

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.

Ausweichung und Modulation in Generalbassschulen um 1700

Die ersten Diskussionen musikalischer Modulation oder Ausweichung von einer Tonart zu einer anderen finden sich nicht in Kompositionslehren, sondern in Generalbasstraktaten. Dabei erscheinen diese neuen Konzeptionen grundsätzlich bei Autoren, die auch neue Tonartensysteme anerkennen. Es gibt keinerlei Verbindungen zu früheren Begriffen wie *Mutare il modo* (Zarlino) oder *Mutatio toni* und *Alteratio modi* (Bernhard). In England und Frankreich, wo sich auch die ersten Tonartkategorisierungen nach Moll und Dur finden, zeigen sich ab 1667 erste Beschreibungen von Modulation im neueren Sinne. Matthew Locke gab 1673 noch keine Regeln, aber Notenbeispiele für Übergänge von einer Tonart in eine andere. Gasparini 1708 und Heinichen 1711 geben Vorzeichenregeln. Erst mit Rameaus *Traité* von 1722 und seiner Anerkennung charakteristischer Dissonanzen für Dominante und Subdominante werden Regeln für Modulation auf eine neue Basis gestellt.

The first discussions of musical modulation or transition from one key to another are not to be found in composition primers but in thorough bass treatises. These new concepts generally appear with authors who also recognize the new key systems and have no relations to earlier terms as *Mutare il modo* (Zarlino) or *Mutatio toni* and *Alteratio modi* (Bernhard). It is in England and France, where we also find the first key categorizations according to major and minor, that – from 1667 – we find the first descriptions of modulation in the modern sense. Matthew Locke in 1673 did not give rules but musical examples for transitions from one key to another. Gasparini in 1708 and Heinichen in 1711 give rules of accidentals. It is only with Rameau's *Traité* of 1722 and his recognition of characteristic dissonances for dominant and subdominant that rules for modulation receive a new basis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Ausweichung; Bernhard; Gasparini; Generalbass; Heinichen; key; Matthew Locke; Modulation; modulation; Rameau; thorough bass; Tonart; Zarlino

Christoph von Blumenröder wies in seiner eingehenden Untersuchung der Geschichte des Begriffs ›Modulation‹ die frühesten Belege für die »Verbindung des Terminus mit dem Übergang aus einer Tonart in eine andere«¹ bei englischen Autoren nach: Alexander Malcolm widmet 1721 in seinem *Treatise of Musick* ein ganzes Kapitel dem Thema Modulation und zeigt dabei auch die Möglichkeit »to modulate from one Key to another, so that the Transitions may be easy and natu-

1 Blumenröder 1983, 11f.

ral«. Das geschieht leittönig mit Hilfe der »7th g. of the Key into which we are resolved to change the Harmony«. ² Der Studie von Blumenröders zufolge schließen sich »der Begriffsauffassung Malcolms [...] mit J. Chr. Pepusch und J. Grassineau zunächst nur zwei in England lebende Autoren an.« ³

Doch während von Blumenröder »die Möglichkeit des Übergangs aus einer Tonart in eine andere [...] bei Malcolm zu einem eigenständigen und nunmehr hauptsächlich Bezugspunkt des Begriffs Modulation erhoben« ⁴ sah, hat Janna Saslaw zu Recht darauf hingewiesen, dass bei Malcolm die Auffassung von Modulation im Sinne eines Tonartenwechsels nur »a subsidiary meaning within a more general concept of modulation« darstellt. ⁵

Fragwürdig ist auch von Blumenröders Ausgangsthese, »daß im Zuge der allmählichen Auflösung des Systems der Kirchentonarten, aber doch noch innerhalb seines Geltungsbereiches auch die Verbindung verschiedener Tonarten in einem Stück als Möglichkeit genutzt [...] wurde.« ⁶ Die folgenden Belege zeigen, dass die theoretische Anerkennung von Modulation mit einer Abkehr vom traditionellen Modusssystem bzw. der Akzeptanz von Dur und Moll als wesentlichen Tongeschlechtern einhergeht.

Bezeichnend ist die Tatsache, dass die ersten Beschreibungen von Modulationstechniken in Generalbasstraktaten erfolgen. Zeigte die Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts in fast ganz Europa eine starke Traditionsbindung, so etabliert sich in den Generalbassschulen eine neue Art von Kompositionstheorie. Beim Versuch, eine weitgehend schriftlose Praxis didaktisch zu vermitteln, musste nach Beschreibungen und Erklärungen für üblich gewordene harmonische Spielweisen gesucht werden. Und während schriftlich fixierte Komposition der Überprüfbarkeit wegen zumindest äußerlich den Vorschriften der traditionellen Kompositionstheorie unterworfen war, blieb die einmalige Generalbassrealisation bei einer konkreten Aufführung frei von solchen Bindungen. Aus der Summe solcher einmaligen Ausführungen entwickeln sich Spieltraditionen, die dann in Generalbasslehren kodifiziert werden und dadurch selbst Theoriestatus erhalten. Auf der Suche nach theoretischen Erörterungen kompositorischer Neuerungen im 17. und

2 Malcolm 1721, 446. Malcolm unterscheidet große und kleine Septimen mit dem Zusatz »g.« für »greater« bzw. »l.« für »lesser«.

3 Blumenröder 1983, 12.

4 Ebd.

5 Saslaw 2001, 243.

6 Blumenröder 1983, 12.

frühen 18. Jahrhundert erweisen sich somit Generalbasslehren in der Regel als weitaus aufschlussreicher als Kompositionslehren.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es spezielle Abhandlungen zum Thema Modulation.⁷ Schon fast ein Jahrhundert zuvor finden sich jedoch die ersten theoretischen Erörterungen. Auffällig ist dabei, dass im 17. Jahrhundert theoretische Erörterungen des Phänomens der Modulation nur in England und Frankreich erfolgen. Gerade die italienische Musiktheorie beginnt sich erst vergleichsweise spät mit dem Thema auseinanderzusetzen. Hier zeigt sich ein charakteristisches Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis, denn allgemein wird Modulation gerade für den italienischen Kompositionsstil als charakteristisch erachtet: So bezieht sich Denis Delair in seiner Generalbassschule 1690 auf die »changements de mode ou ton qui sont fort frequens dans les pieces Italiennes«.⁸ Charakteristische Modulationsklänge, wie der neapolitanische Sextakkord und der verminderte Septakkord galten 1697 in England als »mightily in use among the Italian masters«⁹ – theoretisch erörtert wird die modulatorische Bedeutung beider Akkorde erst im 18. Jahrhundert.¹⁰

In der Theorie der traditionellen Modi waren Tonartenwechsel oder vorübergehende Ausweichungen nicht vorgesehen. Wenn Carl Dahlhaus in seinen *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität* behauptet, »daß Klauseln auf Nebentufen als ›Ausweichungen‹ aufgefaßt wurden oder werden konnten«¹¹, missachtet er dabei seine vorherige Differenzierung, nach der »Moduswechsel in der Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts vom Systemwechsel unterschieden wurde«.¹² Dahlhaus operiert mit den von Christoph Bernhard geprägten Begriffen *Mutatio toni* und *Alteratio modi*, er legt diese in eigenwilligem Anachronismus sogar Seth Calvisius in den Mund, obwohl dieser mehrfach davor warnte, »ne Modo per improprias clausulas immutato« – das nämlich komme einer Zerstörung jeglicher Harmonie gleich (»Harmonia prorsus destruat«).¹³

Doch ist das Bedeutungsspektrum beider Begriffe weder synonym, noch entspricht es dem späteren Begriff Modulation. *Mutatio toni* bezieht sich bei Bern-

7 Vgl. Sorge ~1755 und Soler 1762.

8 Delair 1690, 55.

9 Playford 1697, 181.

10 Vgl. unten.

11 Dahlhaus 2001, 207.

12 Ebd., 158.

13 Ebd., 208 (vgl. Calvisius 1602, Cap. 18).

hard sowohl auf die Vermengung von »authenticum cum suo plagali« als auch auf den Sprung »aus einem authentico oder plagali in einen andern in der Mitte der Composition«. ¹⁴ Lässt diese Beschreibung zunächst noch eine Verwechslung mit Modulation im späteren Sinne zu, so zeigt die angekündigte Exemplifikation – »bey der Erklärung der Tonorum«, nämlich im Rahmen des Abschnitts *Von denen Modis Musicis insgemein* –, dass Bernhard noch nicht an das später von Johann Gottfried Walther als *Mutatio per Modum aut Tonum* bezeichnete Phänomen, »aus dem Modo minore in majorem, & vice versa« zu gehen, denkt. ¹⁵ Modulation in diesem Sinne gibt es erst, nachdem das alte System der Modi durch die Dur- und Moll-Tonarten abgelöst worden ist.

Bernhard wählt Beispiele aus den Offertorien Palestrinas. Die dort konstatierten Tonartwechsel sind einmalig im Verlauf des jeweiligen Stücks, indem es »sich in dem einen Tono anfängt, und in einem andern endiget«. ¹⁶ Solche Modusänderungen gibt es nach Bernhard jedoch nur zwischen ganz bestimmten Modi. Alle zehn von Bernhard genannten Fälle betreffen Wechsel zwischen einem der traditionellen acht Modi und einem der vier zusätzlichen Glarean'schen Modi, wären für Theoretiker, die an der Achtzahl der Modi festhielten, also nur ein Scheinproblem. Bernhards Zeitgenosse Conrad Matthaei erklärte dasselbe Phänomen, indem er die Kategorie der Modi »cum fine irregularis« einführte. ¹⁷

Auch die italienische Musiktheorie beharrte auf einem einheitlichen Modus im Verlauf einer Komposition. 1673 verkündete Giovanni Bononcini in seinem einflussreichen *Musico pratico*, dass auch das Auftreten akzidenteller Alterationen im Verlauf einer Komposition keinen Moduswechsel bewirken könnte. ¹⁸ Wie Bernhard und Matthaei kennt jedoch auch Bononcini den Fall, dass sich einer der Glarean'schen Modi am Schluss der Kadenz eines Vor-Glarean'schen Modus bedient. ¹⁹

Schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts gab es vereinzelt italienische Theoretiker, die Passagen »fuori di Tuono« ²⁰ erlaubten, doch selbst Giulio Cesare Monteverdi berief sich bei seiner Verteidigung der freien Tonartbehandlung in Claudio Mon-

14 Bernhard 1963, 79.

15 Walther 1732, 435.

16 Bernhard 1963, 108.

17 Matthaei 1652, 76 ff.

18 Vgl. Bononcini 1673, 147 (»che [...] si ritrova alcuno di questi segni b #, [...] alle volte per accidente trà la Compositione, [...] questo non fà, che il Tuono sia variato«).

19 Vgl. ebd. 138.

20 Vicentino 1555, f. 79r.

der sechsten seiner Regeln im Zusammenhang der Bezifferung stufenweise auf- oder absteigender Noten (wie zu Beginn des ersten Transition-Beispiels) von einer »inclination or change of the Ayr, or Descant from one key to another« gesprochen. Offenbar sah Locke die Möglichkeit, bei solchen sequenzartigen Fortschreitungen durch leittönige Veränderungen der Sext in andere Tonarten auszuweichen (»applying the Sixes in every Introduction, as if you were really in the Key, you are going to«³⁰). Genaueres könne nicht durch Regeln festgesetzt werden, sondern müsse dem Gehör überlassen bleiben (»cannot be set down by any Rule, but must be left to your own Ear«³¹).

Nicht zufällig wohl ist Lockes Lehrbuch auch die erste Generalbassschule, die überhaupt ein Tonartenkonzept zu Grunde legt. Erste Regel beim Generalbassspiel ist die Beobachtung des »Tone or Key you are to play on, (which is ever known by the last Note of the Bass)«. ³² Die relativ große Zahl theoretischer italienischer Generalbassschriften des 17. Jahrhunderts bleibt ohne derartige Bezugnahme auf Tonartenfragen. Das englische Musikleben stand aufgrund seiner Insellage seit jeher am wenigsten unter dem Einfluss der traditionellen Musiktheorie. Matthew Locke gehört zu den ersten Theoretikern, die Dur- und Moll-Tonarten unterscheiden.³³

Den Begriff Modulation im Sinne eines Tonartenwechsels verwendet erstmals 1691 Jacques Ozanam im Musikteil seines *Dictionnaire mathématique*:

La Modulation est la maniere de faire promener un chant dans son Mode, d'en sortir à propos pour entrer dans un autre, d'y rentrer de même sans que l'oreille en soit choquée, & enfin de finir sur le Ton, ou la corde du Mode. [...] Quand on veut sortir du Mode, il faut tomber sur quelqu'une des cordes naturelles du Mode, & alors cette corde devient la Note du Mode où vous entrez. On peut encore sortir de ce Mode pour aller dans un autre, & même passer de celuy-là à d'autres; mais il faut toujours avoir en vûë celuy dans lequel vous avez commencé, afin d'y rentrer naturellement, & finir sur la corde Finale de ce Mode.³⁴

30 Ebd., 7

31 Ebd.

32 Ebd., 5.

33 Vgl. Wienpahl 1955.

34 Ozanam 1691, 659 (»Die Modulation ist die Art und Weise, in der man einen Gesang durch eine Tonart führt, aus ihr heraus kommt und in eine andere hinein kommt, ganz ohne, dass es das Ohr schockiert und um schließlich auf dem Ton oder der Saite der Tonart zu enden. [...] Wenn man aus der Tonart heraus will, muss man einen der natürlichen Töne der Tonart treffen, und so wird dieser Ton dann die Note der Tonart, in die Sie eintreten. Man kann auch diese Tonart wieder verlassen, um in eine andere zu gehen und sogar von dieser über noch andere gehen, dabei muss man aber immer diejenige im Blick haben, mit der Sie angefangen haben, um natürlich in diese hinein zu kommen und mit dem Finalton dieser Tonart aufzuhören.«).

Zwar benennt Ozanam schon den Leitton als wesentliche Stufe («un Demi-ton essentiel au dessous de la Finale»), doch bleibt dessen besondere Rolle bei der Modulation unerwähnt. Ozanams Lexikon erschien in Amsterdam, es scheint, als ob der Mathematiker selbst für die Artikel im Abschnitt *Musique* verantwortlich gewesen sei. Dass gerade hier, an vergleichsweise abgelegener Stelle ein neuer Modulationsbegriff entsteht, hat seine Parallele in der Tatsache, dass dasselbe Lexikon auch erstmals in der Theoriegeschichte die 24 Dur- und Moll-Tonarten aufführt.³⁵

In Deutschland gibt Friderich Erhard Niedt ein Jahrzehnt später erstmals Anweisungen zur Modulation innerhalb eines Generalbasstraktates. Sie sind vornehmlich für die organistische Improvisation gedacht, denn es geschehe öfters, »daß ein Organist, wenn er praeludirt/ auf einen fremden Thon unversehens fällt/ der sich zu dem Stück/ das sol gespielt oder gesungen werden/ gantz nicht reimet«. ³⁶ Bei Niedt (Bsp. 2) wird sowohl die Bedeutung des Leittons der Zieltonart als auch deren Bestätigung durch eine reguläre Kadenz mit Quartvorhalt auf der 5. und vorausgehendem Quintsextklang über der 4. Bassstufe herausgestellt, »so schlage man für den jenigen Thon/ in welchen man springen wil/ den nechsten Clavem mit der Sexta an/ starcks[!] darauf den Thon selbst/ und was dazu sich schicket/ und Clausulire in selbigen Thon durch Hülffe der Quarten.« ³⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff has four measures. Above the notes are numbers 6, 5, 4# and below are letters C, G, A, D. The second staff also has four measures. Above the notes are numbers 4#, 6, 5, 43 and below are letters E, F, B, Es. The notation includes slurs, double bar lines, and dynamic markings like 'ins'.

Beispiel 2:³⁸ Friderich Erhard Niedt, *Handleitung*, Wie man manierlich aus einem Thon in einen andern fallen sol

Ebenso wie im Falle von Ozanam war auch für Niedt die Musik kein Hauptberuf; er zeichnet die erste Auflage seiner *Musicalischen Handleitung* 1700 als Notar in Jena («Jenensis, Not. Publ. Caes.«). Hingegen war für einen professionellen Theo-

35 Vgl. Synofzik 2002.

36 Niedt 1710, f. E2v.

37 Ebd.

38 Ebd. Das Original hat über dem Ton *dis* statt einer 6 ein #.

retiker wie Andreas Werckmeister noch 1702 das Verlassen einer Tonart ein Schreckgespenst, als würde man »in ein Labyrinth hinein fallen/ biß über die Ohren [...] denn es wird eine *destructio totius harmoniae*, da man aus dem g dur ins c moll fällt.«³⁹ Wie bei Calvisius hundert Jahre zuvor gilt die Aufgabe der Moduseinheit als harmonische ›Destruction‹.

Noch kurz vor seinem Tode akzeptierte Werckmeister dann nur wenige Jahre später in der erweiterten Auflage seines Generalbasstraktats aber nicht nur das neue Tonartensystem mit 24 Dur- und Moll-Tonarten, sondern auch Ausweichungen und Digressionen zwischen diesen Tonarten. Obwohl er noch alle 12 alten Modi aufführt und erläutert, gesteht er zu, dass »die meisten nur 2. Modos in ihrer Composition haben wollen/da einer in einer perfecten Triade harmonica, der andere in einer imperfecten besteht: oder wie man ietzo redet; Einer dur, der andere moll ist.«⁴⁰ Auch die Anerkennung von Modulation ist empirisch begründet: »[...] wie man denn siehet[,] daß viel rechtschaffene Componisten sich dergleichen digressionen/oder abweichen von einem Modo in den andern bedienen/welches auch eine angenehme Veränderung giebet.«⁴¹

Zügellose Modulationen jedoch will Werckmeister verhindern und hält deshalb an wesentlichen Teilen der Modustradition fest: Als ›gute Veränderung‹ bezeichnet Werckmeister eine Modulation von C-Dur nach a-Moll, »denn der *modus a mol a c e* hat 2. Formal-Clausulen als aus dem *c* und *e* also ist eine genaue Verwandtschaft zwischen denen beyden *modis*.«⁴² Die Verwandtschaft der Paralleltönen wird nicht mit dem übereinstimmenden Tonvorrat begründet, denn ein gemeinsamer Tonvorrat verband ja sämtliche zwölf traditionellen Modi, soweit sie im regulären System notiert wurden. Die benannten Klauselstufen entsprechen der von Zarlino verkündeten Norm, nach dem jeder Modus seine Hauptkadenzstufen auf der Quinte und der Terz über der Finalis habe.⁴³ Dieses Klauselsystem ist jedoch nicht einfach auf Basskadenzstufen zu übertragen, da im vierstimmigen Satz eine Klausel auf der *mi*-Stufe E im Bass auch durch die Töne *c* oder *a* fundiert werden konnte.⁴⁴

39 Werckmeister 1702, 38.

40 Werckmeister ~1706, 51. Der Traktat erschien in drei Auflagen: erstmals 1698 mit nur 16 Seiten, dann ohne Jahresangabe vermutlich um 1706 mit 73 und postum 1715 mit 76 Seiten.

41 Ebd., 51.

42 Ebd., 51f.

43 Vgl. Zarlino 1558, 392–415 (IV: 18–29).

44 Vgl. z. B. Nucius 1613, f. H2v (Cap. 8).

Johann David Heinichen knüpft in seiner *Gründlichen Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* von 1711 einerseits an Werckmeister an, geht aber in entscheidenden Punkten über ihn hinaus. Während Werckmeister prinzipiell am alten Modus-System festhielt, dies jedoch auf die zwei Tongeschlechter Dur- und Moll reduzierte, wirft Heinichen die Frage auf, ob »die Alten und ohne di[e]s fast nicht mehr gebräuchliche Modi Musici gantz und gar wegsollen«. ⁴⁵ Heinichens berühmter *Musicalischer Circul* ist kein Quintenzirkel, sondern ordnet die 24 Moll- und Dur-Tonarten wechselnd in einem einzigen Kreis an.

Heinichens Suche nach einer Verwandtschaft zwischen den Tonarten geht vom selben Kriterium wie Werckmeister aus. Die Paralleltönenverwandtschaft mit der Identität der leitereigenen Tonstufen zu begründen, wie Heinichen es 1728 tat ⁴⁶, war 1711 noch nicht möglich. Denn dort folgte Heinichen in der Systemvorzeichnung teilweise noch modalen Traditionen und notierte beispielsweise f-Moll dorisch mit nur 3 ›b‹. ⁴⁷ Deshalb stützt sich Heinichen ebenso wie Werckmeister auf Übereinstimmungen in den Formal-Clausulen, die Heinichen mit dem Begriff ›Ambitus‹ zusammenfasst. Im zweiten Kapitel der *Anderen Abtheilung* gibt Heinichen Ausweichungstabellen für alle 24 Dur- und Molltonarten, wobei sowohl in Dur und in Moll ordentliche Kadenzstufen zunächst auf der V. und III. Stufe angesetzt werden. In Dur werden überdies ordentliche Kadenzstufen auf der VI. Stufe zugelassen, außerordentliche Kadenzstufen sind II und IV. In Moll sind VII, IV und VI außerordentliche Kadenzstufen. Dass Heinichen die VI. Stufe in Dur zu einer regulären Kadenzstufe erhebt, dürfte auf die von Werckmeister konstatierte »genaue Verwandtschaft zwischen denen beyden modis« ⁴⁸ zurückgehen, explizit formuliert Heinichen: »a moll hat eben die Gränzen/ welche c dur hat [...] und so fort durch alle Tone«. ⁴⁹

Ansonsten bleibt Heinichen dem spekulativ theoretisch begründeten alten System der Kadenzpunkte auf der I., III. und V. Stufe treu, deutet dies jedoch harmonisch um: Es geht nicht mehr um melodische Schlusstöne, sondern um Ausweichungstonarten. Entsprechend sind die Stufen auch mit konkreten Tonartenangaben versehen: d-Moll beispielsweise weicht ordentlich aus nach F-Dur und a-Moll. In einem Modulationsbeispiel seiner *Anweisung* (Bsp.3) folgt Heinichen der Reihe nach streng den geforderten Ausweichungsstufen für C-Dur (G, e, a, d, F).

45 Heinichen 1711, 267.

46 Heinichen 1728, 844.

47 Heinichen 1711, 204 und 152.

48 Vgl. ebd., 246.

49 Ebd., 104

Beispiel 3: Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Komposition*, Changement der Tone

Das Beispiel dient zur Erläuterung der Frage, »wie man [...] wissen könne, wenn und wohin der angefangene Ton in anderer neben Tone ausweiche«. ⁵⁰ Das ›Changement der Tone‹ ist jeweils mit einem Fußnotenverweis versehen. Als allgemeine Richtlinie formuliert Heinichen eine Akzidentienregel, die unter Verwendung eines damals noch nicht üblichen Begriffs auch als Leittonregel zu bezeichnen wäre: »So oft ein neues #/welches bißhero nicht da gewesen/sich in General-Bass oder andern Stimme[!] angebet: so oft changiret der vorige Ton in denjenigen/welcher über dem # lieget.« ⁵¹ Die korrupte Grammatik deutet auf ein Problem der Regel, das Heinichen erst in einem späteren Beispiel, bei der Erarbeitung der kompletten Bezifferung einer Kantate von Carlo Francesco Cesarini benennt: Im oben zitierten Beispiel sind die als Modulationsindikatoren genutzten Leitttöne teils in der Oberstimme, teils im Bass zu finden. Nicht selten jedoch ist ein solcher Ton »in den Mittel-Stimmen verborgen«. ⁵² Wenn diese unbeziffert sind, kann das dazu führen, dass die Modulation erst im Nachhinein erkennbar ist – der Generalbassspieler muss also vorausschauend arbeiten.

Ein anderes Problem betrifft die Modulation in Tonarten, deren Leitton in der Ausgangstonart bereits enthalten ist, also nicht akzidentuell alteriert werden muss. Es gilt also auch darauf zu achten, wann »die bißherigen Semitonia« ⁵³ verlassen werden. Das ist beispielsweise beim Buchstaben γ der Fall. Das Auftreten eines ›b‹ ist Modulationssignal auf neue Weise: »hingegen wird b. unter (η) zum

50 Ebd., 204.

51 Ebd., 205 f.

52 Ebd., 246.

53 Ebd., 206.

Vorschein gebracht/ welches die rechte Quarta zu f. wohin der Ton changirt. (Das Semintonium unter f. nemlich e. ist zuvor schon dagewesen/und also nicht apart zu marquiren.)«. ⁵⁴ Der Leittonregel ist also als Ergänzung eine Quartregel an die Seite zu stellen.

Einer Anmerkung in der Ausgabe von 1728 zufolge, lernte Heinichen die 1708 erschienene italienische Generalbassschule von Francesco Gasparini erst nach der Veröffentlichung des eigenen Traktats von 1711 während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Italien kennen. ⁵⁵ Auch Gasparini präsentiert die Akzidentien- oder Leittonregel und kann sogar als erster Theoretiker gelten, der diese explizit formuliert. Anders als Heinichen hält er – wie aus einzelnen Tonartenbezeichnungen zu erkennen ⁵⁶ – am traditionellen Modusystem fest, ohne es allerdings in seinen Einzelheiten zu erklären. Den dritten und vierten Modus ausklammernd, unterscheidet er die Modi im Hinblick auf große oder kleine Terz über dem Grundton und transponiert derartige Dur- und Mollskalen in einem Lehrbeispiel (Bsp. 4) ohne Tonartenbenennung durch »alle« 21 Tonarten (es fehlen Cis-Dur und die Tonarten auf *gis/as*). ⁵⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The top staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass notation (accidentals and numbers 1, 2, 3, 4, 6, 7). The bottom staff continues the sequence with similar notation, including a cadence marked with three plus signs (>+++>).

Beispiel 4: Francesco Gasparini, *L'Armonico Prattico al Cimbalo*, Modulazione, e varizione de' Toni I

Wiederum sind die als Modulationsindikatoren wirkenden Akzidentien mit Fußnoten versehen. Das *cis* bei 4. bleibt nach Gasparinis Ansicht bis zu der durch >+++> gekennzeichneten Kadenz ⁵⁸, die zwischenzeitliche Aufhebung bei der Kadenz nach F-Dur wird ignoriert.

Ein weiteres Beispiel, in dem Gasparini demonstriert, wie auch b-Akzidentien Modulationsindikatoren sein können (Bsp. 5), gibt auch bereits eine Ahnung von

54 Ebd.

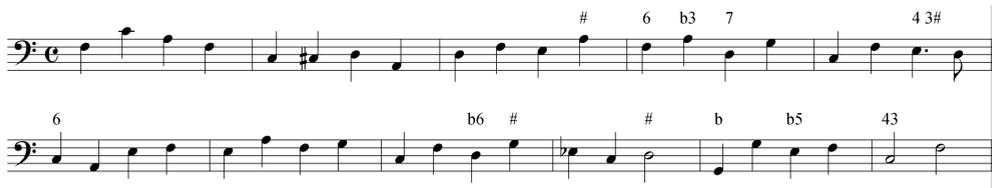
55 Heinichen 1728, 91 f., Fußnote *t*.

56 Gasparini 1708, 74.

57 Ebd., 81.

58 Ebd., 82.

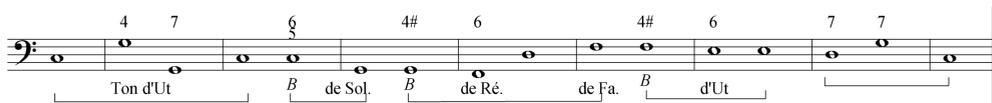
den modulatorischen Möglichkeiten des neapolitanischen Sextakkords, ein Kommentar unterbleibt jedoch.⁵⁹



Beispiel 5: Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalò*, Modulazione, e varizione de' Toni II

Erst mit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'Harmonie* von 1722 werden die Modulationstechniken auf eine neue Grundlage gestellt. Auch dieses wahrt die Bindung zur Generalbassstradition, indem das abschließende vierte Buch mit seinen ›Principes d'Accompagnement‹ eine reine Generalbasslehre bildet – wobei Rameau auf den engen Zusammenhang mit der Kompositionslehre im dritten Buch eigens verweist.

Erst in seiner zweiten Schrift, dem *Nouveau Système* von 1726, prägt Rameau Schlüsselbegriffe wie die ›dissonance harmonique‹⁶⁰ und den aus der Generalbassschule von Dandrieu⁶¹ übernommenen Begriff der ›Sousdominante‹.⁶² Schon im *Traité* jedoch demonstriert er die Möglichkeit harmonischer Umdeutung (Bsp. 6, bei ›B‹) mittels der Dominantseptime und gleich zu Beginn auch der ›sixte ajoutée‹.⁶³



Beispiel 6: Jean-Phillip Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Modulation durch Umdeutung der I. zur IV. Stufe

59 Ebd., 54.

60 Rameau 1726, 55.

61 Dandrieu 1719, 5.

62 Rameau 1726, 38.

63 Rameau 1722, 252. Verba (1978) sieht erst im *Nouveau système* von 1726 entfernte Bezüge zwischen Rameaus Theorie und unserem »current understanding of the role of a pivot chord to effect a modulation« (477, Anm. 32).

In der französischen Generalbasstradition hatte dieser »französische Quintsextenaccord«⁶⁴ die Bezeichnung ›grande sixte‹ erhalten. Rameau übernimmt diesen Begriff, prägt jedoch für die hinzugefügte Dissonanz die neue Bezeichnung ›sixte ajoutée‹ und versteht den Dissonanzcharakter dieses Akkords somit auf neue Weise. Die traditionelle kontrapunktische Theorie erlaubte den Klang nur im Durchgang oder in der typischen Kadenzform als *Quinta syncopata*, wobei dann nicht die Sexte, sondern die Quinte die Dissonanz bildet.

Auch außerhalb Frankreichs üblich war hingegen der dominante Quintsextakkord bei Halbtonschritten im Bass; ihn empfahl sogar schon ein Jahr vor Rameau Alexander Malcolm als Modulationsmittel:

When the 7th g. of the Key to which we design to lead the Harmony is one of the Seven natural Notes of the Key wherein the Harmony already is, the introducing it into the Bass is most natural, as being of course; this happens when we would modulate from a sharp Key into its 4th, or from a flat Key into its 3d. In which Cases the 7th g. is introduced into the Bass, and in the Treble the false 5th is applied to it, which resolves into the 3d g.⁶⁵

In seinem *Nouveau système* zeigt Rameau schließlich auch erstmals die Möglichkeiten enharmonischer Modulation mit Hilfe des verminderten Septakkords:

à l'égard de cet Accord, on a le choix de douze Modulations differentes, chacune plus éloignées les unes que les autres, de celle que cet Accord annonce naturellement.⁶⁶

Rameau gibt kein Notenbeispiel. Auf zwölf verschiedene Auflösungen kommt er wahrscheinlich durch Kombination der vier verschiedenen enharmonischen Formen des Klangs und ihrer Fortführung in je drei mögliche Akkordstellungen bzw. -umkehrungen.

Dieses bedeutend erweiterte Repertoire an Modulationstechniken entspricht bei Rameau einem erweiterten Spektrum möglicher Zieltonarten.⁶⁷ Als gewöhnliche Ausweichungsstufen gelten jene, in denen die Ausgangstonart Mediant, Dominante, IV. oder VI. Stufe ist. Auch II. und VII. Stufe sind möglich, Halbtonrückungen bleiben allerdings jenen vorbehalten, die wissen, was sie tun (»lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait«⁶⁸). Erste bevorzugte Ausweichungsstufe ist wie bei Heinichen die Dominante, dann aber differenziert Rameau

64 Kirnberger 1773, 37.

65 Malcolm 1721, 449 f.

66 Rameau 1726, 42.

67 Rameau 1722, 149

68 Ebd., 248.

zwischen Dur- und Molltonarten. Nur in letzterer ist es die III. Stufe, in Durtonarten aber die VI. – wobei Rameau an eine in Frankreich bereits durch Antoine Parran 1639 begründete Tradition anknüpfen konnte.⁶⁹

Vornehmlich an Generalbassschulen konnten die vorstehenden Untersuchungen wesentliche Stadien in der Entstehung einer Modulationslehre nachverfolgen. Geregelte Modulation setzt Konzepte einer Tonartenverwandtschaft voraus, wie sie das modale System nicht kannte. Gerade in Frankreich und England, wo zuerst eine Einteilung in Dur- und Moll-Tonarten erfolgte, finden sich auch erste Anerkennungen des Phänomens Modulation. Als älteste, schon von Locke 1673 dargestellte Modulationstechnik erweist sich jene der Sequenzmodulation, die jüngsten Techniken sind die erstmals von Rameau beschriebenen der harmonischen Umdeutung und der enharmonischen Modulation. Dass Theorie und Praxis in Fragen der Modulation nicht synchron gingen, zeigt sich bereits an der Tatsache, dass die französische und englische Theorie sich auf Vorbilder in der italienischen Musikpraxis beruft. Jedoch bleibt zu untersuchen, inwieweit den hier am musiktheoretischen Schrifttum der einzelnen europäischen Länder festgestellten Asynchronizitäten von teilweise mehr als zwei Generationen parallele Erscheinungen in der kompositorischen Praxis an die Seite zu stellen sind.⁷⁰

Literatur

- Blumenröder, Christoph von (1983), »Modulatio/Modulation«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Bononcini, Giovanni (1673), *Musico pratico*, Bologna, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Calvisius, Seth (1592), *Melopoia*, Erfurt: Georg Baumann.
- Christoph, Bernhard (1963), »Tractatus compositionis augmentatus« [Ms., ~1660], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (2001) »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, in: *Alte Musik – Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.

69 Vgl. Schneider 1972, 133 f.

70 Die Publikationsfassung folgt im Wesentlichen der Vortragsfassung von 2002. Neuere Sekundärliteratur (etwa: Zirwes 2018) wurde nicht berücksichtigt.

- Dandrieu, Jean-François (1719), *Principes de l'Accompagnement du Clavecin. Nouvelle Edition*, Paris: Bayard etc.
- Delair, E. Denis (1690), *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, Paris: Selbstverlag.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig: Antonio Bartoli.
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg, Kassel: Bärenreiter 2000.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg, Reprint Hildesheim: Olms 1970.
- Locke, Matthew (1673), *Melothesia or, Certain General Rules for Playing Upon a Continued Bass*, London, Reprint New York: Broude 1975.
- Malcolm, Alexander (1721), *A Treatise of Musick*, Edinburgh, Reprint New York: Da Capo 1970.
- Matthaei, Conrad (1652), *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis*, Königsberg: Johann Reusner.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Monteverdi, Claudio (1967), *Canzonette (1584) e Scherzi musicali (1607 und 1632)* (= Tutte le opere 10), hg. Von Gian Francesco Malipiero, Wien: Universal Edition.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1710–1721), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Reprint Amsterdam: Buren 1976.
- Nivers, Guillaume Gabriel (1667), *Traité de la composition de la musique*, Paris: Robert Balard.
- Nucius, Johannes (1613), *Musices poeticae sive de Compositione Cantus Praeceptiones*, Neiße, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1976.
- Ozanam, Jacques (1691), *Dictionnaire mathématique*, Amsterdam: Huguëtan.
- Playford, John (1697), *Introduction to the Skill of Music*, London: Edward Jones.
- Powers, Harold (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collins Judd, New York: Routledge, 275–333.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau Système de musique théorique*, Paris: Ballard.
- Saslaw, Janna (2001), »Modulation«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie; New York: Oxford University, 876–878.
- Schneider, Herbert (1972), *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 3), Tutzing: Schneider.
- Soler, Antonio (1762), *Llave de la modulación*, Madrid, Reprint New York : Broude 1967.
- Sorge, Georg Andreas (~1755), *Ausweichungs-Tabellen*, Nürnberg: Johann Ulrich Haffner.
- Synofzik, Thomas (2002), »Fili Ariadnaei: Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Clavier«, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag* (= Musikwissenschaftliche Schriften 38), hg. von Siegbert Rampe, München/Salzburg: Katzbichler, 109–146.
- Vicentino, Nicolo (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom, Reprint Kassel: Bärenreiter 1959.

- Verba, Cynthia (1978), »Rameau's Views on Modulation and Their Background in French Theory«, *Journal of the American Musicological Society* XXXI, 467–479.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: Wolfgang Deer.
- Werckmeister, Andreas (~1706), *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben [Vorlage fälschlich datiert auf 1698], Reprint Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*, Quedlinburg: Calvisius.
- Wienpahl, Robert W. (1955), »English Theorists and Evolving Tonality«, *Music and Letters* 36, 377–393.
- Wiering, Frans (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York: Routledge.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558, Reprint New York: Broude 1965.
- Zirwes, Stephan (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter.

© 2022 Thomas Synofzik

Robert-Schumann-Haus Zwickau [Robert Schumann House Zwickau]

Synofzik, Thomas (2022), »Ausweichung und Modulation in Generalbassschulen um 1700« [“Ausweichung” and modulation in treatises of thorough bass around 1700], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 71–86. <https://doi.org/10.31751/p.216>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022