

## Einige Gedanken zur chromatischen Modulation

Die chromatische Modulation könnte als die früheste Form echter Modulation angesehen werden. Selbstverständlich stellen die Bildungen von Klauseln zu verschiedenen Stufen im Verlaufe eines Messe- oder Motettensatzes im Prinzip Zielpunkte diatonischer Modulationen dar, aber dies wurde sicherlich nicht als harmonisches, sondern als rein stimmführliches Ereignis wahrgenommen. Eine erste Blüte erlebte das harmonische Denken um 1600 im musikalischen Manierismus des chromatischen Madrigals, insbesondere bei Carlo Gesualdo da Venosa.

16 Carlo Gesualdo, V. Madrigalbuch, Nr.1

Dieser Ausschnitt aus dem ersten Madrigal des 5. Buches „Gioite voi col canto“ zeigt die gerade erwachte Lust am chromatischen Verfärben von Klängen, das dem übersteigert schmerzvollen Ausdruck dient. Man kann hier nicht von Modulation sprechen, zu unbestimmt ist der Verlauf, die Klänge sind mehr durch chromatische Stimmführung als durch ihre Funktion verbunden, aber die Möglichkeiten einer „musica ficta“ (eine Musik, die auch zuvor „undenkbare“, also „fiktive“ Vorzeichen benutzt) werden um des harmonischen Farbwertes willen bis an die Grenzen ausgelotet.

Auch von Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi und Zeitgenossen sind solche chromatischen Experimente bekannt.

Im Laufe des Generalbasszeitalters entwickelt sich eine harmonische Sprache, die die Funktionalität von Harmonik im Allgemeinen und Chromatik im Besonderen standardisiert.

Allgemein können wir definieren: Eine chromatische Modulation (oder eine lokal begrenzte Ausweichung) wird über chromatische Manipulation eines Tones oder Klanges eingeleitet (der „Umdeutungsakkord“) und wird wie auch die diatonische und enharmonische im Allgemeinen dann durch eine charakteristische Dissonanz und/oder eine Kadenz abgeschlossen, die die neue Tonart bestätigt. Die Grenzen zwischen diatonischer und chromatischer Modulation können fließend sein: Schon die einfachste diatonische Modulation, z.B. zur Oberquinte, kann ein chromatisches Element erhalten, wenn die Erhöhung der fraglichen Stufe (z.B. die 4.) sukzessive erfolgt.

Beispiel: C→G, diatonisch (Waterloo-Modell<sup>1</sup>) und chromatisch (Monte)

Während wir bei der diatonischen Modulation eine Doppeldeutigkeit des C-Dur-Akkordes annehmen können (die sich hier natürlich nur im Nachhinein beim D-Dur-Septakkord einstellt), findet der Tonartübergang bei der chromatischen Modulation im Augenblick der Manipulation statt: Der F-Dur-Akkord gehört noch zu C-Dur, der D-Septakkord zu G-Dur.

<sup>1</sup> Dank an meinen Kollegen Ulrich Halbach für den Hinweis!

Die grundlegende chromatische Manipulation ist das Ersetzen einer Moll- durch eine Durterz. Diese Erhöhung kommt so oft und in so vielen Zusammenhängen vor, dass wir dem entstehenden Klang nur allgemein eine dominantische Funktion zuschreiben können. Ob es aber *die* Dominante einer neuen Tonart oder nur eine Zwischendominante ist, entscheidet der Zusammenhang.

Die Wirkung der Verdurung wird entscheidend verstärkt durch Hinzunahme einer Dominantsept, die tonartliche Zuordnung wird dadurch jedoch nicht verdeutlicht.

Sehr viel spezifischer in der Wirkung ist das Ersetzen einer Dur- durch eine Mollterz. Aufgrund unserer Hörerfahrung mit romantischer Musik, aber auch des Jazz, entsteht dadurch fast immer ein subdominantischer Klang der neuen Tonart. In der Romantik entsteht durch Vermollung oft eine Moll-Subdominante – auch wenn die Zieltonart Dur ist, die Moll-Subdominante gehört zum ausdrucksvollen harmonischen Vokabular romantischer Harmonik.

Felix Mendelssohn Bartholdy, Cellosonate op.58, II. Allegretto scherzando

59

D: T S T D<sup>7</sup> T t??? D<sup>6</sup> s<sub>3</sub> D<sup>6</sup> 6<sup>></sup> 5 3 T

A: s D<sup>4</sup> s<sub>3</sub> D<sup>4</sup> 6<sup>></sup> 5 3 T

Wir sehen hier: Eine Umdeutung findet nicht in einem Klang statt, sondern bei dem chromatischen Schritt *f*<sub>is</sub> zu *f* in T.61. Die Manipulation der Vermollung erzeugt das subdominantische Gefühl, das sofort beim nächsten Akkord (der charakteristischen Dissonanz des Dominant-Quartsextakkordes) bestätigt wird. Mendelssohn behandelt den chromatischen Schritt der Vermollung quasi motivisch: Auch in T.64 wird eine Durterz zu Moll, da der Klang aber als Quartsextakkord erklingt, bleibt die dominantische Funktion unangetastet.

In klassischer Musik etwas weniger verbreitet, aber dafür bei Chopin sowie in Jazz- und Pop-Harmonik der Standardfall ist die Umdeutung zu einer ii. Stufe, also der Subdominantparallele.

Frédéric Chopin, Mazurka op.56 Nr.1

H: ii V<sup>6/5</sup> I

A: ii V<sup>6/5</sup> I

G: ii V<sup>6/5</sup> I

weitere Beispiele: [Billy Joel, New York State of Mind \(Bridge\)](#), [Schubert: Moment musical Nr. 2 T.33](#), Chopin: Polonaise-Fantaisie op.61 T.64

Die Vermollung erscheint hier in einer Sequenz, so dass jedes Mal dieselbe Folge angenommen wird. Jeweils in T.3 und 5 beginnt durch die chromatische Erniedrigung das Modell einen Ganzton niedriger. Umdeutung findet nicht statt (in der Bezeichnung wurde hier auf Funktionssymbole sowie auf die genaue Bezeichnung der Basstöne und Oberstimmenbewegungen verzichtet). Es muss darauf hingewiesen werden, dass es sich hier selbstverständlich nicht um zwei vollständige Modulationen handelt, sondern um eine Modulationskette, in der das A-Dur nur eine vorübergehende Rolle spielt.

Manchmal führt die Vermollung auch zu nicht subdominantisches Stufen, z.B. zur Dominantparallele, der III. Stufe in Dur. Da die **Dp** in Kadenzten kaum verwendbar ist, wird sie meistens in Sequenzmodelle (Quintfall, Romanesca etc.) integriert.

Beispiele: [Chopin: Mazurka op.30 Nr.2 T.4](#) (Romanesca), [Schubert: „Trauerwalzer“ op.9 Nr.2 T.10](#) (Quintfall unterteilt in Terzfall)

Eine andere häufig anzutreffende Manipulation ist das Umdeuten von Sextakkorden (dies kann auch in diatonischen Zusammenhängen vorkommen). Der Sextakkord eines verminderten Dreiklangs stellt nicht immer einen verkürzten Dominantseptakkord dar. Insbesondere wenn der Basston verstärkt wird (durch Verdopplung oder exponierte Lage) erhält der Klang dadurch die Funktion einer Mollsubdominante mit Sexte statt Quinte.

Franz Schubert, Meeresstille op.3 Nr.2, D.216

Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re - gung ruht das Meer,

Chord progression: C: T, D<sub>3</sub><sup>7</sup>, T, E: s<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>, T

Noch sensibler ist die Umdeutung eines Dursextakkordes mit verstärkter Terz im Bass zum Neapolitaner. Der Überraschungseffekt einer solchen Modulation kann schon ziemlich groß sein – aber gerade darum geht es ja auch bei vielen Tonartwechseln: Wenn die neue Tonika nicht überraschen soll, können wir auch zu Hause bleiben.

Unter den Manipulationen, die Dominanten erzeugen, ist die Tiefalteration der Quinte die Eindeutigste: Sie führt fast immer zu einem doppeldominantisches Klang (Beispiel T.4 und 8).

Frédéric Chopin, Mazurka op.59 Nr.1

Ornamentierung T.28

Chord progression: a: D<sup>7</sup>, C: D<sup>7</sup>, a: D<sup>7</sup>

Chord progression: E: D<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, T, d: D<sup>7</sup>, a: (D<sup>7</sup>)

#### Exkurs: Bedeutung der modulatorischen Mittel im formalen Zusammenhang

Es könnte bis hierhin der Eindruck entstehen, dass die gezeigten Werkauschnitte ständig die Tonart wechseln. Ganz so ist es natürlich nicht: Wenn wir den Fokus wie hier mikroskopisch klein einstellen, dann wird an den analysierten Punkten tatsächlich moduliert. In einem größeren formalen Zusammenhang jedoch stellen sich die Tonartwechsel lediglich als temporär heraus, es handelt sich also strenggenommen um Ausweichungen. Im eben analysierten Beispiel wechselt also die Tonart nicht von a-Moll nach C-Dur, dann nach E-Dur und a-Moll. Das in T.10/11 angenommene d-Moll ist vollends nur ein Hilfskonstrukt, um den chromatischen Schritt zu verstehen. Hier hat jeder Hörer immer noch die Grundtonart a-Moll im Ohr und deutet den A7 als Bestandteil einer vertrauten Kadenzformel: Zwischendominante zur Subdominante, dann Dominante – Tonika (in der klassischen

Zeit nannte Joseph Riepel diese allgegenwärtige Wendung „Ponte“). Wir können aber noch einen bedeutenden Schritt weitergehen und alle Ausweichungen auf die Grundtonart beziehen. Eine Darstellungsmethode, die dem versucht gerecht zu werden, ist die Schichtenanalyse. Ich folge hier nicht der sehr spezifischen Art der Darstellung bei Heinrich Schenker und Felix Salzer, aber dafür erklären sich die Ganznoten-Reduktion und das Modell-Schema vielleicht intuitiv von selber.

Ganznoten-Reduktion

Schema Stufengang + Modelle

Kadenz ("Ponte")

Anstiegssequenz ("Follia")

Kadenz

D t (D) tP  $\mathbb{D}$  D t

i III V i

Mehrdeutig ist die Hochalteration der Quinte, der entstehende Klang ist auf jeden Fall leitönig, also dominantisch, kann aber verschiedene Funktionen annehmen.

Beispiel: [Fauré, Romance sans paroles op.17 Nr.1](#) (Beginn)

Auch die Grauzone zwischen chromatischer und enharmonischer Modulation ist recht groß. Vieles, was stimmfühlich auf chromatischer Veränderung beruht, kann bei genauerer Analyse im Kern enharmonisch sein.

Beispiel: Beethoven, Hammerklaviersonate II. Satz T.13f; [siehe auch: Monte- und Fonteketten](#)

Paradebeispiel für ein chromatisch-enharmonisches Satzmodell ist die seit Schubert beliebte sogenannte *Teufelsmühle*, die auf der harmonischen Anreicherung von chromatischen Linien beruht. Drehpunkt dieses chromatischen Dreischritts ist der übermäßige Quintsextakkord, der spätestens ab dem zweiten Dreierzyklus enharmonisch umgedeutet werden muss. Die funktionalen Deutungen im nachfolgenden Beispiel sind eher überflüssig, das für den Hörer entscheidende Ereignis sind die fächerartig auseinanderstrebenden chromatischen Linien.

17 Franz Schubert, Meeresstille op.3 Nr.2, D.216

Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! To - des - stil - le fürch - ter - lich!

a:  $\mathbb{D}^v_{5>}$   $D^6$   $\mathbb{D}^v_{5>}$  ?  $\text{fis: } \mathbb{D}^v_{5>}$   $D^6$   $\text{e: } S^6_5$   $D^7$   $\mathbb{D}^v$   $D$

17

a:  $\mathbb{D}^v_{5>}$   $D^6$   $\mathbb{D}^v_{5>}$   $\text{dis: } \mathbb{D}^v_{5>}$   $\mathbb{D}^v_{5>}$   $D^6$   $\mathbb{D}^v_{5>}$

$\text{fis: } \mathbb{D}^v_{5>}$   $\mathbb{D}^v_{5>}$   $D^6$   $\mathbb{D}^v_{5>}$   $\text{c: } \mathbb{D}^v_{5>}$   $\mathbb{D}^v_{5>}$

etc.

In der ursprünglichen Version im *Voglerschen Tonkreis* (zu Beginn des 19. Jhds. weiter verbreitet als die rein chromatische Version dieses Schubert-Liedes) gelten die eingeklammerten Vorzeichen – hier ist auch die (enharmonische) Umdeutung des 3. und 6. Akkordes leicht möglich.

weiteres Beispiel: Liszt, Liebestraum Nr.3, T.47-50

Modell *Voglerscher Tonkreis* und *Teufelsmühle*, Artikel von [Marie-Agnes Dittrich](#), „Teufelsmühle“ und „Omnibus“