



Von Ton zu Ton

Die Ausweitung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts



Bärenreiter

Schweizer Beiträge zur Musikforschung

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

Band 26

Stephan Zirwes

Von Ton zu Ton

Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften
des 18. Jahrhunderts



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

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 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel, unter Verwendung
der Abbildung aus Georg Joseph Vogler, Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen,
Mannheim 1778, Tab. XXX.f.1.

Innengestaltung und Satz: Silke Doepner, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7177-5

DBV 223-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

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

Vorwort

Das vorliegende Buch ist aus einem ganz praktischen Bedürfnis eines Lehrers für Musiktheorie und Gehörbildung entstanden. Ziel war es, eine angemessene Art der Vermittlung für einen der zentralen musiktheoretischen Bausteine zu erarbeiten – das Wechseln von einer Tonart in eine andere. Im Unterschied zu den heute üblicherweise verwendeten systematisch-schematischen Modellen der Modulationslehren des 19. und 20. Jahrhunderts ermöglichen die musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts einen wesentlich vielseitigeren und oft deutlich näher an der musikalischen Praxis ausgerichteten Zugang zu dieser Materie. Sie bilden daher den Ausgangspunkt und Kern der vorgenommenen Untersuchungen.

Das Buch richtet sich primär an den Pädagogen für musiktheoretische Inhalte und Fragestellungen, darüber hinaus selbstverständlich auch an den interessierten Musiker. Die Erkenntnisse sollen dem Leser ein breites Repertoire handwerklicher Mittel zur Verfügung stellen, um sich individuell analytisch mit der komponierten Literatur auseinandersetzen zu können und auch selbst praktisch-kreativ tätig zu werden. Um dies zu gewährleisten, wurden ganz bewusst in großem Umfang Abbildungen und Notenbeispiele aus den theoretischen Abhandlungen eingefügt.

Gedankt sei an dieser Stelle zunächst meinem Doktorvater Anselm Gerhard, der mich seit der frühen Phase der Themenfindung stets konstruktiv unterstützte und mir die Publikation in der Reihe der Schweizer Beiträge zur Musikforschung ermöglichte. Auch Ludwig Holtmeier stand mir für inhaltliche Fragen über einen langen Zeitraum immer wieder beratend zur Seite.

Darüber hinaus erhalte ich seit Beginn meiner Anstellung an der Hochschule der Künste Bern (HKB) große Unterstützung durch Martin Skamletz, meinen Kollegen und Leiter des Forschungsschwerpunktes Interpretation. Die Arbeit an der Dissertation konnte im Rahmen eines durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanzierten Forschungsprojektes absolviert werden. Der Forschungsschwerpunkt Interpretation, an dem dieses Projekt angesiedelt war, unterstützte mich auch finanziell bei der Drucklegung.

Ein weiterer Dank gilt Christiana Nobach vom Bärenreiter-Verlag für die praktische Umsetzung der Publikation und Silke Doepner für Layout und Satz und die professionelle und angenehme Zusammenarbeit. Einen wertvollen Beitrag hat Ingrid Elmadfa mit ihrem unermüdlichen und zuverlässigen Einsatz als Lektorin geleistet.

Daneben ist es mir ein Anliegen, an dieser Stelle meinen verehrten Lehrern zu danken, die mich inhaltlich und menschlich außerordentlich gefördert und bereichert haben; neben Michael Moriz, Markus Jans und Dominique Muller sei hier insbesondere auch mein früherer Klavierlehrer und guter Freund Thomas Mombaur genannt, der mich musikalisch bis heute mit am meisten geprägt hat und ohne den die Musik wohl kaum zum Mittelpunkt meines Lebens geworden wäre.

Schlussendlich wurde dieses Projekt auch nur möglich durch die Unterstützung meiner Familie, meiner Freunde und insbesondere meiner Frau Amira.

Stephan Zirwes, Karlsruhe, im Sommer 2018

Einleitung

Modulationslehre aus heutiger Perspektive

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

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

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

1 Sprick 2010, S. 295.

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

3 Vgl. von Blumröder 1983.

4 Vgl. Rummenhüller 1996, Sp. 147.

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

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

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

5 Vgl. Grabner 1944, S. 138.

6 Vgl. Saslaw 2001.

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

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

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

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

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

8 Vgl. Geller 2002.

9 Vgl. Lemacher / Schröder 1958.

10 Vgl. Braun 2000.

11 Franke K. 2009, S. 104.

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

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

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

13 Rummenhöller 1996, Sp. 147.

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

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

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

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

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

16 Vgl. Riemann 1887, S. 58ff.

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

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

19 Bereits Riemann war sich dieser Problematik bewusst.

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

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

Das so beschriebene Verfahren der diatonischen Umdeutungsmodulation erscheint durchaus plausibel, wenn man die Grundvoraussetzungen akzeptiert. Bei der Analyse klassischer Modulationen zeigt sich jedoch, daß diese insgesamt falsch sind. Im formalen Zusammenhang eines Stückes stellt sich das Problem des Tonartwechsels nicht nur gelegentlich, sondern durchweg und prinzipiell anders, als es in den Lehrbüchern beschrieben wird.

Bei näherer Untersuchung zeigt sich nämlich, daß nicht nur die blassen Sätzchen, die von Musikstudenten tagtäglich nach den Regeln der Modulationslehre angefertigt werden, weit von jeder musikalischen Wirklichkeit entfernt sind, sondern daß dieser Bereich der Harmonielehre schon in seinen Grundvoraussetzungen die historische Realität verfehlt. Diese Widersprüche sind so kraß und fundamental, daß man vom Standpunkt einer historisch orientierten Musiktheorie sagen muß: Die herkömmliche Modulationslehre hat keinen Gegenstand, auf den sie sich beziehen könnte.²³

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

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

21 Franke K. 2010, S. 71.

22 Rummenhüller 1996, Sp. 147.

23 Möllers 1976, S. 258f.

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

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

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

25 Franke K. 2010, S. 83.

26 Franke M. 1993, S. 74.

27 Geller 2002, S. 5.

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

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

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

29 Maler 1957, S. 60.

30 Geller 2002, S. 5.

31 Ebd.

32 Acker 2009, S. 9.

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

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

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

34 Franke 2010, S. 83.

35 Kühn 2013, S. 7.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 8.

38 Ebd., S. 9.

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

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

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

39 Mossburger 2012, S. 9.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 1269–1280.

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

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

42 Ebd., S. 1220–1228.

Fragestellung, Fokus, Forschungsstand

Für die praktisch analytische Auseinandersetzung mit der Thematik Modulation wurden in den vergangenen Jahren wichtige Beiträge geliefert. Eine spezifisch historisch-informierte Untersuchung der musiktheoretischen Quellen mit dem Fokus der Entwicklung der Lehre vom Tonartwechsel hat in diesem Zusammenhang jedoch nicht stattgefunden. Dies ist insofern bemerkenswert, als gerade in den deutschsprachigen Beiträgen der musiktheoretischen Forschung in den vergangenen etwa 20 Jahren eine immer stärkere historische Differenzierung festzustellen ist. Während für eine Vielzahl von Teilbereichen, wie beispielsweise Form, Akkordbegriff oder Satztechnik und ihre Vermittlung, die theoretischen Schriften schon sehr systematisch aufgearbeitet wurden, steht eine derartige Aufarbeitung für die Lehre von der Ausweichung noch aus. Clemens Kühn legt, wie zuvor aufgezeigt, einen völlig anderen Fokus, konzentriert sich ganz auf die Beschäftigung mit der komponierten Musik und argumentiert nur an wenigen ausgewählten Stellen mit den Vorgehensweisen von Autoren früherer theoretischer Schriften. In den Ausführungen Hubert Mossburgers ist die historische Differenzierung immer präsent. Im Mittelpunkt steht dabei jedoch besonders bei der Modulationslehre eine Perspektive aus dem 19. Jahrhundert, oder noch spezifischer, der Blickwinkel eines einzelnen Theoretikers, Gottfried Weber. Der Aspekt der Entwicklung und Veränderung der verschiedenen Kriterien im Laufe der Zeit und letztlich auch der eigentlichen Entstehung der Modulationslehre rückt dabei in den Hintergrund. Auch sind eine Vielzahl der bei Weber vorzufindenden Inhalte und Methoden bereits im 18. Jahrhundert entstanden und als gewachsene Strukturen seiner Vorgänger zu verstehen. Darüber hinaus hat auch Mossburgers übergeordnet systematische Behandlung der Materie zur Folge, dass eine historisch differenzierte Betrachtungsweise nicht adäquat vorgenommen werden kann und nur sekundär zur Geltung kommt.

Die vorliegende Arbeit wird die Entwicklung der Lehre vom Tonartenwechsel untersuchen und somit die musiktheoretischen Schriften ganz in den Fokus stellen. Bei diesen Traktaten handelt es sich im Wesentlichen um die Literatur, die als Anweisung für angehende praktische Musiker und Komponisten verfasst wurde. Neben den Generalbass-Traktaten und Lehrbüchern zur Komposition sind dabei besonders auch die auf die Materie der Ausweichung begrenzten und vordergründig für die Organisten angefertigten Ausweichungstabellen zu erwähnen, die in den meisten Fällen ausschließlich aus Musikbeispielen bestehen und somit keine oder nur sehr begrenzte erläuternde Beschreibungen beinhalten. Des Weiteren werden selbstverständlich auch Artikel aus Lexika und Enzyklopädien miteinbezogen. Ein zentraler Aspekt neben der Untersuchung der eigentlichen inhaltlichen Erklärungsmodelle zum Tonartwechsel ist das Aufzeigen der jeweils spezifischen Art der Vermittlung innerhalb der einzelnen Abhandlungen. Um die vielfältigen Modelle und ihre Entwicklung im Detail betrachten zu können, war neben der Beschränkung auf die theoretischen Schriften eine zeitliche Eingrenzung notwendig.

An diesem Punkt muss konstatiert werden, dass die Modulation in der für die vorliegende Untersuchung zu verstehenden Bedeutung als Wechsel einer zu einer anderen Art des Tonmaterials grundsätzlich natürlich kein singuläres Phänomen der dur-moll-tonalen Musik ist. Sie entsteht ganz allgemein gesprochen in jedem Ordnungssystem von Tonhöhen, welches mehr als nur eine einzige Anordnung beinhaltet. Die Modulation existiert selbstverständlich in gleichem Maße für jede Form von modaler Musik. Die Untersuchung der Modulation ist somit ganz grundlegend und untrennbar mit dem zur jeweiligen Zeit vorherrschenden Tonssystem verknüpft. Die vorliegende Arbeit setzt die Entstehung des dur-moll-tonalen Systems

als Grundlage für den Wechsel einer vorhandenen zu einer neuen Tonart voraus und klammert die Fragestellung, inwiefern sich die Modulation im modalen und dur-moll-tonalen Tonsystem unterscheiden, weitestgehend aus. Als Basis und Ausgangspunkt für die eigenen Untersuchungen dienen die Forschungsergebnisse, die sich mit der Entstehung des dur-moll-tonalen Tonsystems und auch der Modulation in dieser Zeit beschäftigten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem die Untersuchungen Helen Rogers, Walter Atcherson und Joel Lesters.⁴³ Atcherson und Lester setzen sich detailliert mit dem Wandel von Modus zu Tonart und allen bekannten Zwischenstadien im Zeitraum vom späten 16. Jahrhundert bis etwa ins Jahr 1800 auseinander, Rogers beschäftigt sich darüber hinaus konkret auch mit der verändernden Bedeutung der Modulation. Während über einen längeren Zeitraum in unterschiedlichsten Formen die Vermischung und Überlappung beider Systeme zu beobachten ist, kann die Herausbildung des eigenständig dur-moll-tonalen und sich vom modalen Gedanken gut abgrenzenden Systems zeitlich im späten 17. und im Übergang zum 18. Jahrhundert verortet werden. Die allmähliche Ausweitung der Verwendung chromatischer Töne in der kompositorischen Praxis des 17. Jahrhunderts schwächte in zunehmendem Maße die Charakteristik der einzelnen Modi. Gleichzeitig können auch die Bemühungen um die temperierten Stimmungssysteme in diesem Zusammenhang als Entwicklung zu einem neuen Tonsystem verstanden werden, die eine immer ausgeprägtere Verwendung von Transpositionen ermöglichte. Schließlich gehen in dieser Entwicklung die für die modalen Systeme spezifisch charakteristischen Verknüpfungen der Finaltöne mit den jeweiligen Modus-eigenen intervallischen Strukturen immer mehr verloren, was als einer der entscheidenden Schritte des Wandels zum dur-moll-tonalen Tonsystem verstanden werden kann.

Bei den Traktaten, die sich ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts gegen die Verwendung der kirchentonalen Modi und für die Beschränkung auf nur noch zwei zu verwendende Tonarten aussprechen, handelt es sich zunächst fast ausnahmslos um generalbassorientierte Schriften, die sich durch eine ausgesprochene Nähe zur direkten praktischen Umsetzung auszeichnen und in aller Regel auf die Tasteninstrumente ausgerichtet sind. Im Unterschied zu den notwendigerweise meist sehr umfangreichen Ausführungen zur Charakterisierung der einzelnen Modi in den Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts, die oft einen substanziellen und gelegentlich sogar den größten Teil der Abhandlungen einnehmen, sind die Dur- und Molltonart meist schnell erklärt. Wesentlich ausgedehnter im Vergleich dazu sind in aller Regel die Ausführungen zur Signaturschrift des Generalbasses. In den Vordergrund treten demnach primär die Unterscheidung von Klängen und deren Fortschreitung, daneben auch deren praktische Darstellung am Tasteninstrument, nicht selten auch mit Beobachtungen zur Anwendung in den verschiedenen Stilen. Die Auseinandersetzung mit kontrapunktischen Fragestellungen verliert hierbei an Bedeutung und auch die spezifischen Kontrapunkt-Traktate nehmen im 18. Jahrhundert zahlenmäßig ab. Die Beherrschung des Generalbasses wird somit nicht nur für den praktisch ausführenden Musiker sondern auch für den angehenden Komponisten zur unentbehrlichen Grundlage. Der handwerkliche Zugang in den theoretischen Schriften bleibt im gesamten 18. Jahrhundert fast ausnahmslos bestehen. Große Veränderungen und Entwicklungen im Zusammenhang mit der Lehre von der Ausweichung sind hingegen in der Art der Vermittlung und der Gewichtung unterschiedlicher Kriterien zu beobachten. Dies hängt einerseits mit der sich wandelnden musikalischen Sprache innerhalb des 18. Jahrhunderts zusammen, auf die

43 Vgl. Rogers 1955, Atcherson 1973 und Lester 1978 und 1989.

sich die praktisch ausgerichteten Lehrbücher beziehen und die einen jeweils individuellen Zugang mit sich verändernden ästhetischen Anknüpfungspunkten erfordert. Andererseits spiegeln die voneinander abweichenden Konzepte immer auch die verschiedenen musiktheoretischen Erklärungsmodelle und die Wurzeln ihrer Herkunft wider. Gerade in diesem Zusammenhang hat die musiktheoretische Forschung in den vergangenen Jahren ausgezeichnete Ergebnisse präsentiert. Besonders hervorzuheben sind hierbei die zahlreichen Forschungsarbeiten Ludwig Holtmeiers,⁴⁴ in denen sowohl der fundamentale Einfluss der italienischen Partimento-Tradition als auch die Auswirkungen der französischen Musiktheorie, spezifisch durch die Rezeption der Schriften Jean-Philippe Rameaus, auf die deutschsprachige Musiktheorie aufgezeigt wurden. Für die vorliegende Arbeit wurde aus pragmatischen Gründen entschieden, soweit vertretbar, auf den Einbezug der Entstehung und auch der zeitgleichen Entwicklung in den italienischen, französischen sowie englischen Traktaten zu verzichten und sich im Wesentlichen auf die Untersuchung der deutschsprachigen Schriften zu beschränken.

Ein fundamentaler Wandel in den deutschsprachigen musiktheoretischen Schriften wird schließlich am Beginn des 19. Jahrhunderts offensichtlich. Mit Ausnahme des österreichischen und besonders des konservativen Wiener Umfeldes,⁴⁵ in dem die gewachsenen Strukturen des 18. Jahrhunderts zunächst noch weiter tradiert werden, verlieren die handwerklichen und direkt an der Praxis ausgerichteten Lehrbücher immer mehr an Bedeutung und werden letzten Endes durch »fortschrittlichere« Ideen ersetzt. Manfred Wagner⁴⁶ zeigt in seiner vergleichenden Studie zu den Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im österreichischen, französischen und deutschen Kreis auf, wie in den deutschsprachigen Schriften zunehmend Aspekte wie Logik und die Vereinfachung durch Reduktion vorzufinden sind und wie auch immer mehr terminologische Fragestellungen in den Fokus rücken, die schließlich auch in dieser Zeit zur Entstehung der Allgemeinen Musiklehren führen. Er weist dabei klar Joseph Georg Vogler die Rolle als Schlüsselfigur zu, da dieser hierfür bereits am Ende des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl wegweisender Ideen in unterschiedlichsten Bereichen entwickelte und formulierte. Die vollständige Entfaltung dieser Entwicklung gipfelt in der Folge in Gottfried Webers dreibändigem *Versuch einer geordneten Theorie der Tönsetzkunst* (1817–1821) und der aus vier Bänden bestehenden *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1848) von Adolf Bernhard Marx, wobei Webers Lehrbuch zum Ausgangspunkt der gesamten Harmonielehretradition des 19. Jahrhunderts und der modernen Stufentheorie wird. Ludwig Holtmeier stellt die Verknüpfung der Veränderungen in den theoretischen Schriften mit dem gesellschaftlichen und sozialen Wandel im Wechsel vom 18. zum 19. Jahrhundert her und spricht in diesem Zusammenhang von der »bürgerlichen Harmonielehre«, die bis in die heutige Zeit wirksam ist.⁴⁷ Die Schriften sind somit nach dem Zusammenbruch der gesellschaftlichen Strukturen des 18. Jahrhunderts, in der die professionelle musikalische Ausbildung im Wesentlichen in der Kirche und am Hofe stattfand, von und auch für eine neue Gesellschaftsschicht geschrieben. Holtmeier stellt weiter fest, dass die Autoren der neuen Harmonielehren, im Gegensatz zu den meisten Verfassern von musiktheoretischen Lehrbüchern im 18. Jahrhundert, sehr oft keine professionellen ausübenden Musiker mehr sind. So waren sowohl Weber als auch Marx zunächst als

44 Vgl. besonders Holtmeier 2007 und 2017.

45 Vgl. Thomson 1978 und Wason 1985.

46 Vgl. Wagner 1974.

47 Vgl. Holtmeier 2010.

Juristen tätig. Dies spiegelt sich in ihren Schriften auch in einem anderen Theorieverständnis wider, welches nicht mehr auf über mehrere Generationen gewachsenen Strukturen sondern vielmehr auf wissenschaftlichen Erkenntnissen basiert und sich oft in einem übermäßigen Hang zu terminologischen Fragestellungen und Klassifizierungen äußert. Diese Entwicklung ist daneben auch die Folge des sich im 19. Jahrhundert etablierenden neuen Künstlerbildes. Die moderne Genieästhetik ersetzt dabei in zunehmendem Umfang das durch eine Regelpoetik und als Einheit vermittelte kompositorische, improvisatorisch und praktisch ausführende Handwerk des 18. Jahrhunderts. Durch die immer stärkere Gewichtung der musikalischen Analyse rückt der praktische Nachvollzug allmählich vollständig in den Hintergrund und der auszubildende Musiker oder Komponist ist demzufolge zunächst einmal ein passiver Beobachter. Diese Tatsache kann abschließend auch verallgemeinernd nachvollzogen werden, wenn man sich über die theoretischen Schriften hinaus den Wandel in der musikalischen Ausbildung im Laufe des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigt, der zu einem immer größeren Anteil in den institutionalisierten Ausbildungsstätten wie Konservatorien oder Musikschulen stattfindet, wobei die theoretischen Inhalte in den Gruppenunterricht verlagert und somit vollständig vom praktischen Nachvollzug am Instrument separiert werden.

Der gerade skizzierte allgemeine inhaltliche Wandel in den theoretischen Quellen im Übergang zum 19. Jahrhundert findet sich selbstverständlich auch in den Abhandlungen zur Lehre vom Tonartwechsel wieder. Die ausführliche Auseinandersetzung mit terminologischen Fragestellungen und die Einteilung in ein in mehrere Ebenen untergliedertes Kategoriensystem, wie sie beispielsweise schon aus dem Inhaltsverzeichnis von Webers zweitem Band seiner theoretischen Abhandlung herauszulesen ist,⁴⁸ erzeugen beim Leser automatisch eine sehr beobachtende und analytische Haltung. Die Autoren bezwecken vordergründig nicht den praktischen Nachvollzug, sondern mehr eine systematisierte und möglichst vollständige Zusammenstellung aller wirksamen Kriterien. Rein inhaltlich betrachtet unterscheiden sich dabei die Kriterien, wie ein Tonartwechsel technisch vollzogen wird, meist nicht wesentlich von den Beschreibungen im 18. Jahrhundert.

Die Forschungsarbeiten zur Lehre vom Tonartenwechsel aus den vergangenen Jahren haben vor allem auf die im Gegensatz zum heutigen Verständnis vielfältigeren und differenzierteren Ausprägungen in den Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Janna Saslaw⁴⁹ zeigt dabei vor allem auf, dass der moderne Modulationsbegriff nicht einfach mit der Bezeichnung Ausweichung um 1800 gleichgesetzt werden kann. Robert Crow⁵⁰ beschreibt kursorisch wesentliche Unterschiede zwischen der Modulationslehre im 20. Jahrhundert und früheren Vorgehensweisen und übt im Weiteren Kritik an der gegenwärtigen Praxis. Beide Autoren beziehen sich in ihren Artikeln vor allem auf die theoretischen Schriften des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. In Mossburgers Beschäftigung mit der Materie Modulation ist die Fokussierung auf das 19. Jahrhundert und somit einen späteren Zeitraum zu erkennen.

Die einzige Untersuchung, die wie die vorliegende Arbeit spezifisch die Entwicklung innerhalb des 18. Jahrhunderts in den deutschsprachigen theoretischen Quellen ins Zentrum der Auseinandersetzung stellt, ist Richard Bruce Nelsons Forschungsarbeit aus dem Jahr 1983.⁵¹

48 Vgl. Weber 1818, IV–VI.

49 Vgl. Saslaw 2003.

50 Vgl. Crow 2004.

51 Vgl. Nelson 1983.

Nelson gliedert seine Arbeit in drei große Kapitel: die Modulation in nah verwandte Tonarten, die Modulation in weiter entfernte Tonarten in Verknüpfung mit nicht-diatonischen Stimmführungstechniken und abschließend die Modulation im Zusammenhang mit der Form. Die spezifische Verwendung einer chromatischen und enharmonischen Stimmführung, die mit Beginn des zweiten Kapitels als Erweiterung der Modulationen in die nah verwandten Tonarten beschrieben wird, verortet Nelson zeitlich ziemlich genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Auch wenn dieser Erkenntnis nicht vollständig zu widersprechen ist, so wirkt sie als einzige im Inhaltsverzeichnis angeführte Untergliederung zur Entwicklung innerhalb des 18. Jahrhunderts stark überzeichnet. Daneben werden in diesem zweiten Kapitel mit dem Aspekt der Stimmführung und der Ausweichung in weiter entfernte Tonarten zwei Kriterien miteinander vermischt, die zwar tatsächlich in einigen Quellen als gemeinsame Merkmale der Modulationen erkannt werden können, die andererseits aber auch in keiner Weise als zwingend zusammengehörende und in dieser Absolutheit voneinander abhängende Einheit in der zweiten Jahrhunderthälfte anzutreffen sind. Die so entstehenden übergeordneten Denkmuster erinnern an die einengenden und wenig flexiblen Kategorien zur Modulation aus dem 20. Jahrhundert. Dabei liegt gerade das große Potential des Quellenmaterials darin, die stetige Entwicklung über einen Zeitraum von 100 Jahren nachzuverfolgen und dabei die vielfältigen und differenzierten Modelle in den einzelnen theoretischen Schriften aufzuzeigen. Die vorliegende Untersuchung strebt genau dies an. In den Kapiteln zu den musikalischen Zirkeln und den Konzepten zur Beschreibung der Tonartenverwandtschaften wird ganz bewusst die Anknüpfung an die Entwicklungen im 17. Jahrhundert vorgenommen. Beide thematischen Bereiche hängen miteinander zusammen und dienen gerade am Beginn des 18. Jahrhunderts, wo das dur-moll-tonale Tonsystem noch keineswegs als gefestigtes und alleiniges Modell der Tonhöhenorganisation vorausgesetzt werden kann und auch eine eigenständige Darstellung zum Tonartwechsel noch nicht existiert, als Konzepte zur Beschreibung des Übergangs in eine andere Tonart. Im eigentlichen Hauptkapitel werden die zentralen Positionen in den deutschsprachigen Schriften des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet. Dazu wird jedem Autor, der eine in sich eigenständige Vorgehensweise des Ausweichungsprozesses oder ein individuelles Konzept der Vermittlung präsentiert, ein eigenes Teilkapitel gewidmet. Der Zusammenhang von Modulation und Form, dem Nelson zu Recht einen zentralen Anteil in seiner Arbeit zukommen lässt, wird nur in einem der Teilkapitel des Hauptteils und zusätzlich einem kurzen Exkurs am Ende der Beschäftigung mit den Tonartenverwandtschaften behandelt. Die gezielte Auseinandersetzung mit der Form, besonders in den theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, hat jedoch gerade in den Jahren nach Nelsons Arbeit zu einer Vielzahl eigenständiger Untersuchungen und Veröffentlichungen geführt,⁵² in denen ein differenzierteres Bild dieser Materie herausgearbeitet wurde. Eine detaillierte Betrachtung in der vorliegenden Arbeit ist somit weder notwendig noch sinnvoll. In dem abschließenden Teilkapitel wird die Aufmerksamkeit auf die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehenden und in der Regel meist textlosen Ausweichungstabellen gelegt. Eine vergleichende Betrachtung stellt die wichtigsten Vorgehensweisen zusammen und zeigt mögliche implizite Konzepte auf.

52 Vgl. Budday 1983, Waldura 2002, Diergarten 2012, Petersen 2014.

Terminologie des Tonartenwechsels im 18. Jahrhundert

Vor der eigentlichen inhaltlichen Auseinandersetzung, muss noch ein kurzer Blick auf die Bezeichnung des Tonartwechsels zu unterschiedlichen Zeiten gerichtet werden. Die gegenwärtig verwendete Nomenklatur, in der die Modulation den definitiven und die Ausweichung den Tonartwechsel nur für kurze Zeit und ohne stabilisierende Kadenz bezeichnet, entspricht keineswegs der Unterscheidung im 18. Jahrhundert. Als sich das dur-moll-tonale System zu Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr durchzusetzen beginnt, existiert noch kein einheitlicher Begriff für den zum Herstellen der notwendigen Abwechslung erforderlichen Tonartwechsel. Nicht nur im Vergleich zwischen unterschiedlichen Autoren, sondern auch innerhalb der Abhandlungen eines einzelnen Verfassers sind eine Vielzahl verschiedener Bezeichnungen vorzufinden. So verwendet beispielsweise Andreas Werckmeister innerhalb eines einzelnen Traktates die Bezeichnungen »Abweichung«, »Überschreitung« und auch »digressiones« als latinisierte Form gleichberechtigt nebeneinander.⁵³ Friedrich Erhard Niedt benutzt keinen eigenen Ausdruck und umschreibt den wesentlichen Gegenstand mit den Worten »wie man manierlich aus einem Thon in den andern fallen sol.«⁵⁴ Johann David Heinichen und in der Folge auch David Kellner verwenden demgegenüber nebeneinander die Termini »Ausweichung« und »Changement«,⁵⁵ darüber hinaus ist in Heinichens späterem Traktat einmalig auch die Bezeichnung »Ausschweifung der Töne« anzutreffen.⁵⁶ Im weiteren Verlauf ist die allmähliche Verfestigung des Begriffs der Ausweichung zu beobachten, wobei auch im späteren 18. Jahrhundert zum Teil noch die frühesten Beschreibungen zitiert werden: So spricht Andreas Sorge neben der Ausweichung auch von den »digressiones« und er bezieht sich bereits zuvor in seiner Abhandlung mehrfach auf Werckmeister. Johann Kirnberger greift Heinichens Bezeichnung der »Ausschweifung« wieder auf. Daneben werden neben dem Terminus »ausweichen« vor allem in der Verbform weiterhin auch vielfältige Synonyme verwendet. So sind allein bei dem gerade erwähnten Kirnberger zusätzlich die Ausdrücke »übergehen«, »geleiten«, »überführen« und »durch Töne durchführen« für das Wechseln der Tonart anzutreffen.⁵⁷

Der Begriff der Modulation im Zusammenhang mit der Musik hat im Unterschied dazu am Beginn des 18. Jahrhunderts bereits eine über mehrere Jahrhunderte gewachsene Tradition hinter sich. Dabei sind mehrere grundlegende Bedeutungsveränderungen zu beobachten, auf die hier im Detail nicht eingegangen werden kann.⁵⁸ Im 17. Jahrhundert wird unter der *Musica modulatoria* im Wesentlichen die vokale oder instrumentale Ausführung eines Musikstückes verstanden und diese Bedeutung bleibt in den theoretischen Schriften noch bis ins 18. Jahrhundert erhalten.⁵⁹ Daneben bezeichnet die Modulation in der konkreten Verknüpfung mit dem Modus vor allem die rechtmäßige Anwendung bzw. Gestaltung der unterschiedlichen Modi. Die erstmalige Verwendung des Ausdrucks Modulation in der spezifischen Bedeutung Tonartwechsel ist 1721 bei Alexander Malcolm anzutreffen. Malcolm schreibt: »Under the

53 Vgl. Werckmeister 1698a, S. 51f., 57.

54 Niedt 1700, Cap. XI.

55 So zum Beispiel in Heinichen 1711, S. 196ff., 204, 210 und bei Kellner 1732, S. 44ff.

56 Heinichen 1728, S. 762.

57 Vgl. Kirnberger 1771, 7. und 8. Abschnitt.

58 Eine detaillierte Betrachtung wurde, wie zu Beginn der Einleitung bereits erwähnt, durch von Blumröder 1983 vorgelegt.

59 Vgl. exemplarisch Wälther 1708 und Mattheson 1723.

Term of Modulation may be comprehended the regular Progression of the several Parts thro' the Sounds that are in the Harmony of any particular Key as well as the proceeding naturally and regularly with the Harmony from one Key to another.«⁶⁰ Er erwähnt somit die doppelte Bedeutung, die sowohl das Aufhalten innerhalb einer Tonart, als auch das Wechseln in andere Tonarten umfasst. Diese zweifache Verwendung des gleichen Begriffs findet sich dann bereits auch nach kurzer Zeit in den deutschsprachigen Quellen wieder, wobei zum Teil vielfältige feine Nuancierungen angebracht werden. Als besonders ins Detail gehende Unterscheidung, die hier aus diesem Grund vollständig zitiert wird, kann Johann Matthesons Erklärung aus *Der vollkommene Capellmeister* (1739) verstanden werden, obschon seine Kategorien nicht alle als eigenständig und gleichwertig zu bewerten sind: »Das Wort Modulation hat, ausser der alten, bey den neuern nicht weniger, als vier Bedeutungen: 1) Im Modo oder in der TonArt bleiben. 2) Aus demselben heraus, und füglich wieder hineingehen. 3) Eine Melodie figürlich, zierlich und nachdrücklich setzen. 4) Ein ich weiß nicht was angenehmes und anständiges seinem Satze beilegen. Die alte Bedeutung gehet eigentlich nur auf die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentalist die vorgeschriebene Melodie herausbringt.«⁶¹

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts ist allmählich die Verlagerung der Gewichtung des Terminus Modulation in Richtung der Bedeutung Tonartwechsel zu beobachten. Um etwa 1760 hat sich die Bezeichnung Modulation in den deutschsprachigen Schriften soweit etabliert, dass er von manchen Autoren synonym zur Bezeichnung Ausweichung verwendet wird.⁶² Daneben wird unter Ausweichung immer häufiger die technische Vorgehensweise verstanden, die dazu verwendet wird, die Bedeutung der Modulation als Tonartwechsel zu veranschaulichen.⁶³ Der Terminus Modulation setzt sich demnach immer mehr als übergeordneter Begriff durch, wie beispielsweise anhand von Heinrich Christoph Kochs Differenzierung beobachtet werden kann: Die Modulation besteht demnach aus zwei Bereichen, der »Modulation überhaupt«, worunter Koch die »Tonführung« versteht und die »Modulation insbesondere«, der Ausweichung.⁶⁴ Auch die Kombination beider Begriffe als zusammenhängende Wortschöpfung ist schließlich anzutreffen. So unterscheidet Gottfried Weber zwischen der »leitereigenen« und der »ausweichenden Modulation«, und bezieht sich dabei im Jahr 1818 noch auf die übliche Einteilung des 18. Jahrhunderts.⁶⁵

Das für die gegenwärtig übliche Unterscheidung zwischen Modulation und Ausweichung wesentliche Kriterium, ob es sich bei einem Tonartenwechsel um einen nur kurzfristigen oder endgültigen Übergang handelt, ist auch im späten 18. Jahrhundert schon eine Fragestellung, die in den theoretischen Schriften behandelt wird. Besonders erwähnt werden müssen hier die Ausführungen Kochs. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts führt schließlich diese Fragestellung zur erneuten Trennung der Bezeichnungen Ausweichung und Modulation, wobei die Ansätze dafür bei Adolf Bernhard Marx verortet werden können.

60 Malcolm 1721, S. 441.

61 Mattheson 1739, S. 293f.

62 Vgl. hierzu beispielsweise Marpurg 1763, S. 111.

63 Vgl. hierzu beispielsweise Sulzer 1774 und Kirnberger 1771.

64 Vgl. Koch 1787, S. 138f.

65 Vgl. Weber 1818, S. 93f.

Musikalische Zirkel

Niedt und die Ausweichungslehre zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Eine der frühesten Beschreibungen des Ausweichungsprozesses im dur-moll-tonalen Zusammenhang findet sich in Friedrich Erhard Niedts *Musicalischer Handleitung*. Diese Abhandlung behandelt in drei Teilen die Grundlagen des Generalbasses und ihre praktische Anwendung. Wie aus dem vollständigen Titel¹ der Handleitung hervorgeht besteht Niedts Lehrwerk sowohl aus einer Unterweisung, einen Generalbass praktisch am Instrument umzusetzen, als auch in der Anleitung, mithilfe eines bezifferten Basses eigene Kompositionen zu erstellen. Niedts Schrift ist somit eine der ersten Quellen, die den Generalbass explizit auch als Grundlage für eine Anleitung zur Komposition verwendet. Der erste Teil, der im Jahr 1700 in Hamburg gedruckt wurde, beinhaltet nach einer ausführlichen Einleitung an den Leser auf sehr begrenztem Raum Erläuterungen zu grundlegenden Begrifflichkeiten, allgemeine Anweisungen für den Spieler, die Erklärung der Bezifferung und wesentliche satztechnische Regeln.² Der im Jahre 1706 folgende zweite Teil zur Variation ist wesentlich umfangreicher. Nach einer Beispielsammlung zur melodischen und rhythmischen Diminution aller möglichen steigenden und fallenden Intervalle und der melodischen Zergliederung der verschiedenen Signaturen folgt die Übertragung dieser Variations- und Diminutionsformeln auf einen »schlechten« Generalbass, worunter Niedt eine schlichte bezifferte Bassstimme versteht. Niedt entwickelt über demselben Bassgerüst Beispiele zu den verbreiteten Tanzsätzen seiner Zeit und passt neben den melodisch charakteristischen Eigenarten und den spezifisch typischen Satzarten auch die formalen Besonderheiten der einzelnen Tanzsätze an. Der dritte Teil, der sich dem Kontrapunkt und einzelnen Gattungen wie dem Kanon, der Motette, dem Choral und dem Rezitativ widmet, erschien 1717 posthum, herausgegeben und mit einer Vorrede versehen von Johann Mattheson.

Die Erläuterungen zu den Ausweichungen erscheinen im elften und damit vorletzten Kapitel des ersten Teils. Das gesamte Kapitel mit dem Titel »Wie man manierlich aus einem Thon in den andern fallen soll« umfasst einschließlich der dazugehörigen Notenbeispiele lediglich zwei Seiten. Niedt bemerkt zu Beginn: »Es geschieht öfters / daß ein Organist, wenn er praeludirt / auf einen fremden Thon unversehens fället / der sich zu dem Stück / das da sol gespielet oder gesungen werden / gantz nicht reimet. Da muß er nun wissen / wie er mit Manier

1 Dieser lautet: *Friedrich Erhard Niedtens / Musici, Musicalische Handleitung / Oder Gründlicher Unterricht. Vermittelt welchen ein Liebhaber der Edlen Music in kurtzer Zeit sich so weit perfectioniren kann / daß Er nicht allein den General-Bass nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen / sondern auch folglich allerley Sachen selbst componiren / und ein rechtschaffener Organiste und Musicus heissen könne.*

2 Wie Pamela L. Poulin in ihrer englischen Übersetzung von Niedts *Musicalischer Handleitung* bemerkt, unterscheidet sich die erste von der 1710 gedruckten zweiten Auflage neben zum Teil verschiedenen Schreibweisen und Unterschieden in der Zeichensetzung nur in wenigen, dort vermerkten Details, die auf die Entwicklung der Sprache zurückzuführen sind oder die offensichtliche Druckfehler verbessern. Die im Folgenden zitierten Passagen und Notenbeispiele, die laut Poulin übereinstimmen, sind aufgrund der einfacheren Verfügbarkeit der zweiten Auflage entnommen.

und unvermerckt heraus kommen soll / damit er nicht zuplumpe / und die Ohren der Zuhörer verletzt.«³ Niedt beschreibt hier zunächst nicht die Vorgehensweise der Ausweichung, sondern verweist auf eine spezifische Situation aus der Praxis des Organisten: Wie ist vorzugehen, wenn man aus einer im Präludieren erreichten Tonart in eine weit entfernte Tonart gelangen muss. Der zielgerichtete Tonartwechsel nach dem freien Präludieren muss darüber hinaus, auch wenn die zu verbindenden Tonarten keine nahe Verwandtschaft zueinander aufweisen, so vorgenommen werden, dass der Hörer ihn möglichst nicht bemerkt. Das anschließende erläuternde Beispiel (Notenbeispiel 1) zeigt eine bezifferte Bassstimme in C-Dur, die tonartlich schematisch terzweise fällt und mit bestätigenden Kadenzen versehen ist. Die dadurch entstehende Abfolge der Tonarten erreicht von C-Dur ausgehend zunächst a-Moll, F-Dur, d-Moll, B-Dur und g-Moll. Die bestätigende Kadenz löst Niedt jedoch nach G-Dur auf, um anschließend in gleicher Weise fortzufahren und über e-Moll zurück nach C-Dur zu gelangen.



Notenbeispiel 1: Niedts zirkelweises Durchschreiten der Tonarten (Niedt 1700, Cap. XI.)

Zu den einzelnen Ausweichungen, die nach fünf Ausweichungsschritten die entfernte Tonart g-Moll erzeugt und die von G-Dur über e-Moll zurück nach C-Dur führt, äußert sich Niedt nicht. Ausschließlich die Auflösung der g-Moll-Kadenz nach Dur wird folgendermaßen kommentiert: »Wann der Gesang dur ist / so nimmt man vor B nur das H mit eben selbigen Zahlen / und komt alsdann mit Reputation, in welchen Thon man verlangen.«⁴

Die Ausweichung wird also zunächst als einmaliger Eingriff in den Verlauf einer sequenzierenden Klangfortschreitung beschrieben, der die Verbindung der nicht direkt miteinander verwandten Tonarten ermöglicht. Um sich von diesem Einzelfall zu lösen und den Tonartwechsel auf eine allgemeinere Grundlage zu bringen, fährt Niedt direkt anschließend fort: »Oder noch näher zu kommen / so schlage man für den jenigen Thon / in welchen man springen will / den nechsten Clavem mit der Sexta an / starcks darauf den Thon selbsten / und was dazu sich schicket / und Clausulire in selbigen Thon durch Hülffe der Quartan.«⁵ Das dazugehörige Beispiel (Notenbeispiel 2, S. 28) verdeutlicht die Verwendung des neuen Leittones als den nächst möglichen Ton zum neuen Grundton mit Auflösung und die angehängte standardisierte Kadenz mit Quintsextakkord über der vierten und dem erwähnten Quartvorhalt über der fünften Bassstufe.

3 Niedt 1700, Cap. XI.

4 Ebd.

5 Ebd.

Notenbeispiel 2: Nichts Ausweichungen in ausgewählte Tonarten (Niedt 1700, Cap. XI.)

Die Abfolge der erreichten Tonarten ist hier im Gegensatz zum zuvor verwendeten Notenbeispiel nicht systematisch. Nichts Beschriftung der Tonarten ist hinsichtlich der Groß- und Kleinschreibung inkonsequent, so ist die Verwendung der leitereigenen Tonarten G-Dur, a-Moll, d-Moll, e-Moll und F-Dur in Bezug zur Ausgangstonart C-Dur anzunehmen und aus der Bezifferung heraus logisch. Die Groß- bzw. Kleinschreibung impliziert demnach keinen Bezug zu Dur bzw. Moll.⁶ Anschließend bemerkt Niedt: »Oder man kann auff folgende Art in alle Thone durchs gantze Clavier kommen.«⁷

Notenbeispiel 3: Nichts erneutes zirkelweises Durchschreiten der Tonarten (Niedt 1700, Cap. XI.)⁸

Niedt verwendet hierbei anstatt der direkten Wendung über den in der Bassstimme liegenden Leitton der neuen Tonart eine modellhafte Akkordfortschreitung, die mit dem vorbereiteten Quartvorhalt zur Tonart der Oberterz ausweicht. Die anschließende Sequenzierung dieser ausweichenden Kadenz ermöglicht das Erreichen aller diatonischen Stufen der Ausgangstonart C-Dur als stabiles Ziel. Nach der siebenmaligen Versetzung wird der Ausgangspunkt C-Dur wieder erreicht, wodurch eine kreisförmige Anordnung der Tonarten, ein Zirkel entsteht. Ob Niedt bei der Ausweichung von h-Moll trotz fehlender Generalbass-Signatur das im dur-moll-tonal modernen Sinne parallele D-Dur erwartet oder das zur Anfangs- und Endtonart C-Dur leitereigene d-Moll, kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Die anschließende Verwendung der näher verwandten Tonart, hier d-Moll, ist jedoch wie schon im ersten Notenbeispiel seines

6 Dies wird auch im 12. Kapitel ersichtlich, in dem sowohl die Bezeichnung der einzelnen Töne wie auch der Tonarten in mehreren Schreibweisen verwendet werden: So wird für einen Einzelton die Bezeichnung »d«, »D«, »d.« oder »D.« ohne eindeutige Präferenz nebeneinander verwendet; für die Tonarten wird sowohl für Dur als auch für Moll meist die Kleinschreibung (»d mol«, »d. mol«, »d dur«, »d. dur«) verwendet, aber auch die Schreibweise »D. mol« ist anzutreffen.

7 Niedt 1700, Cap. XI.

8 Die Bezifferung im Schlusstakt ist offensichtlich versehentlich um eine Note verschoben.