

# 1. Diatonische Modulation

Bei der diatonischen Modulation wird eine Funktion der Ausgangstonart in eine Funktion der Zieltonart umgedeutet, die beiden Tonarten müssen also einen Akkord gemeinsam haben. Dies trifft bis zu einem Tonartabstand von maximal sechs Quinten (Tritonusabstand der Grundtöne) zu. Größere Abstände eignen sich nicht für die direkte diatonische Modulation.

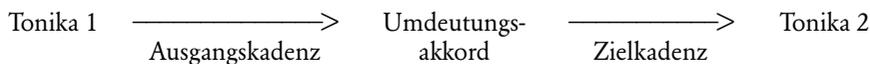
Wer zu weiter entfernten Tonarten diatonisch modulieren möchte, muss dies auf indirektem Wege tun, indem er Zwischentonarten einschaltet (siehe dazu auch Krämer, *Lehrbuch der harmonischen Analyse*, S. 73: „Indirekt-diatonische Modulationen“). Ein schönes Beispiel für eine direkte diatonische Umdeutungsmodulation von cis-moll nach E-dur findet sich im 1. Satz von Beethovens Sonate op. 27 Nr. 2, T. 5–9:

Beispiel 1

The musical score illustrates the modulation from cis-moll to E-dur. The first system shows the initial cadence in cis-moll (t) and the pivot chord in E-dur (D<sub>3</sub>). The second system shows the continuation of the cadence in E-dur, with the pivot chord (Sp) and the final cadence (D<sup>7</sup> to T).

**Der Modulationsablauf:** Die Ausgangstonart wird durch eine Kadenz dargestellt (bei Beethoven die Takte 5–7), welche mit dem Umdeutungsakkord fis-moll endet. Nach der Funktionsumdeutung ( $s = Sp$ ) wird auch die Zieltonart durch eine Kadenz dargestellt und bestätigt (T. 7–9).

## Modulationsschema



Die Aufgabe der Ausgangs- und der Zielkadenz ist die eindeutige Darstellung der beiden zu verbindenden Tonarten. Dazu sollen möglichst alle Tonleitertöne jeder Tonart erklingen, was durch das Erscheinen der drei Hauptfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante, evtl. auch ihrer terzverwandten Vertreterfunktionen ( $Tp/tG$ ,  $Dp$  und  $Sp$ ), gewährleistet ist. Ausgangs- und Zielkadenz sollten aus Gründen der Ausgewogenheit etwa gleich lang sein. Wenn mit einem Taktschema gearbeitet wird, sollte die Zieltonika auf schwerer Taktzeit stehen, um eine überzeugende Schlusswirkung zu vermitteln. Die Ausgangstonika dagegen

steht besser auf leichter Zeit, damit das musikalische Geschehen leichter in Gang kommt. Der Umdeutungsakkord erscheint am besten auf einer schweren Zählzeit.

## 1.1 Die Ausgangskadenz

Die Ausgangskadenz beginnt mit der Ausgangstonika und hat als Ziel den Umdeutungsakkord. Sie bringt die drei Hauptfunktionen oder auch deren Vertreter und stellt damit die Ausgangstonart mit sämtlichen leitereigenen Tönen vor.

Die Ausgangstonika sollte in Grundstellung möglichst nur einmal zu Beginn auftreten, denn jedes nochmalige Erscheinen würde eine in diesem Zusammenhang unerwünschte Schlusswirkung ergeben.

### 1.1.1 Ausgangskadenz in sämtlichen Tönen in Dur und Moll

Die nachfolgend vorgeschlagenen Ausgangskadenz sind so angelegt, dass sie den Umdeutungsakkord auf kürzestem Wege ansteuern und dennoch alles Wesentliche enthalten. Sie bilden die Grundlage für sämtliche Modulationen dieses Buches. Es lohnt sich daher, sich eingehend mit ihnen zu beschäftigen. Um die Kadenz wirklich gründlich erarbeiten zu können, sind sie in allen drei Lagen (Oktavlage, Terzlage, Quintlage) notiert.

Kadenz, die sich auf das leitereigene Akkordmaterial beschränken, sind mit A gekennzeichnet, Kadenz, welche Zwitterakkordanteilen verwendet, mit B, und Kadenz, welche auf einem Sextakkord enden, mit C. Diese Einteilung ist von methodisch-praktischen Erwägungen aus: Wer gerade mit den Kadenzungen hat, sich mit der Quintlage zu beschäftigen, wird sich zunächst auf die A-Kadenz beschränken, obwohl die B-Kadenz unbedingter gängiger sind als eine entsprechende B-Kadenz, wie z. B. der Halbschrittakkord (vgl. Beispiel 7): Die B-Kadenz mit der Doppeldominante ist in der klassischen romantischen Literatur weitaus häufiger anzutreffen als die Kadenz auf dem reinen Dreiklang. Da die A-Kadenz aber für Anfänger leichter zu bewerkstelligen ist, wird sie hier an dieser Stelle.

Die C-Kadenz schließlich kommt in der folgenden Anwendung, in denen der Umdeutungsakkord in Grundstellung nicht erwünscht ist (vgl. Beispiele 9 und 10).

Beispiel 2: Kadenz zur I. Stufe in Dur und Moll ( $T/t$  = Tonika)

A Oktavlage 8 Terzlage Quintlage 5

Dur:	$T$	$S$	$D$	$T$
			$\frac{7}{3}$	
Moll:	$t$	$s$	$D$	$t$
			$\frac{7}{3}$	

Die Kadenz zur I. Stufe endet auf dem Sextakkord der Tonika, weil die Grundstellung einen Schlusseffekt hervorrufen würde, der bei einer Ausgangskadenz nicht erwünscht ist (vgl. auch Beispiel 9a).

Beispiel 3: Kadenz zur II. Stufe in Dur (*Sp* = Subdominantparallele)

A

T D T *Sp*

B

T D (*D<sup>v</sup>*) *Sp*

B+C

T D (*D<sup>7</sup>*)

Anmerkung: Die Einklammerung einer Ziffer in einer Dominante an, die auf die nachfolgende Funktion bezieht.

Beispiel 4: Kadenz zur II. Stufe in Moll (sN = Subdominantgegenklang bzw. sN = Neapolitaner)

A

Moll: T D *s<sup>v</sup>* *s<sup>v</sup>*  
Molldur: T D *s<sup>v</sup>* *s<sup>v</sup>*

Anmerkungen: Unter „Molldur“ ist die seit dem 19. Jahrhundert gebräuchliche erweiterte Tonalität zu verstehen, bei der sich eine Durtonika mit den Akkorden der Moll-Varianttonart umgibt. Die häufigsten Molldur-Akkorde sind die Mollsubdominante und ihre Terzverwandten (s. S. 28).

Man unterscheidet zwischen dem neapolitanischen Sextakkord (*s<sup>v</sup>*) und dem „verselbständigten Neapolitaner“ (*sN*). Ersterer ist die Mollsubdominante mit kleiner Sexte statt Quinte, Grundton ist die IV. Tonleiterstufe. Letzterer ist der Durdreiklang auf der kleinen (phrygischen) Sekunde der Tonart und gleichzeitig der Gegenklang der Mollsubdominante. Beide folgen in Beispiel 4 direkt aufeinander.

Beispiel 5: Kadenz zur III. Stufe in Dur ( $Dp$  = Dominantparallele, auch  $Tg$  = Tonikagegenklang) und in Moll ( $tP$  = Tonikaparallele, auch  $dG$  = Molldominant-Gegenklang)

A

Dur:  $T D^8 7Tp Dp$   
Moll:  $t D^8 7tG tP$

Anmerkungen: Die Bezeichnung  $tG$  ( $tP$ ) ist nicht eindeutig, weil, was man an  $tG$  ( $tP$ ) Quintschritt von  $tG$  nach  $t$  ist ein fundamentaler Harmonieschritt, welcher zwingend mit einem Funktionswechsel verbunden ist.  $tG$  ( $tP$ ) die Bezeichnung  $tG$  ( $tP$ ) aber den Nachteil, dass die III. Stufe, welche in Moll gewöhnlich als Tonikaparallele fungiert („Paralleltonart“), hier als Molldominant-Gegenklang bezeichnet wird. Und die Folge  $sP-tP$  berücksichtigt nicht den vorausgegangenen Trugschluss  $D-tG$ , bei dem die VI. Stufe als Vertreterklang der Tonika ( $tG$ ) bezeichnet wird.

B

$T S (D^3)$

B+C

$T S_3 (D_7) Dp$

Man wird feststellen, dass die Kadenz zur III. Stufe eine unbedingte Bildung. Der Vollständigkeit halber sei sie nicht den  $sP$  angeführt, denn dies ist ein Schritt, der auch, auch bei der II. Stufe zum  $sP$  führt. Er gibt allerdings in Moll die III. Stufe die einzige Umdeutungsmöglichkeit darstellt. Der Grund für die klanglichen Mängel liegt in der Entwertung (in Moll sogar zur Zerstörung) des Tonleitertons: In Dur verliert die Quinte der Dominantparallele, also ein stabiler Ton, der aufgrund seiner Tonfunktion (reine Quinte) keinerlei Leittonbestrebungen hat. Das Ohr jedoch ist es gewohnt, diese Tonleiterstufe als Leitton zu hören, und gibt sich mit der spannungslosen Quintfunktion nicht zufrieden. Dies ist auch der Grund für das seltene Erscheinen des Molldreiklangs auf der III. Stufe in der klassisch-romantischen Literatur.

In Moll tritt das Problem noch offener zutage: Die kleine Septime der Tonart als Quinte der Tonikaparallele (hier der Ton  $b$ ) schließt den Leitton (hier  $b$ ) aus. Zudem ist der Akkord der III. Stufe ein Durdreiklang, dem es leicht gelingt, sich als neue Tonika zu etablieren, so dass die Ausgangskadenz dann nicht mehr eindeutig die Molltonart repräsentiert. Die Ausgangskadenz zur III. Stufe in Moll sind also bereits eigenständige Ausweichungen und gehen damit über ihre eigentliche Aufgabe, die Tonart darzustellen, hinaus.

Sample page