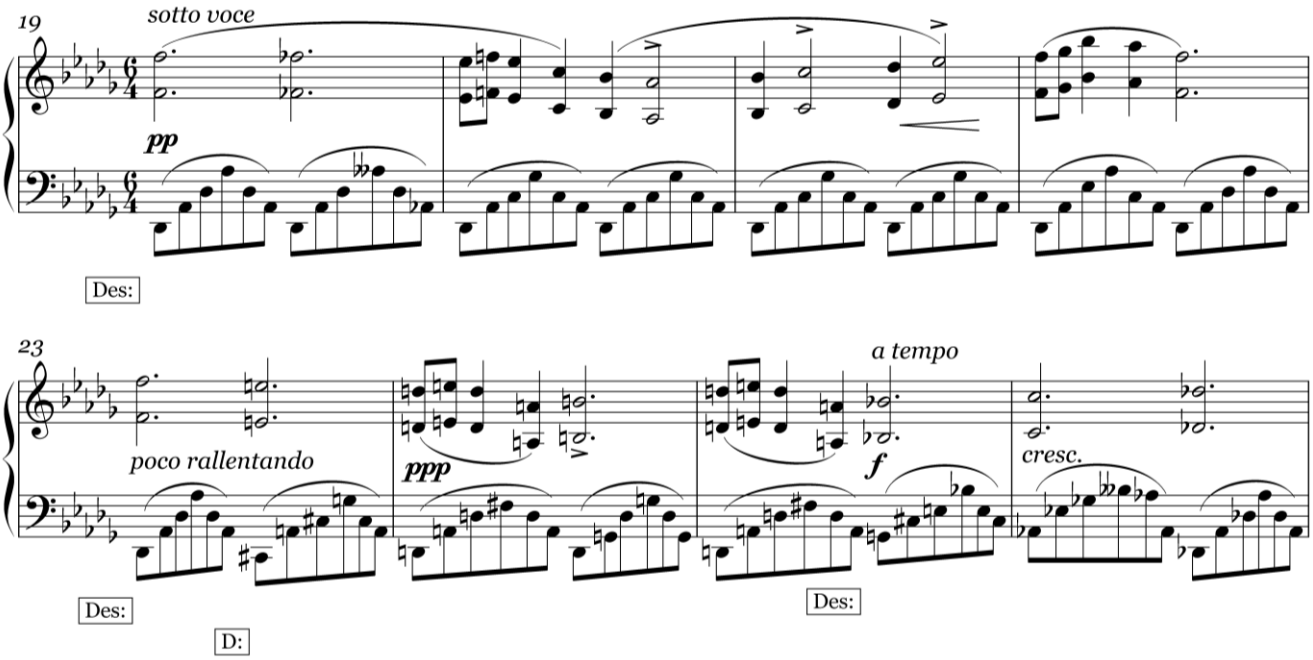
Beispiele aus Nocturnes von FRÉDÉRIC CHOPIN für enharmonische und chromatische Modulation

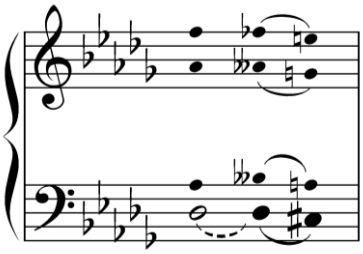
Das erste Beispiel entstammt dem Nocturne op.9 Nr.1 in b-Moll. Der Mittelteil steht im parallelen Des-Dur und weicht viermal auf gleiche Weise nach D-Dur aus. Es handelt sich jeweils um vollgültige enharmonische Umdeutungen, so dass wir eigentlich zu dem D-Dur „Eses-Dur" sagen müssten. Der Hinweg ist extrem knapp gehalten: Der **T** Des-Dur folgt direkt der $\mathbf{D}^7$ der Zieltonart (hier T.31f). Wir können hier einen sehr außergewöhnlichen Fall des ***Haltetonprinzips*** erfahren: Der Orgelpunkt *Des* der **T** wird zum *Cis* der neuen **D** von D-Dur. Auch formal ist das Beispiel musikalisch sehr sinnfällig gestaltet, da der entscheidende melodische Schritt *f – fes* (≈*e*) zuvor bereits einmal verwendet wurde. Der Rückweg verwendet die von uns gelernte Umdeutung des $\mathbf{D}^v$.

Welche Funktionen nimmt er in D- bzw. Des-Dur ein und wie wäre seine korrekte Schreibweise?

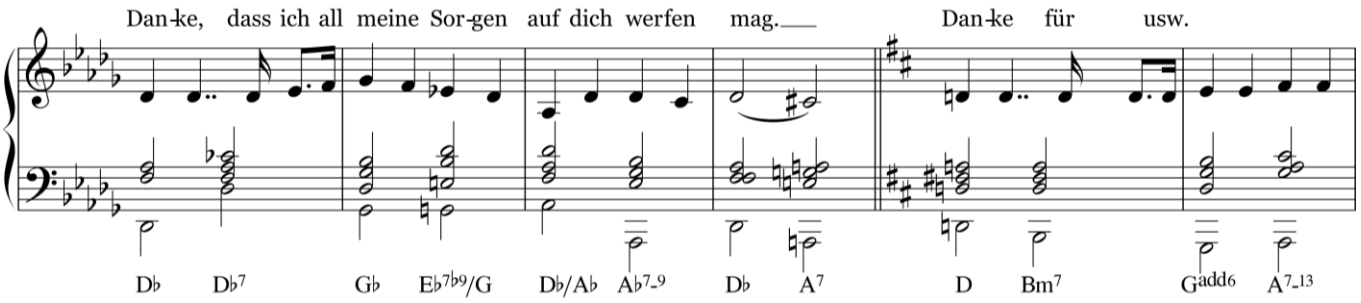
T. 19 – 26: Analysiere die Harmonien mit Funktionsbezeichnungen!



Versuchen wir, schulbuchmäßig einen doppelt deutbaren Akkord beim Hinweg zu finden, geraten wir etwas in Erklärungsnot: der $\boldsymbol{A}^7$ (bzw. $\boldsymbol{Heses}^7$…) scheint in Des-Dur keine Funktion zu besitzen. Deswegen müssen wir hier von einer chromatischen Veränderung sprechen. Modulationsmittel sind bei gehaltenem Ton *Des* die chromatischen Schritte *as – heses* (≈*a*) und *f – fes* (≈*e*). Kollege Frank Zabel spricht hier von einer chromatischen Modulation 2. Grades, denn nicht der Leitton wird durch chromatische Manipulation erreicht, sondern andere Akkordtöne. Das bedeutet zugleich, dass der modulierende Akkord nicht mehr als Zwischen-**D** der Ausgangstonart gedeutet werden kann.



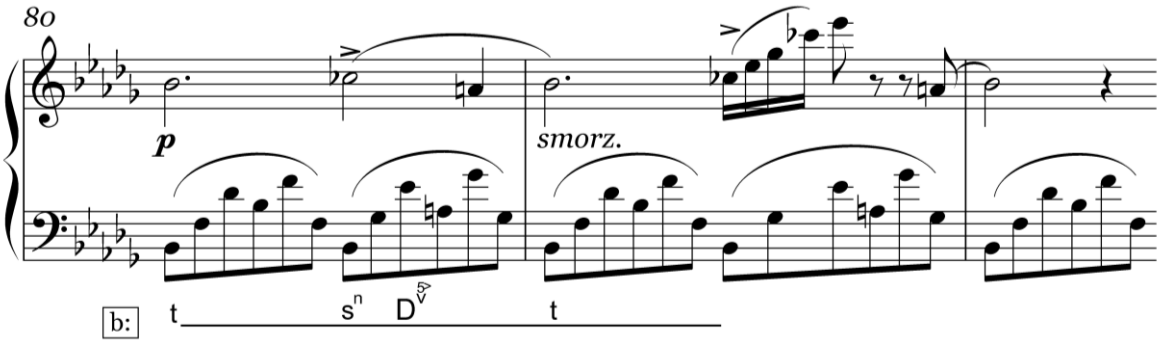
In diesem Zusammenhang wirkt eine solche chromatische Wendung kühn und einzigartig, absurderweise findet sich jedoch genau diese Modulation trivialisiert grundtönig als Halbtonrückung in vielen Schlagern (z.B. vor dem letzten Refrain vor der Ausblende). Vertraut wirkt diese Wendung beispielsweise aus dem Neuen geistlichen Lied (gerade habe ich die hübsche Abkürzung „Neugeili" kennengelernt). Nennen wir sie also mal die „Danke-Rückung".



Exkurs: Eine chromatische Modulation 1. Grades wäre etwa die Modulation nach es-Moll (oder Es-Dur) über den Schritt *des – d*. In dieser Fortschreitung würde *d* die Bedeutung eines neuen Leittones der **D** ***B7*** annehmen. Das bedeutet zunächst lediglich eine Ausweichung über eine Zwischen-**D**; um vollständig zu modulieren bräuchten wir also in diesem Falle noch eine ***charakteristische Dissonanz***, die den Übergang in die neue Tonart bestätigt (z.B. der $\mathbf{s}^{6}_{5}$ und/oder der $\mathbf{D}^{6}_{4}$). → siehe Analyse des Nocturne op. 37 Nr. 2 und Arbeitsblätter zur diatonischen und chromatischen Modulation.

Allerdings gibt es doch eine Verwandtschaft zwischen den beiden Tonarten Des und D (bzw. Eses): letztere ist die Tonart des ***Neapolitaners*** von Des-Dur.

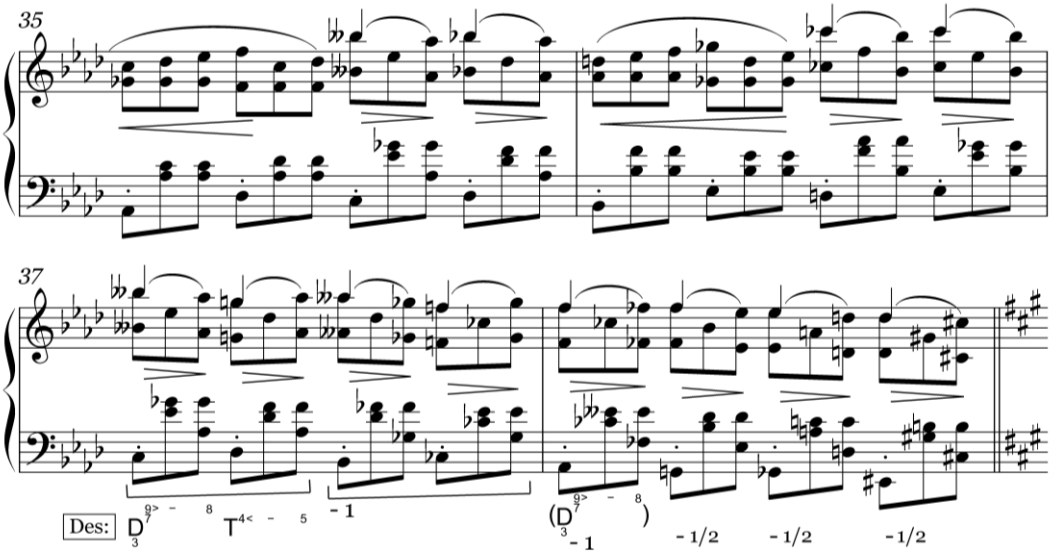
Für diese vielleicht zunächst weithergeholt erscheinende Behauptung gibt es am Ende des Nocturne einen Beweis: in der kadenziellen Schlussrunde verwendet Chopin insgesamt viermal den $\mathbf{s}^{\mathbf{n}}$ (über Orgelpunkt b) der Grundtonart b-Moll.



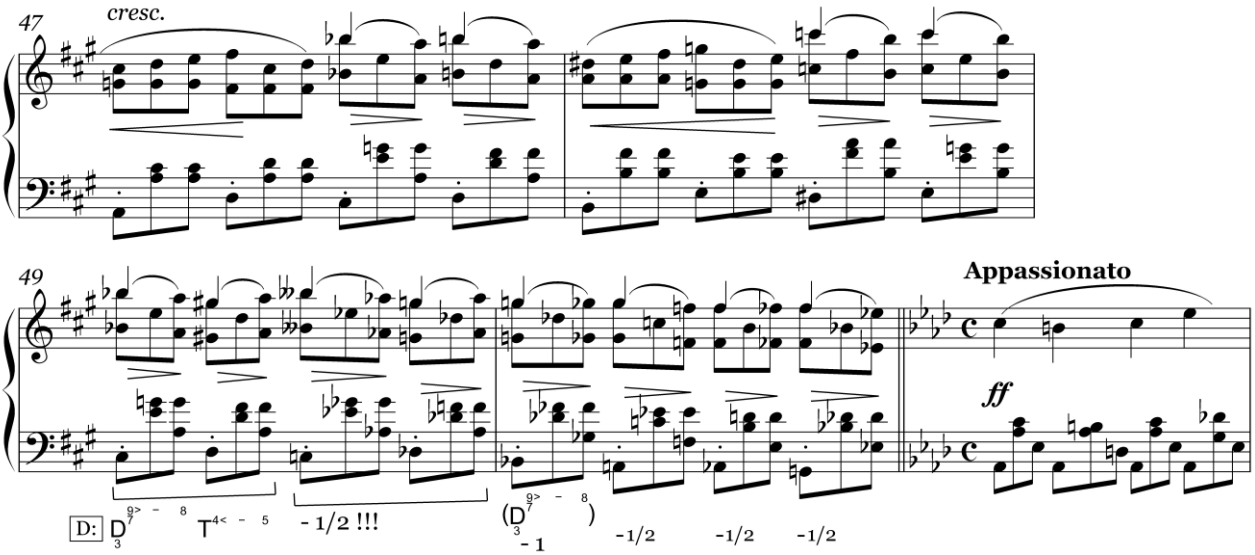
Dies zeigt, dass eine solch extreme Ausweichung bzw. Modulation wie zwischen Des und D als so schwerwiegendes Ereignis wahrgenommen wird, dass im Kadenzbereich ein Reflex darauf stattfinden muss. Außerdem zeigt die mehrmalige Verwendung, wieviel Zeit uns Chopin gibt, diese komplizierte Verwandtschaft zu begreifen bzw. zu erhören. Insgesamt sind diese enharmonischen Modulationen im Gesamtwerk Chopins dann doch wieder erstaunlich selten.

Häufiger finden sich chromatische Modulationen, für die sich kaum eine Schulbuchversion erstellen lässt. Diese beruhen noch viel mehr als enharmonische Modulationen auf der jeweiligen kreativen Weise, Akkorde zu sequenzieren, alterieren, durch melodische Ereignisse gefügig zu machen etc. Eine der extremsten, aber zugleich auch instruktivsten chromatischen Modulationen findet sich im Nocturne As-Dur op.32 Nr.2. Der Mittelteil steht zunächst in f-Moll, moduliert aber vor der fraglichen Stelle diatonisch nach Des-Dur (schon wieder… – Romantiker lieben eben die bs). Was dann kommt, kann man eigentlich getrost mit „Verwirrtaktik“ umschreiben:

In T.35 wird zunächst der $\mathbf{D}^{7}$ mit kleiner None *beses* verwendet, kurz danach erscheint der Sextvorhalt der **T** dann aber wieder als normales *b*. In T.36 wird der vorherige Takt sequenzierend einen Ton höher zur II. Stufe **sP** es-Moll fortgesponnen, diesmal allerdings ohne Vorzeichen-Variante der None. Daraus wird in T.37 ein Modell gewonnen, das zunächst einmal vollständig und dann viermal zur Hälfte sequenziert wird, jeweils einen ganzen oder halben Ton tiefer – so lange, bis Chopin die gewünschte Zieltonart fis-Moll erreicht hat.

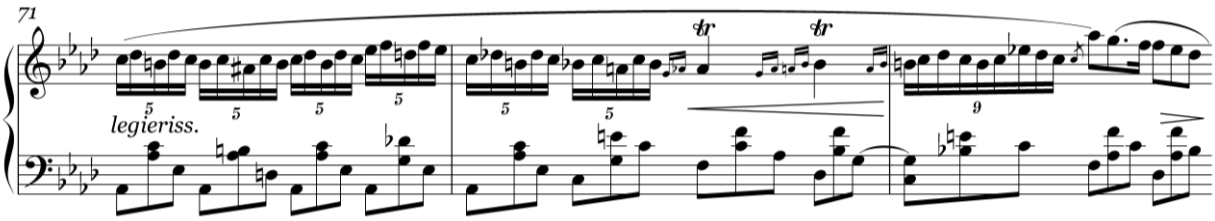


Dann wird der Mittelteil fast wörtlich einen halben Ton höher wiederholt, folgerichtig erreichen wir im weiteren Verlauf D-Dur und die chromatische Modulation beginnt erneut. Diesmal möchte Chopin allerdings die Grundtonart des Stückes As-Dur erreichen (Reprise des ersten Teiles). Würde er die chromatische Modulation wörtlich einen halben Ton höher verwenden, würde nur *G* erreicht, also korrigiert er an einer Stelle die Sequenz von Ganzton- zu Halbtonschritt.



Die chromatische Modulation Akkord für Akkord funktional zu analysieren (mit Umdeutungsakkorden und allem Drum und Dran) erscheint hier wenig sinnvoll…[1]

Auch in diesem Nocturne findet sich ein Reflex auf die Modulation, allerdings diesmal nicht harmonisch, sondern lediglich melodisch. Kurz vor Ende taucht folgende außergewöhnliche chromatische Umspielung der ursprünglichen Melodie auf (die Kerntöne sind jeweils die ersten jeder Quintole), die ähnlich der Modulation eine flexible Folge von Ganz- und Halbtonschritten aufweist:



[1] Zu Übungszwecken könnte man eine Reduktion ähnlich wie bei den fauxbourdon-artigen Beispielen aus op. 37/2 erstellen.

Als Modell für eine schulbuchmäßige chromatische Modulation können wir aus diesem Vorbild z.B. eine Folge von Zwischen-**D**s mit Auflösung entlang von chromatischen Linien entwickeln.

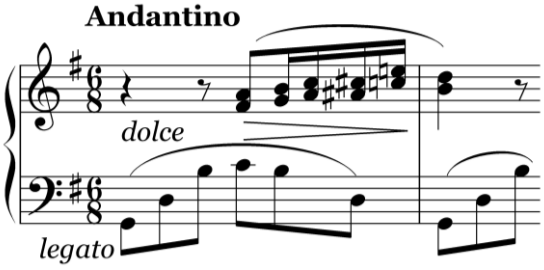
Also wie hier im Zickzack mit $\mathbf{D}^{7}$ mit Terz im Bass.

Diese Umkehrung ist aber auch besonders gut für aufsteigende chromatische Linien geeignet.

Auch schön: $\mathbf{D}_{7}$ (mit Septe im Bass, führt zu $\mathbf{T}_{3}$) ergibt eine einfache chromatisch absteigende Linie.

Letztlich ist aber nur unsere Fantasie die Grenze für chromatische Modulationen…

In diesem Sinne hier der Platz 1 aus der RTL-II-Show „Die 100 abgefahrensten chromatischen Modulationen bei Chopin“: das Nocturne „G-Dur“ op. 37 Nr. 2.



Hier ist es nicht eine bestimmte einzelne Modulation, die das Stück aus Chopins „experimenteller Phase“ (Ende der 1830er Jahre[2]) so verrückt macht, sondern der einzigartige Tonartenplan: Die Grundtonart „G-Dur“ setze ich ganz absichtlich in Anführungsstriche, denn das Nocturne verbleibt weder zu Anfang noch zwischendurch eine nennenswerte Zeit auf diesem Grundton. Selbst am Schluss wirkt das erreichte G-Dur labil und relativ vorläufig (dazu unten mehr) – denn im Laufe der 140 Takte dieses Werkes wurden sage und schreibe alle chromatischen Stufen erreicht und bis auf vier auch sowohl in Dur als Moll als temporäre Tonarten durch charakteristische Dissonanzen bestätigt. Chopin scheint also hier der obskuren Tradition eines „***harmonischen Labyrinths***“ zu folgen. Sowohl unter anderem Bach als auch Beethoven haben Stücke komponiert, die durch alle 12 Tonarten modulieren (J.S. Bach „Kleines harmonisches Labyrinth“ BWV 591[3], L.v. Beethoven, Zwei Praeludien durch alle Dur-Tonarten op. 39). Jedoch ist keines der älteren Werke so konsequent und seltsam wie das Chopins. Das Schweifen durch die Tonarten scheint keinem einheitlichen Plan zu folgen und infolgedessen kapituliert der brillante österreichisch-amerikanische Theoretiker Felix Salzer (1904-86) vor diesem Werk: Versteht er es sonst, zu jedem verschlungenen Formplan eine übersichtliche Reduktion der melodischen und harmonischen Verläufe im Sinne seines Lehrers Heinrich Schenkers zu erstellen, schreibt er in seinem für die Werkanalyse überaus nützlichen Buch *Structural Hearing* im Kapitel „Problematic compositions“ zu op. 37/2: „It would almost seem as if Chopin had been so absorbed by the creation of these large and colorful progressions, chord prolongations and passing motions, that the melody somehow could not be made to participate as an equal partner. It appears reduced to a secondary place in spite of its fascinating details“.[4]

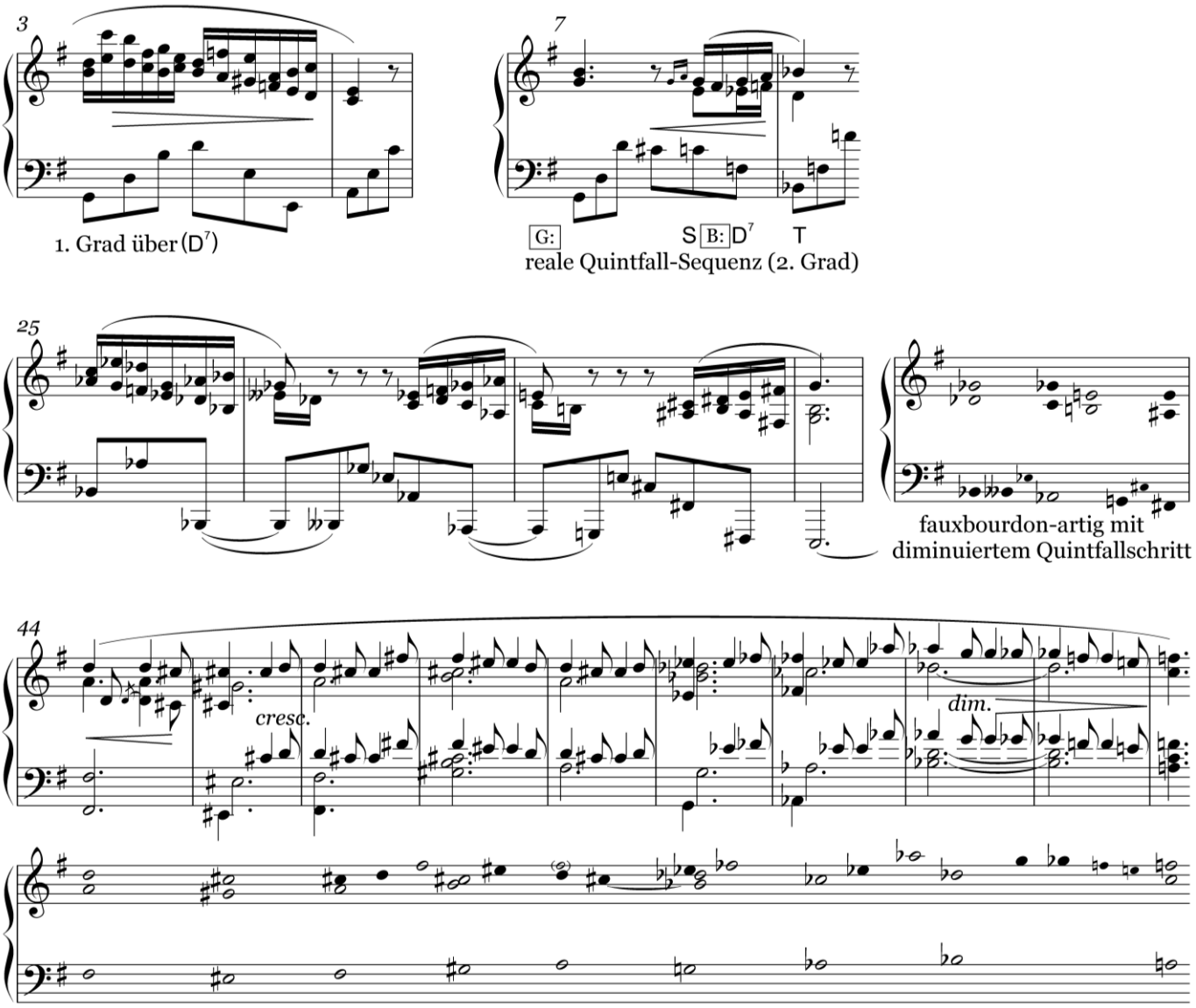
---

[2] Bei den Experimenten handelt es sich durchaus nicht immer um harmonische Besonderheiten, sondern auch um seltsame formale und melodische Verläufe oder abrupte Schlüsse – Mittel von denen die Werke um op. 37 herum voll sind. Man denke an das verstörende Finale der 2. Klaviersonate op.35, das bizarre Scherzo cis-Moll op. 39 und die kontrapunktische, narrative, die Form sprengende Mazurka op. 50 Nr. 3 mit dem nihilistischen Ende. Weitere Beispiele bieten die Mazurken op. 41: die kirchentonartliche Melodik in Nr. 1 und Nr. 2, der abgerissene Schluss in Nr. 3 und der offene in Nr. 4.

[3] Vermutlich stammt das Werk aber nicht von Bach sondern von seinem Dresdner Kollegen Johann David Heinichen (1683-1729).

[4] Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal coherence in music*, New York 1952, Reprint 1982, S. 262, dt. als *Strukturelles Hören*, Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 2. Auflage 1983

Betrachten wir das Stück also wie unter dem Mikroskop und kümmern uns weniger um die formale Stimmigkeit als um die „faszinierenden Details“, dann stellt es die *pièce de résistance* für die Analyse chromatischer Modulationen dar. Es finden sich mehrere Muster, die gelenkartig in eine neue Tonart führen:



Kommentare zu den Notenbeispielen

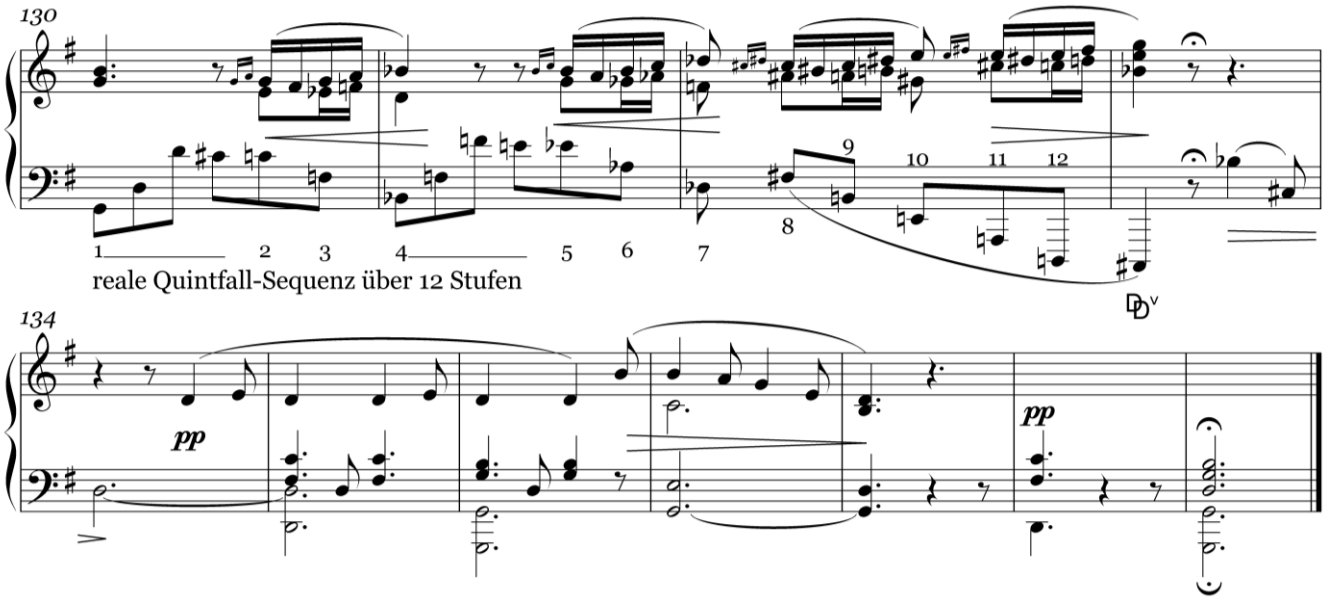
Oben: Das Beispiel T. 3f repräsentiert die traditionellste Variante der chromatischen Ausweichung: die Zwischen-**D** zur **ii**. Stufe entsteht durch die Erhöhung des Grundtones *g* zu *gis*. Die Ausweichung in die **Sp** zu Beginn eines Stückes ist an sich noch nichts Ungewöhnliches, so auch nicht hier, man findet diese Eröffnung **T – (D^7) – Sp** (anschließender Rückweg über **D – T**) auch schon bei den Klassikern (z.B. Mozart, Klaviersonate KV 576 I. Satz).

Eindeutig späteren, romantischen Ursprungs ist die Modulation nach B-Dur in Takt 7f (und schon zu T. 9 geht es im Kleinterzzyklus weiter nach Des-Dur!). Zugrunde liegt ein realer Quintfall (also nicht tonal-leitereigen *g – c – fis – h*), dessen 3. Station dominantisiert wird – entscheidend, dies als chromatische Modulation zu bezeichnen, ist der chromatische Schritt *e – es* in der Mittelstimme. Der Akkord, der aus der Tonart herausführt, hat bereits keine funktionelle Bedeutung mehr in der Ausgangstonart, daher die Bezeichnung „2. Grad“.

S. 5 Mitte: Sehr beliebt bei Chopin sind die chromatisch schweifenden Parallelführungen – bekanntestes Beispiel ist das Prélude op. 28 Nr. 4 e-Moll. In diesem Nocturne finden sich dafür einige Stellen, so der fauxbourdon-artige Übergang in das „Quasi-Trio" (Anführungsstriche, denn es hat kein geschlossenes Thema und keine stabile Tonart). Auch hier erklingt eine chromatische Manipulation: In T. 27 würden wir leitereigen Es-Dur-Sextakkord erwarten, stattdessen erklingt ein hochchromatisches e-Moll.

S. 5 unten: Ab T. 44 finden wir eine auf- und abwärts kreisende Fauxbourdon-Textur mit abgewandelten 5-6-Konsekutiven und 7-6-Vorhalten. In T. 49 würden wir diatonisch einen e-Moll-Sextakkord erwarten, hier kommt dann (quasi die Stelle von T. 27 umkehrend) ein Es-Dur-Septakkord.

Wie zuvor an den anderen Nocturnes aufgezeigt, wird eine derart labile Harmonik in der Coda reflektiert: In op. 37 Nr. 2 durchmisst eine reale Quintfallsequenz alle 12 Stufen von G-Dur bis D-Dur (tatsächlich ab *fis* auch immer in fallenden Quinten bis hinunter in den Kontra-Bereich). Aufgefangen wird diese modulatorische Rutschbahn durch einen $\mathbf{D}^{\mathbf{v}}_{\mathbf{D}}$. Die abschließende Kadenz nach G-Dur hinterlässt den Hörer etwas unbefriedigt: Ist das wirklich unsere Tonika? Warum fühlen wir uns nicht zu Hause?



Die Antwort liegt meines Erachtens in zweierlei: zum einen fehlt ausgerechnet nach dieser letzten Ausweichung die charakteristische Dissonanz des $\mathbf{D}^{6}_{4}$ und zum anderen „schwächelt" die plagale Kadenz T. 137f auch ziemlich.

Das hat natürlich mit kompositorischem Unvermögen nichts zu tun, ein derart offener Schluss ist für ein solches Stück der einzig richtige – es ist die romantische Erfahrung des Fremdseins, des Unaussprechlichen. Robert Schumann wurde davon besonders angesprochen. Er stellt die Nocturnes op. 37 noch höher als frühere Werke und schreibt:

> „…dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. […] noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert; ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen, – für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erboßen. Aber manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor Allem."[5]

[5] *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1841, Band 15, S. 141. Die „fehlenden [=falschen] Quinten" (also Parallelen) beziehen sich auf die Ballade Nr. 2 op. 38.