

Artikel

Vom Unsinn der Modulationslehre

Möllers , Christian

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

17 Seite(n) (257 - 273)

Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Vom Unsinn der Modulationslehre

von Christian Möllers, Berlin

I

Beschäftigung mit Musiktheorie bedeutet für jeden Musikstudenten zunächst und in erster Linie Studium der Harmonielehre. Gegenüber dem Raum und der Bedeutung, die dieses Fach im obligaten Tonsatzstudium einnimmt, treten andere Disziplinen, wie etwa der Kontrapunktunterricht oder das Studium zeitgenössischer Satztechniken, stark zurück. Diese monopolähnliche Stellung der Harmonielehre an den Musikschulen und -hochschulen ist jedoch in theoretischen Diskussionen nicht unumstritten. Man fragt nach Inhalten und Methoden dieses Faches, überhaupt nach seinem Wissenschaftscharakter und damit auch nach seiner didaktischen Legitimation. Harmonielehre wird längst nicht mehr als Wissenschaft von den Naturgesetzen der Musik schlechthin verstanden, als die sie noch um die Jahrhundertwende von verschiedenen Autoren konzipiert wurde, sondern als historische Disziplin innerhalb enger geographischer und historischer Grenzen.

Versucht man jedoch, den historischen Geltungsbereich dieses Faches genauer abzugrenzen, so stößt man auf Schwierigkeiten und Uneinigkeit unter den Musiktheoretikern. Vergewärtigt man sich die Schwierigkeit, etwa die Harmonik eines Bachchorals und die eines Schubertliedes mit den gleichen Kriterien zu beschreiben, so wird man dazu neigen, den Geltungsbereich dieser Disziplin eher enger als weiter zu definieren. Faßt man den historischen Raum zu weit, so lassen sich für jede Tonsatzregel beliebig viele Gegenbeispiele finden, oder aber die Formulierung der Regeln gerät verschwommen und unspezifisch. Dagegen lassen sich etwa für die Musik der Wiener Klassik ohne größere Schwierigkeiten ganz bestimmte harmonische und satztechnische Normen angeben. Man bedenke, daß die Kontrapunktlehre sich im Grunde nur auf einen einzigen Komponisten, nämlich Palestrina, bezieht. Die Einengung des Geltungsbereichs der Harmonielehre stellt nur vordergründig einen Verlust an Terrain dar; der Gewinn an Prägnanz macht es vielmehr erst möglich, historische Prozesse detailliert zu erfassen.

In einem so eng gesteckten Rahmen können dann manche Regeln der Harmonielehre eine sinnvollere Funktion erfüllen als die einer bloßen Reglementierung von schriftlichen Tonsatzaufgaben, Aussagen wie „Der Leitton der 7. Stufe wird aufwärts geführt“ oder „Auf die Dominante folgt nicht die Subdominante“ haben für die Musik der Wiener Klassik tatsächlich eine gewisse Verbindlichkeit, d. h. die Ausnahmen halten sich in erträglichen Grenzen, was für den Kantionalsatz oder den „Impressionismus“ nicht gilt. Andere Regeln oder Regelsysteme der Harmonielehre halten jedoch selbst einem so bescheidenen Anspruch nicht stand, und das gilt besonders für die Modulationslehre.

Kaum ein Tonsatzlehrer wird es versäumen, seine Studenten bei der Analyse von Literaturbeispielen auf Differenzen zur schulmäßigen Modulationspraxis hinzuweisen. Dahinter steht jedoch die Überzeugung, daß die Modulationslehre wenigstens im Prinzip den Normalfall des Tonartwechsels in der Klassik beschreibe und daß sich zumindest in Werken ohne den Anspruch genialer Selbstständigkeit Modulationen dieser Art finden ließen. Dem ist jedoch nicht so. Bei näherer Untersuchung zeigt sich nämlich, daß nicht nur die blassen Sätzchen, die von Musikstudenten tagtäglich nach den Regeln der Modulationslehre angefertigt werden, weit von jeder musikalischen Wirklichkeit entfernt sind, sondern daß dieser Bereich der Harmonielehre schon in seinen Grundvoraussetzungen die historische Realität verfehlt. Diese Widersprüche sind so kraß und fundamental, daß man vom Standpunkt einer historisch orientierten Musiktheorie sagen muß: Die herkömmliche Modulationslehre hat keinen Gegenstand, auf den sie sich beziehen könnte.

Die entsprechenden Kapitel der Lehrbücher beginnen in der Regel mit der diatonischen Umdeutungsmodulation als Musterfall funktionaler Logik (demgegenüber wird die chromatische und enharmonische Modulation oft als weniger konsequent oder gar als zu „bequem“ abgewertet). Der Modulationsvorgang wird meist in drei Stadien gegliedert: 1. Akkordfolge in der Ausgangstonart, 2. Umdeutungsakkord, 3. Akkordfolge in der Zieltonart. Dabei sollen sich 1. und 2. auf die leitereigenen Töne der Ausgangstonart beschränken, 2. und 3. auf die Leitertöne der Zieltonart; der Umdeutungsakkord ist damit zugleich letzter Akkord der Ausgangstonart und erster der Zieltonart. Ist den beiden Tonarten aufgrund geringer Verwandtschaft kein Akkord gemeinsam, so wird die Benutzung einer Zwischentonart empfohlen (oder auch mehrerer), die mit der vorhergehenden und der folgenden gemeinsame Akkorde aufweist; dadurch wird der Modulationsprozeß verdoppelt (oder vervielfacht).

Für diese drei Stadien werden dann detaillierte Anweisungen gegeben. Hinsichtlich der Akkordfolge in der Ausgangstonart sind sich die Autoren nicht einig: Manche empfehlen eine mehr oder weniger vollständige Kadenz, die auf dem Umdeutungsakkord schließt; andere dagegen lassen schon die Umdeutung des ersten Akkords zu (etwa bei der Modulation in die Dominanttonart, wenn die Tonika der Ausgangstonart zur Subdominante der Zieltonart umgedeutet wird). Entsprechendes gilt für die Akkordfolge in den eventuell notwendigen Zwischentonarten, die jedoch in den Beispielen meist sehr knapp ausfällt. Immer wieder wird darauf hingewiesen, daß die Modulation auf dem kürzesten Wege vor sich gehen soll; fast alle Beispiele steuern den Umdeutungsakkord direkt und ohne Umschweife an. Wenn mehrere Umdeutungsakkorde in Frage kommen, werden unterschiedliche Anweisungen gegeben: Teils wird von der Ausgangstonart her argumentiert, häufiger jedoch von der Zieltonart aus.

In diesem Punkt stimmen alle Lehrbücher überein: Die Zieltonart soll durch eine vollständige Kadenz mit Subdominante, Dominante und abschließender Tonika befestigt werden. Diese merkwürdige Eintracht unter den Autoren beruht auf zwei Voraussetzungen:

1. Für die ältere Musiktheorie repräsentiert sich eine Tonart in erster Linie in den sieben Tönen ihrer Tonleiter; um eine Tonart vollständig und zweifelsfrei festzule-

gen, ist eine Akkordfolge nötig, die alle sieben Leitertöne enthält – die vollständige Kadenz (jedenfalls in gewohnter vierstimmiger Ausführung) erfüllt diese Bedingung.

2. Die vollständige Kadenz ist eine kräftige Schlußformel, die die Tonika der Zieltonart als Ziel und Ruhepunkt bestätigt.

Daraus ergeben sich verschiedene Konsequenzen für das Vorhergehende: Fast alle Autoren fordern, daß die Zieltonika nur einmal am Schluß der Modulation erscheinen darf, da eine Vorwegnahme die tonartbestätigende Schlußwirkung abschwächen müßte. Dieser Gedanke wird meist auch auf die Dominante der Zieltonart übertragen; für den Umdeutungsakkord bietet sich dann die Subdominantfunktion der Zieltonart als optimale Lösung an. Falls das nicht möglich ist, soll der Umdeutungsakkord ein der Subdominante vorhergehender Tonikavertreter sein; für die Fälle, wo sich nur die Dominante der Zieltonart auch in der Ausgangstonart finden läßt, wird in der Regel ein Trugschluß mit anschließender Kadenz empfohlen. Alle diese Anweisungen ergeben sich mehr oder weniger zwangsläufig aus den beiden genannten Voraussetzungen.

Bei der chromatischen Modulation gibt es keinen eigentlichen Umdeutungsakkord, vielmehr wird der letzte Akkord der Ausgangstonart durch chromatische Veränderung einzelner Töne in den ersten Akkord der Zieltonart übergeführt. Bei der enharmonischen Modulation gibt es zwar einen Umdeutungsakkord, dieser wird jedoch erst durch enharmonische Uminterpretation einzelner Töne zu einem Akkord der Zieltonart, wobei häufig alterierte Akkordformen zur Anwendung kommen. Diese beiden Modulationstypen werden meist nur theoretisch erörtert und nicht mehr durch ausführliche Beispiele dargestellt; viele Autoren weisen explizit darauf hin, daß eigentlich nur die diatonische Umdeutungsmodulation der Forderung nach harmonischer Logik entspreche.

Das so beschriebene Verfahren der diatonischen Umdeutungsmodulation erscheint durchaus plausibel, wenn man die Grundvoraussetzungen akzeptiert. Bei der Analyse klassischer Modulationen zeigt sich jedoch, daß diese insgesamt falsch sind. Im formalen Zusammenhang eines Stückes stellt sich das Problem des Tonartwechsels nicht nur gelegentlich, sondern durchweg und prinzipiell anders, als es in den Lehrbüchern beschrieben wird. Das soll im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden.

II

Die Beispiele sollten weder vereinzelt noch entlegen sein, sie sollten möglichst alle ein und dasselbe typische Modulationsproblem lösen, damit Vergleiche möglich sind, und es sollten leicht zugängliche Werke aus dem Zentrum der Wiener Klassik sein. Ausgewählt wurden – mehr oder weniger willkürlich – Überleitungsmodulationen in die Dominanttonart (zwischen Haupt- und Seitensatz der Exposition) aus den ersten Sätzen der frühen Klaviersonaten von Mozart und Beethoven: Von Mozart KV 279, 280 und 282 (in KV 281 findet sich nur eine vereinfachte Version der entsprechenden Stelle aus KV 280), von Beethoven op. 2,2, op. 2,3 (op. 2,1 steht in Moll und moduliert in die Paralleltonart) sowie op. 7. Obwohl diese sechs Beispiele fast zufällig bestimmt wurden, fand sich in ihnen genügend Material zur

Widerlegung der schulmäßigen Modulationslehre. Was zu zeigen war, wäre auch mit beliebig anderen Beispielen möglich gewesen, und diese Stücke, vor allem die Mozart-Sonaten, stehen gewiß nicht im Verdacht, gerade geniale Abweichungen von klassischen Normen darzustellen. Im Gegenteil, zu den hier vorliegenden Modulationswegen lassen sich auf Anhieb Parallelbeispiele finden.

1. *Mozart, KV 279, 1. Satz, T. 17-20*

Versucht man, diese Überleitung mit den Kriterien der herkömmlichen Modulationslehre zu analysieren, so fällt zunächst die Verwendung einer Zwischentonart auf: T. 17 und 18 bringen Dominante und Tonika von *a*-moll. Dies ist angesichts der nahen Verwandtschaft von *C*-dur und *G*-dur erstaunlich, da ja genügend viele gemeinsame Akkorde vorhanden sind, mit denen sich eine direkte Umdeutungsmodulation bewerkstelligen ließe; auf jeden Fall widerspricht dieser Sachverhalt dem Prinzip des kürzesten Weges. Die erste Modulation von *C*-dur nach *a*-moll verwendet keinen eigentlichen Umdeutungsakkord, vielmehr folgt auf die Dominante von *C*-dur unmittelbar die Dominante von *a*-moll; die zweite Modulation ist schon eher schulmäßig: Die Tonika von *a*-moll wird zur Subdominantparallele von *G*-dur umgedeutet, darauf folgen Dominante und Tonika der Zieltonart. Man könnte die erste Modulation als chromatische beschreiben: Das *g* in T. 16 wird in T. 17 zum *gis* alteriert. Dieser chromatische Schritt jedoch, der von der Idee der chromatischen Modulation her als zusammenhangbildendes Moment die lückenlose Verknüpfung der beiden Tonarten durch den Umdeutungsakkord ersetzen soll, tritt hier kaum hervor: *g* ist Baßton, *gis* jedoch nicht. Pause, Registerwechsel und Übergang zum weiträumigen Arpeggio tun ein übriges, um die beiden Akkorde nicht als eng verbunden, sondern als scharf getrennt erscheinen zu lassen. T. 16 ist der erste Takt dieser Sonate mit einer Viertelpause und ohne durchlaufende Sechzehntelbewegung; die Überleitung wird also durch ein rhythmisches Stocken eingeleitet. Daß auch der harmonische Zusammenhang hier denkbar schwach ist, zeigt sich in der Reprise: In T. 70 beginnt die Überleitung ebenfalls nach einem Halbschluß auf *g*, ist aber einfach um eine Quinte tiefer transponiert. Die in der Reprise notwendige Änderung der Tonartverhältnisse von Haupt- und Seitensatz setzt also gewissermaßen beim schwächsten Glied der Akkordkette an, und das findet sich zweifellos an dieser Stelle. Die im Begriff der chromatischen Modulation implizierte enge Verbindung zwischen dem letzten Akkord der Ausgangs- und dem ersten der Zieltonart ist hier offenbar nicht gemeint.

Die Akkordfolge von T. 16-18 findet sich übrigens schon vorher in T. 10, und dort ist tatsächlich eine enge Akkordverbindung gegeben mit deutlicher Exposition des chromatischen Schritts im Baß. Nur liegt hier keine Modulation vor, da sich im folgenden Takt umstandslos eine Kadenz in der Haupttonart *C*-dur anschließt. In T. 10 handelt es sich vielmehr um einen durch eine Zwischendominante verzögerten Trugschluß, wobei der *a*-moll-Akkord als Tonikavertreter von *C*-dur aufgefaßt wird, nicht etwa als selbständige Tonika. Versucht man, diese Betrachtungsweise auch auf T. 16-18 anzuwenden, so erspart man sich die umständliche Annahme einer Zwischentonart, und man kann eine fast schulmäßige direkte Umdeutungsmodulation konstatieren:

C-dur: D (D⁷) Tp
 G-dur: Sp D⁷ T

Nimmt man noch die zweite Hälfte von T. 15 hinzu, so ergibt sich eine vollständige Kadenz in der Ausgangstonart mit Trugschluß, deren letzter Akkord zum ersten Akkord einer vollständigen Kadenz in der Zieltonart umgedeutet wird. Die Annahme zweier Kadenzen ist jedoch in beiden Fällen problematisch: Der Hauptsatz schließt hier mit einer Halbkadenz, und was nach der Zäsur folgt, wirkt als Neuanfang, nicht als Auflösung (und damit auch nicht als Trugschluß). T. 18-20 als Kadenz in G-dur zu betrachten, widerspricht gleichfalls der formalen Struktur. T. 17/18 und 19/20 sind paarweise aufeinander bezogen, und zwar nicht im Sinne der Kadenz, sondern der Sequenz.

Daß die Überleitung nicht vom Kadenz-, sondern vom Sequenzprinzip bestimmt wird, ist keine Ausnahme, vielmehr eher die Regel, wie sich zeigen wird. Die Sequenz erfüllt gerade die beiden Grundvoraussetzungen nicht, die die Verwendung von Kadenzen in der Modulation begründen sollen: Sie legt nicht eindeutig eine bestimmte Tonart fest, und sie ist nicht schlußkräftig. Beruht der Kadenzvorgang auf der funktionalen Verwandtschaft der Akkorde zu einer zentralen Tonika, so folgen andererseits die Glieder einer Sequenz entsprechend der Nachbarschaft von Stufen aufeinander; ob man nun in dieser Überleitung *a*-moll und G-dur als VI. und V. Stufe von C-dur oder als II. und I. von G-dur betrachtet, ist nicht schlüssig zu entscheiden. Bei der Kadenz ist die Tonika Anfangs- und Schlußakkord, sie begrenzt die Akkordfolge eindeutig; die Anzahl der Sequenzglieder dagegen liegt nicht fest. In diesem Fall etwa würde ein drittes Sequenzglied das Modell um einen weiteren Ganzton abwärts transponieren – und damit zur Subdominante von C-dur zurückführen. Gerade durch diese tonale Labilität aber ist die Sequenz für den Prozeß des Tonartwechsels besonders geeignet: Nicht ein einzelner Akkord, sondern eine ganze Passage ist tonal uneindeutig.

Die Seitensatztonart G-dur wird nicht schon in T. 18-20 befestigt; zwar liegt von den Funktionsbuchstaben – Sp D T – her eine Kadenz vor, aber sie ist keine stabile klassische Schlußkadenz: Die Subdominante ist nur durch ihre schwächere Parallele vertreten, es fehlt der kadenzierende Quartsextakkord, und die Schlußtonika erscheint in Terzlage. Eine ausführliche starke Kadenz erscheint erst am Schluß des Seitensatzes in den T. 29-31. Es wäre jedoch ein Irrtum, erst hier die Befestigung der neuen Tonart anzunehmen, denn schon die ersten beiden Takte des Seitensatzes exponieren klares G-dur, obwohl nur ein Wechsel zwischen Tonika und Subdominante vorliegt. Dennoch ist die Vollständigkeit der sieben Leitertöne – das alte Argument für die Kadenz – hier gegeben: Die bei der bloßen Folge T – S fehlenden Töne *fis* und *a* erscheinen als harmoniefremde Nebennoten. Das ist jedoch für die Festigkeit der Tonart nicht einmal entscheidend. Tonale Stabilität ist nämlich nicht nur eine Frage von bestimmten Akkordfolgen, sondern wird wesentlich vom formalen Zusammenhang bestimmt. Nach den heftig auffahrenden Gesten dieser Überleitung kehrt das Satzbild in T. 20 wieder zu ruhiger Geschlossenheit mit periodischen Wiederholungen zurück, und dadurch vor allem wird die neue Tonart bestätigt.

Eine stabile Schlußkadenz, übereinstimmend in den Lehrbüchern gefordert, hat weder am Schluß der Überleitung noch am Anfang des Seitensatzes eine sinnvolle

formale Funktion. Die klassische Modulation bestätigt in der Regel weder die Anfangs- noch die Zieltonart. Ihre Aufgabe besteht vielmehr durchweg in der Verunsicherung der Ausgangstonart. Das erklärt auch, weshalb die hier vorliegende zwischendominantische Wendung zur Parallele der Haupttonart in so vielen klassischen Überleitungen benutzt wird. Die beiden Grundpfeiler der Haupttonart, Tonika und Dominante, werden dabei nämlich stark beeinträchtigt: Der Dominantgrundton wird hochalteriert, die Tonika durch einen schwachen Vertreter ersetzt und damit ihrer herrschenden Funktion beraubt. Damit schafft die Modulation eigentlich nur die Voraussetzung für den Tonartwechsel, ohne ihn selbst definitiv zu vollziehen.

2. Mozart, KV 280, 1. Satz, T. 13-26

Die ersten vier Takte dieser Überleitung gehören noch eindeutig der Haupttonart an. Ein modulatorischer Prozeß setzt erst in T. 17 ein. Dort wird der *F*-dur-Tonika eine Sexte hinzugefügt. Daß dieses *d* keine bloße Nebennote ist, wird aus dem folgenden deutlich: Die Tonika von *F*-dur wird durch diese funktionscharakteristische Dissonanz zur Subdominante von *C*-dur, dessen Dominante und Tonika im nächsten Takt folgen. Diese Umdeutungstechnik wird in den Lehrbüchern kaum je beschrieben; dort setzt der Umdeutungsbegriff an der zunächst rein theoretischen Mehrdeutigkeit eines unveränderten Klangs an, dessen Funktionswechsel nur durch die vorhergehenden und folgenden Akkorde vermittelt ist. Die Klassiker dagegen machen häufig die funktionale Umdeutung durch eine Änderung des Klangs selbst manifest, etwa wie hier durch Hinzufügung einer funktionscharakteristischen Dissonanz.

Nach der konventionellen Modulationslehre wäre also auf dem zweiten Viertel von T. 18 die Modulation in die Dominanttonart bereits vollzogen, und zwar vorbildlich auf dem kürzesten Wege und mit vollständiger Kadenz in der Zieltonart; an dieser Stelle könnte demnach der Seitensatz beginnen. Tatsächlich folgt jedoch etwas ganz anderes: Die Kadenz in der neuen Tonart wird solange stufenweise abwärts sequenziert, bis in T. 22 die Ausgangstonart wieder erreicht ist. Nach herkömmlichen Begriffen läge also eine Modulation von *F*-dur nach *F*-dur über vier Zwischentönen vor, die alle durch vollständige Kadenzen befestigt werden.

Die Unsinnigkeit einer solchen Annahme ist evident, dennoch soll sie im einzelnen geprüft werden. Zunächst sind alle Kadenzen in diesen Takten in jeder Hinsicht instabil: Bei keinem Akkord liegt der Grundton im Baß, bei den Dominanten fehlt er überhaupt, da diese sämtlich als verkürzte Nonenakkorde erscheinen, außerdem widerspricht die Stellung im Takt der Kadenznorm: Die Dominante ist jeweils betont, die Tonika unbetont. Von einer Befestigung der Tonarten kann also keine Rede sein; übrigens bringt die Reprise eine andere Folge von Zwischentönen an der entsprechenden Stelle, wobei nicht mehr durchweg die Subdominante vorhanden ist. Vor allem aber ist ein einziger Takt zur Festigung einer Tonart in jedem Fall zu kurz; die Unterscheidung zwischen Ausweichung und Modulation ist nicht zuletzt eine Frage der zeitlichen Ausdehnung und keinesfalls vom bloßen Vorhandensein aller drei Funktionen abhängig zu machen, wie es vielfach in Lehrbüchern geschieht: Es gibt Ausweichungen mit vollständiger Kadenz und Modulationen ohne eine solche.

Es fragt sich schließlich, ob hier die Annahme von Zwischentonarten überhaupt sinnvoll ist; in Analogie zum bereits beim vorhergehenden Beispiel notwendigen Begriff der Zwischendominanten könnte man hier von Zwischenkadenzten sprechen, deren Bezugsakkorde noch als Stufen in der Haupttonart aufgefaßt werden. Dann lassen sich die T. 17-22 vollständig in *F*-dur analysieren: T ($S^6 D^V$) V ($S^6 D^V$) IV ($s D^V$) III ($S^6 D^V$) II S D^V T. Dabei macht die Stufenbezeichnung der Bezugsakkorde die absteigende Sequenzrichtung deutlich. Daß sie alle ohne Rücksicht auf die *F*-dur-Tonleiter als Durakkorde erscheinen, ist durch die chromatisch absteigende Baßlinie bedingt. Ähnlich hängt die Verwendung verminderter Septakkorde mit der parallelen Chromatik der Spitzentöne zusammen. Hier zeigt sich, daß Sequenzen häufig durch melodische Prinzipien viel stärker bestimmt sind als durch die harmonische Kadenzlogik.

Die analytische Integration dieser chromatischen Passage in die Haupttonart soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier die Grenzen der Tonart ruckartig erweitert, wenn nicht gar gesprengt werden. Gerade nach der diatonischen Einfachheit des Vorhergehenden (lediglich in T. 3 findet sich ein leiterfremder Durchgangston) wirkt diese Stelle als abrupter Einbruch. Die Haupttonart wird durch die mehrgliedrige chromatische Sequenz so stark verunsichert, daß der T. 22 nicht so sehr als Rückkehr zur Tonika erscheint, sondern eher als ein Glied unter anderen in der Sequenzkette; das Analogieverfahren der Sequenz setzt tendenziell die hierarchische Ordnung der Funktionen außer Kraft.

Nachdem die Haupttonika so geschwächt ist, könnte der eigentliche Modulationsprozeß in die Dominanttonart einsetzen; die folgenden Takte bleiben jedoch in der Haupttonart: Nach einer lang gedehnten Subdominante erscheint ein Halbschluß auf der Dominante mit Vorhaltsquartsextakkord. Damit kommt zugleich die ununterbrochene Triolenbewegung der Überleitung zum Stillstand. Danach setzt in T. 27 einfach der Seitensatz in der Dominanttonart ein. Versucht man, diesen Vorgang mit den Kriterien der Umdeutungsmodulation zu erfassen, müßte man eine Umdeutung der Dominante der Ausgangstonart in die Tonika der Zieltonart konstatieren. Bei den Empfehlungen zur Wahl des Umdeutungsakkordes raten einige Autoren von der Dominante der Ausgangstonart, fast alle aber von der Tonika der Zieltonart ab. Man kann sich jedoch leicht davon überzeugen, daß diese Art der Überleitung bei den Klassikern sehr beliebt war, nicht zuletzt deshalb, weil sie in Sätzen geringeren Umfangs die Möglichkeit bietet, die Überleitungen unverändert in die Reprise zu übernehmen und den Seitensatz nach dem Halbschluß einfach in der Haupttonart zu bringen; das zweite geschieht auch im vorliegenden Satz, obwohl innerhalb der Überleitung Varianten auftreten.

Die Frage nach einem Umdeutungsakkord erweist sich hier als falsch gestellt: Theoretisch ist es der *C*-dur-Akkord, aber dieser erscheint zweimal, und zwar in T. 26 zweifellos als Dominante der Ausgangstonart, in T. 27 dagegen als Tonika der Zieltonart. Hier handelt es sich nicht um eine bloße Wiederholung eines Akkords, vielmehr bewirkt die Zäsur zwischen den beiden Takten den Funktionswechsel. Die Umdeutung geschieht hier also nicht auf harmonisch-funktionalem Wege, wie es in den Harmonielehren ausschließlich beschrieben wird, sondern durch die formalen Mittel dieses Einschnitts: Bewegungshemmung und Pause in T. 26, abrupter

Neuansatz durch plötzliches *forte* in der tiefen Lage. Die Frage nach der Bestätigung von C-dur als neuer Tonika möchte man fast durch den Hinweis auf diesen unvermuteten dynamischen Akzent beantworten: Die neue Tonart wird nicht begründet, sondern energisch gesetzt. Daher kann auch in der Reprise an der entsprechenden Stelle wieder die Tonika der Haupttonart erscheinen, ein enger harmonischer Zusammenhang fehlt hier im Grunde.

Der Seitensatzanfang trägt vor allem auch durch seine periodisch regelmäßige Viertaktigkeit zur Stabilität der neuen Tonart bei. Die Überleitung beginnt zwar auch mit zwei korrespondierenden Zweitaktern, was dem Festhalten der Haupttonart entspricht. Mit der nun einsetzenden harmonischen Verunsicherung der Haupttonart beginnt aber auch eine ganz unregelmäßige Taktgruppierung: Der T. 17 steht allein, die folgende Sequenz ist fünftaktig, es schließen sich drei Takte Subdominante mit Sexte an und ein einzelner Dominanttakt. Man könnte hier von einer Art metrischer Modulation sprechen. Schließlich wäre zu fragen, ob hier überhaupt im eigentlichen Sinne moduliert wird. Zwar wird die Ausgangstonart in T. 17-22 verunsichert, aber nicht verlassen. In vielen Fällen fehlt sogar eine solche Verunsicherung der Haupttonart, wie etwa in Mozarts nächster Klaviersonate (KV 281, erster Satz, T. 8-17). Ob also ein Tonalitätswechsel überhaupt durch einen Modulationsprozeß vermittelt sein muß, wie es die meisten Harmonielehren als selbstverständlich voraussetzen, hängt offenbar ganz wesentlich von bestimmten formalen Konventionen ab. Jedenfalls zeigt sich immer deutlicher, daß ein rein funktional-harmonischer Modulationsbegriff an der musikalischen Wirklichkeit vorbeigeht.

3. Mozart, KV 282, 1. Satz, T. 4-8

In diesem Sonatenhauptsatz ergibt sich durch das sehr langsame Tempo und die dennoch nicht übermäßige zeitliche Ausdehnung eine starke Komprimierung der Formteile. Nach einem nur dreitaktigen Hauptthema stellte sich für Mozart offenbar das Problem, sehr knapp oder sogar auf dem kürzesten Wege in die Dominanttonart zu modulieren, wenn die Überleitung nicht unverhältnismäßig lang geraten sollte. Die ersten beiden Takte beschränken sich noch auf Tonika und Dominante der Ausgangstonart; in T. 6 erscheint wieder die Tonika, und zwar erst mit der Dur-, dann aber mit der Mollterz im Baß. Hier liegt eine chromatische Modulation vor; dieses Mittel wird also offenbar auch bei engster Verwandtschaft der zu verknüpfenden Tonarten angewandt, obwohl mehrere diatonische Umdeutungsmöglichkeiten vorhanden sind. Die Erniedrigung der Terz einer Durtonika stellt eine beträchtliche Schwächung ihrer beherrschenden Funktion dar; wurde im ersten Beispiel (KV 279) die Tonika durch ihre Parallele ersetzt, so hier durch ihre Variante. Daß die Tiefalterierung der Terz einem Klang Subdominantcharakter verleiht, wird gelegentlich zutreffend beschrieben: Tatsächlich wird dieser *es*-moll-Akkord zur Subdominante der Zieltonart, deren Dominante im nächsten Takt folgt.

Der erste Akkord der neuen Tonart ist also eine Mollsubdominante, obwohl eine Durtonart angestrebt wird. Ein solcher Fall wird in der herkömmlichen Theorie beschrieben, wenn in eine mehrere Quintschritte aufwärts gelegene Durtonart moduliert werden soll, deren Mollsubdominante in der Ausgangstonart als leitereigener Akkord vorhanden ist. Die Kadenz in der Zieltonart wird dann als diatonisches

„*Molldur*“ bezeichnet. Nun entsteht die Mollsubdominante der Zieltonart im vorliegenden Fall erst durch Alteration, die Chromatik ist also eigentlich „unnötig“; aber dieser Sachverhalt ließe sich noch mit den herkömmlichen Prinzipien vereinbaren, wenn auf diesen Akkord Dominante und Tonika der Zieltonart als Durakkorde folgten. Das erste ist der Fall, das zweite jedoch nicht. Daß eine vollständige Schlußkadenz dem Formsinn der Überleitung widerspricht, wurde bereits dargelegt. Mozart vermeidet hier den Eintritt der neuen Tonika durch eine trugschlüssige Wendung zur Doppeldominante, die sich in einen Halbschluß der Zieltonart auflöst. Damit geht die Überleitung folgenden Weg:

Es-dur: T D⁷ T t
B-dur: s D⁷ \mathbb{D}^v D

Sie schließt also nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante der Zieltonart; vor dem Eintritt des Seitensatzes steht also gewissermaßen kein Punkt, sondern ein Doppelpunkt, und dies ist der Normalfall.

Die traditionelle Modulationslehre läßt sich in diesem Punkt nun nicht einfach dadurch korrigieren, daß man in allen Beispielen lediglich die Schlußtonika streicht; der Halbschluß unterscheidet sich schon metrisch vom Ganzschluß durch die Betonung der Dominante. Aber auch sonst sind diese offenen Überleitungsschlüsse von den affirmativen Schlußkadenzen wesentlich verschieden. So spielt die Doppeldominante in der Regel eine viel wichtigere Rolle als die von den Theoretikern geforderte Subdominante, die ohne weiteres fehlen kann. Zwar kann man die Doppeldominante als Subdominantvertreter betrachten, aber ihre Rolle am Ende von Überleitungen besteht nicht in der Kadenzbildung, sondern in der Betonung der Dominante, paradox ausgedrückt: in der Befestigung des Halbschlusses.

Hier kommt noch eine weitere Schwierigkeit hinzu: Nachdem die neue Tonart mit der Mollsubdominante einsetzt, weist die Doppeldominantform (ein verminderter Septakkord) ebenso wie die Umspielung der neuen Dominante in T. 8 eindeutig Mollcharakter auf. Läge die Seitensatztonart nicht durch Konvention fest, könnte man eine Modulation von *Es*-dur nach *b*-moll vermuten. Die Forderung der Lehrbücher, der Modulationsschluß müsse die Leitertöne der Zieltonart deutlich exponieren, wird hier nicht nur durch das anfängliche *ges*, sondern vor allem durch *e* und *des* durchbrochen. Es ergibt sich eine Art auf der Dominante stehendes Molldur. Wieder zeigt sich, daß die Überleitungsmodulation keineswegs die Zieltonart bestätigen, sondern vielmehr die Ausgangstonart verunsichern soll. Das geschieht hier ganz konsequent: Zunächst wird die Terz der Tonika alteriert, dann ihr Grundton, wodurch ihre Kraft völlig gebrochen wird. Schließlich geht durch die Einführung des *des* auch noch ein weiteres konstitutives Moment der Ausgangstonart verloren: Grundton und Leitton werden durch Alteration gewissermaßen zerstört. Der folgende Halbschluß bestätigt zunächst nur die Dominante der Zieltonart und schafft damit die Voraussetzung für den Eintritt des Seitensatzes. Erst dann wird die Zieltonart stabil exponiert – aber nicht durch eine Kadenz, Tonika und Dominante genügen; im Grunde ist das *B*-dur schon mit dem ersten Ton von T. 9 klar gegeben.

Die formale Labilität der Überleitung äußert sich hier auch in den von Mozart vorgeschriebenen unregelmäßigen Wechseln der Lautstärke, gewissermaßen ein dy-

namisches Pendant zum Wechsel des Tongeschlechts. Stellt man die Ausgangsfrage nach der Modulation auf dem kürzesten Wege noch einmal, so zeigt sich, daß hier zwar ein sehr kurzer, aber keineswegs einfacher Weg beschritten wurde. Die Chromatik ist offenbar auch dann zum schnellen Verlassen der Haupttonart geeignet, wenn die Zieltonart mit dieser eng verwandt ist. Trotz dieser harmonischen Komplexität wirkt die Überleitung jedoch keineswegs sprunghaft oder gewaltsam. Das hängt mit einem Sachverhalt zusammen, der von der harmonischen Analyse meist übersehen wird. Ein entscheidendes Moment dieser Modulation ist nämlich die melodische Baßführung. Schon im Hauptthema bildet die Unterstimme einen ruhig absteigenden Oktavzug von *es'* bis *es*. Dieser letzte Ton ist zugleich Ausgangspunkt der Überleitung. Deren Ziel ist *f*, die Dominante der Seitensatztonart (nicht deren Tonika), und dieses Ziel wird von der Baßstimme gewissermaßen allmählich eingekreist. Zunächst wird das *f* diatonisch von unten her umspielt – *es-f-g* –, wobei die Ausgangstonart noch ganz stabil ist, dann jedoch chromatisch von oben und unten: *ges-f-e-f*. Durch diese doppelte Leittonigkeit wird zugleich die harmonische Spannung gesteigert und die neue Dominante exponiert. Dieser zunächst rein melodische Vorgang ist für den Modulationsvorgang von fundamentaler Bedeutung. Der Übergang von *es* nach *f* wird durch kleine Baßschritte vermittelt, die harmonischen Einzelheiten erscheinen demgegenüber eher sekundär, fast wie aus dem melodischen Prinzip abgeleitet.

Nicht zuletzt ergibt sich aus dieser Baßführung auch eine überwiegende Verwendung von Akkordumkehrungen, die wiederum den labilen Charakter der Modulation unterstreicht. Die Modulationsbeispiele der Lehrbücher dagegen reihen in der Regel einen Akkord in Grundstellung an den anderen, wodurch springende Kadenzbässe entstehen. Dieser Widerspruch zur klassischen Praxis resultiert aus dem prinzipiellen Mißverständnis, die Modulation müsse Ausgangs- und Zieltonart klar und stabil repräsentieren. Das genaue Gegenteil ist richtig: Unklarheit und Labilität sind wichtige Modulationsmittel, nicht die affirmativ springende Kadenzharmonik, sondern die weich verfließende melodische Vermittlung herrscht vor.

4. Beethoven, op. 2, 2, 1. Satz, T. 32-46

Auf den ersten Blick scheint hier in T. 32-40 eine ganz schulmäßige Modulation vorzuliegen, deren funktionalen Verlauf man so darstellen könnte:

$$\begin{array}{l} A\text{-dur: } T \quad D^7 T \\ E\text{-dur: } \quad \quad S \quad D^7 \quad T \end{array}$$

Demnach wäre der nächstliegende Umdeutungsakkord benutzt und die Zieltonart durch vollständige Kadenz befestigt. Ob hier jedoch eine stabile Kadenz vorliegt, ist sehr zweifelhaft: Bei keinem der drei Kadenzakkorde in Zieltonart liegt der Grundton an betonter Stelle im Baß. Zudem sticht der Sequenzcharakter dieser Passage hervor: Die Takte 38 ff stellen eine um eine Quinte aufwärts transponierte Wiederkehr von T. 34 ff dar (die Variante der Oberstimme hängt mit dem begrenzten Umfang der damaligen Klaviere zusammen). Diese Auffassung wird durch die Reprise bestätigt, wo der Zwang zur Modulation entfällt und die entsprechenden Takte einfach in der Haupttonart wiederkehren. Der Unterschied dieser Betrachtungsweise zur anfangs gegebenen Analyse ist subtil, aber entscheidend:

$$\begin{array}{l} A\text{-dur: } T \ D^7 \ T \\ E\text{-dur: } \quad \quad \quad D^7 \ T \end{array}$$

Es fehlt die Annahme eines Umdeutungsakkords, der Tonartwechsel geschieht vielmehr durch bloße Transposition der fundamentalen Dominant-Tonika-Relation in die neue Tonart. Es kommt noch etwas anderes hinzu: Der harmonische Prozeß der T. 32-40 findet sich schon vorher im Hauptthema in T. 9-20; der schließende *E*-dur-Akkord erweist sich jedoch durch das Folgende klar als Dominante und der Auftakt zu T. 17 als Doppeldominante. Trotz stabilem Quintfall und Orgelpunkt liegt hier nicht einmal eine Ausweichung, sondern lediglich ein ausgeführter Halbschluß vor. Die Verwendung einer Doppeldominante ist in der Klassik so selbstverständlich, daß sie zur Modulation in die Dominanttonart nicht ohne weiteres ausreicht; dasselbe gilt für die anderen Zwischendominanten. Demnach wäre der Übergang in die Seitensatztonart in T. 40 noch gar nicht eindeutig vollzogen. Unter Einbeziehung von Zwischendominanten ergibt sich dann für die T. 32-40 folgende doppelte Analysemöglichkeit:

$$\begin{array}{l} A\text{-dur: } T \ D^7 \ T \ (D^7) \ D \\ E\text{-dur: } \quad \quad (D^7) \ S \ D^7 \ T \end{array}$$

Wieder ergibt sich kein einzelner Akkord, sondern eine Akkordfolge als Gegenstand der Umdeutung, die damit nicht mehr punktuell lokalisierbar ist. Aufgrund des Beharrungsvermögens der Ausgangstonart (oder, wenn man so will, der Trägheit des Hörens) sollte man den allmählichen Übergang in die neue Tonart eher später als früher ansetzen.

Eindeutig wird die Seitensatztonart erst durch die Schlußakte der Überleitung: Der T. 41 wäre nur als Tripeldominante noch auf die Haupttonart zu beziehen, und damit ist der Bogen gewissermaßen überspannt. Dieser Klang führt als Doppeldominante zum Halbschluß der Zieltonart, deren Dominantorgelpunkt auch hier das Ziel der Überleitung darstellt. Diese neue Dominante wird nun ihrerseits durch eine Zwischenkadenz befestigt; der *E*-dur-Dreiklang am Anfang von T. 43 bzw. 45 wirkt nämlich nicht so sehr als Tonika, vielmehr als Zwischensubdominante, der ja auch eine entsprechende Zwischendominante folgt. Diese harmonische Formel findet sich auch über Tonika-Orgelpunkten, so z. B. in Mozarts Sonate KV 279, 1. Satz, T. 12 ff. Hier ist jedoch in den T. 42 ff der Dominantcharakter durch den Zusammenhang klar ausgeprägt, die halbschlüssige offene Wirkung wird durch Orgelpunkt und Zwischenkadenz nur noch unterstrichen.

Die folgenden Takte bringen eine Mollwendung, wie sie bereits im vorhergehenden Beispiel beschrieben wurde. Der Seitensatz aber beginnt ebenfalls in Moll – eine besondere Kühnheit Beethovens – und kehrt erst später zum üblichen Dur zurück. Dieses Spiel mit den Varianten bleibt der auf den Quintenzirkel fixierten herkömmlichen Modulationslehre unzugänglich.

5. Beethoven, op. 2,3, 1. Satz, T. 27-46

Die Überleitung beginnt in T. 27, und zwar mit der Mollvariante der vorausgegangenen Dominante der Haupttonart. Deren Leitton ist dadurch verlorengegangen, die neue Klangform auf dem Grundton *g* kann nicht mehr als Dominante gelten.

Ob hier aber durch die Erniedrigung der Terz eine subdominantische Wirkung gegeben ist, ist zweifelhaft. Ein *d*-moll Akkord, die Tonika zu dieser Subdominante, wird erst in T. 33 erreicht. Die Feststellung der Tonart bereitet in der gesamten Überleitung Schwierigkeiten. Vom streng diatonischen Standpunkt aus müßte man zunächst in jedem Takt eine neue Tonart annehmen: *g*-moll in T. 27, *d*-moll in T. 28, *g*-moll in T. 29, *c*-moll in T. 30; T. 31 als Ganzes gehört wieder nach *g*-moll, seine erste Hälfte gehört jedoch noch dem vorhergehenden *c*-moll an, während die zweite Hälfte schon dem *d*-moll der folgenden beiden Takte zugerechnet werden kann. Ab T. 33 wird dieser Vorgang eine Quinte höher wiederholt. Neben der scheinbaren Planlosigkeit dieses modulatorischen Hin und Her fällt auf, daß nur in einem Fall die Tonart durch alle drei Funktionen repräsentiert wird; die Annahme von Umdeutungsakkorden ist nur an zwei Stellen möglich.

Wieder vereinfacht sich die Analyse durch die Einbeziehung von Zwischendominanten, wodurch die ersten sechs Takte insgesamt auf *g*-moll bezogen werden und eine modulatorische Umdeutung erst beim Übergang zum nächsten Sechstakter nötig wird:

$$\begin{array}{cccccccc} g\text{-moll:} & t & (D^7) & D^7 & (D^7) & s & t & \mathbb{D}^7 \\ d\text{-moll:} & & & & & & s & D^7 & t \end{array}$$

Das soll jedoch über die tonale Labilität dieser Passage nicht hinwegtäuschen; gerade die Dominantkette T. 28-30 bzw. 34-36 läßt eine eindeutige Tonart kaum klar werden. Eine adäquate Auffassung dieser Stelle liegt vermutlich in der Mitte zwischen beiden Analysivorschlägen. Die Unsicherheit der Analyse ist hier kein Mangel der Theorie, sondern spiegelt getreu den Sachverhalt des harmonischen Changierens wider.

Auch hier steht allerdings der harmonischen Komplexität eine sinnfällig einfache melodische Vermittlung gegenüber. In Baß und Oberstimme finden sich nämlich zwei absteigende chromatische Züge, die rhythmisch etwas gegeneinander verschoben sind:

$$\begin{array}{ccc} d''\text{-}cis''\text{-} & c'' & -h'\text{-}c''\text{-}b'\text{-}a \\ g\text{-} & fis & -f\text{-}es\text{-}d\text{-}cis \end{array}$$

und dasselbe eine Quinte höher, bzw. Quarte tiefer. Dieses Tongerüst bestimmt die akkordischen Fortschreitungen und zeigt die melodische Komponente des Modulationsvorgangs in aller Klarheit: Baß und Oberstimme legen die Distanz zwischen den Tonarten gewissermaßen auf dem melodisch kürzesten Wege zurück, und zwar der Baß von Grundton zu Grundton, die Oberstimme von Quint zu Quint. Möglicherweise hat sogar die chromatische Ausfüllung der Quart, die in der Oberstimme taktweise vor sich geht, zur Sechstaktigkeit dieses Modells geführt, die sich deutlich von der klaren Viertaktigkeit sowohl des Haupt- als auch des Seitensatzes abhebt. Die auskomponierte Agogik der Baßstimme – die Tondauern werden in T. 27-38 fortlaufend verkürzt und wieder verlängert – unterstreicht ebenfalls den transitorischen Charakter der Partie.

Das in T. 39 erreichte *a*-moll führt nun zur Zieltonart, und zwar im Prinzip auf dieselbe Weise wie im ersten Beispiel (Mozart, KV 279). Auch hier liegt eine Se-

quenz von der VI. auf die V. Stufe der Ausgangstonart vor, die man ebenso auf die II. und I. Stufe der Zieltonart beziehen kann. Hier wird allerdings durch reales Sequenzieren zunächst die Mollvariante der Zieltonart erreicht. Diese Abwandlung der recht häufigen Überleitungsformel macht deutlich, daß dabei das Analogieprinzip der Versetzung um einen Ganzton viel entscheidender ist als die Umdeutbarkeit eines Akkordes: War in dem Mozart-Beispiel der *a*-moll-Akkord noch als Subdominantfunktion der Zieltonart *G*-dur interpretierbar, so ist das hier nur noch durch die fragwürdige Annahme eines „dorischen“ *g*-moll möglich. Die Wendung nach Moll wie auch die bestimmende Rolle der Doppeldominante beim folgenden Halbschluß ist bereits aus den vorhergehenden Beispielen bekannt. Es zeigt sich also, daß gerade die von der herkömmlichen Modulationslehre abweichenden Momente gängige Mittel der klassischen Überleitungsmodulationen sind. So findet sich etwa der harmonische Prozeß in der zweiten Hälfte dieser Überleitung, wenn auch ohne die Mollwendung, ganz knapp und schematisch im zweiten Satz von Mozarts Klaviersonate KV 311 (T. 12-16).

6. Beethoven, op. 7, 1. Satz, T. 17-40

Nach den vorhergegangenen Analysen sind die Einzelheiten dieses Beispiels ohne weiteres verständlich; es wurde dennoch wegen einiger origineller Abwandlungen der beschriebenen Prinzipien angeführt. Die Überleitung beginnt mit dem stereotypen Wechsel zwischen Tonika und Dominante; der erste Viertakter wird mit Stimmtausch wiederholt. Aufgrund der beibehaltenen Haupttonart und der durchlaufenden Bewegung könnte man diese Takte noch als Fortspinnung des Hauptsatzes betrachten. In T. 25 setzt jedoch statt der erwarteten Tonika mit brutalem dynamischem Akzent ein Sekundakkord ein, der den rhythmischen Fluß hart unterbricht; damit beginnt unmißverständlich der modulatorische Prozeß der Überleitung. Das *des* im Baß hat dabei mehrere Funktionen: Zunächst bildet die Sekunde in tiefer Lage einen Klangchock, der im schärfsten Gegensatz zum geradezu lieblichen Beginn dieser Sonate steht. Dann wird die *Es*-dur-Tonika durch Hinzufügen der kleinen Septime zur Dominante von *As*-dur. Im zweiten Beispiel (Mozart, KV 280) wird die Tonika durch eine *sixte ajoutée* zur Subdominante. Beiden Fällen liegt das gleiche Prinzip zugrunde: nicht das der potentiellen Umdeutbarkeit von funktional indifferenten Dreiklängen, sondern das der Klangänderung durch funktionscharakteristische Dissonanzen, durch die die Bedeutungsänderung manifest und eindeutig wird. Damit ist zugleich eine funktionale Abwertung der Tonika gegeben. Die Schwächung der Haupttonart zeigt sich schließlich auch im Verlust ihres Leittons, der durch das *des* nachhaltig verdrängt wird. Der Ton *d* taucht erst wieder in T. 42 auf, wo er Tonikaterz der Seitensatztonart ist.

Die Auffassung des folgenden *As*-dur als Zwischentonart ist natürlich schon vom Standpunkt der herkömmlichen Modulationslehre widersinnig: Das Prinzip der Quintenzirkelrichtungen verbietet es selbstverständlich, bei einer Modulation quintaufwärts eine quintabwärts gelegene Zwischentonart zu benutzen. Daß es sich bei den T. 25-28 nicht um einen stabilen authentischen Schluß handelt, wird nicht nur aus der Verwendung von Akkordumkehrungen deutlich, sondern vor allem an den extremen Gegensätzen in Dynamik und Register.

Ein Vergleich dieser Akkordfolge mit der in T. 10 f zeigt, daß man sie durchaus noch als zwischendominantische Wendung zur Subdominante auf die Haupttonart beziehen kann. Während jedoch in T. 12 die Kadenz in gewohnter Weise fortgeführt wird, wird die Haupttonart ab T. 29 endgültig verlassen, und zwar wieder durch eine Sequenz.

Bei der üblichen Überleitungssequenz, wie sie im vorhergehenden und im ersten Beispiel vorlag, wird die Dominanttonart durch ihre obere Nachbarstufe vorbereitet, hier dagegen wählt Beethoven die untere. Anders als bei der normierten Kadenz liegt ja bei der Sequenz die Fortschreitungsrichtung nicht fest: VI. und IV. Stufe liegen beide neben der V., daher sind sie beide als Vorstufe zur neuen Tonart geeignet. Das Prinzip der funktionalen Umdeutung tritt bei der hier gewählten Möglichkeit völlig zurück: Ließ sich die VI. Stufe noch als Vertreter einer Hauptfunktion in der neuen Tonart interpretieren, so trifft das für die IV. Stufe nicht mehr zu. Grundlage dieser Überleitungstechnik ist nicht die Verwandtschaft der Funktionen, sondern vielmehr die Nachbarschaft der Stufen. Der nun folgende durch die Doppeldominante eingeleitete Halbschluß der neuen Tonart, der Orgelpunkt und die ausgeprägte Mollcharakteristik sind typische Merkmale von Überleitungsschlüssen, wie sie schon in den vorhergehenden Beispielen beschrieben wurden.

III

Die generelle Diskrepanz zwischen der herkömmlichen Modulationslehre und der klassischen Kompositionspraxis ist letztlich auf zwei Grundfehler zurückzuführen: auf einen falschen Tonartbegriff und auf die Loslösung des Modulationsproblems aus dem formalen Zusammenhang eines Stücks. Beides soll noch kurz zusammenfassend erläutert werden.

Der Begriff der Tonart koinzidiert in den älteren Harmonielehren weitgehend mit dem der Tonleiter. Diese Gleichsetzung von Leiter und Tonart hat für die Modulationslehre entscheidende Konsequenzen; so beruhen die Anweisungen für die Befestigung der Zieltonart am Schluß der Modulation auf drei Voraussetzungen: 1. Es sollen alle sieben Leitertöne vorkommen; 2. es sollen nur diese sieben Leitertöne vorkommen; 3. am Ende soll eine vollständige Kadenz S-D-T stehen. Auf den logischen Zusammenhang zwischen 1. und 3. wurde bereits hingewiesen. Von den sechs analysierten Beispielen entsprach keines diesen drei Bedingungen, vielmehr war in der Mehrzahl dieser Überleitungsschlüsse keine einzige der Voraussetzungen erfüllt. Es zeigte sich vielmehr:

1. Zur Darstellung einer Tonart kann das Vorliegen eines einzigen funktionscharakteristischen Moments ausreichen, etwa eines Dominantseptakkords. Aber nicht einmal ein vollständiger Akkord ist zur Ausprägung einer Tonart erforderlich; die fundamentale Dominant-Tonika-Beziehung kann auch einstimmig dargestellt werden, beispielsweise durch einen kräftigen Quintfall im Baß oder durch die Folge Leitton-Grundton. Solche einstimmigen Auftakte wurden von den Klassikern in bestimmten formalen Situationen ohne weiteres zur Modulation benutzt.

2. Eine sinnvolle harmonische Analyse ohne die Einbeziehung von Zwischendominanten ist selbst bei einfachsten Sätzen der Klassik nicht möglich, eine funktio-

nal-tonale Musik ohne Chromatik hat es nie gegeben. Hinzu kommt noch die Erweiterung der Tonart durch die Varianten, die zwar für die Klassiker noch nicht selbstverständlich sind, aber zur Erhöhung der harmonischen Spannung durchaus verwendet werden. Die Identifizierung der Tonart mit den sieben Leitertönen ist also gleichzeitig zu weit und zu eng; das hat Konsequenzen für den Begriff der Umdeutung, auf dem die traditionelle Modulationslehre beruht. Einerseits ist in vielen Fällen die Annahme eines Umdeutungsakkords entbehrlich, etwa wenn, wie im vierten Beispiel (Beethoven, op. 2,2), die Dominant-Tonika-Relation der Ausgangstonart einfach auf eine andere Stufe versetzt wird. Andererseits ist bei der Erweiterung des Tonartbegriffs durch Zwischendominanten der Umdeutungsvorgang nicht mehr auf einen bestimmten Akkord fixierbar, sondern muß auf eine längere Strecke bezogen werden. Der Tonartwechsel erscheint dann nicht mehr als punktueller Umschlag, sondern als allmählicher Prozeß innerhalb einer tonal labilen Akkordfolge.

3. Die vollständige Kadenz hat in der traditionellen Harmonielehre eine Art Monopolstellung, sie wird als einziges Akkordverbindungsprinzip systematisch gelehrt. Da der schließende Charakter der stabilen Funktionsfolge T-S-D-T fast zwangsläufig zu formalen Einschnitten führt, eignet sich die Kadenz in dieser Form weder für Anfänge noch für Mittelteile, sie wird von den Klassikern daher in formal offenen Passagen selten oder nie benutzt. Viel häufiger ist der bloße Wechsel zwischen nur zwei Hauptfunktionen.

Diesen auf der Quintverwandtschaft zur Tonika beruhenden Akkordfolgemodellen steht die Sequenz gegenüber. Ihre auf dem Analogieprinzip beruhende Versetzungstechnik schafft zwar einen sehr sinnfälligen Zusammenhang von einer Stufe zur nächsten, erschwert aber eine Beziehung auf eine zentrale Tonika, und zwar schon in der diatonischen Form der leitereigenen Sequenz, mehr noch bei Sequenzen mit Zwischendominanten, die die Klassiker hauptsächlich verwenden, und am meisten schließlich in realen Sequenzen. Diese tonale Labilität ließ die Sequenz ein Stiefkind der Harmonielehre bleiben, man belächelte ihre Mechanik und sprach ihr jegliche Logik ab. Nun steht ihre funktionale Uneindeutigkeit außer Frage, aber das muß in bestimmten Situationen kein Nachteil sein. Die Klarheit der Tonart ist kein Wert an sich, was die meisten Lehrbücher offenbar voraussetzen; in der modulierenden Überleitung jedenfalls ist das Gegenteil erwünscht, und das legt die Verwendung von Sequenzen nahe, wie sich bei fast allen hier analysierten Beispielen zeigte.

Damit ist der zweite Grundfehler der herkömmlichen Modulationslehre angesprochen: die Abstraktion vom Formzusammenhang. Dieser Fehler ist noch gravierender als der erste. Die Gestalt eines Tonartwechsels ist nämlich in jeder Hinsicht von seinem formalen Zweck abhängig, und verschiedene Situationen innerhalb eines Stücks prägen ganz unterschiedliche, ja geradezu gegensätzliche Modulationstechniken aus.

Daß tonale Labilität ein formales Mittel eigenen Rechts sein kann, wird vor allem an der Durchführung deutlich. Ehemals stand an dieser Stelle nur ein Übergang vom Halbschluß zurück zur Tonika, aber schon die spätbarocken Suitensätze weisen hier beträchtliche Erweiterungen der Tonart auf. In der Klassik wird dieser Formteil schließlich zum dramatischen Zentrum des Satzes entwickelt, dessen drängende

Unruhe in erster Linie durch den dauernden Tonartwechsel bedingt ist. Das Modulieren hat sich hier völlig von seiner ursprünglichen Rückführungsfunktion emanzipiert und ist als solches zum Kennzeichen eines Formteils geworden. Die Begriffe Ausgangs- und Zieltonart treffen weder den Prozeß der gesamten Durchführung noch den des einzelnen Tonartwechsels: Jede Region wird nur erreicht, um gleich wieder verlassen zu werden.

Dieser Typus der Durchführungsmodulation soll noch kurz beschrieben werden. Eine Befestigung der Tonart, schon in der Überleitung eine problematische Kategorie, ist in der Durchführung vollends fehl am Platze. Die Tonartwechsel in der Durchführung gehen in der Regel mit äußerster Knappheit und Zielstrebigkeit vor sich, und zwar indem umstandslos die Dominante der neuen Region ergriffen und in deren Tonika aufgelöst wird; bei besonders dramatischen Partien unterbleibt sogar diese Auflösung, so daß sich eine Dominantkette ergibt. Die allgemeine Formel dieses Verfahrens lautet: (D) X, (D) Y, (D) Z . . . Dieser Weg ist natürlich nach den Kriterien der Modulationslehre zu kurz, man würde es höchstens als Ausweichung gelten lassen. Das ist jedoch problematisch, da in Durchführungen keine Haupttonart feststeht, zu der man nach einer solchen Ausweichung zurückkehrt. Die Gegenüberstellung von Überleitungs- und Durchführungsmodulationen läßt deutlich werden, wie stark Technik und Ausdehnung des Tonartwechsels von der formalen Situation bestimmt sind.

Wieder anders stellt sich das Modulationsproblem in den klassischen Reihungsformen. Zwischen Refrain und Couplet eines Rondos findet ein eigentlicher Modulationsprozeß kaum je statt. In vielen Fällen folgt auf die letzte Tonika der Ausgangstonart nach einer kurzen Pause umstandslos die neue Tonika, eine Umdeutung oder sonstige Vermittlung erscheint als überflüssig. Die Schlußkadenz des Refrains ermöglicht hier den Tonartwechsel, wenn auch in einem der Schulmodulation geradezu entgegengesetzten Sinn: Sie dient keineswegs zur Stabilisierung der Ausgangstonart, sondern schließt den periodischen Bogen des Rondotheemas ab. Dessen formaler und tonaler Zusammenhang ist damit gewissermaßen erschöpft, und nach dieser Zäsur kann ohne weiteres ein neues Thema in einer neuen Tonart eintreten. An der Grenze zwischen zwei formalen Einheiten bedarf der Wechsel des tonalen Zentrums keiner weiteren Begründung, vor allem wenn die Themen so abgerundet und geschlossen sind wie im Rondo üblich. In anderen Fällen genügt durchweg eine eingeschobene Dominante, wie sie auch zur Rückkehr in die Refraintonart meist ausreicht.

Zum Abschluß erscheinen noch einige didaktische Anmerkungen angebracht; schließlich ist die Modulationslehre kein rein musiktheoretisches Problem, über das sich nur mit wissenschaftlicher Kühle streiten ließe, sondern traurige, durch Prüfungsordnungen stabilisierte Wirklichkeit im Tonsatzunterricht der Hochschulen. Wenn dieses Kapitel der Harmonielehre überhaupt noch irgendeine Berechtigung haben soll, müßte es in folgenden Punkten gründlich revidiert werden:

1. Die Darstellung des Modulationsvorgangs im rhythmuslosen vierstimmigen Satz, bei dem lauter Dreiklänge in Grundstellung aufeinanderfolgen, verfehlt Sinn und Technik des klassischen Tonartwechsels in jeder Hinsicht.
2. Die Behandlung des Modulationsprozesses ohne Bezug auf eine ganz bestimm-

te formale Funktion innerhalb eines Satzes führt zwangsläufig zu einer Kette von Mißverständnissen, die sich nur zu leicht in einem von jeder historischen Wirklichkeit entfernten Regelsystem verfestigen.

3. Daher sollte die Modulationslehre ihre Begriffe aus der Analyse der klassischen Stücke entwickeln; Schreibübungen der Studenten sollten sich daran anschließen, und zwar durchaus als Stilkopien mit eindeutiger Aufgabenstellung hinsichtlich Besetzung, Satztyp und formaler Situation.

4. Die Problematik des Tonartwechsels sollte auf keinen Fall zu früh behandelt werden; vorher sollten möglichst viele harmonische Phänomene im Rahmen einer Tonart dargestellt werden, insbesondere die chromatischen Tonarterweiterungen durch Zwischendominanten und Varianten (sogar Enharmonik läßt sich innerhalb einer Tonart darstellen).

Wenn man diesen letzten Punkt ernstnimmt, erweist sich die gesamte Modulationsfrage letzten Endes als Scheinproblem: Die Vorstellung einer am Anfang und Ende des Satzes gleichen Grundtonart, auf die sich auch alle Zwischenpartien beziehen, ist für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts so fundamental, daß es ein „endgültiges Verlassen der Tonart“ – so eine häufige Definition von Modulation – eigentlich gar nicht geben kann. Wenn man den Begriff der Tonart weit genug faßt, erscheint der Wechsel zu einer Nebentonart nur als vorübergehende Emanzipation einer Stufe der Haupttonart zur „Zwischentonika“. Diese Vorstellung ist nicht nur deshalb vorzuziehen, weil sie eine eigene Modulationslehre mit all ihren problematischen Implikationen entbehrlich macht, sondern vor allem, weil sie zur Erfassung eines klassischen Satzes als tonaler Einheit und damit zu einer adäquaten Interpretation beiträgt.

Literaturverzeichnis

R. Louis und L. Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart o. J., vor allem S. 180 ff. – H. Riemann: *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1906, vor allem S. 170 ff. – M. Reger: *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig o. J. – A. Schönberg: *Harmonielehre*, 7. Auflage, Wien 1966, vor allem S. 176 ff. – A. Halm: *Harmonielehre*, Leipzig 1905, vor allem S. 88 ff. – H. Lemacher und H. Schroeder: *Harmonielehre*, 6. Auflage, Köln 1970, vor allem S. 125 ff. – W. Maler: *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, 3. Auflage, München 1950, vor allem S. 45 ff.

Anm. der Schriftleitung: Vgl. hierzu auch die Besprechung von Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel–München 1976, auf S. 350 dieses Heftes.