

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

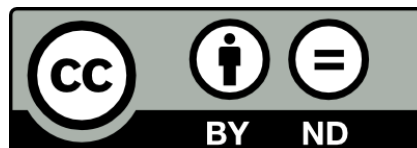
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

Gesine Schröder

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

Ariane Jeßulat

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

Martin Ullrich

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

Elke Reichel

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Florian Edler

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder
Das ›Tea for two‹-Modell

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Hans Aerts

Contrapunti in frotta. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

Lilia Ushakova

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

Qiming Yuan

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Emmanouil Vlitakis

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

David Santos

London aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

Calm and Light Rays. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

Hartmuth Kinzler

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobacki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit
die Herausgeberinnen und Herausgeber
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

Von überall nach überall

Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Laura Krämer

›Modulation‹ ist ein Thema, das die Tüftler und Nerds auf den Plan ruft. Welch eine Vielfalt von Wegen und Möglichkeiten! Sollte sie sich nicht systematisieren und als Kombinatorik in einem Schieber oder einer Tabelle einfangen lassen?

Tatsächlich beginnen die Bemühungen um eine solche Bändigung von Tonartwechseln mit dem frühen 18. Jahrhundert¹ und halten bis in die heutige Zeit an.² Der Beginn der Lehre von der Modulation, damals meist ›Ausweichung‹ genannt, korrespondiert mit der Konsolidierung der harmonischen Tonalität, in der Tonartwechsel als solche erst Sinn ergeben. Das modale Tonalitätskonzept sieht ebenfalls das Erreichen verschiedener Kadenzstufen im Laufe eines Stückes vor. Diese typischen Kadenzstufen tragen dazu bei, dem jeweiligen Modus sein Gesicht zu geben. Es ist aber eher ein punktuelles Verständnis der erreichten Stufe und nicht eines von ›Regionen‹ in einer anderen Tonart. Wie bei so gut wie allen Unterschieden zwischen modaler und harmonischer Tonalität wirkt allerdings auch hier das Eine in das Andere hinein, und das Erreichen typischer Kadenzstufen, durchaus auch in einem ›punktuellen‹ Sinne, bleibt im gesamten 18. Jahrhundert relevant für das musikalische Formverständnis.

In der Modulationslehre zeigt sich schon früh, dass die unterschiedlichen Tonartrelationen in tonalen Kompositionen äußerst unterschiedliche Relevanz haben und in unterschiedlichen Kontexten stehen. So bemerkt Doris Geller im Vorwort ihrer Modulationslehre, dass ca. 60% der Modulationen in klassischen Kompositionen in die Dominanttonart gehen.³ Daneben gibt es noch einige verwandte Tonarten, die in tonalen Kompositionen typische Modulationsziele sind, aber in anderen formalen Kontexten stehen. Das sind, mit abnehmender Häufigkeit, die vier übrigen leitereigenen Stufen (die Stufe mit dem verminderten Dreiklang fällt weg) sowie in Durtonarten die aus der gleichnamigen Molltonart ›entliehenen‹ Stufen. Alle anderen Modulationen sind nur sehr vereinzelt zu finden.

So stehen Modulationsdarstellungen, die die nahen und die entfernten Tonarten einander tabellarisch oder auf andere Weise beordnen, in der Gefahr, sowohl die dramatisch unterschiedliche Häufigkeit in Kompositionen als auch die sehr unterschiedlichen Kontexte zu ignorieren, die sich nicht nur auf den formalen Ort, sondern auf alle möglichen musikalischen Gestaltungsebenen beziehen.⁴

¹ Eine ausführliche Würdigung und Evaluation der Modulation in den Schriften des 18. Jahrhunderts leistet Zirwes 2018. Auch Daubes theoretische Werke sind dort aufgearbeitet.

² Aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, aber heute noch neu erhältlich, ist Piechler 1959. Die Modulationstabelle funktioniert mit verknüpfbaren, ausnotierten Ausgangs- und Endtakten. Amon 2005 bringt auf Seite 175 eine Modulationstabelle mit Umdeutungsakkorden. In Acker 2009 verhilft eine Drehscheibe namens ›Modulator‹ zu Umdeutungsakkorden für alle denkbaren Modulationswege. Mit dieser wirbt auch das Cover des Buchs.

³ Vgl. Geller 2002, 5. Grund ist die Bedeutung der Oberquinttonart als Seitensatztonart und Modulationsziel in einer Vielzahl von Formtypen (Suitensatz, Arie, Sonate ...).

⁴ In diesem Zusammenhang ist häufig von der »musikalischen Realität« (Zirwes 2018, 10) oder »Wirklichkeit« (Franke 2009, 100, Möllers 1976, 258 und 264) die Rede. Allerdings ist auch die abgehobenste Musiktheorie und die verrückteste Improvisation Teil der musikalischen Wirklichkeit. Daher wird der Gegensatz hier nicht zur Wirklichkeit, sondern zu typischen tonalen Kompositionen formuliert.

Als Lehr- und Prüfungsstoff an Hochschulen war das kontextlose Modulieren in allen möglichen Tonartenrelationen im 20. Jahrhundert verbreitet, scheint aber im 21. Jahrhundert (mit Ausnahme der Kirchenmusik) langsam aus der Mode zu kommen. Die Kritik daran ist nicht neu und geht so weit, dass Peter Rummenhüller in seinem MGG-Artikel der Modulation als Disziplin ein »illegitimes Eigenleben«⁵ bescheinigt. Aber nicht nur gegen die Modulation als klavier- oder tonsatzpraktische Disziplin, sondern auch gegen den analytischen Nachvollzug im dreigliedrigen, auf einen Umdeutungsakkord fokussierten Modell von diatonischer, chromatischer und enharmonischer Modulation, regt sich schon lange Widerstand, gut auf den Punkt gebracht in Konstanze Frankes Aufsatz »Gedanken zu einer anderen Modulationslehre«.⁶

Legitimität in der Modulationslehre im Sinne Rummenhüllers lässt sich erreichen, wenn transparent zwischen zwei im Grunde getrennten Gebieten unterschieden wird: Dem Modulieren in die üblichen Modulationsziele harmonisch-tonaler Kompositionen einerseits und dem Modulieren in alle übrigen Tonarten andererseits. Diese Unterscheidung ist bereits bei den Autoren des 18. Jahrhunderts zu lesen, die sich zum Thema ›Ausweichung‹ äußern. Die verwandten Tonarten und ihr Erreichen gehört dabei zum Kerngebiet der Kompositions- und Improvisationslehre, während die entfernten Tonarten ein Spezialgebiet darstellen, das nur für wenige musikalische Kontexte relevant ist. So beschreibt Johann David Heinichen das anarchische Ausweichungsverhalten von Rezitativen: »Es ist bekandt, daß das Recitativ keinen regulierten ambitum modi hat, wie alle anderen styli, sondern es verwirft seine Tone ganz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einem Augenblick, vor- und rückwärts in die allerentferntesten Modos musicos.«⁷ Den »ambitum modi«, also das reguläre Verhalten von Tonarten einschließlich ihrer üblichen Modulationsziele, lehrt Heinichen mit einem ausführlichen Übungsbeispiel,⁸ während entfernte Modulationen nicht demonstriert werden.

Ein Vierteljahrhundert später haben entfernte Modulationen für Carl Philipp Emanuel Bach eine größere Relevanz, und zwar für die Gattung der ›freyen Fantasie‹, der sich Bach als Improvisator, Komponist und Pädagoge widmet:

§1 Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfliget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden. § 2. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich.⁹

Nach der Demonstration von Modulationen in die verwandten Tonarten gibt Bach Beispiele für Modulationen von C-Dur in alle übrigen Tonarten (c-Moll ausgenommen).¹⁰

Hier soll es nun um die Modulationstabelle von Johann Friedrich Daube in seinem Buch *General-Baß in drey Accorden* (1756) gehen. Anders, als der Titel vermuten lässt, ist das Werk kein kurzes, auf rein praktische Belange reduziertes Kompendium, sondern ein fußnotenreicher 215-Seiter, der seine Betrachtungen

⁵ Rummenhüller 1996, 147.

⁶ Franke 2010.

⁷ Heinichen 1728, 769.

⁸ Vgl. Heinichen 1728, 379–514. Dieses ›General-Exempel‹ nimmt mit seinen ausnotierten Transpositionen in unterschiedlichen Takt- und Griffarten beinahe das ganze Kapitel ein.

⁹ Bach 1762, 325f.

¹⁰ Vgl. Bach 1762, 333f.

über Musik buchstäblich am Anbeginn der Welt und bei Adam im Paradies begründet.¹¹ Auch referiert und evaluiert Daube ausführlich die theoretischen Schriften seiner Vorgänger und Zeitgenossen.

Daubes Besonderheit ist, dass er als erster Autor eine Modulationstabelle von allen Tonarten in alle anderen Tonarten anbietet. Daube ist auf seine Tabellen als Alleinstellungsmerkmal sehr stolz und betont deren vielfältigen Nutzen.¹²

In den Modulationen ist sein Anspruch erkennbar, mit sehr wenigen Zwischenschritten auszukommen und dennoch einen plausiblen und angenehmen Fortgang zu erzeugen:

Alle Ausweichungen geschehen hier, durch ein, höchstens zwey vermittelnde Accorde, sehr wenige Fälle ausgenommen. Dabey habe ich mir, bei deren Aufsatz, mehr durch das Ohr, als durch die Kunst rathen lassen: denn durch diese wäre es weit leichter, dergleichen Gänge und Ausweichungen aufzusetzen: allein das Ohr zu begnügen, ja gleichsam zu hintergehen; hierzu gehört mehr Aufmerksamkeit und Nachsinnen. Aus diesem Grunde habe ich alle Härte, so viel als möglich, zu vermeiden gesucht.¹³

Daube sieht die Relevanz entfernter Modulationen für die Kirchenmusik, wo Überleitungen zwischen verschiedenen Stücken improvisiert werden müssen: »Diese Kenntniß ist insonderheit einem Organisten sehr nöthig, um auf bevorstehenden Fall, sogleich aus einem Accorde oder Tone in den aller abgelegensten zu kommen, ohne daß das Gehör dadurch beleidiget werde.«¹⁴

Obwohl Daube in seiner Modulationstabelle die nahen und die entfernten Modulationen zusammenführt, unterscheidet auch er sehr wohl zwischen ihren Kontexten und Anwendungen. Die Modulationen in verwandte Tonarten sollen Anfängern dazu dienen, Präludien zu improvisieren und damit den Weg zum Komponieren zu ebnen: »Hat ein Anfänger sich diese Tabellen bekannt gemacht: hat er verschiedene Präludien herausgezogen; [...] so hat er bereits einen ziemlichen Sprung zur Composition gethan [...]«¹⁵.

Entfernte Modulationen sollen, wie oben erläutert, für Überleitungen im liturgischen Orgelspiel genutzt werden. Fortgeschrittene können auch in ihre Präludien gewagtere harmonische Wege einbeziehen.¹⁶ Darüber hinaus findet Daube entferntere Modulationen allgemein für die »Composition«, ohne nähere Angabe des Kontextes, relevant: »[diese Wissenschaft] ist auch ein Haupttheil der Composition, da eine ge-

¹¹ »Adam hat auch von seiner im Paradiëe genossenen Herrlichkeit nichts dürfen mitnehmen, als das Singen, Loben und Danken. Daher wird auch das Musiciren ewig währen.« (Daube 1756, X)

¹² Vgl. Daube 1756, 97f. und 184–187.

¹³ Daube 1756, 109.

¹⁴ Daube 1756, 83. An anderer Stelle führt Daube aus: »Der Hauptnutzen ist derjenige: daß ein angehender Organist im Präludieren sich in allerley Tonarten wenden, und dennoch geschwind wiederum zurück in die anhebende Tonart der Musik oder des Chorals gehen könne. Was dieses vor ein Vortheil sey, wissen diejenigen am besten, die eine Probe bey der Antretung eines solchen Dienstes ablegen: da ihnen vielmals etliche Choräle nach einander zu schlagen, aufgegeben wird, wo der eine um einen halben Ton transponirt werden solle.« (Daube 1765, 186f.)

¹⁵ Daube 1756, 195. Vgl. auch Daube 1756, 106: »Anbelangend die Verwandtschaft der Tonarten, so ist einem Anfänger genug, wenn er zum präludiren, die anhabende Tonart, dessen 5 und unteren 3en=Tonart, als die nächst an= und neben einander liegende verwandte Tonarten vorstellt.« Vgl. auch Daube 1756, 187: »Endlich, will auch ein Anfänger Präludien herausziehen; so kann er aus diesen Tabellen mehr herausziehen, als er sein Lebttag durchzuspielen im Stande ist.« Es folgt eine detaillierte Anleitung, wie aus den Tabellen ein Tonartenplan für ein Präludium mit einfachen Ausweichungen entnommen werden kann.

¹⁶ »Im Präludieren weiß man die artigsten Verwechselungen, Ausweichungen etc. ohne Mühe anzubringen, und mit der größten Geschwindigkeit von einer Tonart in die abgelegenste zu fallen, ohne daß das Ohr eine große Veränderung empfinden darf.« (Daube 1756, 97f.)

schickte und unvermuthete Ausweichung sowohl in die nahen als entfernten Tonarten nicht einen geringen Antheil an der musikalischen Schönheit hat.«¹⁷

Hier soll es nun darum gehen, die Besonderheiten von Daubes Modulationen zu veranschaulichen und ihr Potential für die damalige und heutige Musiktheorie-Pädagogik zu diskutieren. Auch sollen die offenkundigen Redundanzen in Daubes Vorgehensweise aus dem Blickwinkel der Improvisationspädagogik betrachtet werden.

Daubes Grundkonzept von den ›drey Accorden‹ als Basis der gesamten Harmonik eignet sich gut als Ausgangspunkt für eine Pädagogik der Modulation, beziehen sich doch die Gestalten der Akkorde auf bestimmte Positionen in der Tonart, so dass umgekehrt Töne durch die Akkordgestalt als Tonleiterpositionen definiert werden können. Bei den drei Akkorden handelt es sich um den Dreiklang auf der Leiterstufe ①, den Quintsextakkord auf der Leiterstufe ④ und den Septakkord auf der Leiterstufe ⑤ sowie alle Umkehrungen dieser drei Akkorde.¹⁸ Damit gilt Daube als einer der ersten Autoren, die Rameaus Harmonielehre in Deutschland fruchtbar machen. Inwieweit Daube sich tatsächlich auf Rameau bezog, ist allerdings nicht gesichert.¹⁹ Frappant ist jedenfalls die auf Riemann vorverweisende Übereinstimmung der ›drey Accorde‹ mit Tonika, Subdominante und Dominante, wobei letztere mit den ›charakteristischen Dissonanzen‹ ausgestattet sind, die die Akkorde auch ohne Kontext wiedererkennbar machen.

Die Anordnung der Tonarten in Daubes Modulationstabelle schreitet vom Nahen zum Entfernten fort. So stimmen die ersten angesteuerten Tonarten jeweils mit den häufigsten Modulationszielen in Kompositionen der Zeit überein. In Durtonarten ist die erste Modulation diejenige zur V., in Molltonarten diejenige zur III. Stufe. Darauf folgen in Dur die restlichen leitereigenen Stufen in der Reihenfolge vi, iii, IV und ii, in Moll in der Reihenfolge v, iv, VII und VI. In Entsprechung zu der Tatsache, dass in Durtonarten auch Stufen der Varianttonart eine gewisse Rolle spielen, stehen dort als nächstes die Modulationen in die v, bVII, bIII, i, iv, bVI und bII, also alle Stufen der gleichnamigen Molltonart sowie der verselbständigte Neapolitaner. Auch die Molltonarten nehmen nach den leitereigenen Stufen den Weg zu vermollten und tiefalterierten Versionen der leitereigenen Stufen (iii, vii, bII, bV, bI, bIV, vi), obwohl diese als Kadenzziele in Moll-Kompositionen nicht üblich sind. Danach sind weder Analogien zwischen der Ordnung von Dur und Moll noch eine Ordnung nach Nähe/Entfernung zur Ausgangstonart zu erkennen. Irritierend für eine heutige Leserschaft ist dabei, dass alle Tonarten auf alterierten Stufen, unabhängig von der Notation im Notensystem, mit der hochalterierten Bezeichnung benannt werden, also zum Beispiel Dis-Dur statt Es-Dur. B-Dur ist die einzige Tonart, die einen b-bezogenen Namen hat. Dies ist bei Autoren des 18. Jahrhundert so üblich.²⁰

Bei den nah verwandten Tonarten kann Daube die Kraft der drei Akkorde demonstrieren. So wird der Basston ① durch die Hinzufügung einer Sexte in eine ④ verwandelt.²¹ Den »4ten=Accord« der Zieltonart

¹⁷ Daube 1756, 187.

¹⁸ Für Leiterstufen im Sinne der Generalbasslehre werden hier, wie seit einiger Zeit üblich, arabische Ziffern im Kreis (›Försterstufen‹) verwendet. Diese Ziffern ordnen den Basston einer Skalenposition zu. Für Stufen im Sinne von Grundtönen von Harmonien sowie für die Tonartenrelationen der Modulationen kommen römische Stufenziffern zum Einsatz.

¹⁹ Vgl. Diergarten 2008, 293 und Zirwes 2018, 143.

²⁰ Eine mögliche Begründung für diese Sprachpraxis wäre, dass die Klaviertasten die Namen des hochalterierten Tons trugen. Aus Daubes Sprachgebrauch geht hervor, dass für ihn die Darstellung eines Tons auf dem Papier ohnehin Äußerlichkeit und »Verkleidung« bzw. »Maske« ist, die das Auge täuscht, während das eigentliche Wesen des Tons durch das Ohr wahrgenommen wird. Siehe z.B. Daube 1756, 83.

²¹ In den Notenbeispielen sind die Försterstufen (Ziffern im Kreis) von der Verfasserin ergänzt.

zu generieren ist für Daube generell der ideale Modulationsweg. Grund dafür ist die allgemeine Regel, dass der »5-ten Accord« auf den »4-ten Accord« folgen soll, aber nicht umgekehrt.²² So kann die Kadenz in der neuen Tonart bei größtmöglicher Ökonomie der Fortschreitung vollständig sein. Direkt den »5ten=Accord« der neuen Tonart zu erzeugen ist eine akzeptable Alternative;²³ über den »Grundtons-Accord« der neuen Tonart führt der Weg nur zur Not, wenn es zwischen Ausgangstonika und den anderen beiden Akkorden keine geeigneten Verbindungstöne gibt.²⁴

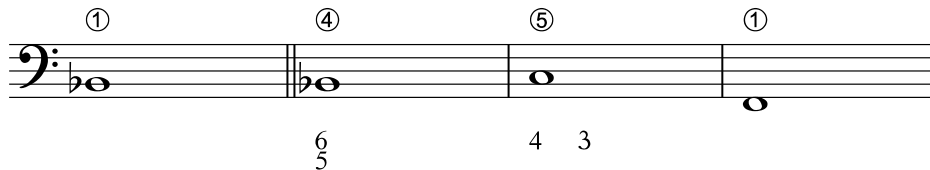


Abbildung 1: Modulation von B nach F²⁵

Diesen Weg, manchmal auch nur mit einem Sextakkord statt eines Quintsextakkords, wählt Daube für neun Oberquintmodulationen.²⁶ Für die Oberquintmodulation demonstriert Daube noch vier weitere Wege: Den Sekundakkord mit #4, der die ① in eine ④ verwandelt (aus D-Dur, 2. Version, und A-Dur), den Quartsextvorhalt, der die ② zu einer ⑤ macht (aus Es-Dur), eine II-V-I-Kadenz, bei der die »alte« VI die »neue« II wird (aus E-Dur, 2. Version) und einen Gang mit Oktavregelharmonik über die Bassstufen ⑥-⑦-① (aus F-Dur).

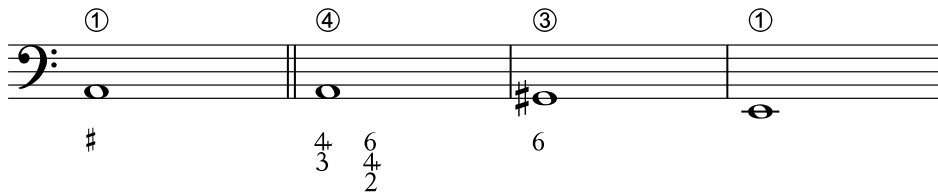


Abbildung 2: Modulation von A nach E²⁷

Bei der Modulation von A-Dur nach E-Dur ist bereits Daubes Ideal zu erkennen, Akkorde durch sukzessive Stimmbewegungen langsam zu verwandeln – dazu unten mehr. Der Sekundakkord könnte ohne weiteres

²² Daube 1756, 21.

²³ Vgl. Daube 1756, 185: »Ist nun die fremde Tonart gar zu weit von der anfangenden Tonart entfernt; so kann die Harmonie des 4ten=Accordes nicht erscheinen, sondern nur ein Theil davon. Der fremde 5ten=Accord, oder dessen Umwendung hat auch zuweilen die Stelle des 4ten=Accordes ersetzen müssen, bloß um die Weite und das Gehör zu befriedigen.«

²⁴ Vgl. Daube 1756, 183: »Zur Vermeidung aller möglichen Härte, habe ich mich hier und da, auch sogar der Grundtons=Accorde bedient, um durch ihre Vermittelung weit entfernte Accorde zu vereinigen [...]«

²⁵ Daube 1756, 140.

²⁶ Aus C-Dur, Cis-Dur, D-Dur (1. Version), E-Dur (1. Version), Fis-Dur, G-Dur, Gis-Dur, B-Dur H-Dur.

²⁷ Daube 1756, 137.

direkt auf den A-Dur-Dreiklang folgen. Die Zwischenstufe des Terzquartakkords hat nicht für die Harmonik, sondern nur im Sinne der Stimmbewegung eine vermittelnde Funktion.

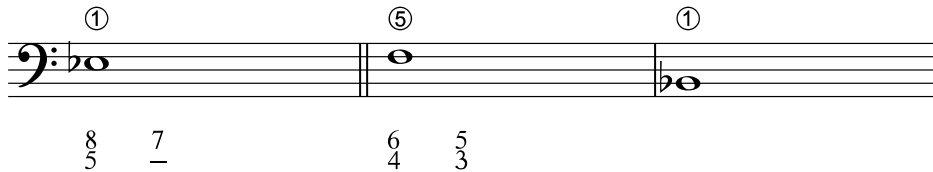


Abbildung 3: Modulation von Es nach B

Hier wird durch die 8-7-Bewegung auf der Tonika die Sexte des Quartsext-Vorhalts vorweggenommen und so eine verbindende Oberstimmenmelodie kreiert.

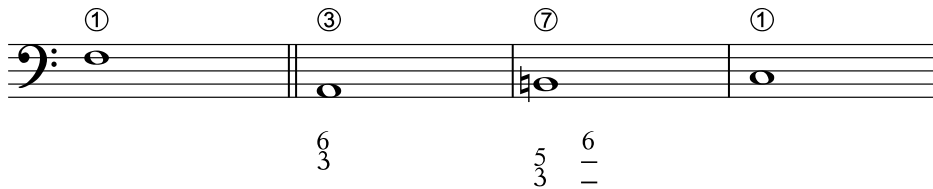


Abbildung 4: Modulation von F nach C²⁸

Auf dem *a* hätte man auch eine Leiterstufe ⑥ der neuen Tonart analysieren können. Dieser Akkord kann als Umdeutungsstelle gelten. Auf dem *h* steht zunächst ein verminderter Dreiklang, dann der dominantische Quintsextakkord. Dieser hätte auch direkt auf dem *h* stehen können, aber Daube bevorzugt – wie bereits dargestellt – allmähliche Veränderungen mit liegenbleibenden Tönen. Die Funktion des *h* als siebter Ton in C ist von Anfang an klar, dafür wird die Sexte nicht benötigt.

Bis auf die Modulation von Es nach B basieren alle Oberquintmodulationen auf Daubes drei Akkorden, bzw. auf zweien von ihnen, nämlich dem Quintsextakkord auf der Leiterstufe ④ und dem Septakkord auf der Leiterstufe ⑤. Die Umkehrungen dieser Akkorde werden ebenfalls unter die drei Akkorde subsumiert, so dass der dominantische Sekundakkord auf der ④, der dominantische Quintsextakkord auf der ⑦ und der Moll-Septakkord auf der ② ebenfalls dazugehören. Nur die Modulation von Es nach B bringt keinen dieser Akkorde, stattdessen wird die ehemalige ② durch den Quartsextvorhalt als ⑤ gekennzeichnet. Die Oberquintmodulationen von den Molltonarten aus nutzen dieselben Wege, und zwar wieder mit einem deutlichen Übergewicht der Sexte auf der ① und nur vereinzelt Beispielen für die anderen Wege.

Betrachten wir als Beispiel für eine etwas entferntere, aber immer noch als Kadenzstufe relevante Modulation diejenige von einer Durtonart in die bVI. Als naheliegendes Verhältnis kommt einem hier der Variantragschluss in den Sinn. Diesen Weg nutzt Daube jedoch nicht, da er bevorzugt den »4ten=Accord« oder den »5=ten Accord«, jedoch nur ausnahmsweise den »Grundtons=Accord« der neuen Tonart zur Modulation nutzt. Auch ist der Dominantakkord der Ausgangstonart nicht vorgesehen, sondern es folgt auf die Ausgangs-Tonika direkt ein Schritt in Richtung der neuen Tonart: »Nach diesem [dem Grundton] wird erstlich dieser Grundtons=Accord durch eine neue Liegenbleibung in einen Dissonanz=Accord verwandelt,

²⁸ Daube 1756, 125.

und wird entweder der neue 4ten= oder 5ten=Accord der fremden Tonart, welches denn auch aus den nachfolgenden Tabellen zu ersehen ist.«²⁹

Die Modulationswege in die bVI lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Am Häufigsten, nämlich achtmal, moduliert Daube in die bVI, indem die tiefalterierte ⑦ zu einer ② wird.³⁰ Die ② wird durch einen dominantischen Terzquartakkord gekennzeichnet. Um diesen Terzquartakkord auf der b⑦ zu erreichen, setzt Daube seine Methode der allmählichen Veränderung unter liegenbleibenden Tönen ein. Dabei kommt oft auch der Sekundvorhalt zum Einsatz, der den Grundton der Ausgangstonart zum Patiens macht, der sich in die b⑦ auflöst.

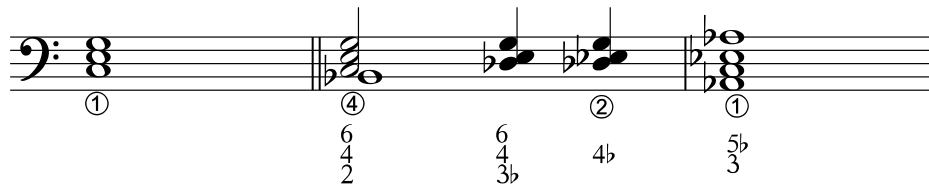


Abbildung 5: Modulation von C nach As, zweite Variante³¹

Daube formuliert für solche entfernte Modulationen eine »Regel der harmonischen Auflösung«:

Es solle bei der Ablösung eines Accordes, durch den außer Ordnung nachfolgenden Accord, nur ein Intervall wegbleiben: die übrigen Intervallen sollen auf den fremden Accord mitgezogen und nacheinander abgelöst werden. Durch diese Regel empfindet das Ohr nur nach und nach eine Veränderung, indem die consonirenden Intervallen allgemach in dissonirende verwandelt werden, damit sie sich desto besser zu der Ablösung und nachheriger Auflösung in den fremden Grundton-Accord anschicken können.³²

Bei der Modulation von C-Dur nach As-Dur wird die Ausgangstonika durch den Bassgang in einen dominantischen Sekundakkord verwandelt, was zunächst auf F-Dur oder f-Moll als Ziel weist. *G* und *b* bleiben als Haltetöne liegen, während sich der Akkord zunächst in einen ambivalenten ganzverminderten Septakkord, dann in einen eindeutigen Terzquartakkord verwandelt. Damit ist die Dominante von As-Dur erreicht.

²⁹ Daube 1756, 108.

³⁰ Aus C-Dur (2. Version), Cis-Dur, Es-Dur, F-Dur, Fis-Dur, As-Dur, B-Dur, H-Dur.

³¹ Daube 1756, 111. Aussetzung von LK. Bei der Textur der Aussetzung habe ich mich an Daubes Notenbeispiele angelehnt. Die Notation im Bassschlüssel dient dabei der platzsparenden Darstellung des Harmonieverlaufs und ist nicht als stilistisches Merkmal oder Aufführungsvorschlag zu werten. Daube gibt später im Buch (188–194) Beispiele für die Umsetzung der Harmoniefolgen in improvisierten Präludien. Diese sind durchgehend in zwei Systemen (Sopran- und Bassschlüssel) notiert.

³² Daube 1756, 183. Siehe auch Daube 1756, 108: »Wollte man aber, außer der vorgeschriebenen Ordnung, ausweichen und präluieren, so nehme man nachfolgende Regel in acht: Um aus einem vollkommenen einen unvollkommenen Accord zu machen: müssen zwey Intervallen liegen bleiben, worauf ein neues Intervall hinzutritt, und die Dissonanz verursacht. Dieses fremde Intervall muß auch so beschaffen seyn, daß daraus gar füglich derjenige 4=ten Accord der fremden Tonart, worein man zu weichen begehret, kann gemacht werden.«

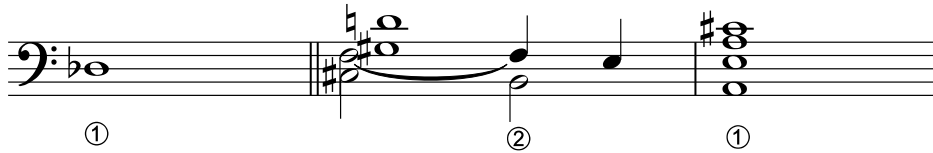


Abbildung 6: Modulation von Cis nach A³³

Die Modulation von Cis-Dur nach A-Dur notiert Daube aus und verzichtet auf Generalbassziffern. Grund sind Probleme mit der Generalbassbezeichnung, die Daube bei der enharmonischen Verwechslung liegender Basstöne (bei teilweise gleichbleibenden Oberstimmen) sieht und an anderer Stelle erörtert: »Wenn ein [sic] mit b bezeichnete Note sich in # umkleidet; so kann die Größe ihrer bei sich führenden Harmonie auch nicht deutlich genug durch Zahlen ausgedrückt werden.«³⁴

Auch bei dieser Modulation folgt Daube dem Prinzip sukzessiver Veränderungen, indem die Töne des ersten Akkords liegenbleiben (*des/cis*, *f* und *as/gis*) und nur das *d* hinzukommt. Der Klang über *cis*, der auf der zweiten Halben durch den Abwärtsschritt des Basses zu einem ganzverminderten Septakkord wird, scheint zunächst nicht auf A-Dur, sondern auf fis-Moll hinzuführen. Erst mit der Auflösung des *f* zum *e* auf dem letzten Viertel des Taktes erscheint der dominantische Terzquartakkord, der klar zu A-Dur gehört.



Abbildung 7: Modulation von Es nach H³⁵

Die ersten beiden Akkorde sind abgesehen von der enharmonischen Verwechslung – oder, wie Daube es nennt, Ver-, bzw. Umkleidung³⁶ – identisch. Mit dem Gang der Mittelstimme wird aus dem Dur- ein Moll-dreiklang. Dieser ist dann bereits die leitereigene III. Stufe der Zieltonart. Der Akkord auf dem *cis* ist ein Quartsextakkord, der sich nach Auflösung eines Septimvorhalts ergibt. Der Quartsextakkord kennzeichnet die ② eigentlich nicht so gut, typischer wäre ein Sext- oder ein Terzquartakkord. Die Mittelstimme müsste also aufs *e* gehen. Wahrscheinlich entscheidet sich Daube für den Quartsextakkord, um mit dem *fis* das Prinzip der liegenbleibenden Töne zu verwirklichen. Möglicherweise ist für Daube der Quartsextakkord als Akkord auf der ② auch gleichwertig mit dem Sext- bzw. Terzquartakkord. Jedenfalls ist Variantenreichtum ein Ideal, das Daube in seiner Modulationstabelle verfolgt.

³³ Daube 1756, 114.

³⁴ Daube 1756, 283f. Siehe auch Daube 1756, 100: »Etwas besonders ist es, daß, wenn ein liegender cromatischer Ton (als Fis), sich umkleidet, (nämlich von # in b) er auch seine Intervallen und Ziffern verändert, obgleich die Harmonie noch wie vor bleibt, wie dieses gegenwärtige Tabelle zu erkennen giebt. Ich halte auch dafür, daß die Zahlen nicht hinlängliche Deutlichkeit verschaffen können, besonders bey der Verkleidung in b.«

³⁵ Daube 1756, 120.

³⁶ Vgl. Daube 1756, 88.

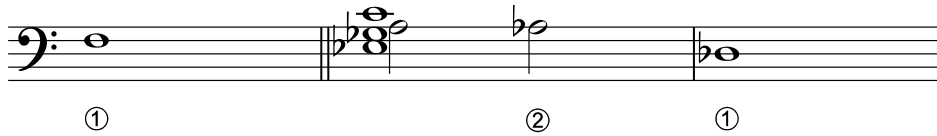


Abbildung 8: Modulation von F nach Des³⁷

Hier (Abbildung 8) erklingt zunächst ein ganzverminderter Septakkord, der mit *a* und *c* zwei Töne der Ausgangs-Tonika enthält. Die tonartliche Offenheit des verminderten Septakkords (und des verminderten Dreiklangs) nutzt Daube in vielen Modulationen. Mit dem Gang vom *a* zum *as* entsteht der dominante Terzquartakkord, und das Ziel Des-Dur wird offensichtlich. Diese Modulation unterscheidet sich nur wenig von derjenigen von C nach As. Nur der Sekundakkord fällt weg.

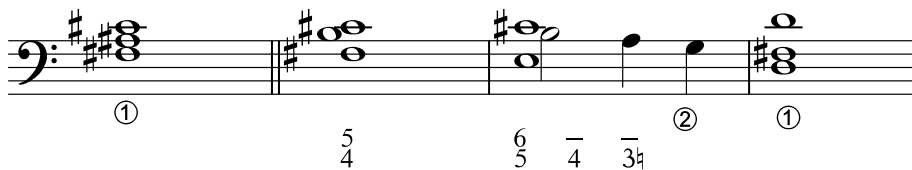


Abbildung 9: Modulation von Fis nach D³⁸

An der Modulation von Fis nach D kann man gut Daubes Verfahren beobachten, durch allmähliche Stimm-bewegungen eine Veränderung hervorzurufen und auf Haltetöne zu setzen. Das *cis* bildet ein Band vom ersten bis zum vorletzten Akkord, es wird vom Quint- zum Leitton. Der Quartvorhalt im zweiten und dritten Takt wird irregulär eingeführt. Die Stadien des zweiten und dritten Akkordes tragen auch mehr zur Desorientierung als zur Ausrichtung auf die Zieltonart bei. Erst mit dem *g* der Mittelstimme entsteht der Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte, der das *e* als ② in D-Dur kennzeichnet. Damit diese Modulation gut klingt, bedarf es einer geschickten Ausarbeitung. Denkbar ist, dass die Irregularität des Vorhalts in einem präludierenden Stil mit gebrochenen Akkorden und unklaren metrischen Schwerpunkten nicht auffällt und die Verwandlung der Klänge vom Eindeutigen ins Ambivalente zurück ins Eindeutige reizvoll klingt.

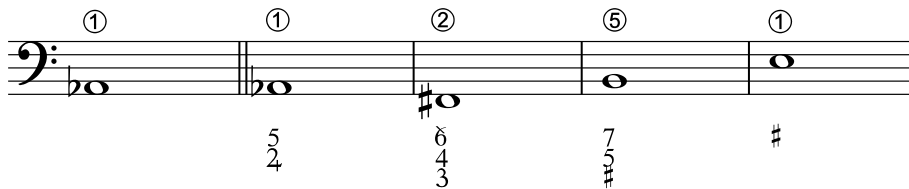


Abbildung 10: Modulation von As nach E³⁹

Bei der Modulation von As nach E findet wieder eine Vermollung der Tonika statt. Von da aus geht es direkt zum dominantischen Terzquartakkord auf der zweiten Leiterstufe. Der Ton *es/dis* bleibt als Klangband vom ersten bis zum vierten Takt liegen, den zweiten bis vierten Takt verbindet zusätzlich das *h*. Damit ist diese

³⁷ Daube 1756, 126.

³⁸ Daube 1756, 129. Aussetzung von LK.

³⁹ Daube 1756, 135.

Modulation vom Prinzip her sehr ähnlich wie diejenige von Dis nach H, aber dennoch nicht gleich gestaltet. Als einzige Modulation erhält diese nach der zweiten Leiterstufe der Zieltonart auch noch eine Bassklausel ⑤-①. Diese ist nicht nötig, wie die anderen Modulationen zeigen, die direkt von der ② in die ① gehen. Offensichtlich geht es Daube mehr um Vielfalt als um Systematik.

Die Modulation von B-Dur nach Fis-/Ges-Dur funktioniert genauso, nur dass erstens der vermollte Ausgangsakkord zweimal, in unterschiedlicher enharmonischer Schreibweise, notiert wird, und dass die Bassklausel wegfällt. Die Modulation von H-Dur nach G-Dur ist wiederum identisch mit derjenigen von Fis-Dur nach D-Dur, nur dass vor dem Schlussakkord ein Takt eingefügt ist, der allein dem Sextakkord auf der ② gewidmet ist. Der Akkord war ja bereits im dritten Takt erreicht worden und wird auf diese Weise nur verlängert. Auch hier scheint Variantenreichtum das Ziel zu sein, während Analogien, die Aufschluss über die Systematik geben könnten, eher verschleiert werden.

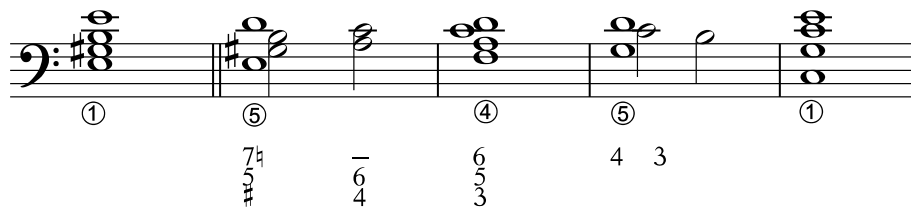


Abbildung 11: Modulation von E nach C⁴⁰

Den zweiten Weg in die bVI zeigt die Modulation von E-Dur nach C-Dur. Sie nutzt eine Bewegung von der Ausgangstonika eine kleine Sekunde aufwärts zur neuen ④. Diesen Bassgang verwendet Daube für drei Modulationen. Auf dem Weg von E nach C bekommt die Ausgangs-Tonika zunächst eine kleine 7, womit sie die Gestalt eines Dominantseptakkords annimmt. Dies weist nach A-Dur hin und lenkt dementsprechend die Hörerwartung zunächst auf eine falsche Fährte. Wohl generiert Daube damit wieder einen verbindenden Halteton, denn das *d* bleibt bis zum vorletzten Akkord stehen. Die Bewegung der Mittelstimmen im zweiten Takt stiften ausschließlich Desorientierung, da ein Akkord 4-6-7 nicht eingeordnet werden kann und das Vorgehen auch nicht den Regeln der Dissonanzbehandlung folgt. Allerdings werden die Töne *a* und *c* eingeführt, so dass nur noch der Bass nach oben schreiten muss, um den Quintsextakkord der ④ zu erzeugen. Die Sekunde *c-d*, auf der zweiten Hälfte des zweiten Taktes eingeführt und im dritten Takt beibehalten, kann dann noch für den Quartvorhalt auf der Dominante verwendet werden.

Eine Variante dieses Weges ist nach modernem Harmonielehre-Verständnis plausibler, da alle Akkorde funktional eingeordnet werden können: In der Modulation von D-Dur nach B-Dur bilden der Septakkord auf der alten Tonika und der Dreiklang der neuen ④ einen Trugschluss.

⁴⁰ Aussetzung von LK.

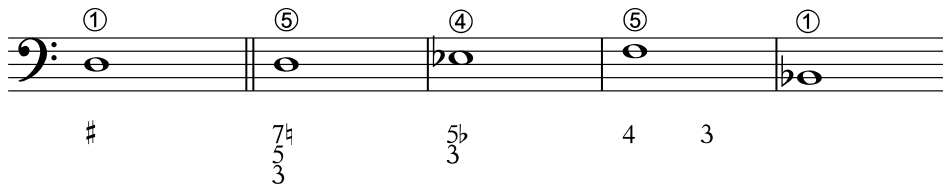


Abbildung 12: Modulation von D-Dur nach B-Dur⁴¹

Dieselbe Bassbewegung finden wir bei der Modulation von G-Dur nach Es-Dur. Die Gestaltung ist dünner und unspezifischer als bei der Modulation von E nach C. So erhält der zweite Akkord nur eine Quarte anstatt Sept- und Quartsextakkord, und es wird nur der Dreiklang und nicht der Quintsextakkord über der ④ erreicht.



Abbildung 13: Modulation von G nach Dis⁴²

Der erste von Daube demonstrierte Weg in die bVI (C nach As) kann als Variante dieses Bassganges gelten. Dabei geht der Bass von der Ausgangstonika aus nicht einen Halb-, sondern einen Ganztonschritt, so dass die Stufe für die Zieltonart nicht eine ④, sondern eine #④ ist. Der Akkord darüber ist ein halbverminderter Septakkord, der als Doppeldominante wirkt. Wichtig sind wieder die verbindenden Töne, in dem Fall c und as. Als desorientierender Klang fungiert diesmal nicht der verminderte Septakkord, sondern der übermäßige Dreiklang. Daube setzt diese Modulation aus.

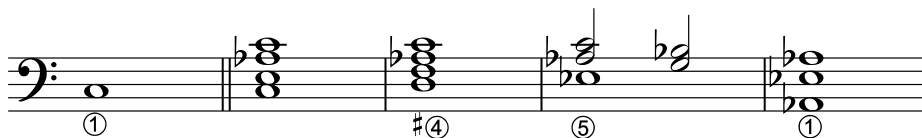


Abbildung 14: Modulation von C nach As, erste Variante⁴³

Die Modulation von A-Dur nach F-Dur bringt ebenfalls einen übermäßigen Dreiklang auf der Ausgangstonika. Ein Quartsextakkord dient danach zur Einführung des d, sodass zwei Töne, d und f, die Verbindung zum nachfolgenden Quintsextakkord auf der ④ herstellen.

⁴¹ Daube 1756, 117.

⁴² Daube 1756, 132. Aussetzung von LK.

⁴³ Daube 1756, 111.

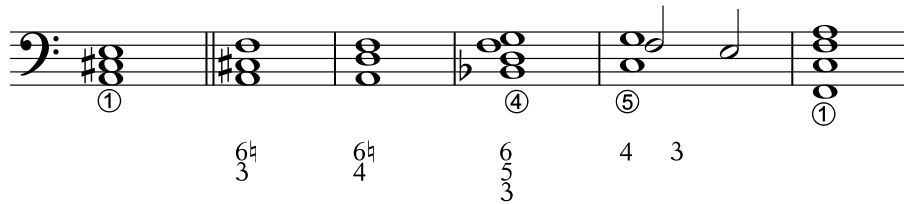


Abbildung 15: Modulation von A nach F⁴⁴

Abschließend betrachten wir als Beispiel für eine Modulation in eine entfernte Tonart ohne Relevanz als Kadenzstufe diejenige von einer Molltonart in die sechs Halbtone (einen Tritonus) entfernte Durtonart. Fast alle Modulationen funktionieren nach dem Prinzip, dass aus dem alten Grundton eine #④ wird. Dafür wird häufig der verminderte Septakkord benutzt, der in seiner Ambivalenz einen runden Übergang zwischen den entfernten Tonarten stiftet.

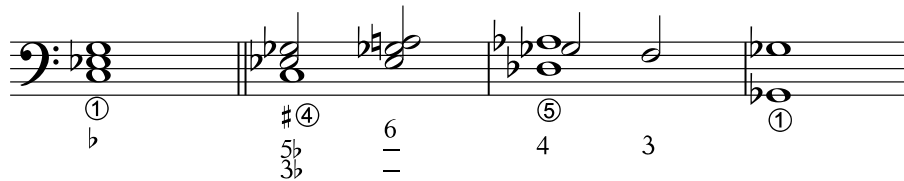


Abbildung 16: Modulation von c-Moll nach Ges⁴⁵

Diesen Weg notiert Daube nun in zahlreichen Varianten. Bei der Modulation von cis-Moll nach G-Dur steht nur der verminderte Dreiklang, nicht der Septakkord, und die Dominante erhält keinen Quartvorhalt, sondern eine Septime. Bei der entsprechenden Modulation von d-Moll aus ist die Sexte, die im zweiten Takt auf dem verminderten Dreiklang aufsetzt, klein, sodass ein dominantischer Quintsextakkord statt des verminderten Septakkords entsteht. Dieser kennzeichnet die #④ natürlich mindestens ebenso gut. Aus e-Moll erhält der erste Ton zunächst den leitereigenen Moll-Septakkord, der sich durch Tiefalteration der Quinte in den halbverminderten Septakkord verwandelt, der doppeldominantisch ebenfalls gut zur #④ passt. Die Dominante schmückt ein Quartsextvorhalt. Bei f-Moll zu H-Dur steht nur der verminderte Dreiklang, nicht der Septakkord. Aus fis-Moll folgt auf die #④ mit vermindertem Dreiklang eine reguläre ④ mit einem dominantischen Sekundakkord. Der löst sich in die neue Tonika mit Terz im Bass auf, die dann zum Grundton fällt, ohne dass eine Bassklausel käme. Die Modulation ist wieder mit Haltetönen gestaltet, vom ersten zum zweiten Takt das *a*, vom zweiten zum dritten Takt das *c*, das der Grund ist, warum nicht direkt der Sekundakkord erklingt, sondern der seltsame Gang 5-4 vorgeschaltet ist.

⁴⁴ Daube 1756, 138. Aussetzung von LK.

⁴⁵ Daube 1756, 147. Aussetzung von LK.

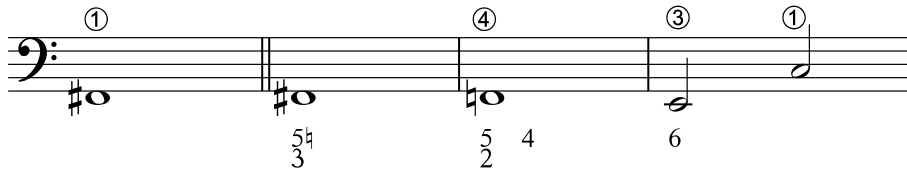


Abbildung 17: Modulation von fis-Moll nach C⁴⁶

Der Weg von g-Moll nach Des-Dur ist so ähnlich gestaltet. Im zweiten Takt steht allerdings ein Dur-Sextakkord statt des verminderten Dreiklangs. Der Quartsextakkord mit übermäßiger Quarte ist eine Alternative zum dominantischen Sekundakkord auf der ④.

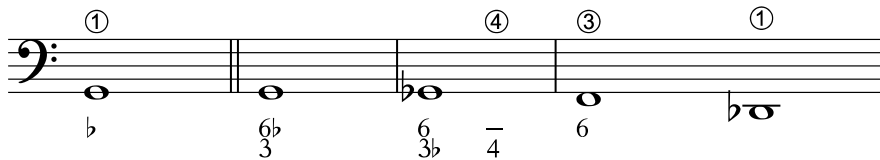


Abbildung 18: Modulation von g-Moll nach Des-Dur⁴⁷

Die Modulation aus gis-Moll funktioniert wie diejenige aus fis-Moll, nur dass im dritten Takt direkt der Sekundakkord steht. Bei a-Moll ist ein Druckfehler zu vermuten,⁴⁸ da die 5b im dritten Takt keinen Sinn ergibt, aber mit einer 7b das Prinzip der liegenbleibenden Töne verwirklicht würde. Auf die Weise hätten wir nach der #④ eine II-V-I-Kadenz mit Doppeldominante.

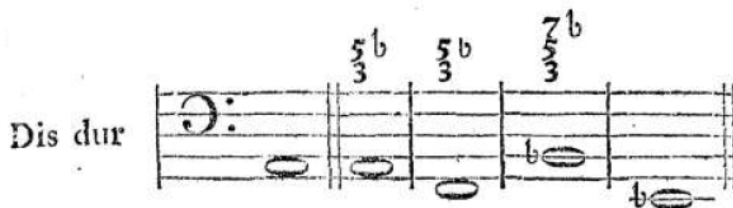


Abbildung 19: Modulation von a-Moll nach Dis-Dur, erste Variante⁴⁹

Für die Modulation von b-Moll nach E-Dur gibt es zwei Beispiele. Während die zweite Variante eine schlichte Version von >① wird #④< ist, verwandelt sich in der ersten Variante der verminderte Dreiklang noch in einen Durdreiklang auf der neuen ④, die dann durch den Gang zur Sexte noch besonders als ④ im Kadenzkontext hervorgehoben wird.

⁴⁶ Daube 1756, 165.

⁴⁷ Daube 1756, 168.

⁴⁸ Die Modulation, bei denen ich einen Druckfehler vermute, bilde ich aus dem Druck von 1756 ab, damit die Leserschaft sich selbst ein Urteil bilden kann, ob wirklich ein Druckfehler vorliegt.

⁴⁹ Daube 1756, 174.

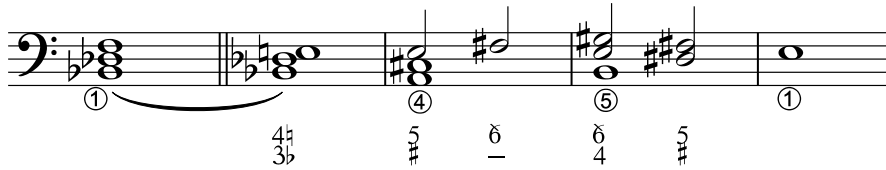


Abbildung 20: Modulation von b-Moll nach E-Dur⁵⁰

Der Weg von h-Moll nach F-Dur kombiniert bekannte Elemente neu: So wird im zweiten Takt aus dem verminderten Dreiklang ein Dur-Sextakkord, und die nachfolgende Dominante erhält eine Septime.

Etwas anders, aber verwandt, funktioniert die Modulation von es-Moll nach A-Dur. Der Bass fällt um einen Halbtonschritt und macht so den Molldreiklang zu einem übermäßigen Dreiklang – Desorientierung mit liegenbleibenden Tönen. Die Oberstimme steigt daraufhin im dritten Takt um einen Halbtonschritt und erzeugt so den Moll-Sextakkord, der in der A-Dur-Kadenz regulär auf der ④ stehen kann.

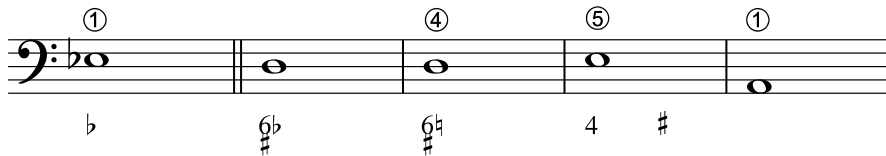


Abbildung 21: Modulation von dis-Moll nach A-Dur⁵¹

Die zweite Variante von a-Moll geht ebenfalls über die ④ der neuen Tonart, diese erhält aber einen Terzquartakkord (vom halbverminderten Septakkord der VII. Stufe), der zwar auf der ④ stehen kann, diese aber weniger deutlich kennzeichnet als die Akkorde, die Daube hier sonst wählt. Davor steht erst einmal wieder eine nicht nach Vorhaltsregeln eingeführte Quarte, die auf der alten Tonika zunächst Desorientierung stiftet, aber die beizubehaltenden Töne einführt.

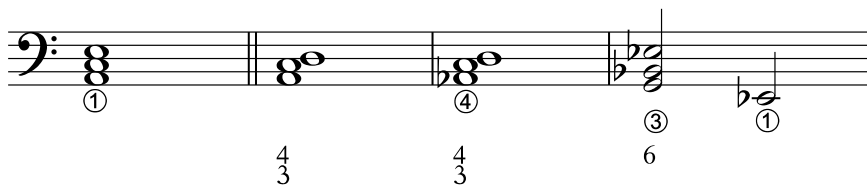


Abbildung 22: Modulation von a-Moll nach Dis-Dur, zweite Variante⁵²

Es sollen nun Überlegungen zum pädagogischen Sinn von Daubes Vorgehensweise folgen. Wie schon erwähnt, ist das Aufschreiben von Modulationen von allen Tonarten in alle anderen Tonarten in hohem Grade redundant, da jedes Tonartverhältnis stattdessen einmal aufgeschrieben und von der lernenden Leserschaft elfmal transponiert werden könnte. Das Transponieren wäre pädagogisch sehr wertvoll, da

⁵⁰ Daube 1756, 177. Aussetzung von LK.

⁵¹ Daube 1756, 156.

⁵² Daube 1756, 174. Aussetzung von LK.

auf diese Weise das Wissen über die jeweilige Modulation in Anwendung und Transfer vertieft und gefestigt werden könnte. Die Analogien zwischen gleichen Modulationen in verschiedenen Tonarten werden durch Daube geradezu verschleiert, weil er dieselben Wege immer ein wenig anders präsentiert (durch Harmonik und Kontrapunktik, aber auch durch unterschiedliche enharmonische Schreibweisen) und zwischen unterschiedlichen Lösungen für die gleiche Modulation unsystematisch wechselt. Oft wird ein Weg deutlich bevorzugt, aber Alternativen als Einzelfälle mit einbezogen. Dabei kennt und schätzt Daube durchaus das Transponieren in der Musikausbildung, er rät Anfängern zum Transponieren vor allem der im ersten Teil des Buches demonstrierten harmonische Fortschreitungen.⁵³ Auch stellt er anheim, Modulationen aus seiner Tabelle zu transponieren, sollte man mit einzelnen Lösungen unzufrieden sein.⁵⁴

Der pädagogische Nutzen einer in dieser Weise redundanten Tabelle erklärt sich zum Teil aus der Improvisationsdidaktik seit der Antike. Wie Anna Maria Busse Berger ausführt, beruhte die Fähigkeit zur Improvisation komplexer Musikwerke, etwa zur Renaissancezeit, auf einer Didaktik des Auswendiglernens.⁵⁵ Busse Berger zeigt Analogien zwischen Grammatik- und Mathematiklehrbüchern einerseits und Musiktraktaten andererseits auf. Anstatt, wie in modernerer Pädagogik üblich, wenige Regeln zu geben, mit deren Hilfe sich viele individuelle Situationen aufschließen lassen, wurde eine Vielzahl von Einzelsituationen zum Auswendiglernen aufgegeben. Mit Hilfe dieses Vorrats an Verhaltensmöglichkeiten, der im Geiste abrufbereit war, konnten dann komplexe Rechenoperationen durchgeführt, lateinische Texte verstanden und zitiert oder Musikstücke improvisiert werden. Busse Berger untermauert ihre Darstellung mit neueren Erkenntnissen der Neurowissenschaften. Diese belegen, dass auswendiggelernte Versatzstücke, sogenannte »chunks«⁵⁶, für verschiedene Arten der Hochleistung relevant sind, sei es Schachspielen, Mathematik, Sport oder Medizin. Insbesondere für Mathematik und Schach mag dies überraschen, ist doch die allgemeine Vorstellung, dass hierfür große Intelligenz und das Vorausberechnen von Möglichkeiten ausschlaggebend seien. Für Musiktraktate der Renaissance zeigt Busse Berger, dass diese zu einem großen Teil aus Tabellen von Intervallprogressionen bestehen. Generelle Regeln werden, etwa bei Tinctoris,⁵⁷ erst gegen Ende des Buches gegeben. Busse Berger führt aus, dass Traktate, die auf generelle Regeln abzielen, ohne viele Einzelfälle zum Auswendiglernen aufzuführen, sich an Universitätsgelehrte richteten und nicht auf das Improvisieren und Komponieren abzielten.⁵⁸ Ohne die Kenntnis der Bedeutung des Auswendiglernens für die Improvisationsdidaktik ist die Machart vieler Musiktraktate kaum verständlich, da sich der Sinn der redundanten Auflistung von Einzelsituationen bei der Lektüre nicht erschließt. Umgekehrt weist Busse Berger auf Eigenschaften von Traktaten hin, die darauf hindeuten, dass sie zum Auswendiglernen gedacht sind. Indizien sind erstens die Ähnlichkeit zu Grammatik- und Abakustraktaten, also die Präsentation vieler Einzelfälle anstatt weniger Regeln, zweitens Merksätze in Versform, drittens Tabellen und viertens die Auflistung von gebräuchlichen (melodischen) Formeln.⁵⁹

⁵³ Vgl. Daube 1756, 79 (»weiß man die drey Haupt=Accorde, die gemeinen Auflösungen; nebst diesen fremden Sätzen, und hat sie sich, durch ein öfteres Transponiren recht bekannt gemacht [...]«).

⁵⁴ Daube 1756, 182: »Ist man mit einer Art der Ausweichung nicht zufrieden: nun, so kann man sie auf eine andere Art, sowohl in ihrer, als auch in den übrigen Tabellen finden, wenn man sich nur der Versetzung oder Transponirung bedienen will, dabey man sowohl die dur als moll Tonarten gebrauchen kann.«

⁵⁵ Vgl. Busse Berger 2013.

⁵⁶ Ebd., 356.

⁵⁷ Vgl. ebd., 364.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd., 359.

Mit Sicherheit kann die Pädagogik des 18. Jahrhunderts nicht mit derjenigen der Renaissance in einen Topf geworfen werden. Das Auswendiglernen spielte aber zu dieser Zeit immer noch eine große Rolle, auch wenn die generellen Regeln einen größeren Stellenwert erhielten und an prominenter Stelle präsentiert wurden. Daubes *Generalbass in drey Accorden* ist dafür ein gutes Beispiel, stellen doch die »drey Accorde« den Inbegriff der Reduktion einer Vielzahl von Harmonien auf nur drei Wesentliche dar, anhand derer ein grundsätzliches Verständnis möglich ist. Andererseits unterscheidet sich die Harmonielehre des 18. Jahrhunderts, wie Stefan Zirwes ausführt,⁶⁰ gerade dadurch wesentlich von derjenigen des 19. Jahrhunderts, dass sie als Regelpoetik mit der Zielsetzung der musikalischen Praxis betrieben wurde, und zwar von praktisch tätigen Musikern für Lernende, die musizieren und komponieren wollten. Die einflussreichsten Musiktheorie-Autoren des 19. Jahrhunderts waren dagegen keine Musiker, ihre Darstellung konzentrierten sich auf die Rückführung der Harmonik auf wenige Prinzipien und eine konsistente Systematik, und das Ergebnis befähigte zwar zur Analyse, nicht aber zum Komponieren, viel weniger zum Improvisieren von Musik.

Unter Busse Bergers Merkmalen für die Didaktik des Auswendiglernens finden wir bei Daube eines, nämlich Tabellen. Diese nehmen in Daubes Schrift von 1756 mehr als ein Drittel des Gesamtumfangs ein.⁶¹ Außer der Modulationstabelle gibt es noch eine Intervalltabelle, in der für jeden Ton das Intervallverhältnis zu jedem anderen Ton nachvollzogen werden kann.⁶² Der Zweck der Modulationstabelle ist erklärtermaßen das Improvisieren von Präludien und Überleitungen. In der Ausrichtung auf die musikalische Praxis stellt Daubes Schrift gegenüber den anderen Generalbasstraktaten des 18. Jahrhunderts keine Ausnahme dar. Diese Bücher wollen nicht nur erklären, sondern auch zum Üben anleiten, damit die Griffe und Wendungen »in die Faust«⁶³ kommen. Auch wenn man nicht so weit gehen möchte, in Daubes Modulationstabelle eine Vorlage zum Auswendiglernen zu sehen, so regt sie doch an, alle diese mehr als 560 Modulationen⁶⁴ zu spielen. Eine Aufforderung zum Transponieren würde mehr Eigeninitiative und »Denkarbeit« von der Leserschaft verlangen.⁶⁵ So kann man sich einfach durcharbeiten und dabei mehr oder weniger unbewusst all die kleinen und größeren Varianten für Modulationswege und Kadenz »in die Faust« bekommen. Auf die Weise füllt sich das Gedächtnis mit einem Vorrat an Verhaltensoptionen, und eine improvisatorische Anwendung wird möglich. Vermutlich war allerdings nicht nur die Gedächtnispädagogik der Improvisation ausschlaggebend für Daube, sondern auch die pure Lust daran, all die Möglichkeiten einmal auf den Tisch zu legen – das Spielen in allen möglichen Tonarten war ja 1756 noch nicht sehr alt.

Ich möchte mit einem konkreten Ausblick auf Daubes Potential im heutigen Musiktheorie-Klassenzimmer schließen. In der Anwendung der »drey Akkorde« mit charakteristischen Dissonanzen sowie im häufigen Einsatz von verminderten und übermäßigen Akkorden zur Schaffung einer mehrdeutigen Zone zwischen den Tonarten ist Daube anschlussfähig an eine klassische Modulationsbetrachtung nach Riemann'scher Art. Dabei kann die Generalbassschreib- und Betrachtungsweise mit Anwendung von Försterstufen eine

⁶⁰ Vgl. Zirwes 2018, 20–22.

⁶¹ Vgl. ebd., 150.

⁶² Die Nutzenanwendung der Intervalltabelle besteht für das Lesen und Erstellen von Generalbassbezeichnungen. Die These des Auswendiglernens scheint hier nicht zu greifen.

⁶³ Eine verbreitete Ausdruckweise in Generalbassschriften des 18. Jahrhunderts, vgl. Zirwes 2018, 64.

⁶⁴ Zwölf Dur- und zwölf Molltonarten mit jeweils 23 Modulationen, also in alle anderen Tonarten inklusive der Varianttonart, sind 552 Modulationen. Hinzu kommen einige Wege, für die Daube mehrere Varianten gibt.

⁶⁵ Einem ähnlichen Konzept folgt der zweite Band des Gehörbildungsprogramms *Orlando*. Im Beiheft sind Kadenz-, Sequenz- und Tonleitermodelle scheinbar redundant in einer Reihe von Dur- und Molltonarten abgedruckt. Vgl. Leigh 2009.

Vereinfachung und Horizonterweiterung sein. Försterstufen können sowohl verwendet werden, um eine Umdeutungsstelle nach Art traditioneller Modulationsanalyse zu verdeutlichen, sie eignen sich aber auch, um zu zeigen, dass eine solche nicht nötig ist, weil der Bassverlauf und die Zuordnung der Basstöne zu einer Skala in Kombination mit den Generalbassziffern bereits alles beinhalten, was man wissen muss. Daubes Fokus auf dem Beibehalten von Tönen, um Übergänge sanft und plausibel zu gestalten, kann für Sätze und Improvisationen von Studierenden eine gute Leitlinie sein. Interessant und von anderen verbreiteten Modulationslehren wenig berücksichtigt ist Daubes anarchisches Verfahren, die Klänge durch Neueinführung von Tönen allmählich zu verändern, wobei die Zwischenstadien nicht von den Regeln der Dissonanzbehandlung abgedeckt sind und harmonisch keine deutbaren Akkorde ergeben. Es kann eine reizvolle Kompositions- oder Improvisationsaufgabe sein, auf diese Weise vom Klaren über das Verschleierte wieder zum Klaren zu gelangen. Nicht zuletzt wäre es bestimmt interessant, die Didaktik des Auswendiglernens zu erproben und es sich zum Projekt zu machen, alle Daube'schen Modulationen zu spielen, möglicherweise bereits figuriert, und zu erkunden, ob sich nach dieser Mühe die Fähigkeit zum Improvisieren von Präludien einstellt bzw. verbessert. Die Anwendung könnte in einem größeren Lehrgang zum Präludieren erfolgen, für den man Daubes detaillierten Anweisungen mit Tonartenplänen und Figurationsbeispielen folgen kann.⁶⁶

Literatur

Acker, Heinz (2009), *Modulationslehre. Übungen, Analysen, Literaturbeispiele*, Kassel: Bärenreiter.

Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmoltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien: Doblinger / München: Metzler.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Selbstverlag.

Busse Berger, Anna Maria (2013), »Gedächtniskunst und Kompositionsprozess in der Renaissance«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 356–366.

Daube, Johann Friedrich (1756), *General-Baß in drey Accorden [...] nebst einem hierauf gebaueten Unterricht: wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittels-Accorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten die man begehret, gelangen kann, [...]*, Leipzig: Andrä.

Diergarten, Felix (2008), »Anleitung zur Erfindung. Der Musiktheoretiker Johann Friedrich Daube«, *Musiktheorie* 23/4: Laaber, 299–318.

Geller, Doris (2002), *Modulationslehre*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Franke, Konstanze (2009), »Modulationstheorie und musikalische Wirklichkeit«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 100–111.

Franke, Konstanze (2010), »Gedanken zu einer anderen Modulationslehre«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 71–84. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/509> (22.5.2022)

Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Baß in der Composition [...]*, Dresden: Selbstverlag.

⁶⁶ Vgl. Daube 1756, 187–195.

Leigh, John (2009), *Triosonate, Konzert, Choral, Sinfonie (= Orlando – Ein multimediales Gehörbildungsprogramm, Bd. 2)*, Dresden: Fahnauer.

Möllers, Christian (1976), »Vom Unsinn der Modulationslehre«, *Die Musikforschung* 29, 257–273.

Piechler, Arthur (1959), *Die Modulation beim Orgelspiel: Eine praktische Anleitung zum Modulieren mit einer Modulationstabelle (484 Modulationsmöglichkeiten)*, Mainz: Schott.

Rummenhöller, Peter (1996), Art. »Harmonielehre«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil Bd. 4, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 132–153.

Zirwes, Stephan (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter.

ABSTRACT. Johann Friedrich Daube bietet in seiner Schrift *Generalbaß in drey Accorden* (1756) erstmalig eine Modulationstabelle von jeder Tonart in jede andere an. Daubes erklärtes Ideal ist es dabei, über wenige Zwischenschritte auch bei weit voneinander entfernten Tonarten einen für ›das Ohr‹ ansprechenden Übergang zu gestalten. Seine Herangehensweise verweist in Teilen auf spätere, funktionsharmonische Modulationskonzepte voraus, da systematisch der Quintsextakkord der vierten und der Septakkord der fünften Leiterstufe der Zieltonart erzeugt werden. Originell bis hin zur Skurrilität ist Daubes Verfahren der allmählichen Verwandlung der Klänge durch Einführung neuer Töne über liegenbleibenden Anteilen des Ausgangsakkordes, häufig im Widerspruch zu den gängigen Dissonanzbehandlungsregeln. Im Beitrag werden Daubes Modulationen in nahe und entfernte Tonarten erläutert und in den Kontext ihrer von Daube vorgeschlagenen Anwendungen beim Improvisieren von Präludien und im liturgischen Orgelspiel eingeordnet. Zum Schluss erfolgt eine Reflexion über Redundanzen und Tabellen in Lehrbüchern, die auf eine Didaktik des Auswendiglernens verweisen. Diese ist relevant für das Erlernen des Improvisierens, da eine Art musikalischer Wortschatz aufgebaut wird, der ohne weiteres Nachdenken verfügbar ist.

Laura Krämer (Jg. 1978) ist Professorin für Musiktheorie mit dem Schwerpunkt Methodik an der HMTM Hannover. Sie studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft und Italienisch in Berlin und promovierte in Heidelberg über Béla Bartók. Ihr Interesse gilt der historischen Improvisation, der musikalischen Semantik und der historischen und modernen Lehrmethodik für das Verstehen und Erfinden von Musik innerhalb und außerhalb der Hochschule.

Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

Andreas Ickstadt ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender Kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Berthold Tuercke studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

Lilia Ushakova studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

Emmanouil Vlitakis (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

Ferdinand Kiesner nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

Gabriel Pech absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.