harmonische Fortschreitung strebt einer strukturellen (Form bildenden) Dominante zu, die der Reprise der Hauptthemen nicht vorangeht, sondern ihr nachfolgt. Es ist somit offensichtlich, dass die vordergründigen gemeinsamen Merkmale zwischen den Balladen durch tiefer greifende Strukturen im Hintergrund verstärkt werden. In jeder Ballade wird der Archetypus Sonatenform dadurch verändert, dass die Auflösung tonaler Spannungen bis zum letztmöglichen Augenblick hinausgezögert wird, meist bis nach der Reprise des Themas. Der harmonische Verlauf ist stets auffallend ähnlich. Die bravourösen Schlüsse haben eine kathartische Wirkung, indem sie die während des Stücks aufgebaute Spannung in einem Strom der Virtuosität frei setzen.

Form und Entwurf

Die Sonatenform ist der ursprüngliche Ausgangspunkt für alle vier Balladen. In Op. 23 bildet sie den Hintergrund zur Exposition der beiden Hauptthemen, auch wenn deren ihre tonale Verwandtschaft (g-Moll – Es-Dur) von der klassischen Praxis abweicht. In der Reprise geht Chopin noch weiter, indem er die Reihenfolge der Themen vertauscht, aber ihre ursprüngliche Tonart beibehält (Es-Dur – g-Moll). Dadurch entsteht eine gewisse – tonale und thematische – Symmetrie als wichtiger Bestandteil der Werkstruktur. Diese wird noch verstärkt durch das Auftreten eines typischen Walzerabschnittes als Angelpunkt zwischen Exposition und Reprise sowie als Höhepunkt eines ausgedehnten thematischen Bogens. Diesem tonalen und thematischen Bogen wirkt jedoch ein stark richtungsgebundener Impuls im Geist der traditionellen Sonatenform entgegen. So folgt der Exposition ein wachsender Spannungsaufbau im Durchführungsteil, in welchem beide Themen im tonal gemeinsamen a-Moll/A-Dur-Bereich auf Kollisionskurs gehen, ehe die Spannung durch das Auftreten des „Walzers“ (in Es-Dur) kurzzeitig entschärft wird. Bezeichnenderweise schafft die Reprise kein Gefühl der Heimkehr, sondern ist ebenfalls stark richtungsgebunden. Das zweite Thema tritt gleich in leidenschaftlichem Fortissimo auf, auch das erste wird nicht in ausgeglichener Expositionsform, sondern in der spannungsgeladenen Weise vom Anfang des Durchführungsteils vorgestellt. Die Intensitätskurve erreicht ihren Höhepunkt in einem effektvollen Finale, dessen Virtuosität alle Spannungen in einer abschließend auflöst.

Den frühesten Hinweis auf die zweite Ballade finden wir in einem am 14. Dezember 1838 in Mallorca versandten Brief Chopins an Julian Fontana („Ich kann dir sicher bald meine Preludes und die Ballade schicken“). Es ist ziemlich sicher, dass das Werk im folgenden Februar fertig gestellt wurde. Der Grundcharakter des Stücks entsteht aus dem Kontrast der beiden Hauptideen: einer Siciliano-Melodie in F-Dur und einer Bravourfiguration in a-Moll. Obwohl es in beiden Ideen gemeinsame Elemente gibt, ist ihr Verhältnis äußerst spannungsgeladen. Es folgt dann jedoch eine sorgfältig ausgearbeitete Art von Vermittlung in zwei Stufen. Im ersten Stadium geht die Figuration allmählich und fast unmerklich in die Siciliano-Melodie über. Hier erwartet man eigentlich eine Wiederholung der Exposition, wird aber stattdessen mit einer leidenschaftlich in Szene gesetzten Durchführung konfrontiert. Dies ist das zweite Stadium der Meditation. Das Siciliano wird verändert indem es organisch in die Figuration übergeht, deren Wiedereintritt die Reprise der Sonatenform anzeigt. Wie in Op. 23 wird mit dem zweiten Thema begonnen, ebenfalls in a-Moll, der Originaltonart. Ab hier fungiert a-Moll als Tonika. Das wird auch im Bravour-Schlussabschnitt, in dem die Tonartvorzeichnung in F-Dur endlich aufgehoben wird, bestätigt. Der Abschnitt kulminiert in der Wiederaufnahme der Figuration und einem abschließenden, „geflüsterten“ Zitat der Siciliano-Melodie in a-Moll.

Die dritte Ballade wurde im Herbst 1841 komponiert, in einen Lebensabschnitt, der häufig als eine neue schöpferische Phase eingestuft wird. Der vermeintlich naive Ton des ersten Themas, der in seiner zarten Lyrik fast an Schubert erinnert, verbirgt kontrapunktische Feinheiten, wie sie für Chopin fortan immer wichtiger werden sollten. Das zweite Thema weist ähnliche Feinheiten auf; es ist mit dem ersten sowohl motivisch als auch rhythmisch verwandt, außerdem durch seine Anlage als in sich abgeschlossener Abschnitt innerhalb eines klar definierten tonalen und thematischen Rahmens. Diese verborgene Vielschichtigkeit ermöglicht und rechtfertigt eine bemerkenswerte strukturelle Ausweitung beider Themen in den späteren Abschnitten des Werkes, wo ein Grad von Ausdrucksintensität erzielt wird, der in früheren Kompositionen kaum je erreicht wurde. Das Ende der Exposition führt nicht in den üblichen Durchführungsteil, sondern zu einem unabhängigen „Walzer“-Abschnitt, der (wie in Op. 23) den Höhepunkt eines formalen Bogens darstellt, der von der Exposition und der gespiegelten Anordnung der Reprise eingerahmt wird. Das führt dann zu einer erweiterten Rekapitulation des zweiten Themas, einem modulierenden Durchführungsteil, der die Anfangsphrasen beider Themen zu einer einzigen Melodielinie verbindet, und am Schluss zu einer Wiederaufnahme des ersten Themas, gefolgt von einem abschließenden Zitat des Walzers.

Am 15. Dezember 1842 schrieb Chopin von Paris aus an den Verlag Breitkopf und bot an „ein Scherzo für 600 Franken, eine Ballade für 600 Franken und eine Polonaise für 500 Franken“. Bei der Ballade handelt es sich um Op. 52, die allgemein als eines von Chopins Meisterwerken und als eines der Höhepunkte der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts angesehen wird. Ihre Opulenz und Komplexität resultiert aus einer einzigartigen Verschmelzung der Sonatenform mit dem Variationssatz. Darauf deutet bereits das erste Thema, ein mehrteiliger Abschnitt, dessen tonale Anlage und thematische Wiederholung auf die „statische“ Konstruktion eines Variationssatzes hinweist. In der Reprise, wo das Thema sowohl kanonisch fugiert als auch dekorativ-kantabel variiert wird, kommt das noch stärker zum Ausdruck. Die kontrastierenden Welten Bachs und des italienischen Belcanto gehen hier eine Verbindung ein, so wie sie vermutlich auch in zeitgenössischen Improvisationen eine Rolle gespielt haben mag. Das zweite Thema (eine mit einem Choral kombinierte Barcarolle) erfährt, wie schon in Op. 23 in der Reprise eine gewaltige, ausladende Erweiterung. Es wird dort in Des-Dur vorgestellt, aber wie in allen vier Balladen ist die strukturelle Dominante das eigentliche Ziel, deren Eintritt wird auch hier taktisch verzögert bis zum Eintritt des Bravour- Schlussabschnittes. In diesem werden alle angesammelten Spannungen in gleißender Virtuosität gleichsam ausgetrieben.

Zur Ausführung der Balladen

Jeglicher Versuch, Chopins ursprüngliche Intentionen zur Aufführung aufzufinden, wird sowohl vom Konzept her als auch pragmatisch gesehen immer Kompromiss bleiben müssen. Aber wir können wenigstens versuchen, mit Chopins Notentexten einen Dialog aufzunehmen, indem wir einen Teil der Ausführungskonventionen verwerfen, die sich nach seinem Tod mit der Musik verbunden haben. Ausgaben aus dem späten 19. Jh. sind reiche Quellen solcher Zusätze, bei denen die Annahme, man könne die Originaltexte verbessern, zu Änderungen von Dynamik, Pedalführung, Phrasierung, Vortragsbezeichnungen und sogar Fingersatz geführt hat. Selbst Herausgeber, die versuchten, eine persönliche Beziehung mit Chopin oder seinem Umfeld zu unterhalten, stellen den Text oft aus sehr persönlicher Sicht dar; man denke nur an Mikulis Phrasierungen in Op. 47 oder an Kleczyński's Änderung der Dynamik, Pedalführung und selbst der Tönhöhen in Op. 52. Die aus der ersten Hälfte des 20. Jhs. überlieferten Schallplatten und Tonaufzeichnungen liefern weitere Belege für diese Praktiken. Man braucht nur Pachmans Rubato oder Rachmaninovs Tempi in den jeweiligen Einspielungen von Op. 47 zu vergleichen. Oder Koczalskis manieristische Betonung der Begleitfiguren in der linken Hand in Op. 52. Es sind alles wunderbare Interpretationen, doch dürften sie sich ein gutes Stück zu weit von Chopin entfernt haben.

Die erste Grundbedingung ist freilich die Erstellung eines verlässlichen Textes. Auf Grund der komplizierten Quellenlage bei Chopin, gibt es oft mehrere Varianten. Die Herausgeber haben versucht – in Übereinstimmung mit moderner musikwissenschaftlicher Forschungspraxis jeweils eine einzige „beste“ Quelle für den Haupttext zu definieren und diese wiedergegeben. Dieses Verfahren führt in manchen Passagen dazu, dass die bevorzugte Lesart als Variante angegeben ist; in diesen Fällen steht aber die Variante immer auf der gegebenen Seite. Das trifft z.B. in Op. 38, Takt 53 zu; für solche (und andere vergleichbare Fälle) wird im Kritischen Bericht erwähnt, welche Fassung der Herausgeber bevorzugt. An anderen Stellen wie in Op. 23, Takt 134/5 soll der Benutzer lieber selbst entscheiden, ob er die Variante als den Haupttext spielt. Bei den autographen Randbemerkungen in Erstausgaben, die im Besitz von Chopin-Schülern waren, handelt es sich um eine besondere Art von Varianten. Bei den Balladen betrifft das jedoch nur Op. 47. Hier sind Chopins Übergänge zwischen rechter und linker Hand (Takt 116ff.), der Legatobogen, der (in Takt 109–112) eine Tenorstimme hervortreten lässt, und eine Anzahl alternativer Fingersätze und Pedalführungen bemerkenswert.

Zur Notation: Die Ausgabe ist bemüht, zwischen Chopins Notation (wenn ein Autograph überliefert ist), den Konventionen des Musikdrucks im 19. Jh. und heutiger Aufführungspraxis ein angemessenes Gleichgewicht zu finden. Das mag im wissenschaftlichen Sinn nicht exakt sein; unser Hauptanliegen war jedoch, Chopins Notation (Tonartvorzeichnungen, Notenhäse und Balkensetzung, unstimmmige Rhythmen) dort beizubehalten, wo sie zum Verständnis beiträgt (z.B. in Op. 23, um die Stimmführung in Takt 6 hervorzuheben oder, wie in Op. 52, Takt 134, eine absichtlich „improvisatorische“ Mehrdeutigkeit zu suggerieren). An anderen Stellen hält sich der Text an moderne Notationspraxis. Es war nicht Ziel, eine Faksimileausgabe zu erstellen, vielmehr wollten wir Chopin in unserem Dialog mit seinem Text ein Mitspracherecht einräumen. Dieser Dialog wird noch durch weitere Belege zeitgenössischer Aufführungspraxis bereichert. Es ist z.B. möglich, dass bestimmte Ausdruckszeichen (wie legato) damals vielleicht noch eine Bedeutung hatten, die sie heute nicht mehr besitzen, und dass Chopins eigene Tempi, besonders in den lyrischen Cantabile-Abschnitten, schneller und flüssiger als heute üblich gespielt wurden.

Weiterführende Information

SAMSON, JIM, *Chopin: The Four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Jim Samson
Übersetzung: Judith Meier

Ballade Op. 23

à Monsieur le Baron de Stockhausen

Largo

1 *f* *pesante* *dim.* *p* 3

Moderato

5 3 6 4 6 4

10

14

18