

Schweizer Beiträge zur Musikforschung

Herausgegeben von
Anselm Gerhard,
Hans-Joachim Hinrichsen,
Laurenz Lütteken
und
Cristina Urchueguía

Band 26

Stephan Zirwes

Von Ton zu Ton

Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften
des 18. Jahrhunderts



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	
Modulationslehre aus heutiger Perspektive	8
Fragestellung, Fokus, Forschungsstand	19
Terminologie des Tonartenwechsels im 18. Jahrhundert	24
Musikalische Zirkel	
Niedt und die Ausweichungslehre zu Beginn des 18. Jahrhunderts	26
Vorläufer der musikalischen Zirkel	31
Musikalische Zirkel in der kompositorischen Praxis	38
Erste Generation: Heinichen, Kellner und Mattheson	42
Zweite Generation: Sorge, Marpurg und Hartung	57
Verwandtschaft der Tonarten	
Konzepte zu den nah verwandten Tonarten	73
Synopse zu den nah verwandten Tonarten	89
Konzepte zu den entfernten Tonartenverwandtschaften	95
Tonartendisposition	104
Die Lehre von der Ausweichung	
Kellner: Ausweichung durch das Modifizieren des Tonmaterials	115
Heinichen: Ausdifferenzierung in der handwerklichen Praxis	118
Mizler: Kombinatorik der möglichen Klangfortschreitungen	132
Sorge: Der Leitton als Akkordbestandteil	135
Daube: System der »drey Accorde« und Ausweichung in alle Tonarten	140
Riepel: Formale Dispositionen und sequenziende Satzmodelle	155
Sequenziende Satzmodelle als Methode	164
Bach: Ausweichung mit Umwegen	179
Kirnberger: Vielfalt, Ausführlichkeit und Überbau	183
Koch: Qualitative Abstufungen und die Bedeutung der Empfindungen	194
Voglers »Harmonie-System«: Ausweichung durch Schlussfälle und Mehrdeutigkeiten ..	203
Albrechtsberger und Förster: Positionen in Wien um 1800	234
Beispielsammlungen und Ausweichungstabellen	251
Zusammenfassung und Ausblick	264
Anhang	
Literaturverzeichnis	272
Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele	277

Einleitung

Modulationslehre aus heutiger Perspektive

»Seit dem 18. Jahrhundert [...] bezeichnet der Begriff [Modulation] den Übergang von einer Tonart in eine andere und damit ein wesentliches musikalisches Gestaltungs- und Ausdrucks-mittel der dur-moll-tonalen Musik.¹ Diese Definition, mit der Jan Philipp Sprick den Artikel Modulation im Lexikon der systematischen Musikwissenschaft eröffnet, beinhaltet in konzen-trierter Form die wichtigsten Kriterien für das Phänomen der Modulation in der Musik. Neben der eigentlichen Kernbedeutung des Begriffs – dem Übergang einer Tonart in eine an-dere – werden mit dem Verweis auf die »Gestaltung« und den »Ausdruck« die zwei wesentlichen und später noch zu differenzierenden Ebenen ihrer Anwendung thematisiert. Die Zuordnung zur dur-moll-tonalen Musik liefert darüber hinaus eine Eingrenzung des Geltungsbereiches, und die zeitliche Zuordnung gleich zu Beginn der Definition, die im Lexikon selbst noch exakter verortet wird, terminiert die erstmalige Verwendung in der vorgenommenen Bedeutung. Trotz der erforderlichen Begrenzung im Umfang des Artikels werden im weiteren Verlauf neben der seit dem 20. Jahrhundert üblichen systematischen Einteilung in Modulationstypen auch die wichtigsten historischen Entwicklungslinien im eingeschränkten Zeitraum erwähnt. Hierin unterscheidet sich Sprick von vielen anderen Autoren, die sich im Wesentlichen auf eine tech-nische Erklärung als Definition beschränken.

Reinhard Amon liefert in dem viel ausführlicheren Artikel zur Modulation innerhalb sei-nes *Lexikons der Harmonielehre* (2005) eine Auswahl synonym verwendeter Begrifflichkeiten, wobei nur in Einzelfällen der jeweilige Autor zugeordnet und somit eine historische Perspek-tive beigefügt wird.² Dass der Terminus Modulation über die Bedeutung des Tonartenüber-gangs hinaus einen mehrfachen grundlegenden Bedeutungswandel von der Antike bis ins 20. Jahrhundert durchgemacht hat, wird vor allem durch die äußerst detaillierte Untersuchung Christoph von Blumröders ersichtlich.³

Ein weiterer zentraler Punkt ist der direkte Zusammenhang von Modulation und Har-monielehre; so werden in der zweiten Auflage des MGGs die »Bemerkungen zur Modulation« als sechster und vorletzter Unterpunkt des Artikels »Harmonielehre« behandelt. Der Autor, Peter Rummenhöller, beginnt seine Ausführungen mit der Feststellung: »Traditionell ist die Modulation ein Bestandteil (oder eine Fortführung) der Harmonielehre. Sie versteht sich als die Lehre vom Übergang von einer Tonart in die andere.⁴ Es verwundert daher nicht, dass, mit wenigen Ausnahmen, jede Harmonielehre als eines der letzten Kapitel die Modulation

1 Sprick 2010, S. 295.

2 Vgl. Amon 2005, S. 170; hier heißt es: »Modulation; auch: Tonartwechsel, Tonikawechsel, Wechsel der tonalen Ebene, harmonische Bewegung, Übergang (von einer Tonart in eine andere – A. B. Marx), Ton-wechslung (S. Sechter)«.

3 Vgl. von Blumröder 1983.

4 Vgl. Rummenhöller 1996, Sp. 147.

behandelt und dass auch in diesen Lehrwerken eine Vielzahl weiterer Beschreibungen und Definitionen zu finden sind. Beim Großteil der im 20. Jahrhundert vorzufindenden Erläuterungen ist eine sehr ähnliche Machart und inhaltliche Vorgehensweise erkennbar. Das wichtigste Modulationsmittel, welches hierbei verwendet wird, ist das Prinzip der Umdeutung. Zum Tragen kommen dabei die gemeinsamen Töne der zu verbindenden Tonarten. Bei nah verwandten Tonarten, die sich durch eine größere Anzahl gemeinsamer Töne auszeichnen, sind gemeinsame vollständige Akkorde vorhanden, die dann aus dem funktionalen Bezug der Ausgangstonart in einen entsprechend neuen funktionalen Bezug der Zieltonart umgedeutet werden können. Ein einzelner Akkord fungiert in diesem Fall als Scharnierakkord, der den Übergang von einer in die andere Tonart ermöglicht. Darüber hinaus kann aber auch ein einzelner gemeinsamer Ton zur Umdeutung verwendet werden, und auch die enharmonische Umdeutung eines oder mehrerer Akkordtöne können zu einem Wechsel des Grundtongefühls führen. Als Mustermodulation wird ein dreigliedriges Schema vermittelt. Dieses stellt zunächst die Ausgangstonart dar und leitet dann in den Umdeutungs- oder Scharnierakkord über. Dieser wird anschließend in umgedeuteter Form in die Zieltonart aufgelöst, welche in der Folge bestätigend durch eine Kadenz stabilisiert wird. Auch wenn nicht alle Modulationen mit dem Prinzip der Umdeutung erklärbar sind, wird es in der Modulationslehre des 20. Jahrhundert zu dem wirkungsmächtigsten Mittel.

Daneben wird in den meisten Beschreibungen und Definitionen zur Modulation eine Abgrenzung zur Ausweichung vorgenommen, wobei im gesamten 20. Jahrhundert im Wesentlichen das gleiche inhaltliche Argument zur Unterscheidung herangezogen wird: Bei einer Modulation handelt es sich demnach um »die dauernde Besitzergreifung einer neuen Tonart mit Bekräftigung derselben durch eine Kadenz«, während unter einer Ausweichung nur »die vorübergehende Berührung einer anderen Tonart ohne Wechsel der Ausgangstonart«⁵ verstanden wird, wobei diese Definitionen nach Herrmann Grabner als allgemeingültig und stellvertretend für die Bedeutung im gesamten 20. Jahrhundert verstanden werden können. Für Janna Saslaw ist diese Differenzierung so entscheidend, dass sie den Artikel zur Modulation in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sogar mit dieser Unterscheidung beginnt.⁶ Einige Autoren verweisen auch darauf, dass eine eindeutige Grenze zwischen Modulation und Ausweichung in der Praxis oft nicht zu ziehen ist. Je nach subjektiver Wahrnehmung und auch anerzogenen Hörgewohnheiten bleibt Raum für Interpretation.

Eine weitere Gemeinsamkeit in den Lehr- und Wörterbüchern des vergangenen Jahrhunderts ist die durchgängig vorgenommene Einteilung der Modulationen in verschiedene Klassen bzw. Typen. Die Einteilung in diatonische, chromatische und enharmonische Modulation ist dabei praktisch in allen Beschreibungen wiederzufinden. Darüber hinaus gibt es bei den einzelnen Autoren bis zu fünf weitere Klassen. Rummenhöller verwendet zusätzlich den Typ »neapolitanische Modulation«, Heinz Acker fügt in seiner *Modulationslehre* (2009) ein eigenes Kapitel zur »Sequenz als Modulationsmittel« ein. Sprick (2009) ergänzt ebenfalls die »sequenzielle Modulation« und zusätzlich noch die »tonzentrale Modulation«. Thomas Krämer und Manfred Dings unterscheiden in ihrem *Lexikon Musiktheorie* (2005) nochmals zwischen der »direkt- und indirekt-diatonischen Modulation« und ergänzen neben der »tonzentralen« noch die »chromatisch-enharmonische Modulation« als weitere Kategorie und Kombination

5 Vgl. Grabner 1944, S. 138.

6 Vgl. Saslaw 2001.

der beiden bereits vorhandenen Typen. Sie erzeugen somit sechs unterschiedliche Klassen und erwähnen zusätzlich noch den »Tonalitätssprung«, der zwar ohne eigenständige Klasse, aber im Unterschied zu anderen Autoren ebenfalls als Modulation bezeichnet wird.⁷ Die differenzierteste Gliederung nimmt Amon in seinem *Lexikon der Harmonielehre* (2005) vor: Zu den bekannten drei Typen, die nochmals in sich untergliedert sind, treten »4) Änderung der Tonart durch enharmonisches Verwechseln«, »5) Tonzentrale Modulation«, »6) Lineare Modulation bzw. melodische Modulation«, »7) Modulation mit charakteristischen Dissonanzen« und »8) Stimmführungsmodulation« dazu.

Im direkten Vergleich der verschiedenen Systematisierungsversuche wird offensichtlich, dass aber schon die Vorstellungen zu den drei Haupttypen der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Modulation nicht im Detail übereinstimmen und sich teilweise widersprechen. Dies kann exemplarisch an der unterschiedlichen Zuordnung der Modulation mit Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes nachvollzogen werden, wie Konstanze Franke in ihrem Artikel *Modulationstheorie und musikalische Wirklichkeit* (2009) aufgezeigt hat. Während Rummenhöller hierfür eine eigene Klasse aufstellt, ordnet Doris Geller⁸ sie den diatonischen Modulationen zu. In der Harmonielehre von Heinrich Lemacher und Hermann Schröder⁹ wird sie als enharmonische, bei Peter Michael Braun¹⁰ sogar als chromatische Modulation verstanden.

Noch problematischer sind die ästhetischen Pauschalurteile, die häufig den einzelnen Kategorien zugeordnet werden und die nur in einzelnen Fällen mit der komponierten Musik übereinstimmen. Auch in diesem Zusammenhang liefert Franke in dem soeben erwähnten Artikel zahlreiche Beispiele, die eine Vielzahl von Unstimmigkeiten zwischen den oft allgemeinen theoretischen Beschreibungen und der Realität der Musik selbst offenlegen. Sie hält abschließend fest: »Behauptungen dieser Art [Pauschalurteile], die ohne Bezug zu konkreter Musik geäußert werden, in ihrer Formulierung aber Allgemeingültigkeit beanspruchen, machen das ohnehin schwer durchschaubare Begriffslabyrinth noch verwirrender.«¹¹ Eine wesentliche Erkenntnis in diesem Zusammenhang ist, dass hinter all den Versuchen der Einteilung in klar voneinander zu trennende Kategorien vordergründig didaktische Überlegungen stecken. Die Suche nach gemeinsamen Prinzipien beschränkt sich dabei in aller Regel auf technische Aspekte innerhalb der Akkordfortschreitungen, die aus der Musik abgeleitet und auf eine allgemeinere Ebene abstrahiert werden. Im Vordergrund steht somit in der Regel primär nicht die Beschreibung der Funktionsweise eines bestimmten Tonartenwechsels aus einem individuell ausgewählten Literaturbeispiel, bei dem eine Vielzahl unterschiedlicher Kriterien zur Geltung kommt, sondern die Zuordnung in eine der Klassen, die durch verschiedene allgemeingültige Mechanismen gekennzeichnet werden.

Gleichzeitig wird die Lehre von der Modulation sowohl in den Lehrbüchern als auch in der praktischen Ausbildung auch zum Anwendungsgebiet der Harmonielehre. Nachdem das Akkordmaterial von einfachen bis zu komplexen Strukturen und die spezifische Verwendung in der Dur- und Molltonart hergeleitet und erklärt worden ist, folgt meist gegen Ende der Harmonielehren die Erweiterung des tonalen Raumes durch den Wechsel in andere Tonarten.

7 Vgl. Krämer / Dings 2005, S. 164–168.

8 Vgl. Geller 2002.

9 Vgl. Lemacher / Schröder 1958.

10 Vgl. Braun 2000.

11 Franke K. 2009, S. 104.

Als Abschluss der Lehrbücher spielt die Modulationslehre als praktische Anwendung und Übung des gesamten Materials dann häufig eine zentrale Rolle. Die Systematisierung in wenige Kategorien mit einem logisch aufeinander aufbauenden Regelwerk ermöglicht darüber hinaus scheinbar einen einfach zu überprüfenden Lehrgegenstand, der ohne große Schwierigkeiten mit »richtig« oder »falsch« bewertet werden kann.¹² Die Entwicklung von einem Teilkapitel der Harmonielehre zu einem Prüfungsfach, die sich vor allem in einer veränderten Aufbereitung innerhalb der Modulationslehren des 20. Jahrhunderts niederschlägt, wird auch in Rummenhöllers bereits erwähnten MGG-Artikel beobachtet. Seiner Meinung nach ist die Modulation »mit der Zeit in den Harmonielehrebüchern und Curricula der musikbildenden Institutionen zu einer Quasi-Disziplin hochstilisiert worden, deren illegitimes Eigenleben sich vom musikalischen Satz und seiner Geschichte immer weiter entfernt hat.«¹³ Trotz dieser kritischen Worte greift Rummenhöller anschließend selbst, wie bis auf wenige Ausnahmen auch alle anderen Autoren auf die Einteilung in die verschiedenen Modulationsklassen zurück.

Die hier skizzierte Beschaffenheit der Modulationslehre im 20. Jahrhundert und insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte, die im Wesentlichen stets auf den gleichen Grundprinzipien aufbaut, hat eindeutig lokalisierbare Wurzeln. Den mit Abstand wichtigsten Einfluss auf die gesamte deutschsprachige Musiktheorie des 20. Jahrhunderts hatte dabei zweifellos Hugo Riemann (1849–1919). Sowohl sein in einem langwierigen Prozess entwickeltes System der Funktionstheorie mit der dazugehörigen Funktionsschrift als auch die daran anknüpfende Vorgehensweise für die Modulation setzten sich in modifizierter und vereinfachter Form bei den folgenden Generationen von Musiktheoretikern immer stärker durch. Das ist insofern bemerkenswert, als es um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein noch ausgesprochen vielfältiges und buntes musiktheoretisches Schrifttum gab. Neben Riemann, der seinerseits auf dem Gedankengut des vor allem durch Moritz Hauptmann und Arthur von Oettingen geprägten »harmonischen Dualismus« der Leipziger Tradition aufbaute, sind hier Namen wie Heinrich Schenker, Rudolf Louis, Ernst Kurth und Arnold Schönberg zu nennen, um nur die bedeutendsten Persönlichkeiten zu erwähnen. Wie von Ludwig Holtmeier aufgezeigt wurde, blieb von diesem »reichen Leben«¹⁴ nach dem zweiten Weltkrieg jedoch nichts mehr übrig. Für die Nationalsozialisten war Riemann der einzige bedeutende »arische Musiktheoretiker«, dessen Gedankengut weiter rezipiert werden sollte. In der radikalen Vereinfachung seiner Lehre durch die Veröffentlichungen Hermann Grabners und im weiteren Verlauf der Lehrbücher von Grabners Schüler, Wilhelm Maler, entsteht schließlich ein einheitliches Verständnis der funktionalen Harmonielehre. Die im Fokus stehende Materie ist die harmonische Analyse, die neu auf der Grundlage von Volksliedmelodien präsentiert wird. Die Lehre von der Modulation greift im Wesentlichen auf die Techniken bei Riemann zurück, wobei auch hier deutliche Strukturen der Vereinheitlichung und Vereinfachung zu erkennen sind. Ohne hier im Detail auf Riemanns Vorgehensweise und Entwicklung im Laufe seiner theoretischen Schriften einzugehen, sei erwähnt, dass die Modulationslehre stets einen

¹² Am Beginn steht hierbei meist die Bestimmung der Entfernung und Richtung der zu verbindenden Tonarten im Quintenzirkel. Hieraus ergibt sich für den nächstfolgenden Schritt die Modulationsart bzw. das Modulationsmittel.

¹³ Rummenhöller 1996, Sp. 147.

¹⁴ Vgl. Holtmeier 2003. Der Artikel *Von der Musiktheorie zum Tonsatz* geht dabei detailliert auf den Wandel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und seine Folgen ein.

ausgesprochen gewichtigen Anteil und zentralen Aspekt in seinen Schriften einnimmt.¹⁵ Im Unterschied zu den Beschreibungen im 20. Jahrhundert ist dabei neben dem viel größeren Umfang eine wesentlich vielseitigere Darstellung anzutreffen, die neben dem Tonartwechsel durch »Tonalitätssprünge« und den verschiedensten Formen von Umdeutungen auch den spezifischen Übergang im formalen Zusammenhang (als: »Modulation in die Tonart des zweiten Themas«) jeweils mit ausführlichen Beschreibungen thematisieren. Hierzu zählen auch zunächst zweitrangig erscheinende Teilgebiete wie beispielsweise die Untersuchung rhythmischer Strukturen und Schwerpunktbildungen innerhalb der Akkordfortschreitung. Ein wichtiges Merkmal ist darüber hinaus die historisch erstmalige Beschreibung und Darstellung von »Zwischenharmonien«, die Riemann im Laufe späterer Schriften selbst auch als »Zwischen-dominanten« bezeichnet und die sogenannte »Theilkadenzen«¹⁶ bilden. Diese Entwicklung muss als wichtiger Schritt für den modernen Modulationsbegriff verstanden werden, der eine adäquate Form der harmonischen Analyse für die Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise bei Wagner oder Liszt zur Verfügung stellt. Nicht jeder Akkord, der über das natürliche Material der Tonart hinausgeht, muss somit als Wechsel zu einer neuen Tonart beschrieben werden.¹⁷

Eine letzte Bemerkung zur Lehre von der Modulation bei Riemann soll der spezifischen Bedeutung der *Umdeutung* zukommen. Wie bereits erwähnt handelt es sich dabei auch im gesamten 20. Jahrhundert um das wohl wichtigste und am häufigsten beschriebene Modulationsmittel. Riemann verwendet in seiner ersten eingehenden Untersuchung zur Modulation, der *Systematischen Modulationslehre* (1887), den Ausdruck der Umdeutung jedoch ausschließlich für zwei aufeinander folgende ähnliche Akkorde. Dabei entsteht aus einem Akkord durch Veränderung oder Hinzufügen eines Akkordtons ein charakteristischer Akkord einer anderen Tonart. Das Moment des Scharnierakkordes als ein Klang, der in beiden Tonarten diatonisch vorhanden ist und funktional umgedeutet wird, existiert hier noch nicht. Erst in der *Vereinfachten Harmonielehre* (1893) wird systematisch auch die Umdeutung des jeweils gleichen akkordischen Gebildes eingeführt.¹⁸

Aus der Sicht der meisten Modulationslehrern des 20. Jahrhunderts muss dieser Wandel als wichtiger Entwicklungsschritt verstanden werden, der das gewünschte dreigliedrige Schema bestehend aus Ausgangstonart, Umdeutungsakkord und Zieltonart in der kompaktesten Form ermöglicht. Doch gerade hierin liegt einer der Kernpunkte, den Kritiker immer wieder aufgreifen. Sowohl für die harmonische Analyse von Literaturbeispielen als auch für die Erfindung eigener Modulationsbeispiele wird in den Modulationslehrern das Augenmerk voll und ganz auf das Lokalisieren bzw. Positionieren des doppeldeutigen Scharnierakkordes gerichtet.¹⁹ Viele für die Modulation deutlich wichtigere Kriterien werden hingegen ignoriert. Für das eigene Erzeugen von Beispielen wird eine zielgerichtete und übersichtliche Modulation angestrebt, die

15 Schon ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse der *Systematischen Modulationslehre* (1887), der *Vereinfachten Harmonielehre* (1893) und dem *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* (1900) geben einen Eindruck über den Umfang und die Bedeutung.

16 Vgl. Riemann 1887, S. 58 ff.

17 Vgl. hierzu Holtmeier 2008, S. 235–238.

18 Dieser Unterschied wird auch grafisch sichtbar: Während Riemann 1887 für die Veränderung zweier sukzessiv aufeinanderfolgender Akkorde das Zeichen »→« benutzt, wird die Umdeutung des gleichen akkordischen Gebildes 1893 in der heute üblichen Art direkt untereinander und mit »=« dargestellt.

19 Bereits Riemann war sich dieser Problematik bewusst.

die neue Tonart möglichst direkt bzw. schnell und ohne Umwege erreicht. Der Umdeutungsakkord bestimmt den eigentlichen Kern des Tonartwechsels, kann aber als solcher auditiv nicht wahrgenommen werden, da der Akkord selbst noch Bestandteil der Ausgangstonart ist. Erst nachträglich und rückwirkend kann der Scharnierakkord zugeordnet und funktional in der neuen Tonart verstanden werden. Für den Zuhörer rückt hingegen viel stärker der erste Akkord, der nicht mehr Bestandteil der Ausgangstonart ist, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Es entsteht somit eine Unschärfe zwischen der auditiven Wahrnehmung und der analytischen Deutung.²⁰

Dies ist allerdings nur ein erster Kritikpunkt, dem sich die Modulationslehre des 20. Jahrhunderts stellen muss. Viel stärker trifft der Vorwurf, dass sie zur eigentlichen Musik keinerlei Verbindung habe und somit »vollständig von der Musikliteratur abgekoppelt«²¹ sei. Auch Rummenhöller, dessen kritische Haltung gegenüber der Modulationslehre bereits aufgezeigt wurde, lässt es sich nicht nehmen, dies zu betonen: »Als bloßes schematisiertes Verfahren jedoch, abgetrennt vom eigentlichen Kompositionsvorgang, hat Modulation etwas Abstruses, weil sie sich als Disziplin theoretisch verselbständigt und deshalb mit ihrer Herkunft aus dem Kompositionsvorgang kaum noch etwas zu tun hat.«²² Noch deutlicher wird Christian Möllers, der sich bereits im Jahr 1976 mit der Realitätsferne der schulmäßigen Modulationspraxis in einem eigenen Artikel unter dem Titel *Vom Unsinn der Modulationslehre* auseinandersetzt hat. Anhand der formbildenden ersten Ausweichung in Kopfsätzen ausgewählter Klaviersonaten Mozarts und Beethovens wird die Diskrepanz zwischen den vielschichtigen Vorgängen in der Musik und der Beschränktheit der Modulationslehre aufgezeigt. Zwei Zitate Möllers sollen die Unvereinbarkeit veranschaulichen:

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 Stücks stellt sich das Problem des Tonartwechsels nicht nur gelegentlich, sondern durchweg und prinzipiell anders, als es in den Lehrbüchern beschrieben wird.

Bei näherer Untersuchung zeigt sich nämlich, daß nicht nur die blassen Sätzchen, die von Musikstudien 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.²³

Im Detail kritisiert Möllers die völlige Loslösung der Modulation vom formalen Zusammenhang, welcher maßgeblich für die individuelle Beschaffenheit des Tonartwechsels verantwortlich ist. Stattdessen wird der Modulationsvorgang meist auf eine streng vierstimmige und rhythmuslose Akkordfolge reduziert, wobei auch Aspekte der Stimmführung, Motivik, Metrik, Instrumentation und Stilistik, um nur eine Auswahl der Kriterien zu erwähnen, ausgeblendet werden. Der Umdeutungsakkord ist in der realen Musik häufig entbehrlich, noch viel öfters nicht eindeutig bestimmbar und somit ein theoretisch erzeugtes Problem, welches die Musik nicht kennt. Umgekehrt werden wesentliche Aspekte des Tonartenwechsels in der Musik, wie

20 Vgl. hierzu auch Mossburger 2012, S. 1150f.

21 Franke K. 2010, S. 71.

22 Rummenhöller 1996, Sp. 147.

23 Möllers 1976, S. 258f.

die Verwendung von Sequenzen, durch die statische und verengte Sichtweise häufig gar nicht erwähnt.²⁴ Viele der genannten Kriterien werden auch in den beiden bereits erwähnten Aufsätzen von Konstanze Franke ausführlich diskutiert. Während sich Frankes erster Beitrag, wie der Titel *Modulationstheorie und musikalische Wirklichkeit* (2009) schon ankündigt, genau mit der aufgezeigten Diskrepanz auseinandersetzt, steht im ein Jahr später veröffentlichten Artikel *Gedanken zu einer anderen Modulationslehre* (2010) das Aufzeigen einer angemessenen Vorgehensweise mit methodischen und didaktischen Überlegungen im Mittelpunkt. Oberste Priorität kommt dabei der Beschäftigung mit der Musik selbst zu. Sie empfiehlt eine Auseinandersetzung, die integrativ, d. h. nicht als eigene Disziplin sondern in der Vereinigung mit den jeweils angemessenen anderen musiktheoretischen Teilbereichen, behandelt wird. Darüber hinaus fordert Franke einen vielfältigen Zugang, der hörend, singend, spielend, mit Worten schriftlich und mündlich umschreibend und auch künstlerisch-kreativ in Form von Stilübungen stattfindet, wobei der Lernende die verschiedenen an der Modulation beteiligten Aspekte, soweit möglich, selbstständig entdecken soll. Ein zentraler Punkt ist dabei immer die Wirkung einer jeweiligen Modulation, die von einer Vielzahl von Kriterien abhängig ist, wie zum Beispiel die formale Funktion im Stück, das Verhältnis der Tonarten zueinander und auch zur Grundtonart, die Stabilität der einzelnen Tonarten und auch die Beurteilung, inwiefern eine Modulation einen gewöhnlichen und konventionellen oder eben besonderen Gang nimmt. Ein interessanter Aspekt ist darüber hinaus noch Frankes Vorschlag, frühere theoretische Erklärungsmodelle im Sinne der historisch-informierten Musiktheorie vergleichend miteinzubeziehen, mit denen das eigentliche Wesen des Tonartenwechsels häufig besser zu fassen ist und das »unsinnige Regelkorsett der funktionalen Modulationstheorie«²⁵ abgelegt werden kann. Bereits Frankes Namensvetter, Matthias Franke, verfolgt in seinem Aufsatz *Modulationslehre im Zwielicht – Plädoyer für einen Neubeginn* aus dem Jahr 1993 primär didaktische Ziele und liefert hier ähnliche Anregungen. Auch für ihn muss eine angemessene Form der Modulationslehre stets bei der Analyse beginnen. Neben einer »historischen« Differenzierung soll hierbei auch eine »personalistische« Perspektive stattfinden, bei der »zu fragen wäre welche Modulationsmittel z. B. Vivaldi, Mozart, Beethoven oder Schubert bevorzugt haben und wie sie mit ihnen umgegangen sind.«²⁶

Interessant ist schließlich auch ein Blick in die eigenständigen Lehrwerke zur Modulation der vergangenen Jahre. Die Lehrbücher von Doris Geller (2002) und Heinz Acker (2009) mussten sich aufgrund des Erscheinungsdatums zwar noch nicht direkt mit der Kritik und den Anregungen Konstanze Frankes, dafür aber mit dem immer stärker historisch-differenzierenden Bemühungen im musiktheoretischen Diskurs der letzten etwa 20 Jahre auseinandersetzen. Geller räumt zunächst ein, »dass die meisten Modulationsübungen überflüssig, weil praxisfern, sind«,²⁷ da der Großteil aller Ausweichungsschritte in der Praxis nicht vorkommen und schon etwa 60% der gesamten Modulationen in die Tonart der fünften Stufe gehen.²⁸ Das »höhere Ziel« sieht sie allerdings auch nicht in der Modulation selbst, sondern in der Übung bzw. Anwendung »praktischer Harmonielehre«. Sie greift damit einen Gedanken auf, den bereits

24 Einzelne Kritikpunkte hieraus und auch Ideen sind bereits in Benary 1978, S. 69–74 zu finden.

25 Franke K. 2010, S. 83.

26 Franke M. 1993, S. 74.

27 Geller 2002, S. 5.

28 Geller geht allerdings weder auf das hierfür ausgewählte Repertoire, noch auf eine Spezifizierung ihres Modulationsverständnisses ein.

Wilhelm Maler fast 50 Jahre früher in ähnlicher Form formulierte. Die Modulationsübungen haben für ihn »vor allem den didaktischen Zweck, die Vergegenwärtigung des Akkordmaterials der Tonarten zu beschleunigen und die Vorstellung von den tonalen Zusammenhängen zu schärfen.«²⁹ Bei Maler bildet das Kapitel zur Modulation, im Unterschied zu Gellers eigens der Modulation gewidmeter Veröffentlichung, allerdings auch nur eines der letzten Kapitel zur dur-moll-tonalen Harmonielehre, welches insgesamt nur sechs Seiten umfasst. Höhere Ziele wären in diesem Konzept wohl auch nicht angemessen und realisierbar. Geller listet im weiteren Verlauf des Vorwortes die Fertigkeiten auf, die durch ihr Lehrbuch einstudiert werden, um dann zusammenfassend festzuhalten: »Wer moduliert, befasst sich also zwangsläufig mit sämtlichen Bereichen der Harmonielehre.«³⁰ Aus der Perspektive der Kritiker wie Möllers oder Franke betrachtet, erscheint diese Aussage eher absurd, da die eigentliche Modulationslehre, die auf dem Deckblatt angekündigt wird, nur auf einer technischen Ebene und somit sehr unzureichend behandelt wird. Wie mehrfach im gesamten Vorwort und zugespitzt in der folgenden Aussage zu erkennen ist, leugnet Geller auch nicht, dass ihr Lehrbuch letztlich als Hilfsmittel zur Prüfungsvorbereitung gedacht ist und daher vor allem Gedächtnissstützen vermitteln möchte: Die Modulation als »Gebiet der Harmonielehre« eigne sich »hervorragend als Prüfungsstoff und ist daher meist fester Bestandteil der Abschlussprüfung in Musiktheorie. Es bietet klare Aufgabenstellungen (moduliere von ... nach) und Methoden (diatonisch, enharmonisch, chromatisch), es ist gut abprüfbar (entweder man kommt in der Zieltonart an oder nicht) und gut einzuüben (von F-Dur nach E-Dur ..., Moment mal, das sind fünf Quinten, ach ja, das geht am besten, indem ...).«³¹ Der Einbezug von realer Musik und die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen wären in diesem scheinbar objektiven Feld nur schädlich.

Anders ist die Situation in der monumentalen Veröffentlichung Heinz Ackers, *Modulationslehre: Übungen, Analysen, Literaturbeispiele*, aus dem Jahr 2009. Der Einbezug von Beispielen aus der komponierten Literatur spielt hier unverkennbar eine wesentliche Rolle: Gegenüber den 175 Notenbeispielen, die im streng vierstimmigen Gerüstsatz die unterschiedlichen Formen der Mustermodulationen vollziehen, dominieren die 329 ausschnittweise abgedruckten Literaturbeispiele mit analytischen Betrachtungen deutlich. Das Handbuch umfasst insgesamt mehr als 450 Seiten und erfordert somit von Ackers angesprochener Zielgruppe, zu der er sowohl Studierende, Lehrende wie auch alle Wissbegierige zählt, ein großes Maß an Ausdauer. Zu bedauern ist Ackers ausgesprochenes Ziel, ein »leicht beherrschbares System« zu finden, welches »zu einer Methode geordnet« ist.³² Er greift dazu dann ebenfalls auf die wenig flexible und nicht aus der Musik ableitbare Einteilung von diatonischer, chromatischer und enharmonischer Modulation zurück und ergänzt sie durch zusätzliche Kapitel. Das Denken in den gewohnten Kategorien manifestiert sich schließlich auch in dem im Anhang beigefügten »Modulator«, einer Drehscheibe als praktisches Hilfsmittel, die jeweils den zu verwendenden Umdeutungsakkord bestimmt. Die diatonische Modulation wird als ein »in sich geschlossenes und einfach darstellbares System« beschrieben und Acker hält voller Stolz fest: »Dabei erhebt der Autor nicht den Anspruch, alle Modulationsmöglichkeiten ausfindig gemacht zu machen, aber er bietet für alle Situationen zumindest die plausibelste, verständlichste Lösung und Ausblicke auf

29 Maler 1957, S. 60.

30 Geller 2002, S. 5.

31 Ebd.

32 Acker 2009, S. 9.

weitere Lösungsmöglichkeiten an.³³ Er fällt somit trotz des Einbezugs der Literaturbeispiele mit ihren individuellen Modulationsvorgängen wieder in das statische und einengende Kategorien- system seiner Vorredner zurück. Dem Wunsch Konstanze Franckes nach einem »angemessenen und musikbezogenen Verständnis von ›Modulation‹«, bei dem nicht der Umdeutungsakkord und ein weit differenzierteres und »in sich geschlossenes Regelsystem«³⁴ vorhanden ist, kann somit auch Acker nicht nachkommen.

Anders ist die Situation bei dem 2013 erschienenen Lehrbuch *Modulation kompakt* von Clemens Kühn. Wie der Titel bereits erkennen lässt, beschränkt sich Kühn auf einen reduzierten Umfang: Mit etwas mehr als 100 Seiten genügt ihm ein Viertel der Länge von Ackers Lehrbuch und er geht dabei, wie er selbst zu Beginn ankündigt, »andere Wege«³⁵ als die Lehrbücher zuvor. Dass es sich dabei um identische Ideen und die gleiche Überzeugung wie bei Konstanze Franke handelt, wird sehr schnell offensichtlich. Die Alliteration im Untertitel »Erkunden – Erleben – Erproben – Erfinden« kündigt spezifisch die vielfältigen Arten der Wahrnehmungs- und Tätigkeitsbereiche an, die die Schulung der Sinne und nicht das Erlernen eines abstrakten Regelsystems in den Vordergrund stellen. In der Einleitung, die Kühn mit »Standpunkte« überschreibt, werden schließlich auf nur drei Seiten die Grundsätze der Vorgehensweise in konzentrierter Form zusammengetragen und erläutert. Die übliche Verwendung der Modulation als Prüfungsgegenstand charakterisiert er folgendermaßen: »Eingezwängt in schematische Abläufe, eingeteilt in schiefe Kategorien, beschädigt durch musikferne Vorgaben. ›Rasch und sicher‹ soll es gehen, und das gern noch zwischen Tonarten, die nirgends komponiert wurden.«³⁶ Kühn zeigt anschließend die Vielfalt der Modulation an sich auf, woraus die Erkenntnis resultiert, dass auf das übliche dreigliedrige Schema (Ausgangstonart, Umdeutungsakkord und Zieltonart) und auf die Einteilung in diatonische, chromatische und enharmonische Modulation vollkommen verzichtet werden muss. Die letztere Einteilung bezeichnet er als »methodisch griffig, aber musikalisch schief«. Und er fährt erläuternd fort: »Keine der drei Kategorien begründet einen eigenen reinen Typus.«³⁷ Kühns Lehrbuch kommt somit »ohne Dreiteilung« und »ohne Schubladen« aus. Stattdessen soll die Auseinandersetzung »stets bei lebendiger Musik«³⁸ beginnen. Das Inhaltsverzeichnis lässt mehrere sich überlagernde Strategien erkennen, die in lockerer Reihung aufeinander folgen. Neben einer historischen Differenzierung, die in einem kombinierten Kapitel für die Musik des Barock und der Klassik und einem eigenen für die Zeit der Romantik ausgearbeitet werden, wird auch eine Unterscheidung zwischen den standardisierten Tonartenübergängen (»Standards«) und einem eigenen Kapitel mit besonderen Wendungen (»Besonderheiten«) vorgenommen. Ein erstes Kapitel beschäftigt sich in äußerst kompakter Form mit den Verwandtschaftsbeziehungen von Tonarten, der Notwendigkeit des Tonartwechsels und dem Zusammenhang zu den Empfindungen. Der Leser wird dabei nur mit den allernotwendigsten Informationen versorgt und doch für das Wesentliche der Modulation sensibilisiert. Hier und auch an anderen ausgewählten Stellen werden dafür auch theoretische Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert zitiert, um ein Gespür für die

33 Ebd., S. 10 und S. 9.

34 Franke 2010, S. 83.

35 Kühn 2013, S. 7.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 8.

38 Ebd., S. 9.

Bedeutung der Modulation in den jeweiligen Zeiten zu erzeugen. Terminologische Fragestellungen werden hingegen soweit möglich außen vor gelassen und in einem Schlusskapitel auf das nötigste reduziert thematisiert. In einem eigenen Kapitel werden besondere »Inszenierungen« von Modulationen anhand von fünf ausgewählten Beispielen aufgezeigt. Wo immer möglich integriert der Autor unterschiedliche Arten von Aufgaben, ohne dabei in irgendeiner Form dogmatisch zu werden. Kühns Lehrbuch ist immer verständlich und regt zum eigenen Nachdenken an. Es eignet sich darüber hinaus für einen sehr breiten Leserkreis und ist in seiner Form neu- und einzigartig zugleich.

Daneben muss abschließend eine letzte weitere Veröffentlichung erwähnt werden, die sich mit dem Bereich der Modulation auseinander setzt: die *Ästhetische Harmonielehre* Hubert Mossburgers, die im Jahr 2012 erschienen ist. Die Modulation wird darin als füftes und letztes großes Kapitel gemeinsam mit dem Gegenstand »Tonart« behandelt. Sie ist damit wie üblich als abschließender Teil in die Harmonielehre integriert. Jegliche Form von Kompaktheit, wie gerade bei Clemens Kühn, sucht man hier vergeblich. Mossburgers großformatiges, in zwei Bänden veröffentlichtes und fast 1300 Seiten umfassendes Lehrbuch erhebt schon äußerlich monumental Anspruch. Wie der Titel erkennen lässt, soll die Harmonielehre nicht nur als satztechnische sondern primär als ästhetische Disziplin betrachtet werden. Im Mittelpunkt steht dabei immer der Fragenkomplex, »warum und mit welcher sinnlich wahrnehmbaren Wirkung sich Töne und Akkorde zu einer ›Harmonie‹ fügen, wie sie unter den Voraussetzungen des jeweils geltenden ›Schönen‹ zu beurteilen sind und vor allem, welche Bedeutungen ihnen im Lauf der Geschichte zugesprochen wurden.«³⁹ Mossburger betrachtet diese Vorgehensweise, nach der bei De la Mottes *Harmonielehre* (1976) erstmals exemplifizierten und seitdem immer weiter spezifizierten Historisierung der Lehrbücher, als notwendige »zweite Reform«, bei welcher der »einseitig technische Aspekt durch einen wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen«⁴⁰ ergänzt werden soll. Dieser ist gerade hinsichtlich des Themenbereiches der Modulation sehr zu begrüßen. Mossburger strukturiert das gesamte Lehrwerk, indem er im Wesentlichen jedes Teilkapitel in derselben inhaltlichen Verfahrensweise bearbeitet: Auf eine meist umfangreiche Auswahl von ausschnittsweise zitierten theoretischen Quellen, die zunächst ohne Kommentar aneinander gereiht werden, folgt eine systematische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen inhaltlichen Gegenstand. Diese nimmt Bezug zu den vorher zitierten Quellen, findet gleichzeitig aber auch in Form von Analysen statt und stellt somit den für den Autor wichtigen Bezug zur komponierten Literatur her. Anschließend werden ebenfalls ausführliche und vielfältige Aufgabenstellungen mit entsprechenden Lösungsvorschlägen und weitere Arbeitsanregungen beigelegt. Sehr beeindruckend ist der umfangreiche Einbezug der musikalischen Literatur. Das »Verzeichnis der Notenbeispiele«⁴¹ listet dabei nur die abgedruckten Ausschnitte auf. Die immer wieder beigelegten Hinweise auf weitere Notenbeispiele übertreffen diese Auflistung von mehr als 800 Beispielen um ein Vielfaches und machen die ausgezeichnete Literaturkenntnis des Autors deutlich.

Mossburger erzeugt eine systematische Gesamtdarstellung der Materie, wobei die spezifische Fokussierung auf eine ästhetische Betrachtungsweise eine historisch differenzierte Perspektive unumgänglich macht. Die darüber hinaus zusätzlich verwirklichte didaktische

³⁹ Mossburger 2012, S. 9.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 1269–1280.

Ausrichtung integriert neben der wissenschaftlichen auch eine pädagogische Ebene. Der selbst-auferlegte Anspruch der Harmonielehre ist enorm und muss zwangsläufig zu Kompromissen in jedem der einzelnen Bereiche führen, wobei die Zugeständnisse hinsichtlich der historischen Differenzierung am schwerwiegendsten sind. Dies äußert sich beispielsweise im Kapitel zur Modulation insofern, als Mossburger, als Gegenmodell zur gewohnten und auf Riemann zurückzuführenden Vorgehensweise, eine ausführliche Darstellung einer einzelnen Modulationslehre aus dem 19. Jahrhundert anbringt. Er verwendet hierfür Jacob Gottfried Webers Betrachtungen zur Thematik, welche dieser im zweiten Band seines Traktats *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–1821) präsentierte. Als eigenes Teilkapitel werden Webers Ausführungen so zu der »historischen Modulationslehre«. Dass die Wahl auf Webers Lehrwerk fällt, ist hinsichtlich der ästhetischen Fragestellungen Mossburgers nachvollziehbar und sinnvoll. In ihrer Absolutheit schafft diese Beschränkung als Kontrast jedoch nur einen einzelnen Gegenpol zur Vorgehensweise im 20. Jahrhundert. Das Wesen einer sich stetig entwickelnden Lehre vom Tonartwechsel, die selbstverständlich auch schon im 18. Jahrhundert sehr präsent war, wird somit aufgrund der Systematik und der Darstellung einer weiteren singulären Betrachtungsweise in den Hintergrund gedrängt. Trotzdem stellt Mossburgers Harmonielehre einen immensen Umfang an Material zur Verfügung und bietet die Möglichkeit zu einer scheinbar grenzenlosen Beschäftigung mit der Thematik. Hinsichtlich der Lehre von der Modulation werden neben den wesentlichen wirkungsrelevanten Aspekten auch angrenzende Teilbereiche thematisiert und aufgearbeitet, wie dies in dieser Vielfalt zuvor noch nicht stattgefunden hat. So bezieht Mossburger auch Gebiete wie Tonartenverwandtschaft, Tonartendisposition, Tonartencharakter, die Relation von Tonartendistanz und Modulationsweg, den Einfluss von Text auf die Modulation und den Zusammenhang von Modulation und Form mit ein. Bei dem zuletzt genannten Bereich werden umfangreiche und systematische Differenzierungen zu den verschiedenen Funktionen innerhalb einer Gattung und auch zu den gattungstypischen Modulationen im Allgemeinen vorgenommen. Besonders erwähnt werden sollen auch die am Ende zusammengestellten »Leitfragen zur Modulationsanalyse«,⁴² die zusammenfassend einen guten Eindruck von der Vielfalt der Beschäftigung Mossburgers mit der Modulation liefern.

Die beiden zuletzt betrachteten Veröffentlichungen aus jüngster Vergangenheit (Mossburger 2012 und Kühn 2013) zeigen ein äußerst vielschichtiges Bild der Modulationslehre auf. Die schematisierten Verfahrensweisen, die sich in den theoretischen Schriften des 20. Jahrhunderts und auch darüber hinaus (vgl. Geller 2002 und Acker 2009) immer stärker festsetzten, werden in beiden Lehrbüchern vollständig überwunden. Ihre wichtigste Errungenschaft ist die Erkenntnis, dass die Musik selbst mit allen ihren wirksamen Kriterien und individuellen Gestaltungsmerkmalen im Fokus stehen muss. Die Modulationslehre, die sich zu einer von ihrem eigentlichen Wesen entfremdeten und prüfungsrelevanten Teildisziplin der angewandten Harmonielehre entwickelt hatte, konnte sich somit in jüngster Vergangenheit rehabilitieren. Obwohl die Lehrbücher von Mossburger und Kühn in ihrer Art und Ausrichtung so verschieden sind, stimmen sie in ihren Grundannahmen und inhaltlichen Ansichten mehrheitlich überein. Gemeinsam mit den Perspektiven aus den Aufsätzen Konstanze Frankes können sie als erfolgreiche Versuche zur Etablierung einer angemessenen Auseinandersetzung mit der Materie der Modulation und gleichzeitig als Antworten auf die aufgezeigte Kritik an den festgefahrenen Vorgehensweisen verstanden werden.

42 Ebd., S. 1220–1228.