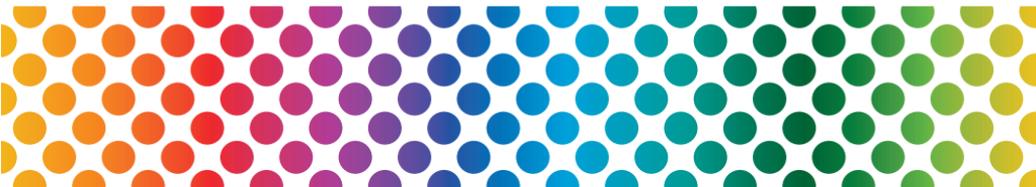


CLEMENS KÜHN

MODULATION KOMPAKT

**Erkunden • Erleben
Erproben • Erfinden**



Bärenreiter

CLEMENS KÜHN

MODULATION KOMPAKT

Erkunden ♦ Erleben ♦ Erproben ♦ Erfinden



Bärenreiter

Kassel ♦ Basel ♦ London ♦ New York ♦ Praha

Dankesgabe an Jutta Schmoll-Barthel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

unter Verwendung einer Grafik von pico

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Sankt Augustin

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7271-0

DBV 322-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Standpunkte 7

Vielfalt 7 • Ohne Dreiteilung ... 7 • ... und ohne Schubladen 8 • Musik 9

Harmonische Verwandtschaften 10

Verwandtschaftsgrade 10

Rangordnungen 11

Empfindungen 12

Standards in Barock und Klassik 14

Leitton 14

Syntax 14 • Sonatensätze 19 • Barocke Architektur 25

Sequenzen 29

Parallelismus 29 • Terzen und Sexten 31 • Fauxbourdon 33 • Quintschritte 38

Oktavregel 47

Besonderheiten 50

Linearität 50

Unisono 50 • Lamentobass 52 • Chromatische Züge 52

Affektklänge 56

Neapolitaner 56 • Verminderter Septakkord 60 • Übermäßiger Quintsextakkord 62

Teufelsmühle 64

Moll in Dur 67

Trugschluss 70

Schnitt 71

Klangwandlungen 73

Töne bleiben 73 • Töne wandern 77

Die Terzenwelt der Romantik 79

Das Ereignis 86

- Schütz 86
- Mozart 88
- Schubert 89
- Berlioz 92
- Beethoven 93

Coda: Ohne Worte 94

Begriffliches 102

- Aus der Geschichte 102
- Ausweichung und Modulation? 104

Anhang 106

- Modulationsverfahren kurz gefasst (Register) 106
- Literatur 112
- Eine Zugabe 113

Standpunkte

Vielfalt

Modulation, der Wechsel tonartlicher Ebenen, besitzt für Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts zentralen Rang. In Musiktheorie ist sie ein so beliebter Prüfungsgegenstand wie gemiedener Teilbereich, da meist eingezwängt in schematische Abläufe, eingeteilt in schiefe Kategorien, beschädigt durch musikferne Vorgaben. »Rasch und sicher« soll es gehen, und das gern noch zwischen Tonarten, die nirgends komponiert wurden.

Doch Modulationen verlaufen nicht eindimensional. In der Regel greifen mehrere klangliche und – gern übersehen oder zu gering geschätzt – lineare Vorgänge ineinander, hinzukommen andere musikalische Eigenschaften: Satzart, Register, Instrumentation ... Modulieren beinhaltet mehr, als mal eben einen Akkord umzudeuten und flott von A nach Y zu gelangen.

Das vorliegende Buch geht darum andere Wege: Es setzt stets bei lebendiger Musik an; ordnet Techniken des Modulierens historisch zu; bedenkt ihre formale, rhetorische, dramaturgische Bedeutung; bietet unterschiedlichste Aufgaben: Erfinden, Ausprobieren, Nachdenken, Spielen ...; verlässt Vierstimmigkeit zugunsten variabler Satztypen; und bezieht Analysen ein.

Ohne Dreiteilung ...

Für das Spielen von Modulationen empfiehlt ein gängiger Unterricht den Dreischritt: Befestigung der Ausgangstonart – Modulation – Befestigung der Zieltonart. »Befestigung« meint das Spielen einer Kadenz, um dadurch vermeintlich ein Bewusstsein für die jeweiligen Tonarten zu schaffen. In der praktischen Umsetzung bleibt das leere Mechanik, und eine angehängte Kadenz geht an jenen zahllosen Fällen vorbei, bei denen eine Kadenz *Teil* des Modulierens ist oder bei denen sie nur rudimentär erscheint oder gar nicht (in dem harmonischen Schweifen von Durchführungsmodulationen wären Kadenzen widersinnig, und unzählige Modulationen geschehen ohne sie).¹

1 Zu Recht, wenn auch etwas pauschal, kritisiert Christian Möllers das »prinzipielle Mißverständnis«, eine »Modulation müsse Ausgangs- und Zieltonart klar und stabil repräsentieren. Das genaue Gegenteil ist richtig: Unklarheit und Labilität sind wichtige Modulationsmittel; nicht die affirmativ springende Kadenzharmonik, sondern die weich verfließende melodische Vermittlung herrscht vor« (*Vom Unsinn der Modulationslehre*, in: *Die Musikforschung* 29 [1976], S. 266).

Wesentlich scheint mir, das Prinzip einer Modulation zu erkennen und als abstrahierte Formel umzusetzen. Eine rhythmisch-motivische Einkleidung kann hinzutreten, muss aber zunächst nicht zwingend sein: Fruchtbare, als sich krampfhaft damit abzuplagen, einer Formel so etwas wie Leben einzuhauchen, ist das Verstehen des modulatorischen Vorgangs selbst. Denn Modulationen sind derart vielfältig und individuell ausgestaltet, dass eine Modulationslehre, die praktikabel bleiben will, Grundzüge herausarbeiten muss: modulatorische Ideen.

... und ohne Schubladen

Der Mehrschichtigkeit von Modulationen werden Kategorisierungen nicht gerecht. Beliebt ist die Einteilung in »diatonisch« (auf die Stammtöne einer Tonart beschränkt), »chromatisch« (ein Fortschreiten in Halbtönen), »enharmonisch« (eine Umschrift von Tönen – z. B. *es* in *dis* – oder Klängen).

Auch diese Einteilung übernehme ich nicht: Sie ist methodisch griffig, aber musikalisch schief. Keine der drei Kategorien begründet einen eigenen, reinen Typus.

Strikte Diatonik ist nur möglich auf dem Weg von einer Molltonart zu ihrer parallelen Durtonart, beispielsweise von a-Moll nach C-Dur mit der Harmoniefolge: a-Moll, d-Moll, G-Dur, C-Dur, oder verkürzt (ohne die IV. Stufe d-Moll): a-Moll, G-Dur, C-Dur; entscheidend sind darin jedoch die fallenden Quintschritte der Grundtöne (*a-d-g-c* oder verkürzt: *g-c*), nicht die Diatonik, und sie rechtfertigt keine gesonderte Rubrik.

Norm ist der Weg über den neuen Leitton, der (bei Modulationen in der Quintenreihe aufwärts) schon Chromatisierung mit sich bringt. Im Kopfsatz seiner »Sonata facile« C-Dur KV 545 leitet Mozart mit dem Leitton *fis* nach G-Dur. Das kleine Beispiel lehrt, dass Abgrenzungen nahezu unmöglich sind: Streng genommen müsste die Stelle, da das *fis* im Bass in T. 10 durch chromatischen Schritt vom *f* her entsteht, unter »chromatische Modulation« firmieren – das aber wird kein Musiker im Ernst behaupten.



Eine »enharmonische Modulation« betrifft allenfalls den Bedeutungswandel von verminderten Septakkorden, übermäßigen Quintsextakkorden oder (ohnehin selten) übermäßigen Dreiklängen. Was sonst darunter gehandelt wird, ist eine

pragmatische Umschrift, ohne die man möglicherweise in abstruse Tonarten geriete. Wenn Schubert in seinem Impromptu op. 90 Nr. 2 nach einem Ges-Dur-Akkord einen neuen Teil in h-Moll beginnt, ist das eine oder das andere »falsch«: Ges-Dur ist zu der Kreuztonart h-Moll eigentlich die Dominante *Fis*-Dur, h-Moll ist zu der b-Tonart Ges-Dur eigentlich *ces*-Moll. Das ist ein merklicher Tonartenwechsel – der Teil davor stand in Es-Dur –, aber eine »enharmonische Modulation« ist es nicht.

Musik

Es klingt so selbstverständlich, dass man sich fast geniert, es auszusprechen: Eine Modulationslehre muss *von Kompositionen ausgehen*, nicht von didaktisch motivierten Regeln oder theoretischen Systemen oder erdachten harmonischen Routen und Tonarten. Dass das vorliegende Buch (das im Unterricht wie zum Selbststudium verwendet werden kann) vorzugsweise Klavierliteratur heranzieht, hat einen praktischen Grund – sie beansprucht weniger Platz, sodass mehr Beispiele gebracht werden können – und einen wichtigeren musikalischen Grund: Man kann sie *selbst spielen*. Gut wäre es darum, hätte der Leser die Klaviersonaten zumindest von Mozart und Beethoven zur Hand. Sollte die eigene Fingerfertigkeit nicht ausreichen, bringt es mehr, sich ein Beispiel zu vereinfachen oder nur einzelne Stimmen zu spielen, statt das Beispiel lediglich zu lesen oder zu einer Aufnahme zu greifen.

Hinzutreten sollen: *Üben*, um die Wendigkeit im harmonischen Denken zu trainieren; *Analysieren*, um Tonartenwechsel zu erkunden und zu erleben; und – dort, wo es möglich ist – *Erfinden*, um einen Sachverhalt durch handgreifliches Selbermachen nachzuvollziehen.

Bei all dem hat das Buch eine offene Form: Seine Kapitel bauen nicht aufeinander auf. Wer mag, kann also auch hinten einsteigen, beispielsweise mit *Begriffliches* beginnen.

Mein großer Dank geht an Doro Willerding, die das Layout besorgte, an Daniel Lettgen, der den Text mit beeindruckender Sorgfalt Korrektur las, und – wieder einmal – an Jutta Schmoll-Barthel: Ihr Lektorat, ihr Engagement und ihr Mitgehen sind ganz besonders.

Dresden, im April 2013

Clemens Kühn

Harmonische Verwandtschaften

Üblich ist es heute, von *Quintverwandtschaft* oder *Terzverwandtschaft* zu reden (C-Dur und G-Dur sind, dem Abstand ihrer Grundtöne folgend, quintverwandt, C-Dur und a-Moll sind terzverwandt) und eine Terzverwandtschaft als *direkt* (z. B. C-Dur und a-Moll) oder *entfernt* (z. B. C-Dur und A-Dur) zu bezeichnen.

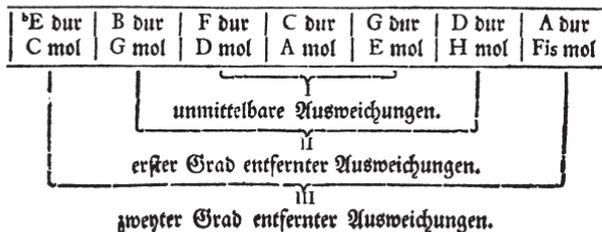
Im Vergleich dazu entwarf das 18. Jahrhundert ein differenziertes Bild, das von drei Prinzipien ausging: von Verwandtschaftsgraden, Rangordnungen, Empfindungen.

Verwandtschaftsgrade

Johann Philipp Kirnberger (1776, S.106)² spricht von »Graden der Verwandtschaft« zwischen Tonarten: Neben den »Hauptton« treten die Tonarten auf den leitereigenen Stufen als »Nebentonarten«, ausgenommen in Dur die VII. Stufe und in Moll die II. Stufe wegen ihrer verminderten Dreiklänge. (»Ton« bedeutet im 18. Jahrhundert Tonart – der *Hauptton* ist also die Haupttonart – und auch Tonleiter.) C-Dur hat die fünf »unmittelbaren«, »nächstverwandten« Nebentonarten d, e, F, G, a; in a-Moll sind es C, d, e, F, G.



Tonarten, die darüber hinausgehen, gelten bereits als »entfernt«. Kirnberger differenziert sie wiederum in »erste« und »zweite Grade«; hier sein Schaubild (S.122) für Dur:



2 Vollständige Quellenangaben stehen jeweils unter »Literatur« auf S.112.

Unschwer zu sehen ist die fortschreitende Entfernung gemäß der Quintenreihe: Je weiter es nach »oben« und »unten« geht, desto größer ist der Abstand zur Haupttonart. (»Quintenreihe« ist begrifflich angemessener als »Quintenzirkel«, weil Quintschritte aufwärts: C-G-D-A-E ... oder abwärts: C-F-B-Es-As ... prinzipiell unendlich sind und zu einem »Zirkel« nur zusammengebogen werden durch Umschrift von Tönen.)

Üben

1. Eine Zahl aus 2 bis 6 einer Durtonart zuordnen und zügig die *Nebentonart* der entsprechenden Stufe benennen: 6 in D = h, 3 in Es = g, 4 in H = E ... ; dasselbe Spiel mit den Zahlen 3 bis 7 für Molltonarten.
2. In diversen Dur- und Molltonarten: Wie lauten die jeweils *quintverwandten* Tonarten abwärts und aufwärts?

3. In verschiedenen Tonarten *Terzverwandtschaften* durchdenken:

Zu C-Dur direkt terzverwandt sind a-Moll und e-Moll.

Zu C-Dur entfernt terzverwandt (*Medianten*) sind A-Dur, As-Dur, as-Moll sowie E-Dur, Es-Dur, es-Moll. (Die Begriffe »Mediante«, »Mediantik«, »mediantisch« sollten – statt sie für alle Terzbeziehungen zu nutzen – auf *entfernte* Terzverwandtschaften beschränkt werden.)

Nähe bzw. Ferne ergeben sich aus der Anzahl gemeinsamer Töne: *zwei* zwischen C-Dur und a-Moll, *einer* zwischen C-Dur und E-Dur, *keiner* mehr zwischen C-Dur und as-Moll.

Spielen

Unterschiedlichste Akkordfolgen spielerisch »ausprobieren« (Beispiele: C-Fis, a-D, D-h-G-E, Cis-A-F ...), ihrer klanglichen Wirkung nachspüren, ihre Nähe oder Ferne genauer definieren. (Auf Melodieinstrumenten – oder singend – können Klänge arpeggiert werden.)

Rangordnungen

Die Verwandtschaften gehorchen einer *Hierarchie*.

- ▶ Vorrangiges Modulationsziel in *Dur* ist die V. Stufe (Dominante/D), dann die VI. Stufe (Mollparallele/Tp).
- ▶ Vorrangiges Modulationsziel in *Moll* ist die III. Stufe (Durparallele/tP), dann die V. Stufe (bei Moll ist es angebracht, zwischen »V. Stufe« = Moll und »Dominante« = Dur zu unterscheiden).



Die VI. Stufe in Dur und die V. Stufe in Moll sind als Modulationsziele vor allem in barocker Harmonik wichtig (vgl. S. 27 und S. 42 »Zwischenspiele«).

Analysieren

Will man zügig irgendwohin, wählt man eine andere Strecke, als wenn man Zeit hat und womöglich Muße, irgendwo noch zu verweilen. Man vergleiche *nur daraufhin* einmal die Kopfsätze von Beethovens Klaviersonaten B-Dur op. 22 und D-Dur op. 28. Beide gehen zur Dominante des zweiten Themas (op. 22: F-Dur in T. 22, op. 28: A-Dur definitiv erst in T. 91, aber wie verläuft ihr Weg dorthin?).

Empfindungen

Kurze Sätze können sich, so Heinrich Christoph Koch (1787, S. 174ff.), mit *einer* Nebentonart begnügen, und sie vertragen keine »weit entfernten Töne«. Außer dieser Beziehung zwischen Format und Harmonik gibt es ästhetische Gründe für den Grad der Entfernung: Das Modulationsziel hängt vom Affekt ab. Koch beschreibt das plastisch:

»Angenehme und ruhige Empfindungen verlangen ihrer Natur gemäß [...] solche Ausweichungen, die nicht scharf und auffallend auf unser Gefühl wirken. [...]

Heftige und verdrießliche Empfindungen hingegen verlangen nicht nur eine öftere Abwechslung der Tonarten, [...] sondern sie vertragen sich auch oft sehr gut mit auffallenden und harten Ausweichungen, [...] bei welchen die wechselnden Tonarten nicht in den nächsten Graden verwandt sind.«

Zur »Erweckung solcher Empfindungen«, so Koch, werden »entfernteste Ausweichungen« vor allem »in der Vocalmusik und in dieser besonders im Rezitativ oder in dem Accompagnement [instrumentale Begleitung]« gebraucht.

Hören und Lesen

► Beethoven, *Fidelio*, Beginn des zweiten Aktes, Introduction und Arie bis zum Adagio cantabile. Das Beispiel ist kompliziert: Eine harmonische Analyse verlangt fortgeschrittene Kenntnisse. Wer sich dem noch nicht gewachsen fühlt, kann auch im *Hören* allein das musikalisch-harmonisch Extreme und die rhetorische Angespanntheit erfahren und, dadurch geleitet, vielleicht die eine oder andere Stelle genauer anschauen.

► Bach, *Johannes-Passion*, aus dem Rezitativ Nr. 18 (»Er leugnete aber und sprach«) die Schlusszeile: »und ging hinaus und weinete bitterlich«. Man scheue nicht die Mühe, den Generalbass auszusetzen. Auch für dieses Beispiel gilt ansonsten das für Beethovens Arie Gesagte.
