

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Charles Burkhart

Die Modulation bei Heinrich Schenker in Theorie und Praxis¹

Der Beitrag bietet eine Einführung in die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Die Darstellung fokussiert grundlegende Ereignisse in Vorder- Mittel- und Hintergrund, ohne die Lehre vom *Ursatz* explizit zu berühren (letztere ist nach Auffassung des Autors aufgrund ihres hohen Abstraktionsniveaus als Einstieg nicht geeignet). Nach Klärung einiger für die schenkerianische Analyse zentraler Begriffe wie ›Stufe‹, ›Auskomponierung‹ und ›Tonikalisierung‹ wird sich unterschiedlichen Verfahren der ›Modulation‹ in Exposition und Durchführung diverse Sonatensätze von Wolfgang Amadé Mozart zugewandt. Gezeigt werden gängige kontrapunktische Verfahren (5–6–5-Fortschreitung und chromatischer Stimmtausch) sowie die Bedeutung ›motivischer Parallelismen‹ für den Zusammenhang zwischen thematischer Motivik und harmonischem Stufengang.

This article offers an introduction into Heinrich Schenker's method of graphic analysis (without any claim of completeness). The approach focuses on fundamental events in the fore-, middle- and background without explicitly addressing the concept of the *Ursatz*, which the author considers inappropriate for an introduction due to its high level of abstraction. After defining some terms central to Schenkerian analysis like *Stufe*, *Auskomponierung*, and *Tonikalisierung*, different treatments of "modulation" in the expositions and developments of various sonatas by Wolfgang Amadé Mozart will be examined. Common contrapuntal patterns (e.g., 5–6–5 progression and chromatic voice exchange) and the significance of "motivic parallelisms" for the relationship between thematic motives and harmonic progression will be shown.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Modulation; modulation; motivic parallelism; motivischer Parallelismus; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre

1 Charles Burkhart verfasste seinen Beitrag ursprünglich auf Englisch (2002). Die Übersetzung für die Münchner Lecture erfolgte durch seine damalige Studentin Sigrun Heinzelmann an der City University of New York, heute Professorin für Musikanalyse am Mozarteum Salzburg. – Die ursprüngliche Textform als mündlicher Vortrag wurde auf Wunsch des Verfassers auch in der erweiterten schriftlichen Fassung belassen. Einige wenige Textabweichungen sind durch den dem Herausgeber vorliegenden Live-Mitschnitt des Vortrags motiviert. – Der originale Text enthält keinerlei Anmerkungen; diese und die folgenden Anmerkungen sind sämtlich mit ausdrücklicher Billigung des Verfassers vom Herausgeber ergänzt – in Form editorischer Notizen sowie inhaltlicher Kommentare und bibliographischer Angaben. Weiterführende Literaturhinweise des Verfassers sind in den Haupttext integriert worden.

Einführung

Weil die Modulation nur eines der vielen Elemente in Schenkers Theorie ist, lassen Sie mich aus diesem Grund mit einigen Erläuterungen zu seiner Theorie insgesamt beginnen. Mir ist dabei durchaus bewusst, dass Schenker innerhalb der deutschen Musikwissenschaft natürlich kein Unbekannter ist. Über Schenkers eigene voluminöse Schriften hinaus haben eine ältere Generation deutscher Musikwissenschaftler, namentlich Oswald Jonas und dessen Schüler Hellmut Federhofer, zahlreiche Aufsätze und Bücher über Schenker hervorgebracht.² In neuerer Zeit hat unter anderen Carl Dahlhaus wesentlich zur Debatte um das Wesen und den Wert von Schenkers Ideen beigetragen.³ Ich bitte also um Ihre Geduld, wenn ich Dinge erwähne, die Ihnen bereits wohlbekannt sind. Allerdings hoffe ich, Ihnen heute eine Perspektive vorstellen zu können, die Ihnen wenigstens teilweise neu ist. Genauer gesagt, ich möchte versuchen zu demonstrieren, dass Schenkers Vermächtnis mehr als lediglich ein Kapitel in der Geschichte der Musiktheorie ist – seine Lehre ist zusätzlich eine Praxis. Man kann Schenker nur wirklich verstehen, indem man seine Theorie praktisch anwendet.

Zu Beginn möchte ich ein Musikbeispiel eines anderen Theoretikers erläutern, der in mancher Hinsicht ein Vorgänger Schenkers war.⁴ Beispiel 1 zeigt eine Illustration aus Simon Sechters *Grundsätze der musikalischen Komposition*.



Beispiel 1a: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›Thema‹⁵

2 Stellvertretend seien hier genannt Jonas 1972 sowie Federhofer 1950 und 1981.

3 Vgl. insbesondere die Dahlhaus-Federhofer-Kontroverse 1983–1984. Dahlhaus 1983 stellt eine Reaktion auf Federhofer 1981 dar. Federhofer 1984 und Plum 1984 wiederum sind Reaktionen auf Dahlhaus 1983.

4 Vgl. zum Folgenden Morgan 1978, 89–91.

5 Sechter 1853, 158.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of five measures with chords C, G, E, A, and F. The second system consists of three measures with chords D, G, and C.

Beispiel 1b: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›erste Veränderung‹⁶

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of five measures with chords C, G, E, A, and F. The second system consists of three measures with chords D, G, and C.

Beispiel 1c: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›zweite Veränderung‹⁷

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of four measures with chords C, G, E, and A. The second system consists of four measures with chords F, D, G, and C.

Beispiel 1d: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›dritte Veränderung‹⁸

6 Ebd.

7 Ebd., 158 f.

8 Ebd., 159.

Beispiel 1e: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›vierte Veränderung‹⁹

Das ›Thema‹ (Bsp. 1a) besteht aus einer Folge von acht Akkorden, die zu insgesamt vier, immer komplexeren ›Veränderungen‹ (Bsp. 1b–1e) ausgearbeitet werden, ganz in der Art eines Themas mit Variationen. Das Beispiel dient Sechter hauptsächlich zur Illustration einer Theorie der Nebentonarten. Sechter demonstriert, wie innerhalb einer einzelnen Tonart jede der Stufen (außer ›der Siebten‹) vorübergehend die Funktion einer Tonika annehmen kann, ohne ihre Identität als Stufe der Originaltonart zu verlieren.¹⁰

In einer wichtigen Studie fasst Robert P. Morgan Sechters Errungenschaft so zusammen:

[Sechter] trägt eine wesentliche Erneuerung zum Konzept der Stufe bei. Er erweitert ihre Bedeutung dergestalt, daß ›Stufe‹ jetzt nicht nur mehr ein Ton oder dessen dazugehörige Grundharmonie meint, sondern in idealisierter Form zur Quelle kompositorischer Erweiterung wird.¹¹

9 Ebd., 159f.

10 Sechter gibt zusätzlich ein analoges Beispiel in Moll (vgl. 1853, 195–198).

11 »This [Sechter's] enlarged concept of *Stufe*, taken up and developed some fifty years later by Schenker, radically redefines the sense of scale degree. The latter no longer represents merely a tone, or even a chord whose fundamental that tone forms. It becomes ›idealized‹ as a source of compositional expansion, a temporary nucleus for musical prolongation.« (Morgan 1978, 91; Hervorhebung original)

Ich habe Sechter hier angeführt, um einerseits zu zeigen, dass Schenkers Ideen an eine theoretische Tradition anknüpfen, und um andererseits – ohne in irgendeiner Weise Sechters Beitrag zu schmälern – seine Illustrationen als Vehikel zur Einführung Schenker'scher Begriffe und Konzepte zu verwenden.

Wie würde nun ein Schenkerianer eine kompositorische Passage wie diese interpretieren? – Zuallererst würde er sagen, dass die Musik jedes einzelnen Takts der Veränderungen Eins bis Vier eine ›Auskomponierung‹ der ›Stufe‹ des entsprechenden Takts des Themas darstellt. Schenkers Ausdruck ›Auskomponierung‹ bedeutet soviel wie Ausarbeitung. In den Beispielen 1b bis 1e zeigt also jeder Takt eine andere Art und Weise, in welcher der Hauptakkord mithilfe einer Reihe anderer, untergeordneter Akkorde ausgearbeitet ist – eine Reihe, die mit dem Hauptakkord beginnt und endet, aber dazwischen andere Harmonien durchläuft. Alle diese Fortschreitungen sind verschiedene ›Auskomponierungen‹ des entsprechenden Hauptakkords.

Vordergrund: I IV V I G: I IV V I e: I⁴_{sk}
 Hintergrund: I ————— V ————— III —

Beispiel 2: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Schenker'sche Analyse der ›dritten Veränderung‹

Beispiel 2 zeigt meine Schenker'sche Analyse der ersten zwei Takte von Sechters ›dritter Veränderung‹ (Bsp. 1d). Bitte beachten Sie die beiden Zeilen mit römischen Ziffern, die zusammen Schenkers sogenannte ›Schichten‹ illustrieren. Die obere Zeile, die jede einzelne Harmonie und Tonart bezeichnet, kann als eine Repräsentation des ›Vordergrund‹ verstanden werden; die untere Zeile, die nur eine römische Ziffer pro Takt hat, repräsentiert den ›Hintergrund‹.

Schenker verstand die Struktur jeder tonalen Komposition als ein mehrschichtiges Gebilde, das von einem ›Hintergrund‹ aus zu einem ›Vordergrund‹ hin auskomponiert wird. Je nach Komplexität der Komposition kann die Struktur sehr wohl aus einer großen Anzahl, also durchaus mehr als nur zwei solcher Schichten bestehen. Für alle Schichten zwischen ›Vorder-‹ und ›Hintergrund‹ prägte Schenker den Begriff des ›Mittelgrunds‹. ›Auskomponierung‹ und ›Schichten‹ sind die zwei Pfeiler – die beiden Hauptkonzepte – auf denen Schenkers Theorie ruht.

Bis jetzt habe ich vor allem über Harmonie gesprochen. Ein Schenkerianer würde jedoch jeden einzelnen von Sechters Takten auch vom melodischen Gesichtspunkt her betrachten. In der ›ersten Veränderung‹ des ›Themas‹ finden wir in jedem Takt eine Nebennoten-Figur in mindestens einer der Oberstimmen. Da der Akkord auf dem jeweils zweiten Taktschlag eine Nebennote harmonisiert, wird er infolgedessen als Nebennotenharmonie beschrieben.

Eine etwas abwechslungsreichere Melodie erscheint in einem anderen Beispiel Sechters (Bsp. 3).

The image shows a musical score for a bass line in 6/8 time, consisting of six measures. Above the staff, Schenkerian symbols are placed above specific notes: D₄ above the first note of the first measure, N above the second note of the first measure, N above the second note of the second measure, D₄ above the first note of the third measure, D₄ above the first note of the fourth measure, and N above the second note of the fifth measure. Below the staff, Roman numerals are written: I, V, I, VI, II, V, I, V, I. The notes are connected by lines, and some are grouped with brackets.

Beispiel 3: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›Anwendung der Harmonie auf den Takt‹, Beispiel für die Darstellung von zwei Fundamentaltönen durch deren sechs pro Takt¹² mit hinzugefügter Analyse

Von den jeweils drei Melodietönen ist jeder zweite ein Durchgangston. Der zweite Akkord, einen Durchgangston harmonisierend, wird deshalb sinnentsprechend als ›Durchgang‹ bezeichnet. – Der lineare Aspekt der musikalischen Struktur ist für Schenker von höchster Wichtigkeit – so sehr, dass die Schenkerian Analysis im englisch-sprachigen Raum oft auch ›Linear Analysis‹ genannt wird.

Zurück zu Beispiel 1, an dem noch ein weiterer Schenker'scher Begriff illustriert werden kann. Bitte wenden Sie sich Takt 2 der ›ersten Veränderung‹ zu: Hier wird die V. Stufe ›tonikalisiert‹. ›Tonikalisieren‹ und ›Modulieren‹ werden oft als austauschbare Begriffe verwendet, aber ›Tonikalisieren‹ hat eine spezielle Bedeutung, nämlich, dass eine einzelne Hintergrundharmonie, eben eine ›Stufe‹, innerhalb ihrer eigenen Tonart auskomponiert ist. Beachten Sie bitte, dass ›tonikalisieren‹ ein transitives Verb ist, das nach einem Objekt verlangt, wie zum Beispiel in dem Satz: »Der Komponist tonikalisiert die fünfte Stufe.« ›Modulieren‹ ist hingegen ein intransitives Verb, das nur den Vorgang des Tonartwechsels beschreibt. Der Begriff ›Tonikalisieren‹ impliziert also ein mehrschichtiges Verständnis der Struktur – einen Hintergrund und einen Vordergrund –, was beim Begriff ›modulieren‹ nicht der Fall ist. Obwohl der Prozess der ›Tonikalisierung‹

¹² Sechter 1854, 30.

sehr häufig ist, handelt es sich dabei dennoch um eine spezielle Art der ›Auskomponierung‹. ›Auskomponierung‹ ist das umfassendere Konzept. In den Beispielen 1 und 3 stellen nur die Takte mit Hilfsdominanten ›Tonikalisierungen‹ dar, während *alle* Takte ›Auskomponierungen‹ darstellen. – In allen ›Veränderungen‹ Sechters ist C-Dur die Haupttonart; alle anderen Harmonien sind Tonarten, die nur innerhalb des Vordergrunds existieren. Der Hintergrund kennt keine Modulation.

Sechter ist einer der wenigen Theoretiker vor Schenker, die sich mit dem Konzept der ›Reduktion‹ auseinandergesetzt haben, und damit also auch mit der Idee von ›strukturellen Schichten‹, welche Terminologie dafür auch immer verwendet wurde (vgl. Caplin 1980). Es gab viele Theoretiker, deren Traktate Anleitungen zum Komponieren oder zum Konstruieren von Diminutionen anboten, hingegen sehr wenige, die ›Reduktion‹ lehrten. Ende des 19. Jahrhunderts lag die Idee, eine Folge verschiedener Harmonien als zu einer einzigen übergeordneten Harmonie reduzierbar zu verstehen, gleichsam in der Luft. Anfang des 20. Jahrhunderts hat Schenker dann, unter einigen anderen, diese Idee wesentlich weiterentwickelt.

Wie analysiert man ein Stück mit Schenkers Methode? Man beginnt mit Reduktion, das heißt, der Analytiker entfernt nach und nach Töne, die der Ausschmückung dienen, um auf diese Weise immer tiefere Schichten zu enthüllen – ganz wie beim Schälen einer Zwiebel. In harmonischer Hinsicht besteht die tiefstliegende Schicht des Reduktionprozesses aus der Folge von nur drei Harmonien, nämlich I–V–I.

Viele Leute glauben (oder haben geglaubt), das Schenkers Methode lediglich jede tonale Komposition zu ein paar wenigen Noten reduzierte und dass damit die Sache erledigt wäre. In seinen analytischen Aufsätzen ist Schenker jedoch in genau der umgekehrten Reihenfolge vorgegangen: Er fing mit dem Hintergrund an und rekonstruierte dann die Komposition Schritt für Schritt – Schicht um Schicht – bis über jedes Detail der Komposition Rechenschaft abgelegt war.

Ich werde nun einige analytische Beispiele präsentieren, deren modulierende Passagen alle aus Überleitungen und Durchführungen von Werken in Sonatenform stammen. Mit der Ausnahme eines Beispiels von Schenker selbst sind alle Analysen meine eigenen.

Modulationen in der Sonatenexposition

Überleitungen modulieren natürlich auf viele verschiedene Arten, aber ich möchte hier zwei ganz bestimmte Modulationstechniken erläutern, die häufiger vorkommen.

Die 5–6–5-Fortschreitung

Die erste Technik – wir nennen diese Technik die ›ansteigende 5–6–5-Fortschreitung‹ – ist eine sehr alte kontrapunktische Verfahrensweise und funktioniert folgendermaßen:



Beispiel 4: Varianten der ›ansteigenden 5–6–5-Fortschreitung‹

Eine ihrer Vorzüge besteht darin, dass sie Quintparallelen auflöst. Sie wird oft zur Sequenzbildung benutzt. Diese Technik ist sehr alt, kann schon bei Josquin Desprez gefunden werden, und kommt von da an in jeder Epoche zu Hauf vor.

Die ansteigende 5–6–5-Fortschreitung kann auf jeder Schicht nach dem Hintergrund vorkommen. Sie besteht immer aus einem Bass und einer Oberstimme. Wenn sie erscheint, wird sie in der Regel als das grundlegendste Stimmführungselement verstanden, d.h. als das bestimmende, strukturelle Ereignis in diesem Moment. Mit anderen Worten: Diese Fortschreitung stellt den ›kontrapunktischen Hintergrund‹ dar. In harmonischer Hinsicht bewirkt sie einen stufenweisen Anstieg, häufig von der I. zur II. Stufe.

Wenden wir uns nun dem Beginn des zweiten Satzes (Andante amoroso) von Mozarts Klaviersonate B-Dur KV 281 zu. Der 1. Gedanke umfasst die Takte 1 bis 15, die Überleitung schließt sich mit den Takten 16 bis 27 an, der 2. Gedanke beginnt in Takt 28 (Bsp. 5).

Meine Stimmführungsskizze (Bsp. 6) zeigt, wie die gesamte zwölftaktige Überleitung auf einer 5–6–5-Fortschreitung im ›kontrapunktischen Hintergrund‹ beruht. Fangen wir aber mit dem ›Vordergrund‹, der ›Schicht a), an:

Die größeren, mit Hälsen versehenen Notenköpfe zeigen fallende Dezimparallelen, die von Takt 16 zu Takt 24 führen. Der F-Dur Akkord in Takt 26 verkörpert mehr als lediglich eine Zwischendominante. Weil er für die 5–6–5-Fortschreitung wesentlich ist, wird er innerhalb der Haupttonart mit der römischen Ziffer II mit

erhöhter Terz versehen. In Takt 28 bewegt sich diese II zur Dominante, die dann für den Rest der Exposition des Satzes ›Hintergrund‹-Harmonie bleibt. Im ›Vordergrund‹ wird die V. Stufe V als B-Dur ›tonikalisiert‹.

Die 5–6-Fortschreitung verbindet Takt 16 und 24. Wenn Sie nun ›Schicht‹ c) betrachten, sehen Sie dort nur noch das Wesentlichste – den nackten Kern sozusagen – der 5–6- Fortschreitung. Es sind hier insgesamt nur drei Stimmen vorhanden, die 5–6-Fortschreitung ereignet sich in der strukturellen Mittelstimme. Verstehen Sie die Takte 16 und 24 also als die beiden Stützen, als die stabilen Punkte der Passage.

Beispiel 5: Wolfgang Amadé Mozart, KV 281, ii, T. 1–30

Schenker hat übrigens seine Aufsätze immer mit Bemerkungen zur Ausführung des Stücks abgeschlossen. Obwohl er zwar nicht glaubte, dass eine direkte, Eins-zu-Eins-Korrespondenz zwischen Analyse und Ausführung existierte, war er doch der Ansicht, dass die mehrschichtige Auffassung einer Komposition für den Interpreten bessere Voraussetzungen schuf, seine eigene Interpretation herauszuarbeiten.

Was gibt es hier nun über die Modulation zu sagen? Wenn wir uns nochmals ›Schicht a)‹ zuwenden, fällt uns auf, dass in den Takten 20 bis 23 B-Dur ein wenig ›tonikalisiert‹ wurde, jedoch noch nicht mit eindeutiger Sicherheit. Das B-Dur kann immer noch im Zusammenhang von Es-Dur gehört werden. Wir wissen noch nicht, ob eine stärkere ›Tonikalisierung‹ folgen wird. Gleichwohl dient dieser B-Dur Klang als Vorbereitung der großräumigen Dominante, die in Takt 28 mit dem Beginn des zweiten Themas ansetzt. Erst hier tritt die Dominante im ›Hintergrund‹ ein.

Bitte wenden Sie Ihre Aufmerksamkeit noch einmal dem B-Dur der Takte 20 bis 23 zu. In seinen frühen Schriften zum Thema Modulation hat Schenker Stellen wie diese als das ›Auge der Modulation‹ bezeichnet.¹⁴ Das B-Dur ist hier also das ›Auge‹, das zur eigentlichen Modulation von Takt 24 an ›vorausschaut‹.

Chromatischer Stimmtausch

Eine andere Modulationstechnik, die sehr häufig vorkommt, ist der ›chromatische Stimmtausch‹ (Bsp. 7).

C: I $\#I^6$ II* V
G: IV $\#IV$ V I

Beispiel 7: Modulation mit dem ›chromatischen Stimmtausch‹, mit und ohne Durchgang als Vermittlung

14 Mit Blick auf Beethovens op. 125, i, T. 71–79 merkt Schenker an: »Mit anderen Worten: dieser Gedanke [gemeint ist die Linie in Klarinette 1 und Oboe 1 in den T. 74–79] – ich möchte eine solchen die Seele, ja, wenn man das Wort gestattet, das sprechende Auge der Modulation, oder kurzweg das Mudulationsauge nennen [...] –, ruht weniger in sich selbst, als daß er vielmehr in eine weitere Zukunft hinausweist [...].« (Schenker 1969, 14)

Auch wenn der übermäßige Sextakkord eine starke Tendenz zur Oktave d^1-d^2 hin aufweist, muss er doch als chromatische Inflektion des anfänglichen Tonika-Akkords interpretiert werden, d. h. als Tonika-Sextakkord mit erhöhtem Grundton ($\#I^6$). Der Anfangsakkord erfüllt außer seiner tonischen Funktion noch eine andere: Er wird im Nachhinein zum Akkord der Subdominante (IV) in der Nebentonart umgedeutet.

Ein berühmtes Beispiel für diese Technik ist die Modulation im ersten Satz der *Sinfonia eroica* von Beethoven. Der Ausschnitt zeigt die Modulationspassage; der augmentierte Sextakkord ist mit einem Pfeil gekennzeichnet (Bsp. 8).

Ich habe dieses Beispiel gewählt, weil wir Schenkers eigene Analyse davon haben. Beispiel 9 ist der Beginn eines Stimmführungsbildes aus Schenkers berühmter Analyse der gesamten *Eroica* im 1930 veröffentlichten dritten Band seines Jahrbuchs *Das Meisterwerk in der Musik*.

Bitte beachten Sie die beiden diagonal gekreuzten Linien, die die Ausdehnung des Stimmtausches von Takt 1 bis Takt 44 verdeutlichen. Schenker versteht die gesamte Passage in harmonischer Hinsicht als eine großangelegte ›Auskomponierung‹ der I. Stufe, zweigeteilt durch die Dominante in Takt 23.

In Takt 45 löst sich der übermäßige Sextakkord zur nächsten strukturellen Stufe auf, nämlich zur II. Stufe mit Durterz. Bitte beachten Sie das Fortissimo der Takte 37 bis 45. Schenker schreibt dazu: »Das ff dieser Taktgruppe gilt dem letzten Abschnitt des Weges, gleichsam der letzten Anspannung knapp vor dem Ziele«¹⁵ (gemeint ist die II. Stufe in T. 45). Schenker gibt noch andere Hinweise auf weitere solche Fortissimo-Passagen an strukturell ähnlichen Stellen später im gleichen Satz. Wir sehen hier also ein weiteres einfaches Beispiel für strukturelle Dynamik.

Sehen Sie sich nun bitte die römischen Ziffern in Schenkers Analyse an. In Takt 45 schreibt Schenker innerhalb des ›Mittelgrunds‹, also der übergeordneten der beiden Schichten, eine II. Stufe. Diese bewegt sich in Takt 57 zur Dominante, die als hintergründige Harmonie bis zum Ende der Durchführung präsent ist. Im ›Vordergrund‹ jedoch zeigt Schenker die Modulation (Schenkers Abkürzung lautet ›Md.‹). Bitte beachten Sie auch, dass er bei Takt 37 die Akkord-Umdeutung ›I/IV‹ und darunter ›B-Dur‹ notiert. In der neuen Tonart B-Dur ist Es-Dur Subdominante, die dann von V. und I. Stufe in B-Dur abgelöst wird. Wir können hier also noch einmal beobachten, dass Schenker Modulation als ein Vordergrundereignis versteht.

15 Ebd., 32.

T. 23 37 45 57

3 — (Hörherlegung) — (2) — (1. Quintzug)

Fig. 6 (Terzzug) (B.)

Bild der Oktavlagen am ersten Teil.

Mtg: I- (11) - I
Vag: I- (V) - I/IV () II³ I³ I (Y) I

Es dur B dur

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, op. 55, i, T. 1–57, Analyse von Heinrich Schenker¹⁶

Innerhalb der gesamten Passage erscheint der übermäßige Sextakkord als das bisher auffallendste chromatische Ereignis; er weist auf das erste größere harmonische Ziel, den Dreiklang der zweiten Stufe hin. Diesem Ereignis folgen signifikante Veränderungen: transparentere Orchestrierung, leisere Dynamik, ein neues Motiv! Bei der Schenker'schen Analyse gehen wichtige strukturelle Ereignisse (wie hier die Bewegung von I. zu II. Stufe) in der Regel mit Veränderungen im ›Design‹, also im Hinblick auf den thematischen Inhalt, die Textur, die Klangfarbe usw. einher.

Beispiel 10 ist ein weiteres Beispiel für die Bewerkstelligung der Modulation in der Exposition eines Sonatensatzes (hier genauer: eines Sonatenrondos) mit Hilfe des ›chromatischen Stimmtausches‹. Es handelt sich um den Schlusssatz aus Mozarts *Dissonanzen-Quartett*.

16 Schenker 1930, Figurentafeln, Fig. 6.

Handwritten musical score for Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, measures 34-55. The score is annotated with Schenkerian analysis. The first system (measures 34-39) is labeled "Überg." and "I". The second system (measures 40-47) is labeled "#I6". The third system (measures 48-55) is labeled "2. Ges." and "V-". Circled numbers 34, 39, 41, 43, and 49 mark specific measures. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic and melodic lines.

Beispiel 10: Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, iv, T. 34–55; Notentext mit analytischen Eintragungen

Handwritten musical score for Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, measures 34-55, showing Schenkerian layers. The score is a single staff with various annotations. Above the staff, measures 34, 39, 41, 43, 45, 47, and 49 are marked. Below the staff, there are annotations for "I", "#I6", "II#", "III", and "statt D". The notation shows various rhythmic and melodic lines.

Beispiel 11: Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, iv, T. 34–55; ›Schichten‹ a) und b) sowie putative ›Schicht‹ c)

Ich will meinen Kommentar hier auf den Hinweis beschränken, dass diese Harmoniefolge im Vordergrund von den Wiener Klassikern sehr häufig verwendet wird.¹⁷ (Weitere Beispiele von Mozart geben Kamien und Wagner [1997]. In Aldwell/Schachter 2003 findet sich als Bsp. 29-29 [527f.] – ebenfalls unter dem Aspekt des ›chromatischen Stimmtausches‹ – die Analyse der Überleitung aus Beethovens op. 12/3, i.)

Typische Hintergrund-Strukturen in Sonatensatzformen

Beispiel 12 zeigt typische Hintergrund-Strukturen für Sonatensatzformen in Dur und Moll.

The image shows two musical staves. The first staff is in G major and the second is in G minor. Both staves are divided into sections labeled 'Exp.' and 'Rep.' with '1. Ged.' and '2. Ged.' above. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, II#, V, I, and I/VII/III.

Beispiel 12: Typische Hintergrund-Strukturen für Sonatensatzformen in Dur und Moll

17 Im mündlichen Vortrag ließ Charles Burkhart eine nähere Erläuterung seiner Analyse aus Zeitgründen aus. Diese lässt sich allerdings recht einfach aus seinen Eintragungen in Mozarts Partitur und Stimmführungsbildern rekonstruieren: In den Notentext eingetragen sind der strukturelle Oberstimmverlauf des hinteren ›Vordergrunds‹ sowie der ›hintergründigere‹ Stufengang I-#I⁶-II[#]-V des überleitenden Passus (Burkharts Eintrag: ›Überg.‹ = Übergang), der mit Auftakt zu T. 34 beginnt und an den sich mit Auftakt zu T. 55 der ›2. Gedanke‹ (Burkharts Eintrag: ›2. Ged.‹) anschließt (Bsp. 10). Beispiel 11 präsentiert dann drei ›spätere‹ ›Schichten‹ des ›Vordergrunds‹: In ›Schicht‹ a) ist die im Notentext markierte strukturelle Oberstimme mit den zugehörigen Durchgangsharmonien versehen, die den ›chromatischen Stimmtausch‹ zwischen I und #I⁶ vermittelt. Die Bewegung mit anfänglicher oberer Wechselnote und anschließendem chromatischem Gang (im Sinne eines ›Passus durisculus‹) – hier: e²-f²-e²-es²-d²-cis²-d² – ist typisch für Mozart (vgl. KV 332, i; T. 23 mit Auftakt bis T. 40). Historisch betrachtet handelt es sich um eine Abform des ›Fonte‹ als reale Sequenz mit ›tonikalisierten‹ Moll-Akkorden und angefügter Halbschlusswendung. ›Schicht‹ b) vereinfacht die Darstellung von ›Schicht‹ a) durch Eliminierung der anfänglichen Wechselnotenbewegung e²-f²-e² in der strukturellen Oberstimme und Reduktion auf den übergeordneten Durchgangsakkord, den Sextakkord von g-Moll über b in T. 45. ›Schicht‹ c) gibt die in Bsp. 7 bereits angeführte ›Lösung‹ wieder, bei der der

In Dur ist die Dominante eine einzige großangelegte Stufe, die sich vom Beginn des zweiten Themas bis zum Ende der Durchführung ausdehnt. Andere Tonarten, die im Verlauf der Durchführung durchlaufen werden, werden als untergeordnet betrachtet, d. h., sie werden als ›Auskomponierung‹ der Dominante im ›Hintergrund‹ verstanden. Während des zweiten Themas wird die V. Stufe ›tonikalisiert‹; wenn die V. Stufe jedoch am Ende der Durchführung wiederkehrt – im Rahmen der der Rückleitung – wird sie durch die Hinzufügung der Septime sozusagen ›de-tonikalisiert‹. Obwohl die Septime zwar die Tonart aber nicht die Stufe der Tonika wiederherstellt, wirkt die V. Stufe als solche fort, bis sie zu Beginn der Reprise von der ersten Stufe verdrängt wird.

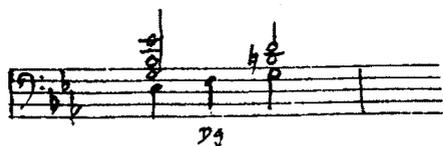
In Moll moduliert die typische Überleitung über VII. Stufe zur III. Stufe. In Schenkers Theorie nimmt die Harmonie der III. Stufe einen weniger fundamentalen Rang ein als die der V.; der Harmoniefolge I–III–V wird jedoch höchste Priorität zugesprochen, weil sie als ›Auskomponierung‹ des Tonikadreitklangs gilt. Die III. Stufe dauert nur bis zum Ende der Exposition an. Zwar werden auch die neuen Tonarten der Durchführung wiederum als untergeordnet verstanden, werden aber nun als ›Durchgänge‹ bezeichnet, da sie auf dem Weg von der III. zur V. Stufe passiert werden. III. und V. Stufe werden dadurch zu Stufen höchster Ordnung miteinander verbunden.

Modulationen in der Sonatendurchführung

Ich werde meine Erläuterungen mit zwei Beispielen aus Sonatendurchführungen abschließen. Zuerst ein kurzes Beispiel in Moll. Es handelt sich um den Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457 (Bsp. 13).

›chromatische Stimmtausch‹ durch einen Durchgangs-Moll-Quartsextakkord der Nebentonart vermittelt wird. Der Vergleich mit ›Schicht‹ b zeigt sich, dass Mozart im Außenstimmensatz statt in Gegenbewegung in Parallelbewegung verfährt (wodurch er sich dem Bewegungsmodell paralleler Dezimen annähert, das Burkhart in Zusammenhang mit KV 281, ii zu Beginn seines Vortrags bereits ausgeführt hat [vgl. Bsp. 6]). Der putative Zielton *a*, der aus dem *b* – in Verbindung mit dem *cis* der strukturellen Oberstimme – resultieren könnte, wird jedoch im Sinne des ›chromatischen Stimmtausches‹ durch das Abspringen von *b* nach *es*, über dem der $\#f^6$ erscheint, absichtsvoll verfehlt.

In Mozarts Satz steht die zweite Themengruppe wie erwartet in der Tonart der III. Stufe. Die letzten Takte der Exposition leiten – mit Blick auf die Wiederholung der Exposition – zur Tonika zurück. Am Anfang der Durchführung handelt es sich jedoch nicht schlicht um eine Dur-Tonika, sondern um die Dominante der IV. Stufe, auf die, wenig später, die diatonische V. Stufe g-Moll folgt. Letztere wird in die Rückleitungsdominante überführt: Zuerst wird die Mollterz durch den Leitton (*h*) verdrängt und dann die dominantische Septime (*f*) eingeführt, um zur Tonika zurückzuführen. Wie das Stimmführungsbild unterhalb des Notentextes zeigt, besteht der harmonische Hintergrund nur aus der Folge dreier Stufen – III–IV–V –, deren Grundtöne im Bass eine melodische Einheit bilden: *es–f–g*. Das *f* ist Durchgangston zwischen dem stabilen Ausgangston *es* und dem stabilen Zielton *g* und daher strenggenommen eine Durchgangs-Dissonanz ebenso wie die zugehörige Tonart f-Moll, auch wenn alle drei Basstöne ›tonikalisiert‹ werden (Bsp. 14).



Beispiel 14: Wolfgang Amadé Mozart, KV 457, i, T. 83–90, *f* als Durchgangs-Dissonanz im hinteren ›Mittelgrund‹

In jeder Komposition mit einer Vielfalt von Tonarten, haben die verschiedenen Tonarten unterschiedliches Gewicht, und jeder fällt eine andere Rolle zu. Schenkers Methode bietet ein sehr exaktes Verfahren an, die Funktion jeder einzelnen Tonart innerhalb der Gesamtstruktur einer Komposition zu bestimmen. Dieses kurze Beispiel mag verdeutlichen, dass Schenkers Methode in stärkerem Maße nuanciert ist als eine solche, die lediglich eine Folge undifferenzierter Tonarten feststellt (vgl. auch Jonas 1968 mit einer sehr interessanten Schenker'schen Interpretation der vielfach modulierenden Fantasie KV 475 oder grundsätzlich zum Thema Schachter 1987).

Ich hoffe nun, dass ich Ihnen Schenkers Auffassung von Tonarten und Modulation etwas näher bringen konnte. Allerdings nehmen Tonarten und Modulation innerhalb der Schenker'schen Theorie keine primäre Stellung ein. Daher möchte ich zum Schluss einen Aspekt präsentieren, der solch eine wichtige Stellung einnimmt. Ich beziehe mich hierbei auf den motivischen Aspekt der musikalischen Struktur – für Schenker ein höchst wichtiges Thema, insbesondere die Beziehung

zwischen Motiven auf unterschiedlichen ›Schichten‹. Als letztes Beispiel habe ich dazu die Durchführung von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* gewählt, zumal in diesem speziellen Fall eine besonders enge Beziehung zwischen Motiv und Tonartenfolge besteht.

Wenn wir jetzt eine Aufnahme der Durchführung hören, möchte ich Sie bitten, da ›Schicht‹ a) in Beispiel 15 nur einen Teil der Durchführung schenkerianisch aufbereitet, einmal selbst Schenkerianer zu sein: Suchen Sie bitte jenseits des gegebenen Ausschnittes nach den weiteren ihrer Meinung nach auffallendsten der großräumigen harmonischen und motivischen Beziehungen. Wir beginnen mit dem Ende der Exposition (die, da die Grundtonart der Sinfonie C-Dur ist, natürlich in G-Dur steht), und fahren fort bis zum Ende der Durchführung.

Betrachten wir zunächst ›Schicht‹ d) in Beispiel 16. Wie Sie wohl schon bemerkt haben, durchspannen auch hier (ein Zufall!) die drei Stufen Es, F und G weiträumig die Durchführung. Aber diese Fortschreitung ist hier in eine noch größer angelegte V. Stufe eingebunden.

Man könnte denken, dass diese Stufenfolge der primäre Faktor dieser Durchführung ist; dem ist aber nicht so. Das letztlich bestimmende Element, das alle anderen Ton-Elemente einschließlich der Tonarten dieser Durchführung lenkt und kontrolliert, ist *melodisch*. Es ist dies die großangelegte schrittweise steigende Oberstimme die, im tiefstem ›Hintergrund‹ wirkend, die gesamte Durchführung umfasst. Wo ist dieses Element? Bitte betrachten Sie dazu ›Schicht‹ a) und bemerken Sie die melodische Bewegung in der Oberstimme: es^2 (T.133) – dis^2 (T.152) – e^2 (T.153) – f^2 (T.161). Das es^2 wird gleich zu Beginn der Durchführung von g^2 aus über den Durchgang f^2 erreicht (T.121–123) und bleibt im ›Hintergrund‹ wirksam, bis dis^2 in Takt 152 eintritt. Was jenseits des in ›Schicht‹ a) wiedergegebenen Ausschnitts der Durchführung geschieht, können Sie in ›Schicht‹ c) sehen. Der Anstieg wird mit fis^2 (T.178) bis zum g^2 (T.179) fortgesetzt. Lassen Sie uns die gesamte, chromatisch ansteigende Linie von e bis g als ›chromatisches Motiv‹ bezeichnen.

Bemerken Sie bitte ferner, dass die Durchführung in zwei Teile zerfällt. In Takt 161 beschließt der Ton f^2 in der Oberstimme den ersten Teil, gleichzeitig beginnt hier – mit der thematischen Wiederaufnahme des 1. Themas – der zweite Teil. Dadurch gliedert sich das ›chromatische Motiv‹ in die beiden Sekundgänge $es-es/dis-e$ und $f-fis-g$. Aus Zeitgründen werde ich meine Diskussion auf den ersten Teil der Durchführung beschränken.

Handwritten musical score for Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133-162. The score is divided into two systems. The first system covers measures 133 to 147, with a '2)' marking and a 'Tiefenlegung' section. The second system covers measures 149 to 161, with a '2)' marking and a 'Thema im Bass' section. The score includes piano and bass staves with various annotations such as 'es-', 'e f', 'fis g', '10-', 'g: IV', 'd: IV', and 'I d: IV'. There are also notes like '(bis zum d#2, T. 152)', '(zum g2, T. 150)', and '(Vom b2, T. 139)'. A chord diagram at the bottom shows: d: -IV Y I 2: IV (x 1) #IV Y#.

Beispiel 15: Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133-162, Durchführung, Ausschnitt, Klavierauszug mit unterlegter ›Schicht‹ a)

b1) 133 135 139 143 145 147 151 153 () 160 161 () 178 179

b2) dis. D₃

b3) 133 139 152 153

b4) 152 153

c) "Chromatisches Motiv" 123 153 161 178 179

d) EXP. DFG. REP. 123 153 161 178 179 189

5-6-5 I II# V 8- -7 I

Beispiel 16: Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133–189, Durchführung und Reprisen-eintritt, ›Schichten‹ b)–d)

Bitte betrachten Sie nochmals ›Schicht‹ a). In den Takten 133 bis 139 habe ich die ansteigenden chromatischen Linien in der Bass- und der Oberstimme gekennzeichnet. Ich interpretiere diese vergleichsweise kurzen Tonfolgen von *e* bis *g* als eine kleinere Vordergrundmanifestation der viel größeren Form unseres ›chromatischen Motivs‹, das sich – in der strukturellen Oberstimme – über die ganze Durchführung erstreckt.

Es mag Ihnen womöglich als weit her geholt erscheinen, wenn ich behaupte, dass das *es* der Oberstimmen in Takt 133, das – wie gesagt – vom *es* in Takt 123

stammt, zum *e* in Takt 153 führt. Wie gelangt es zu dieser Stelle? – Die maßgebliche Verbindung ist die von *es* zu *dis* in den Takten 133 bis 152, die ich in ›Schicht b⁴‹ zeige. Solche Hintergrund-Enharmonik im Zusammenhang mit übermäßigen Sextakkorden kommt übrigens in der Musik Mozarts, Beethovens und anderer Komponisten recht häufig vor. Schenker zeigt weitere Beispiele dieses Phänomens in *Der freie Satz*.¹⁸

Kehren wir bitte erneut zu Schicht a) zurück, um unter besonderer Berücksichtigung der Tonarten den Weg vom *es* zum *dis* nachzuvollziehen. Mit Takt 139 waren wir auf der g-Moll-Stufe angekommen, die als Nebenprodukt, als Oberterz der dominierenden Tonart Es-Dur verstanden werden muss. Von Takt 139 bis 147 erfährt diese Stufe durch eine fallende Sequenz eine ausführliche ›Auskomponierung‹. Anschließend wird bis Takt 149 das g-Moll stark ›tonikalisiert‹, auch wenn keine vollständige Kadenz auftritt. Dem g-Moll folgen ein flüchtiges d-Moll und a-Moll. Die Folge ansteigender Quinten geht einher mit der kontinuierlichen Eliminierung der ›b‹-Vorzeichnungen. Worin jedoch besteht die Motivation für diese Tonartenfolge? – Es ist der Schritt vom *dis* zum *e*, auf den diese Tonartenfolge zustrebt. Eine konventionelle harmonische Analyse würde wahrscheinlich in a-Moll den Ursprung der halbkadenzierenden E-Stufe sehen, die in Takt 153 erreicht wird. Aber das a-Moll hat überhaupt keinen strukturellen Stellenwert. Die Sache verhält sich genau umgekehrt: E-Dur selbst ist es, das als zwischenzeitliches Ziel der harmonischen Bewegung die a-Moll-Stufe evoziert hat! Das ›chromatische Motiv‹ führt an, die Harmonien folgen im nach.

In ›Schicht a)‹ zeige ich wie alle Tonarten durch Umdeutung in die nächste Tonart modulieren. Schenker hätte sich wahrscheinlich nicht die Mühe gemacht, dies im Einzelnen zu zeigen; sein Interesse an einer Passage gilt nicht primär ihren einzelnen Tonarten. Schenkers Fokus ist vielmehr auf den Prozess gerichtet, der zu den Tonarten führt. Dieser Prozess beginnt mit Stimmführung – mit dem horizontalen, dem kontrapunktischen Verlauf, wie wir ihn in Schicht b³) beobach-

18 Vgl. Schenker 1956, Fig. 114, 7 (Beethoven, op. 61, iii, T. 247ff.) und Fig. 114, 8 (beethoven op. 57, i, T. 65–87). Schenker führt diese Beispiele im Rahmen seiner Ausführungen zur »Vermeidung von chromatischen Schritten« an (1956, 142ff.). Zwar entfielen im freien Satz das »Verbot von chromatischen Schritten«, doch werde auch im freien Satz die »Vermeidung von unmittelbaren chromatischen Folgen« »geübt« (ebd., 142). Unter die »Mittel zur Behebung chromatischer Schritte« (ebd., 143) führt Schenker in Verbindung mit den beiden oben genannten Beispielen dann auf: »Auch hier [Bsp. Fig. 114, 8] wird die Wirkung eines unmittelbaren Chromenwechsels durch Enharmonik unterbunden« (ebd., 144). Nach Schenker steht damit die Enharmonik im Dienst, den Vorrang diatonischer Halbtonschritte zu gewährleisten.

ten können, der dann nach und nach zum ›Aufblühen‹ der Tonarten in den ›Schichten‹ b^2 , b^1) und vor allem natürlich in ›Schicht‹ a) führt! (Schachter 1991 verdanke ich die Idee, dass die Takte 139–149 in KV 551, i auf der ›Auskomponierung‹ einer g-Moll-Stufe beruhen.)¹⁹

Um zu unserem ›chromatischen Motiv‹ zurückzukehren: Es wird in aller Klarheit fortgesetzt. Von Takt 153 an bemerken wir, wie dass der Schritt *dis–e* viele Male über einem gleichsam stillstehenden E-Dur-Akkord wiederholt wird, bis sich schließlich das *e* in Takt 161 zum *f* weiterbewegt.

Eine letzte motivische Beobachtung: Die Folge *es–e–f* taucht nicht plötzlich und unvorbereitet in der Durchführung auf, sondern wird schon in der Exposition angedeutet, wo im zweiten Themenbereich nach einer Generalpause in Takt 80 plötzlich eine Musik im Forte hereinbricht, welche die Bewegung *es–e–f* in den 1. Violinen und den Holzbläsern stark exponiert. Und kurz zuvor, wenn auch auf einer anderen Tonhöhe, erscheint der chromatische Sekundengang in verschiedenen Stimmen und artikuliert alle fünf Tonhöhen des gesamten ›chromatischen Motivs‹. Zunächst erscheint *g–gis–a* in der Oberstimme (T. 56–57) und dann – auch hier in direktem Anschluss – *a–ais–h* in der Bassstimme (T. 58–59). Unser ›chromatisches Motiv‹ erscheint demnach also zuerst an der musikalischen Oberfläche, später in einer ›Mittelgrundschrift‹ (T. 133–139) und schließlich im ›Hintergrund‹ der gesamten Durchführung!

Ich wiederhole: Das Aufdecken solcher Motive auf diversen Schichten, von Schenker auch ›verborgene Wiederholungen‹ genannt²⁰, ist ein sehr wichtiger Aspekt seines analytischen Ansatzes (vgl. Burkhart 1978). Ich habe die *Jupiter-Sinfonie* gewählt, weil hier das ›Motiv‹ einen ungewöhnlich starken Einfluss auf die Tonartenfolge nimmt – sogar auf die Tonarten, die nur gestreift werden – und weil darüber hinaus dieses Beispiel es mir ermöglicht, einen Eindruck von Schenkers Aufmerksamkeit dem Detail gegenüber zu vermitteln. Das Verstehen des

19 ›Schicht‹ b^3) zeigt, dass Mozart, anders als Beethoven in den von Schenker angeführten Beispielen (vgl. Anm. 18), (zumindest hier) daran gelegen ist, die unmittelbare enharmonische Umdeutung im äußersten ›Vordergrund‹ von *es* zu *dis* durch den Einschub der g-Moll-Stufe (T. 139) mit *d* in der Oberstimme zu vermeiden.

20 »§30. In der Richtung zum Vordergrund hin sind die *Verwandlungsschichten* als Träger wirklicher Entwicklungen zugleich *Wiederholungen (Parallelismen) höchster Ordnung*, sofern auch von Verwandlung zu Verwandlung der Begriff der Wiederholung anzuwenden gestattet ist. Die geheimnisvolle Verborgenheit solcher Wiederholungen ist ein biologisches Schutzmittel: die Wiederholungen gedeihen im Geheimen besser als im vollen Licht des Bewußtseins« (Schenker 1956, 50; Hervorhebungen original).

Details – das Kleine im Zusammenhang des Großen – ist das Ziel des ganzen Schenker'schen Unterfangens!

Schlussbemerkung²¹

Es ist mir in diesem Beitrag nicht um eine umfassende Darstellung der Theorie Schenkers gegangen. Die Lehre vom Ursatz ist für sich allein genommen steril, unbrauchbar, ja irreführend, wenn man die Details nicht versteht. Es ist daher meine Überzeugung, dass eine Einführung in die Schenker'sche Analyse – und nichts weiter sollte mein Beitrag leisten – sich zunächst einzelnen Details in den einzelnen Schichten zuwenden sollte. Erst hiernach kann verständlich gemacht werden, wie der Ursatz alles ›regiert‹. Das war meine Absicht in der Lecture: Einfache Beispiele für Diminutionen und tonale Bewegungen zu zeigen, um von dort über Tonikalisierungen zu Tonartwechseln größeren Stils überzugehen. Auf eine Darstellung der Lehre vom Ursatz wurde hingegen bewusst verzichtet.

Literatur

- Aldwell, Edward / Schachter, Carl (2003), *Harmony and Voice Leading*, 3rd Edition, Belmont/CA: Thomson & Schirmer.
- Burkhart, Charles (1978), »Schenker's ›Motivic Parallelisms‹«, *Journal of Music Theory* 22/2, 145–175.
- Caplin, William Earl (1980), »Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter«, *Music Theory Spectrum*, 74–89.
- Dahlhaus, Carl (1983), »Im Namen Schenkers«, *Musikforschung* 36/2, 82–87.
- Federhofer, Hellmut (1950), *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 380. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 21), Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Federhofer, Hellmut (1984), »Im Namen Schenkers. Eine Erwiderung«, *Musikforschung* 37/1, 21–24.
- Jonas, Oswald (1968), »Improvisation in Mozarts Klavierwerken«, *Mozart Jahrbuch* 1967, 176–181.

21 Der Verfasser bat den Herausgeber (Mail vom 24.11.2020) der ursprünglichen Textfassung eine Schlussbemerkung hinzuzufügen, um etwaigen Missverständnissen hinsichtlich der Intention seines Beitrags entgegenzuwirken.

- Jonas, Oswald (1972), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, zweite, überarbeitete Auflage, Wien: Universal Edition.
- Kamien, Roger / Wagner, Naphtali (1997), »Bridge Themes within a Chromaticized Voice Exchange in Mozart Expositions«, *Music Theory Spectrum* 19/1, 1–12.
- Morgan, Robert P. (1978), »Schenker and the Theoretical Tradition«, *CMS Symposium* 18, 72–96.
- Plum, Otto (1984), »Zu Carls Dahlhaus' Beitrag ›Im Namen Schenkers‹«, *Musikforschung* 37/1, 24–26.
- Schachter, Carl (1987), »Analysis by Key: Another Look at Modulation«, *Music Analysis* 6/3, 289–318.
- Schachter, Carl (1991), »Mozart's Last and Beethoven's First: Echoes of K. 551 in the First Movement of Op. 21«, in: *Mozart Studies* 1, hg. von Cliff Eisen, Oxford: Clarendon, 227–251.
- Schenker, Heinrich, (1912), *Beethoven. Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich, (1930), *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch von Heinrich Schenker*, Bd. 3, München: Drei Masken.
- Schenker, Heinrich, (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), zweite Auflage, hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- Sechter, Simon (1853) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sechter, Simon (1854) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.2: *Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

© 2022 Charles Burkhart

Burkhart, Charles (2022), »Die Modulation bei Heinrich Schenker in Theorie und Praxis« [Heinrich Schenker's concept of modulation in theory and practice], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 19–44. <https://doi.org/10.31751/p.215>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022