

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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

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

Zur Theorie der Modulation

Über die Kluft zwischen dem Systemdenken
der modernen Harmonielehre und ihrem Gegenstand

VON ROBERT J. CROW

1

Riemanns Definition aus dem *Handbuch der Harmonielehre* formuliert klar das ›moderne‹ Erklärungsmodell der Modulation:

»So versteht man unter Modulation ... die Gewinnung einer neuen Tonika vermittelt Umdeutung von Harmonien aus Funktionen der alten Tonart zu solchen einer neuen.«¹

In den meisten deutschsprachigen Harmonielehren des zwanzigsten Jahrhunderts werden die heute üblichen Kategorien der diatonischen, enharmonischen und chromatischen Modulation zum größten Teil unter dem Dachbegriff der »Umdeutung« untergebracht. In der Analyse wird diese Auffassung des Modulationsvorgangs durch die graphische Metapher einer Verbindung von zwei sich überlappenden tonartlichen Ebenen mittels eines gemeinsamen Nenners auch bildlich dargestellt.² Das ganze Gewicht des Vorgangs wird dabei auf den Akkord unmittelbar *vor* dem ersten Fremdakkoord gelegt. Der »kritische Punkt oder Schlüsselklang«³ des Modulationsprozesses ist nicht mehr der chromatische ›Ausreißer‹, wie er in der Theorie des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschrieben wird, sondern eine spannungsneutrale ›Schnittmenge‹ beider Tonarten. Dem ersten fremden Akkord der Zieltonart ist in dieser Verbildlichung des Modulationsvorgangs keine bedeutende Rolle mehr zugeteilt. Der Akkord wird meistens nicht einmal erwähnt.

Im zwanzigsten Jahrhundert gibt es im deutschsprachigen Raum kaum eine Harmonielehre, die diesem Modell nicht entspräche. Das Denkmodell ist zur Selbstverständlichkeit, ja zur Wahrheit geworden. Wie läßt es sich mit Beschreibungen der Modulation im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert vereinbaren?

1 Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1898, S. 216.

2 Die ›metaphorische‹ Bedeutung, die hinter diesem Denkmodell liegt, wird im Bild zweier sich überschneidender Kreise deutlich.

3 Ernst Tittel, *Harmonielehre*, Wien 1965, S. 47.

Versuche, den Modulationsvorgang mit psychologischer Genauigkeit zu beschreiben, finden wir im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal in Lehrbüchern des späten achtzehnten Jahrhunderts. Die Kompositionslehren von Vogler, Kirnberger, Koch und im frühen neunzehnten Jahrhundert von Weber, Logier, Albrechtsberger, Marx, Lobe u. a. bieten ein in sich konsequentes Denkmodell für die theoretische Erfassung des Modulationsprozesses an, das in wesentlichen Punkten dem modernen Modell, das sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhundert durchsetzte, widerspricht. In diesen Lehrbüchern wird der Fokus nicht auf den Akkord *vor* dem ersten tonart-fremden Akkord gerichtet, sondern auf den eindringenden Fremddakkord selbst: »Die Hauptsache bleibt, dass [der fremde Akkord] von der bisherigen Tonart losreißt.«⁴

Beschreibungen der Modulation stellen den Spannungsgehalt des Fremdttons in den Vordergrund der Argumentation: der Akkord, der »das Gefühl der vorigen [Tonart] so sehr im Gehöre zerstört«,⁵ daß er eine Auflösung dieses dissonierenden Spannungszustands erzwingt. So sehr ist das alte Leitermodell »zerstört«, daß seine Wiederherstellung nur in Form einer ›Transposition‹ erfolgen kann. Mit anderen Worten: Es findet eine Modulation statt.

Koch beschreibt den Prozeß mit penibler Genauigkeit:

»wird [in C-Dur] der Ton fis als ein harmonischer Ton gebraucht, so macht dieses fis den Dreyklang d fis a oder einen davon abstammenden Accord nothwendig, und durch diesen in der Tonart c dur fremden Accord werden die drey wesentlichen Dreiklänge dieser Tonart mit den davon abstammenden Sätzen aus ihren Verhältnissen gebracht, welches sie unter einander hatten, und dieses Verhältnis wird nun durch den Ton fis und den damit nothwendig gemachten Dreyklang d fis a, auf die drey harten Dreiklänge g [h d], d [fis a] und c [e g] übertragen; das heißt, die Größe der Töne, die vorher von dem Grundton c bestimmt wurde, wird nunmehr von dem Grundtone g bestimmt oder mit anderen Worten, die Tonart c ist in die Tonart g ausgewichen.«⁶

Der Fremdtton kündigt die neue Tonart an, die Kadenz bestätigt die Transposition des Leiterschemas als Orientierungsmodell. Auch in den Kompositionslehren der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird diese Modulationsauffassung wiedergegeben. Weil ein einzelner Fremdtton nicht »das bestimmte Zeichen einer Tonart«⁷ sei, das eindeutig auf ein *neues* Bezugsmodell hinweise, müsse ein Akkord gewählt werden, der nicht nur den alten Leiterbezug »zerstöre«, sondern gleichzeitig auch auf einen neuen Bezug hinweise: »Der Dominantseptimakkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt.«⁸ Als Übergangsakkord (Lobe: »Zeichen

4 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Composition*, 6. Aufl., Leipzig 1863, Bd. 1, S. 224.

5 Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 2. Aufl., Mainz 1824, Teil II, S. 94.

6 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt 1782, Teil II, S. 201–202.

7 Marx, *Versuch* (Anm. 4), S. 197.

8 A. a. O.

der Ausweichung«,⁹ Weber: »Leitakkord«¹⁰) fungiert nicht ein »gemeinsamer Nenner«, sondern dieser eindringende Fremddakkord, der die Töne der Ausgangstonart »aus ihren Verhältnissen [bringt], welches sie unter einander hatten.«¹¹

Bei den ersten mit Stufensymbolen versehenen Analysen wird die Modulation als *linearer* Prozeß dargestellt und nicht durch das analytische Bild einer Überschneidung von tonalen *Flächen*. Akkordstufen erscheinen in einer Reihe, die durch den Tonartwechsel unterbrochen wird. Bei einer Modulation von C-Dur nach G-Dur erscheinen unter den Akkorden C-Dur, G-Dur, C-Dur, D⁷ und G-Dur die römischen Ziffern folgendermaßen:¹²

C:	C	G	C	G:	D ⁷	G
	I	V	I		V ⁷	I

Albrechtsberger deutet in seiner Beschreibung der gleichen Modulation noch emphatischer darauf hin, daß die neue Tonart erst mit Eintritt des fremden Akkordes als gültiges Bezugsmodell zu betrachten sei. Die Idee einer nachträglichen Vereinnahmung seines unmittelbaren Vorgängers durch die neue Tonart, geschweige denn die einer kritischen Rolle dieses Akkordes als Auslöser des Modulationsprozesses, ist dieser Auffassung fremd.

»Hier verweilt die Harmonie sechs Accorde hindurch in der Grund-Tonart C-dur: erst beym siebenten wendet sich mit dem übermäßigen Quart-Secunden-Accord c-d-fis-a, welcher von dem kleinen Septimen Accorde d-fis-a-c her stammt, nach der Dominante, G-Dur.«¹³

3

Der Begriff der »Umdeutung« erscheint zwar in der Lehre von der Mehrdeutigkeit schon im achtzehnten Jahrhundert (z. B. bei Vogler), hier ist sie aber mit ganz anderem Sinn beladen als in den Modulationslehren des späten neunzehnten Jahrhunderts.

Für Vogler, der dieses Thema eingehend behandelt, dient die Polyidentität von Akkorden, die gleichzeitig auf verschiedene Tonarten bezogen werden können, nicht dem Verbinden von Tonarten, sondern der »harmonischen Täuschung, und Überraschung«.¹⁴ Lediglich die enharmonische Mehrdeutigkeit betrachtet Vogler als Modulationsmöglichkeit:

9 Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Leipzig 1866, Bd. 1, S. 115.

10 Weber, *Versuch* (Anm. 5), Bd. 2; S. 96.

11 Koch, *Versuch* (Anm. 6), S. 201.

12 Weber, *Versuch* (Anm. 5), Bd. 2, Tafel 11 (zur S. 108), Bsp. Nr. 175k.

13 Johann Georg Albrechtsberger, *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst*, Wien 1838, S. 149.

14 Georg Joseph Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Schule*, Offenbach 1802, S. 110.

»Reicht die Lehre der gewöhnlichen Schlussfälle nicht zu, so nimmt man Zuflucht zur Mehrdeutigkeit (siehe fünftes Kapitel 1, 8, 9, 10, 11).«¹⁵

In diesem fünften Kapitel wird in den von Vogler erwähnten Paragraphen ausschließlich die enharmonische Verwechslung beschrieben. Die Paragraphen 5 und 6, welche die Mehrdeutigkeit der Stufe in bezug auf die diatonischen Dreiklänge beschreiben, werden hier als Modulationsmittel ausgeklammert.

In Gottfried Webers Beschreibung der mehrdeutigen Modulation steht nicht nur die Mehrdeutigkeit des Akkords, der dem ersten Fremdakkord vorangeht, zur Debatte, sondern auch die Mehrdeutigkeit dieses eindringenden Akkords selbst. Solchen Akkorden wird nicht die Rolle einer ›Umschaltstelle‹, sondern die Rolle eines Unruhestifters zugewiesen. Nur in solchen Fällen, wo die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuordnung von Akkorden kompositorisch thematisiert wird, verwendet Weber untereinander geschriebene Stufenreihen. Er verwendet nicht nur zwei, sondern *mehrere* Reihen von Ziffern, die auf eine verwirrende Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten hinweisen.

Webers Kommentar zu einer solchen ›Analyse‹ lautet:

»In der That weis das Gehör hier ... nicht recht, welcher von diesen, sich so ziemlich wechselseitig aufwiegenden Erklärungsarten, es den Vorzug geben soll.«¹⁶

Diese Art der Modulationsanalyse dient nicht dazu, die Verbindung tonartlicher Ebenen durch Umdeutung von eindeutig etikettierbaren Zusammenklängen zu veranschaulichen, sondern vielmehr dazu, die Probleme einer *eindeutigen* Zuordenbarkeit des Akkords zu verdeutlichen. Die stufenanalytische Symbolik, die sich gegen Ende des achtzehnten bzw. am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts etablierte, stellte einen Versuch dar, Unklarheit bzw. Doppeldeutigkeit als harmonisches Phänomen beschreibbar zu machen. Durch den Gebrauch von Ziffern als Hinweise auf unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten sollte das Moment der Ambiguität in den Bereich einer »geordneten Theorie« geholt werden. Es ist ein Paradoxon, daß Webers Stufensystematik, die als Möglichkeit zur Erfassung von harmonischer Ambiguität erdacht wurde, später als Fundament eines analytischen Systems gelten sollte, in dem jedem Akkord ein eindeutiger Platz zugewiesen wird.

Die Lehre von der Mehrdeutigkeit – die als Erweiterung der Figur der *dubitatio* und *suspensio* aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert betrachtet werden kann – mit dem späteren Begriff der »Umdeutung« als Schnittstelle zwischen tonalen Flächen gleichzusetzen, scheint mir ein Anachronismus zu sein.

Die Theorie des späten achtzehnten Jahrhunderts war sehr wohl in der Lage, den Prozeß des Umdeutens genau zu beschreiben. Das tut sie auch im Falle der Enharmonik, bei der die Umdeutung offensichtlich die ›Pointe‹ der Modulation darstellt. Koch beschreibt diese nachträgliche Beladung des Akkords mit neuem Sinn sehr genau und

15 A. a. O., S. 112.

16 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 145.

zieht Parallelen zur Sprache: »wie beim gehörten Satz erst nachträglich der Sinn erkannt wird«.

Die entscheidende Frage ist, ob dieser Umdeutungsprozeß für die jeweilige Modulation relevant ist, ob sie kompositorisch thematisiert wird oder nicht. Tatsächlich relevant scheint sie z. B. im Falle der enharmonischen Modulation. Die Wirkung der enharmonischen Modulation verschiebt die Argumentation vom Erlebnis des hereinplatzenden Fremdkörpers hin zu der viel komplexeren, nachträglichen Rechtfertigung des alterierten Akkords, der diesem ersten nicht ins ›Schema‹ passenden Akkord vorgeht. Die überraschende Weiterführung des alterierten Klangs im Sinne einer fremden Tonart erzwingt nicht nur eine Umorientierung des Leitermodells, sondern auch eine nachträgliche Umorientierung der einzelnen Bestandteile des verklungenen Akkordmodells: seiner Intervalle. Der Akkord wird ›umgestülpt‹. Bei der Umdeutung des Dominantseptakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord wird die dissonante Septime ihrer einstigen Dissonanzqualität befreit und in eine (leittönige) Akkordterz verwandelt, während der frühere Leitton zu einer dissonanten Akkordseptime wird.

Die Enharmonik thematisiert die intervallische Mehrdeutigkeit in geradezu plakativer Art und Weise. Es ist diese Form der Umdeutung, nicht die Umdeutung des ›Akkordsitzes‹, die in der Modulationstheorie des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschrieben wird:

»Dieses Verfahren setzt voraus, daß man sich eine gebrauchte Dissonanz noch vor ihrer Auflösung als ein ander Intervall vorstelle, welches zwar in der Tonleiter auf einer andern Stufe steht, demohngeachtet aber mit jenem vom gleicher Tongröße in Ansehung der Ausübung ist, und daß man diese vorhin zum Gehör gebrachte Dissonanz nun diesem andern darunter vorgestellten dissonierende Intervalle gemäß auflöset.«¹⁷

Mit anderen Worten: Im akustisch gleichen Zusammenhang werden nacheinander zwei unterschiedliche Muster erkannt, die verschiedene Fortschreitungen implizieren.

Die Enharmonik stellt den Wahrnehmungsapparat vor mehrere Fragen. Der Zweifel wird mehrschichtig:

- Wie ist der Akkord als vertikales Gebilde zu verstehen? (Welche Töne sind modelleigene Konsonanzen und welche modellfremde Dissonanzen?)
- Welche Tonart wird durch diese Interpretation der Klänge impliziert?
- Welche Fortschreitung ist also wahrscheinlich?

Es ist die Verknüpfung einer harmonischen Wahrnehmung mit den Konsequenzen von Entscheidungen auf anderen (harmonischen) Ebenen, die die Enharmonik für den Modulationsbegriff so interessant macht. Eine Revidierung der ›Höreentscheidung‹ »Septim« zu »übermäßiger Sext« impliziert einen Wechsel des Akkordschemas, der Stufe und der Tonart. Wenn eine Entscheidung in eine bestimmte Richtung gefällt wird, ›fallen‹ auch andere Entscheidungen dominosteinartig mit, wie ein komplexes logisches Denkproblem, das durch einen einzelnen Einfall sich von selbst zu lösen

¹⁷ Koch, *Versuch* (Anm. 6), S. 262.

scheint. Die diatonische Umdeutung, die keine weiteren Konsequenzen jenseits der einzelnen Entscheidung mit sich zieht (I. Stufe G-Dur oder IV. Stufe D-Dur?), geschieht gleichsam unbemerkt, ohne besondere kompositorische Signifikanz.

Es scheinen also folgende Fragen berechtigt:

- Ist der moderne Begriff der Umdeutung der leitereigenen Dreiklänge überhaupt von Relevanz in bezug auf den Modulationsvorgang im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert?
- Wenn nein: Welche Rolle spielt der Akkord, der unmittelbar vor dem eindringenden Fremddakkord, diesem »Zeichen der Ausweichung« erklingt?
- Wenn ja: Gibt es in der Theorie dieser Zeit Begriffe, welche dem späteren Begriff des Umdeutens gegenüberzustellen wären?

4

Die Theoretiker des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschäftigten sich auch mit der Rolle des Akkords *vor* dem eindringenden Fremddakkord. Der Akkord erscheint aber nicht in der ihm später zugeordneten Rolle des zwei tonartige Ebenen verbindenden Elementes, sondern als Vorbereitung eines Dissonanzmoments.¹⁸

Johann Friedrich Daube wird von Joel Lester als frühes Beispiel für einen Theoretiker genannt, der den Begriff der funktionalen Umdeutung als Modulationstechnik artikuliert.¹⁹ Daube spricht zwar von einer notwendigen »Ähnlichkeit« zwischen gegenüberstehenden Akkorden der neuen und alten Tonart, spezifiziert aber diese Ähnlichkeit nicht im Sinne einer Theorie von verwandten Akkorden (und schon gar nicht von gemeinsamen »Funktionen«), die Tonarten verbinden, sondern als Vorhandensein von gemeinsamen *Tönen*, welche die Klänge verbinden: »Man gebe nur Acht, ob einige Intervallen des Grundtons etwa in der Harmonie der 4 oder 5 einer andern Tonart zu finden.«²⁰

Es geht hier offensichtlich lediglich um eine glatte Stimmführung, die den Tonartbrüche mildert. Die »Liegenlassung« von gemeinsamen Akkordtönen zwischen dem Akkord, der dem Fremddakkord vorangeht, und dem Fremddakkord selbst ermöglicht die Modulation:

»In der Harmonie dieses Grundtons sind zwey Intervallen vorhanden, nämlich Fis und A, welche beyde in dem 4ten und 5ten Accorde der 6ten Tonart befindlich sind.

18 Analog zur »Vorbereitung« der Vorhaltsdissonanz wird auch die »Vorbereitung« der leiterfremden Dissonanz durch Liegenlassen von Tönen empfohlen. Vgl. auch Ludwig Bussler: »Das gewöhnliche Verfahren der Modulation besteht in der Einführung eines dissonierenden Haupt-Accordes der neuen Tonart und dessen Auflösung in den tonischen Dreiklang derselben ... Die Einführung des dissonierenden Hauptaccordes muss durch einen gemeinschaftlichen Ton mit dem vorhergehenden Accorde vorbereitet sein.« (*Praktische Harmonielehre*, Berlin 1875, S. 129.)

19 Vgl. Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard 1992, S. 216: »invoking chord function to explain moving from one key to another, such as turning a tonic chord into a subdominant.«

20 Johann Friedrich Daube, *Generalbaß in drey Accorden*, Leipzig 1756, S. 41.

Demnach ist bey Liegenlassung gedachter beyden Intervallen gar leicht, in die Gten Tonart zu gelangen.»²¹

In Voglers »Lehre der Schlussfälle« wird das Liegenlassen von gemeinsamen Tönen verschiedener Akkorde als Verbindung von Klängen beschrieben, nicht aber gemeinsame Akkorde als ›Verbindung‹ von Tonartenebenen, auf welche die Klänge bezogen werden:

»Um von dem C ins H überzugehen ... am rathsamsten ist, das zuerst Ais als der erhöhte vierte Ton vom weichen E eintrete, wobei die drei Wohlklänge vom C liegen bleiben können, und dann das Gehör nach und nach hineingeföhret werde.«²²

Als »vermittelnder« Akkord, welcher der neuen Dominante vorangeht, gilt Koch z. B. nicht ein den beiden Tonarten gemeinsamer Akkord, sondern sogar die Doppeldominante der neuen Tonart (ein Akkord, der – anstatt als gemeinsamer Nenner zu agieren – noch entfernter von der Ausgangstonart liegt als die angepeilte Zieltonart) kann »vermittelnd« fungieren.

Unter vermittelnden Akkorden versteht Koch Akkorde, welche die Erscheinung der fremden Dominante in eine ihnen zugehörige ›Logik‹ (Sequenz, chromatische Linearität usw.) einzubinden vermögen.²³ Zu dieser Logik gehört aber der »gemeinsame Nenner« nicht. Diese Methode arbeitet mit Metaphern, die sich Theoretiker und Musiker dieser Zeit offensichtlich noch nicht zu eigen gemacht hatten.

In den Lehrbüchern des neunzehnten Jahrhunderts wird der Akkord, der dem Fremddakkord vorausgeht, immer systematischer in die Beschreibungen des Modulationsvorgangs eingebunden.

Bei Marx – und in einer Reihe von Lehrbüchern bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hinein – gilt aber als »vermittelnder« Akkord keineswegs ein gemeinsamer Akkord, sondern ein Akkord, der – wie Vogler und Daube beschreiben – durch Liegenlassen einzelner gemeinsamer Töne den Übergang von Akkord zu Akkord glatter und organischer gestaltet: »für bessere Stimmführung und Milderung der Herbigkeit manches unmittelbaren Ueberganges«.²⁴

Marx spricht zwar vom Erstellen eines »Zusammenhangs« zwischen dem fremden Akkord und dem hervorgehenden Akkord. Mit Zusammenhang meint er aber nicht einen akkordischen gemeinsamer Nenner, sondern lediglich eine stimmführungsbedingte Kohäsion, die den Tonalitätsbruch mildern kann: »Der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich ... bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne.«²⁵

21 A. a. O., S. 42

22 Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim 1776, S. 76.

23 Koch begründet die Doppeldominante der angepeilten Tonart als »vermittelnden Accord« folgendermaßen: »[Das Cis ist] vermutlich deswegen eingeföhrt ..., weil die Auflösung seines Accordes bey dem Uebergange in die Tonart der Quinte denjenigen Ton nach sich verlangt, durch welchen der Uebergang geschieht.« (*Versuch* [Anm. 5], S. 213).

24 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Anm. 9), S. 128.

25 Marx, *Lehre* (Anm. 4), S. 189.

Die Beispiele, anhand derer Marx und Lobe die Modulation verdeutlichen, präsentieren Reihen von möglichen ›vorbereitenden‹ Akkorden. Die Tatsache, daß einige dieser vermittelnden Akkorde zu beiden Tonarten gehören, andere aber nicht, bleibt unkommentiert. Eine solche Gemeinsamkeit, auf der die moderne Modulationstheorie beruht, stand offensichtlich nicht zur Debatte. Marx interessiert hier lediglich das Vorhandensein von gemeinsamen Tönen: »Das eigentliche verschmelzende liegt in der Stimmführung.«²⁶

Weber klassifiziert die Modulationen nach der Stufe, die der eindringende Fremddakkord in der neuen Tonart einnimmt. Beispiele mit und ohne gemeinsamen Nenner stehen auch hier unkommentiert nebeneinander.

5

Es scheint, als ob in die ›moderne‹ Modulationsauffassung essentielle Begriffe des alten theoretischen Modells eingegangen wären, daß die Bedeutungsverschiebung dieser Begriffe dabei aber so gravierend war, daß das neue Modell nicht mehr auf die frühere Epoche applizierbar ist.

1. *Der Übergangakkord:* Durch das Verschieben des theoretischen Fokus vom Fremddakkord auf eine postulierte gemeinsame Schnittmenge vor diesem Akkord wird dem Fremddakkord Spannungsqualität faktisch abgesprochen. Gustav Güldenstern versucht in seiner *Modulationslehre* den Modulationsprozeß vom analytischen Begriff des gemeinsamen ›Übergangakkordes‹ abzuleiten. Die Problematik dieses Versuchs wird deutlich: Die Modulation hat gleichsam schon stattgefunden, bevor sie erklingt:

»Strenggenommen besteht von dem Augenblick an, in welchem der Akt der Umdeutung vollzogen ist, bereits die neue Tonart. Wenn also nachher Akkorde erscheinen, die in der ersten Tonart nicht enthalten sind, so schaffen diese neuen Akkorde nicht etwa erst die neue Tonart, sondern im Gegenteil, die neue Tonart ist es, die jene hervorruft.«²⁷

Diesem Modell nach wird der fremde Akkord gar nicht in Verbindung mit der alten Tonart gebracht. Die ›dissonierende‹ Beziehung zwischen ›ausbrechendem‹ Akkord und Ausgangstonart wird auch nicht in der analytischen Graphik berücksichtigt. Was zählt, ist nur mehr sein Verhältnis zur neuen Tonart. Während die moderne Harmonielehre die Modulation als »Verbindung« darstellt, beschreiben die Lehren des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts sie als *Bezugsbruch*.

26 A. a. O., S. 245.

27 Gustav Güldenstern, *Modulationslehre*, Stuttgart 1929, S. 10.

2. *Vermittelnde Akkorde*: Unter ›Vermittlung‹ versteht man im achtzehnten Jahrhundert eine ganze Reihe von Tricks, um Zusammenhang zu begründen, die von der Sequenzbildung bis hin zum Liegenlassen gemeinsamer Töne reichen. Das Konzept einer Verbindung von tonartlichen Bezugsebenen durch einen gemeinsamen *Akkord* ist dieser Auffassung fremd.
3. *Umdeutung*: Das aus der Mehrdeutigkeitslehre übernommene Konzept der Umdeutung dient in der modernen Modulationslehre ganz anderen analytischen Prämissen. Anstatt wie im achtzehnten Jahrhundert die *Ambiguität* aller an der Modulation beteiligten Klänge zu veranschaulichen, dient der Begriff jetzt der Propagierung der musiktheoretischen Vorstellung von sich überlagernden, eindeutig identifizierbaren tonartlichen Ebenen, die durch den Umdeutungsakkord an einer Schnittstelle verbunden werden.

Welcher gedankliche Wandel läßt sich diesen Begriffsverschiebungen ablesen?

Ein Vergleich der unterschiedlichen Beschreibungen der Chromatik im frühen achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert scheint den Hinweis auf einen Wandel in der effektiven Dissonanzqualität des leiterfremden Tons zu bestätigen.

Während die chromatischen Töne in den Lehrbüchern des frühen achtzehnten Jahrhunderts noch in Beziehung zu einem zugrundeliegenden diatonischen Modell gebracht werden, wird die Chromatik in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhundert z. B. bei Simon Sechter im Sinne einer Entlehnung aus anderen Tonarten aufgefaßt.

Mattheson beschreibt die diatonischen Stufen als »principalis«, »necessaria« oder »naturalis«. Die chromatischen Zwischentöne sind hingegen »zierliche Klänge« oder »fremde peregrina« Klänge.²⁸ Nach dieser Beschreibung definieren sich die chromatischen Töne über ihre Beziehung zur siebentönigen diatonischen Skala.. Sie sind entweder als Verzierungen der heptatonischen Gestalt, oder als ›ausscherende‹ Fremdkörper zu verstehen.²⁹ Sechter definiert hingegen die Chromatik folgendermaßen:

»Chromatische Fortschreitung heißt, zwischen zwei der Tonleiter gehörige Töne, die um eine große Sekunde entfernt sind, einen Ton aus einer verwandten Tonleiter einzuschieben.«³⁰

Nach dieser Definition erhalten die chromatischen Töne ihre Sinnhaftigkeit nicht durch eine Spannungsbeziehung zur diatonischen Grundgestalt. Sie sind nicht als alterierte Versionen leitereigener Stammtöne zu verstehen. Sinnvoll sind sie lediglich in ihrer Rolle als Vertreter alternativer Leitermodelle. Das dynamische Spannungspotential der leiterfremden Dissonanzqualität, die Wahrnehmung der chromatischen

28 Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 54.

29 Wenzel Horak beschreibt die Leiterfremdheit noch deutlich als Dissonanzqualität, nämlich als »Dissonanz der zweiten Klasse«. (*Die Mehrdeutigkeit der Harmonien*, Leipzig 1845, S. 43.)

30 Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Composition*, Leipzig 1853, Teil I, S. 119.

Töne als ›Verzerrung‹ des diatonischen Modells, scheint für Sechter nicht länger relevant zu sein.

Die Harmonielehren der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts scheinen nicht mehr mit dynamisch-psychologischen, sondern eher mit bildlichen Metaphern zu operieren, die ein statisches Bild, quasi von einem Standort außerhalb der Zeit aufgenommen, vermitteln. Die Theorie des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts ist noch der unmittelbaren Wirkung der Töne verhaftet. Während die Theorie des späten achtzehnten einen hörpsychologischen Prozeß in die Hand zu bekommen versuchte (»es erscheint dem Hörer so oder so«), will die moderne Harmonielehre analytische Wahrheit im System beschreiben. Verhältnisse können nicht mehr so oder so *erscheinen*. Sie müssen so oder so *sein*. Unter den Voraussetzungen eines solchen Denkmodells, das mit einem statischen Gesamtbild diverser durch Modulation verbindbarer tonaler Flächen operiert, ist die erlebte Wirkung eines Ausschehens aus dem Modus irrelevant geworden. Bestimmend für dieses analytische Weltbild ist das Verhältnis von diversen auch zeitlich getrennten tonalen Gebieten zu einer zentralen Haupttonart. Wir müssen uns auch fragen, ob dieses durch die musiktheoretischen Modelle der modernen Harmonielehre vermittelte Bild jemals eine gehörpsychologische Gültigkeit besessen hat.

6

Daß das moderne Gehör kaum mehr imstande sei, jede neue eintretende Tonart im Sinne ihres Verhältnisses zu einer vielleicht weit in der Vergangenheit zurückliegenden Haupttonart zu empfinden und nur mehr auf die Übergänge von Tonart zu Tonart reagiere, wird von einigen dem Verlust der Fähigkeit, den tonalen Kosmos in seiner Gesamtheit wahrzunehmen, zugeschrieben: dem Verlust eines vorromantischen Hörens. Es scheint aber, daß die theoretische Vorstellung von der Modulation als Bruchmoment dem Hören des achtzehnten Jahrhunderts näher kommt, als das Hören, das in den modernen Harmonielehren postuliert wird.

Vielen zeitgenössischen Äußerungen zufolge war der Hörer des achtzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich nicht mehr als der heutige Hörer imstande, im Laufe eines Stückes nach mehreren Modulationen den Bezug zur Grundtonart aufrechtzuerhalten:

»Geübte Harmonisten schweiffen in entferntere Tonarten aus, wo man bisweilen den Hauptton ganz aus dem Gehör verliert.«³¹

*»Wenn durch das Verweilen in den Tönen dahin man ausgewichen ist, der Haupttonart etwas aus dem Gedächtnis gekommen, so kann man auf der Dominante ... einen so genannten *Pointe d'Orgue* anbringen ...«³²*

31 Kirnberger, *Die Kunst des Reinen Satzes*, Berlin/Königsberg 1776, Kapitel 8, S. 121.

32 A. a. O., S. 119.

»[Die Haupttonart] muss auch, wenn man sie nicht gänzlich aus der Vorstellung verlieren soll, jederzeit wieder zum Vorschein kommen, damit dem Ohr wieder die Haupttonart merkbar wird, bevor man aufs neue in eine andere Nebentonart ausweicht.«³³

Die Möglichkeit der vollkommenen Auslöschung eines tonikalen Bezugspunkts aus dem Gedächtnis scheint sogar Voraussetzung für die tonikalen ›Konkurrenzspiele‹ zu sein, welche die Harmonik des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts charakterisieren.

Weber beschreibt zwei Arten der Modulation: die »vollkommene«, bei der »das Gefühl der vorigen [Tonart] so sehr im Gehöre zerstört wird, dieses so vollkommen und überwiegend in die neue umgestimmt, dass es jene völlig vergisst«,³⁴ und die »halbe Modulation«, bei der eindringende Tonikalität mit der alten Tonikalität konkurriert, so »dass sie das Gefühl der vorigen Tonart im Gehöre nicht völlig auslöscht.«

Modulationen spielen mit allen Graden der tonikalen Unbestimmtheit, »weil der Unterschied nur in dem Mehr und Weniger besteht, welches, seiner Natur nach, unendlich vieler Abstufungen fähig ist.«³⁵

Das statische Bild einer ständig präsenten Haupttonart ist mit einer solchen Thematisierung des tonalen Bezugsverlusts unvereinbar. Wenn das moderne Bild der Modulation tatsächlich jemals die hörpsychologische Realität des achtzehnten Jahrhundert abgebildet hätte, wären die differenzierten Darstellung von tonikalen Konkurrenzsituationen – wie Weber sie beschreibt und wie wir sie auch in der Musik selbst erleben – kaum je zu Papier gebracht worden.

Je mehr man sich in diese Thematik hineinarbeitet, desto irreführender scheint es, dem achtzehnten Jahrhundert die Fähigkeit abzuspochen, sich selbst zu verstehen und zu erklären, wie es in vielen Lehrbüchern des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die nach wissenschaftlicher, allgemeingültiger Fundierung der im Auflösen begriffenen tonalen Harmonik strebten, gemacht wurde. Das achtzehnte Jahrhundert war sehr wohl in der Lage, über sich selbst zu reden und einen Modulationsbegriff zu entwickeln, den es heute wiederzuentdecken gilt.

33 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 171.

34 A. a. O., S. 94–95.

35 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 96.

© 2004 Robert Jamieson Crow (robertcrow@aon.at)

Universität Salzburg [University of Salzburg]

Crow, Robert J. (2004), »Zur Theorie der Modulation. Über die Kluft zwischen dem Systemdenken der modernen Harmonielehre und ihrem Gegenstand« [On the theory of modulation: On the gap between the systematic thinking of modern harmony theory and its subject matter], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 385–395.
<https://doi.org/10.31751/p.325>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adolph Bernhard Marx; enharmonics; Enharmonik; Gottfried Weber; Modulation; reinterpretation; transitional chord; Übergangsakkord; Umdeutung

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024