

ERÖFFNUNGS-MODELLE

für romantische Klavierstücke

Das Hauptproblem beim Modulieren ist für die meisten nicht etwa, den richtigen Modulationsweg zu finden, sondern die Modulation musikalisch sinnvoll zu gestalten. Bei der enharmonischen Modulation ist z.B. der verminderte Septakkord der einfachste Modulationsweg: wir suchen den \mathbb{D}^{\vee} der Zieltonart auf und kadenzieren über den \mathbb{D}^{6-7} ab. Da der verminderte Septakkord (mindestens) drei Funktionen annehmen kann (\mathbb{D} , \mathbb{D}^{\vee} , $[\mathbb{D}]^{\text{S}}$), können wir bedenkenlos in der Ausgangstonart in den gewünschten \mathbb{D}^{\vee} hineinspringen, ändern ggf. die Umkehrung und Lage so lange bis wir in unserer „Lieblings“-Stellung sind (am einfachsten gestaltet sich die Grundstellung). Das ist musikalisch vielleicht billig, aber angemessen, geben wir dadurch doch dem Hörer mehr Zeit, die „dramatische“ enharmonische Verwechslung zu akzeptieren und zu genießen!

Daran sehen wir: die musikalische Gestaltung der Modulation ist mindestens genauso entscheidend wie der korrekte Einsatz der Modulationsmittel. Die Hauptschwierigkeit liegt aber nicht bei der Gestaltung des Modulationsakkordes, sondern bei der Gestaltung der Eröffnung. Die raffinierteste Methode wäre natürlich, den Modulationsakkord schon in der Eröffnung zu verwenden, dort aber noch in der Ausgangstonart zu deuten – so zu sehen in BEETHOVENS Pathétique, I. Satz, Grave-Teil vor der Durchführung:

133 **Tempo I**

g-Moll

\mathbb{D}^{\vee} \mathbb{D} \mathbb{D}^{\vee} e-Moll \mathbb{D}^{\vee} \mathbb{D}^7 \mathbb{D}^6

Die Romantiker verzichteten aber zumeist auf diese „saubere“ klassische Vorgehensweise – mittlerweile wurde der Überraschungseffekt für die Komponisten wichtiger als die formale Stimmigkeit. Daran können wir uns leichter bei unseren Übungen orientieren. Unsere Vorbilder sind hier SCHUBERT (Tänze, Sonate B-Dur u.a.) und LISZT. MENDELSSOHN verzichtet, ganz der klassizistische Romantiker, in seinen Liedern ohne Worte auf extreme Modulationen, dafür zeigen seine Stücke modellhafte Satztechniken, an denen wir den romantischen Klaviersatz studieren können.

Normhaft ist der Klaviersatz 5-6stimmig (dabei sind die Mittelstimmen natürlich oft arpeggiert oder ornamentiert, siehe Begleitmodelle weiter unten), wobei die Melodie als zusätzliche Stimme zu einem im Prinzip 4stimmigen Satz behandelt wird – also Lied plus Begleitung! Hierin gar nicht unähnlich dem Generalbass-begleiteten Lied oder Choral ein Jahrhundert zuvor. Ähnlich wie im Generalbass außerhalb des nordostdeutschen Raumes (der im Spätbarock meist streng vierstimmig behandelt wurde) können auch jederzeit Stimmen eingespart werden, an prächtigen Stellen aber auch weitere hinzugenommen werden. Es gelten also folgende Satzregeln: Parallelen (insbesondere Oktavparallelen) zwischen der Melodiestimme und den Mittelstimmen sind immer erlaubt, weiterhin jedoch verboten zwischen allen Oberstimmen und dem Bass. Das Verbot der Verdopplungen von Strebetönen (Leittönen und Dissonanzen) erscheint gelockert, andererseits reagieren die Mittelstimmen sensibel auf diese Töne: wechselt etwa die Melodie in einem \mathbb{D}^7 zwischen Terz und Quinte, lassen die Mittelstimmen zumeist diesen Akkordton im Wechsel weg.

Begleitfiguren

Die ersten drei Beispiele stammen aus dem Adagio-Abschnitt der „Wanderer“-Fantasie D.760 von FRANZ SCHUBERT. Zunächst einmal der Beginn des Themas. Wie in einigen langsamen Sätzen Schuberts ist es die Instrumentalfassung eines Liedes (Preisfrage: Ist es a) „Der Müller“, b) „Der Goldfisch“ oder c) „Der Wanderer“?), das Gegenstand von Variationen wird.

Adagio

Wir sehen sehr genau das Prinzip „Melodie+Begleitung“, hier absolut homophon-akkordisch, jedoch nicht in strenger 4- oder 5-Stimmigkeit: Zunächst 8-stimmig in schweren, traurigen Akkorden in tiefer Lage (nicht zur Nachahmung empfohlen, es sei denn, wir suchen den selben düsteren poetischen Ausdruck wie SCHUBERT!), in Takt 3 reduziert sich der Satz plötzlich zur 5-, dann nur 4-Stimmigkeit, um im Schlussakkord dieses Vordersatzes wieder vollgriffig zu werden. Nur scheinbar widersinnig erscheint, dass ausgerechnet zum dynamischen Höhepunkt weniger Stimmen erklingen – um so leichter kann jedoch hier die Melodie durchdringen, im Gegensatz zu der fast geräuschhaften Vielstimmigkeit!

Der Liedausschnitt wird vollständig zitiert, die folgende Variation lichtet die Harmonie in die Dur-Variante, lässt aber ansonsten die Melodie unangetastet und begleitet sie mit einer modellhaften, romantischen Figurierung:

Die linke Hand erzeugt einen vollständigen 4-stimmigen Satz, mustergültig geführt (inklusive des nicht verdoppelten Leittons auf Takt 1, 3. Viertel), der nur im zweiten Takt auf dem zweiten Viertel reduziert wird, weil hier die Harmonien in Achteln wechseln und nicht genug „Zeit“ ist, alle vier Stimmen zu unterzubringen. Hier springt die Melodie ein, die bisher unabhängig von der linken Hand geführt wurde, und ergänzt das fehlende *fisis*. Man beachte die Akzent-Oktavparallele *ais-eis* zwischen Melodie und Tenor von Takt 3 auf 4, die natürlich überhaupt kein Problem darstellt. Die hier sichtbare rhythmische Intrikation 3 gegen 2 bzw. 4 wird zum beliebtesten Rhythmus-Modell für quasi ein ganzes Jahrhundert!

Auch die folgenden Takte sind sehr instruktiv, allerdings für unsere Zwecke schon zu komplex, da SCHUBERT harmoniefremde Wechselnoten einbaut (das entstehende gespiegelte Seufzermotiv ist für die ganze Fantasie typisch):

(Der letzte Takt ist sinngemäß ergänzt)

Auch hier wechselt SCHUBERT frei zwischen 4-, 5- und 3-stimmiger Begleitung. Klanglich stellt der weite Abstand zwischen Bass und Begleitstimmen ein romantisches Ideal dar. Wir sehen: es bleibt uns pianistisch nichts erspart. Enge Lage wäre zwar einfacher, ist aber eher klassische Begleitung und findet in der Romantik seltener Anwendung - wenn, dann meistens in höherer Lage etwa ab dem *c'*.

Nun ein spieltechnisch einfacheres Beispiel von ROBERT SCHUMANN. Die Melodie des Beginns der Humoreske op. 20 ist nicht oktaviert, entspricht weitestgehend unserem Grundton-Terz-Modell und die Figuration verteilt sich zwischen rechts und links – „Einfach“:

Einfach
♩ = 80

p *dim.*

Die Abwärtsfigur gibt dem Satz etwas Leichtes, Schwebendes, noch verstärkt durch den angebundenen Vorschlag vor dem letzten Takt (eine typische Schumannsche Verschiebung, die in diesem Stück und vielen anderen als Vorschläge oder rhythmischen Vorausnahmen Anwendung findet). Satztechnisch bemerken wir auch die ständige Parallelführung in Oktaven zwischen Melodie und Begleit-Alt.

Als letzte Literaturbeispiele zwei „Lieder ohne Worte“ von FELIX MENDELSSOHN. Zunächst eines seiner „Venetianischen Gondellieder“ im typischen wiegenden 6/8-Takt. Nach der Introduction (in realer 5-Stimmigkeit) beginnt die Melodie ausgeterzt über Orgelpunkt, also erscheint der Satz fast durchgehend 6-stimmig:

op. 19B, No.6

Andante sostenuto

Und zum guten Schluss das absolute Luxusmodell: die zweistimmige Figurierung der Begleitstimmen, was zu einer im Prinzip 7-stimmigen Begleitung führt:

op. 30, No. 1

Andante espressivo

Wenn man den Satz genau wie hier in nicht zu weiter Lage beginnt, ist diese Begleitung spieltechnisch gar nicht so schwer, aber von der Stimmführung her doch sehr anspruchsvoll – also weniger fürs Improvisieren geeignet, sondern eher für die schriftliche Ausführung...

Weitere Begleitmodelle, die wir in anderem Zusammenhang schon gesehen haben, sind LISZT's Liebestraum Nr.3 (eigentlich gleich dem zweiten SCHUBERT-Bespiel, nur metrisch anders betont, nämlich 3x2 statt 2x3), MENDELSSOHN's erstes „Lied ohne Worte“ (eine raffinierte Verteilung von vier Mittelstimmen über die beiden Hände) und natürlich die zahlreichen Hum-ta-ta-Begleitungen aus SCHUBERT's Tänzen, die im Übrigen auch für viele Walzer, Mazurken und Nocturnes von CHOPIN repräsentativ sind.

Nun zu schulmäßig konstruierten Beispielen, die spieltechnisch so gehalten sind, dass sie von Klavier-Hauptfächlern durchaus improvisiert werden können. Als erstes der vollständige erste Teil eines kleinen Nocturnes. Der erste Achtakter bestätigt die Tonart mit romantisiertem Ave-Maria-Modell und abschließendem Halbschluss über $s^6 - \mathbb{D}^7 - \mathbb{D}^7$, der zweite Achtakter verwendet denselben Beginn, bringt dann aber den $\mathbb{D}^{\flat 7}$ und deutet diesen nach B-Dur um. Es ist die anfangs beschriebene grundlegende enharmonische Modulation mit abschließender Kadenz über kadenzierenden Quartsextakkord.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in 6/8 time. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a modulation to B-Dur (D major) and e-Moll (D minor). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#) for B-Dur, and then to one flat (Bb) for e-Moll. The time signature remains 6/8.

Die Melodie besteht hier nur aus der Oberstimme der Harmonien, bevorzugt Terz, Grundton oder charakteristische Dissonanzen wie Dominantsepte oder Vorhaltstöne. Beachtet wie sich die Umdeutung des \mathbb{D}^v zwei Takte Zeit lässt! Zum einen wird damit die Achttaktigkeit der Phrasenbildung gewahrt, zum anderen inszeniert dies die Umdeutung für den Hörer entsprechend dramatisch.

Dies ist eine typische enharmonische Modulation im Kleinterzzyklus; z.B. E – G – B – Des/Cis. Dabei können Dur und Moll nach Belieben eingesetzt werden. Wichtig ist bei oder nach dem Modulieren eine *charakteristische Dissonanz*¹ zu verwenden, um die neue Tonart zu bestätigen. Hier ist es, wie so oft, der \mathbb{D}^6 , der auch gleich das Tongeschlecht der Zieltonart definiert.

Unserer improvisatorischen Fantasie sind eigentlich nur spieltechnische Grenzen gesetzt. Versuchen wir es doch z.B. mal mit harmoniefremden Tönen in der Begleitfigur:

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in 6/8 time. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a modulation to G-Dur (D major) and H-Dur (D major). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#) for G-Dur. The time signature remains 6/8.

¹ Siehe dazu auch die Arbeitsblätter zur diatonischen und chromatischen Modulation.

Hier habe ich eine modifizierte Liebestraum-Eröffnung in einen Ruggiero (mit $[D7]^S$ statt T) münden lassen, die Mittelstimmen sind schon recht komplex. Der zweite Achtakter moduliert hier in die Tonart der oberen Großterz-Mediante. Dies ist quasi die Lieblingsmodulation Schuberts, der hier standardmäßig den D^V über der tiefalterierten Quinte verwendet. Damit dieser zuvor schon eingeführt wird, habe ich ihn als $[D7]^S$ in der Ruggiero-Kadenz verwendet.

Noch schwieriger wird es bei mehreren harmoniefremden Tönen, was wir schon am Ave-Maria-Modell in Moll bemerken:



Hier ein Literaturbeispiel für ein Ave-Maria-Modell über Orgelpunkt mit Nebennoten (meist im vierten Achtel der Begleitakkorde). Es steht in der exotischen Tonart Fis-Dur und findet sich so am Beginn der *Ballade* für Klavier und Orchester von GABRIEL FAURÉ. In den eigenwilligen Kompositionen des Lehrers u.a. von RAVEL machen sich ansonsten modellhafte Fortschreitungen rar, auch hier ist das an sich simple harmonische Gerüst schon recht schwierig zu erkennen.

Gabriel Fauré, op. 19

Andante cantabile

Was danach folgt, glänzt unter anderem durch einen verstiegenen Tonartenplan: im Nu werden A-Dur und es-Moll erreicht, also Tonarten des Kleinterzzyklus (siehe das Beispiel auf S. 6 oben) – kaum zur Nachahmung geeignet (in Windows hieße das: „Nur für fortgeschrittene Benutzer“).

Natürlich stoßen wir mit so etwas schon in einen recht überladenen, spätromantischen Klavierstil vor – so etwas bildet bei CHOPIN noch die Ausnahme, RACHMANINOW erledigt das mit links.

Alle Beispiele zeigen, dass die saubere satztechnische Führung der Mittelstimmen die Voraussetzung für einen gut klingenden romantischen Klaviersatz ist – selbstverständlich aufbauend auf dem korrekten Gerüstsatz Melodie-Bass + Harmonie. Wir können also beginnen mit einem bescheidenen „Ave-Maria“-Satz à la BACH-GOUNOD, können die Begleitung bis zu spätromantischen Modellen ausbauen und – worauf ich hier nicht detailliert eingegangen bin – natürlich auch die Melodie individueller formen. Angefangen bei Durchgangsnoten zwischen Gerüsttönen über vorhaltsartige harmoniefremde Töne bis zu ornamentalen Ketten à la CHOPIN – auch hier ist nur der Pianisten-Himmel die Grenze! Viel Spaß beim Ausprobieren.