

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen

VON WILLIAM E. CAPLIN

Ich möchte im folgenden mehrere unterschiedliche Methoden vorstellen, mittels derer Musiktheoretiker versucht haben, harmonische Fortschreitungen zu konzeptualisieren.<sup>1</sup> Ich möchte des weiteren auch die Konsequenzen für eine heutige Musiktheorie, die aus diesen historischen Konzepten erwachsen, diskutieren, insbesondere unter dem Aspekt einer Einordnung unter bestimmte musiktheoretische Kategorien. Dabei ist es mein Ziel, über abstrakte musiktheoretische Spekulationen hinauszugelangen und die harmonischen Klassifizierungen in einen direkten Zusammenhang mit der Analyse musikalischer Formen und Strukturen zu bringen. In *Classical Form*<sup>2</sup> habe ich den Gedanken ausgeführt, daß eine umfassende Analyse thematischer Strukturen eine besondere Aufmerksamkeit für ›lokale‹ Harmonik verlangt. Die Klassifizierung, die ich im folgenden vorstellen werde, sollte als ein cursorischer Versuch verstanden werden, darzustellen, wie die Harmonik die formale Funktion der jeweiligen Sätze, die die verschiedenen thematischen Einheiten eines musikalischen Werkes bilden, unterstützen kann.

Zunächst zum geschichtlichen Hintergrund: Ein Überblick über die Geschichte der Harmonielehre vom achtzehnten Jahrhundert bis heute läßt drei der harmonischen Syntax zugrundeliegende Konzepte besonders deutlich hervortreten: Kadenz, Sequenz und Prolongation. Zu Beginn der Entwicklung gründete Jean-Philippe Rameau die harmonische Progression auf zwei Kadenztypen: die *cadence parfaite* (Dominante–Tonika) und die *cadence irrégulière* (Subdominante–Tonika und auch Tonika–Dominante).<sup>3</sup> Rameau erklärte, daß die meisten der anderen harmonischen Fortschreitungen als »Nachahmungen« oder Abweichungen dieser Grundkadenzen zu verstehen seien: Rameaus Konzept von Kadenz beschränkt sich auf nur zwei Akkorde. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts begannen die Musiktheoretiker, Kadenzmodelle zu entwickeln, die aus mehr als nur zwei Akkorden bestanden. Riemanns »Funktionstheorie« beruht auf einer »erweiterten Kadenz«, die aus vier verschiedenen Akkorden besteht; einer initialen Tonika, der Subdominante, der Dominante und einer Schlußtonika.<sup>4</sup> Obgleich Riemann die harmonischen Bestandteile dieses Modells meist in Grundstellung darstellt, handelt es sich für ihn auch dann noch um dasselbe Modell, wenn die Akkorde der Kadenz in ihren Umkehrungen auftreten.

---

1 Ich möchte dem Social Sciences and Humanities Research Council of Canada für die freizügige Unterstützung dieser Forschung danken. Mein Dank geht auch an Bernard Deschamps, Alexander Rehdig, Christoph Neidhöfer und Ludwig Holtmeier für die Hilfe bei der Übersetzung.

2 William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998.

3 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, S. 57, 68.

4 Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde*, London (Augener) 1893.

Im Gegensatz zu Rameau und Riemann richtete Simon Sechters *Stufentheorie* ihre Aufmerksamkeit auf sämtliche sieben Stufen der diatonischen Tonleiter.<sup>5</sup> Infolgedessen ergab sich eine Betonung der sequenziellen Ordnung von harmonischen Fortschreitungen. Sechter zeigte die grundsätzliche Ordnung der Harmonik in der Form von Sequenzen, wie sie in Bsp. 1 dargestellt sind.



Bsp. 1 a)<sup>6</sup>



Bsp. 1 b)

Am häufigsten erläuterte er die verschiedenen Aspekte der Harmonik am Beispiel der ersten Sequenz (Bsp. 1a), der sog. »Sechterschen Kette«. Freilich ging Sechter, ähnlich wie Rameau, davon aus, daß die individuelle Verbindung von zwei Akkorden innerhalb dieser Kette als »Nachahmung« der kadenzialen Fortschreitung Dominante–Tonika zu verstehen sei. Aber in der zweiten Sequenz mit absteigenden Terzen (Bsp. 1b) gibt es keine Kadenzbeziehung zwischen den jeweiligen Stufen der Kette. Sechter schließt diese Sequenz ab, indem er ihr eine echte Kadenz anhängt.

Über die Begriffe von Kadenz und Sequenz hinausgehend entwickelten einige Theoretiker die Idee, daß eine Folge von Akkorden eine einzige Harmonie *prolongieren* könne. Ausgehend von Rameau führten sie die Vorstellung von Durchgangskakorden ein, um Situationen zu erklären, die den Erfordernissen des Fundamentalbasses nicht genügten.<sup>7</sup> Die harmonische Prolongation wurde durch Sechter zum charakteristischen Merkmal der Wiener Musiktheorie: Eine einzige Stufe konnte mit Hilfe von verschiedenen Nebenharmonien einen ganzen Takt hindurch »verlängert« werden.<sup>8</sup> Die Idee der Prolongation gipfelte in der *Schichtenlehre* Heinrich Schenkers, die jede Fortschreitung auf einer bestimmten strukturellen Ebene als Prolongation einer im Hintergrund stehenden einzigen Harmonie versteht.<sup>9</sup> In der Tat ist der Schenker-

<sup>5</sup> Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853–54.

<sup>6</sup> A. a. O., Bd. 1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen*, Leipzig 1853, S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 186 (Bsp. 28).

<sup>8</sup> Vgl. Caplin, *Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter*, *Music Theory Spectrum* 2 (1980), S. 74–89.

<sup>9</sup> Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, Wien 1935.

sche »Ursatz« selber als Prolongation einer einzigen Tonika, des »Klang in der Natur«, erdacht.

Wie wir aus dieser vereinfachenden historischen Zusammenfassung sehen können, berufen sich die Theoretiker meist auf jeweils eines der drei Grundkonzepte, um harmonische Fortschreitungen zu analysieren: Kadenz bei Rameau und Riemann, Sequenz bei Sechter und Prolongation bei Schenker. Daraus ergibt sich, daß die jeweils anderen Konzepte in ihrer Bedeutung geschmälert oder ganz vernachlässigt wurden. Rameau z. B. kannte das Konzept der Prolongation fast gar nicht und Schenker und Riemann schließen im großen und ganzen das Konzept der Sequenz aus der Harmonielehre aus.

Ich halte es für einen pragmatischen Weg, sich all dieser theoretischen Konzepte zu bedienen, um ein bestimmtes analytisches Ziel zu erreichen (nämlich die formale Analyse verschiedener Thementypen). Dazu schlage ich ein Klassifizierungsmodell vor, nach dem harmonische Fortschreitungen in eine der drei unterschiedlichen Kategorien eingeordnet werden können<sup>10</sup>:

a. Prolongierende Fortschreitungen

$I (V_5) I$      $I (V_3) I^6$      $I (V_2) I^6$      $V (IV^6) V_5$      $I (IV V^7) I$  <sub>ped.</sub>

b. Kadenzielle Fortschreitungen

$I^6 II^6 V 7 I$      $I^6 IV V I$      $I^6 II^6 V(4 7) I$

<sup>10</sup> Zu diesem Klassifizierungsmodell vgl. Caplin, *Classical Form* (Anm. 2), Kap. 2., S. 24–31.

c. Sequentielle Fortschreitungen

I seq. (IV VII III VI II V) I    I seq. (V<sup>6</sup> VI III<sup>6</sup> IV) I<sup>6</sup>    I (VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup>) I

Bsp. 2

Die erste Kategorie, die *prolongierende Fortschreitung*, umfaßt das Phänomen einer harmonischen Funktion (*prolongierte Harmonie*), die über die Interpolation untergeordneter *Nebenharmonien* hinweg aufrechterhalten bleibt. Die unterschiedlichen Formen von prolongierenden Fortschreitungen können, je nach Funktion der Nebenharmonien – z. B. Nachbarakkord, Durchgangsakkord oder Teilmoment eines Orgelpunktes – weiter klassifiziert werden.

Eine zweite Kategorie umfaßt *kadenzuelle Fortschreitungen*, die als Bestätigung einer Tonalität fungieren. Eine vollständige kadenzuelle Fortschreitung enthält, wie bei Riemann, drei wesentliche harmonische Funktionen in der konventionellen Reihenfolge Anfangstonika, Subdominante, Dominante und Schlußtonika. Unvollständige Versionen können die Anfangstonika oder die Subdominante oder beide auslassen. Unerläßlich für eine kadenzuelle Fortschreitung ist eine in Grundstellung stehende Dominante. In meinem Ansatz ist die Anwesenheit einer Dominante in *Grundstellung* axiomatisch, und ich behaupte, daß eine Umkehrung der Dominante die kadenzuelle Funktion immer zerstört. Ich glaube auch, im Gegensatz zu Riemann, daß die Anfangstonika normalerweise in ihrer *ersten Umkehrung* erscheint. Der Tonikasextakkord hat Signalwirkung für den Beginn einer kadenziellen Fortschreitung. Ein Tonikasextakkord kann aber auch am Ende einer Prolongation der Tonika erscheinen. Derselbe Akkord kann also seine Funktion wechseln und einerseits das erste Element einer kadenziellen Fortschreitung sein oder andererseits zu einer weiteren Prolongation der Tonika führen, wobei der Akkord normalerweise wieder seine Grundstellung einnimmt. Tatsächlich komme ich mehr und mehr dazu, meine Wahrnehmung an der Art und Weise zu orientieren, in der der Komponist den Sextakkord der I. Stufe handhabt. Ich glaube, daß das der Schlüssel zum Verständnis der formalen Struktur eines Themas ist.

Die dritte Art ist die *sequenzielle Fortschreitung*. Sie hat sich heutzutage, denke ich, als selbständige Kategorie durchgesetzt. Hier sind Harmonien nach einem regelmäßigen Schema von Grundton-Bewegung und kontrapunktischer Stimmführung organisiert.

Ich möchte nun meine kurze Klassifizierungsskizze mit einigen allgemeinen Formprinzipien in Zusammenhang bringen. In der Regel finden sich prolongierende Fortschreitungen zu Beginn eines Themas, sequenzielle in seiner Mitte, und kadenzi-

elle an seinem Ende. Diese allzu einfache Regel bedarf einer kurzen Erklärung, da prolongierende Fortschreitungen auch regelmäßig benutzt werden, um das »Gefühl« der formalen Mitte hervorzurufen, im besonderen wenn sie mit einer harmonischen Destabilisierung einhergehen. Und, wie wir später sehen werden, können kadenzielle Fortschreitungen auch benutzt werden, um ein Thema zu beginnen.

Wie diese hier sehr allgemein formulierte Wechselbeziehung von Harmonik und Form im Kontext funktioniert, kann mit Hilfe einer spezifischen Art von Themenbau dargestellt werden, mit dem achttaktigen Satz.<sup>11</sup>

Präsentation Grundidee

Fortsetzung Abspaltung

Kadenz

Bb: I (ped.) (IV V<sup>7</sup>) I (IV V<sup>7</sup>) I V<sup>7</sup> (seq.) VI<sup>6</sup> F: II<sup>6</sup> (V)

V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup> V (7) I

GS

Bsp. 3, Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate B-Dur, KV 570, *Allegretto*, T. 23–30

Dieser Satz beginnt mit einer zweitaktigen Grundidee, die sofort wiederholt wird, um eine *Präsentations*-Funktion, wie ich es nennen möchte, zu schaffen. Die nachstehende *Fortsetzungs*-Funktion erfüllt sich in einer Abspaltung in eintaktige Einheiten und einer Beschleunigung des harmonischen Rhythmus. Eine zweitaktige *Kadenz*-Funktion führt zu einem abschließenden Ganzschluß in Takt 30. Diese formale Analyse des Satzes ist über der Partitur gekennzeichnet. Will man die zugrundeliegenden Harmonien, die diese Funktionen unterstützen, beschreiben, könnte man sagen, daß die Tonika in Grundstellung mit einem kräftigen Orgelpunkt im Baß prolongiert wird. Dies führt in Takt 27 zu einer sequenziellen Quintenreihe, die in die Dominanttonart F-Dur moduliert. Das harmonische Ziel dieser Sequenz ist der Tonikasextakkord in F auf der letzten Viertel von Takt 28. Diese Harmonie wird dann am Anfang des nächsten Taktes wiederholt, um eine kadenzielle Fortschreitung zu beginnen,

11 Vgl. Caplin, *Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz*, Musiktheorie 1 (1986), S. 239–260; vgl. auch Caplin, *Classical Form* (Anm. 2), Kap. 3., S. 35–48

die die neue Tonart bestätigt. Es ist beachtenswert, wie Mozart das »kadenzielle« Wesen des Sextakkordes der I. Stufe betont, indem er den Baß eine Oktave tiefer setzt: Das läßt ihn als Anfangssignal einer kadenziellen Fortschreitung hervortreten. Natürlich entsprechen die drei harmonischen Fortschreitungen (Prolongation, Sequenz und Kadenz) direkt den drei früher erwähnten *formalen* Funktionen (Präsentation, Fortsetzung und Kadenz).

Eine zweiter Ausschnitt zeigt, wie ein Komponist mit der Doppelfunktion der ersten Umkehrung der Tonika »spielen« kann:

**Vordersatz**  
Präsentation  
Grundidee

**Fortsetzung**  
Abspaltung

**Nachsatz**  
Präsentation

**Kadenz**

Ab: I (V $\frac{3}{2}$ ) I V $\frac{3}{2}$  (I) V I I $\frac{6}{4}$  IV $\frac{6}{4}$  V $\frac{3}{2}$  I

V (3) HS

E.K.F. IV (II $\frac{6}{4}$ ) V (7) I GS

Bsp. 4, Ludwig van Beethoven, Sonate c-moll, *Adagio molto*, T. 1–16

Dieses Thema ist eine sechzehntaktige Periode, deren Bestandteile, Vordersatz und Nachsatz, als achttaktige Sätze gebaut sind. Nach der Prolongation der Tonika in Grundstellung in der Präsentationsphase signalisiert der Sprung des Basses hinab zur Terz der Tonika in Takt 5 die Möglichkeit einer Kadenz. Wenn in Takt 6 die Sub-

dominante folgt, wird diese Erwartung bestätigt. Aber der Baß springt dann über die V. Stufe hinaus und läßt auf der VI. den subdominanten Sextakkord folgen, was einige Unsicherheit über die Richtung der harmonischen Fortschreitung verursacht. Diese verändert sich fundamental, wenn der Sextakkord der IV. Stufe zunächst zum dominanten Quintsextakkord und schließlich zur grundstelligen Tonika leitet. Infolgedessen wird die kadenzelle Fortschreitung von der Dominante in Umkehrung, die keine Kadenzbedeutung besitzen kann, tatsächlich »aufgegeben«. Die Grundstellung der Tonika auf der letzten Achtel von Takt 7 vollendet auf diese Weise eine im fünften Takt begonnene Tonikaprolongation und leitet gleichzeitig den Halbschluß ein, der den Vordersatz schließt.

Ich möchte dies nun mit dem vergleichen, was sich im Nachsatz ereignet. Wenn in Takt 13 der Tonikasextakkord erreicht wird, verwirklicht sich sein früheres Kadenzpotential restlos, indem er durch die Subdominante hindurch zur kadenzierenden Dominante in Grundstellung in Takt 15 führt. Die unterschiedliche Behandlung des Tonikasextakkords macht deutlich, daß die zweite Hälfte des langen Vordersatzes eine *Fortsetzungs*-Funktion betont, dieselbe Stelle im langen Nachsatz hingegen die *kadenzelle* Funktion.

Ein letztes Beispiel soll noch einmal die Bedeutung einer theoretischen Unterscheidung von *Prolongations*- und *Kadenz*-Funktion, die ich für ein entscheidendes methodisches Kriterium halte, herausstellen.

8-t. Vordersatz (Zwitterthema)

4-t. Vordersatz

4-t. Fortsetzung Abspaltung

E♭: I 6 II♯ V<sup>7</sup> I

E.K.F. GS (schwach)

8-t. Nachsatz (erweitert)

4-t. zusammengesetzte Grundidee

(V♯) I (V♯) I V I (V♯)

HS

4-t. Fortsetzung (erweitert)

(keine Kadenz)

(Erweiterung)

(umgangene Kadenz)

GS

Bsp. 5, Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-moll, KV 550, *Andante*, T. 1–19

Auch Mozarts Thema bildet eine sechzehntaktige Periode aus, deren Schlußkadenz zunächst *umgangen* und nach einer zweitaktigen Erweiterung schließlich angeschlossen wird. Die viertaktige Anfangsphase mag zuerst als einfacher Vordersatz erscheinen, da sie mit einem schwachen Ganzschluß in Takt 4 schließt. Während aber die meisten Vordersätze mit einer relativ *komprimierten* kadenziellen Fortschreitung schließen, bildet hier der Baß eine einzige *erweiterte* kadenzielle Fortschreitung. Damit verleiht der Baß dieser »Anfangsphase« eine beträchtliches Maß an Kadenz-Eigenschaft.

Die folgende Phrase, Takt 5–8, zeitigt eine Abspaltung neuer Gedanken und eine harmonische Beschleunigung, die zu einem schwächeren Halbschluß führt. Damit weist die Phrase die wesentlichen Merkmale einer *Fortsetzung* auf, wie sie in der zweiten Hälfte des Satzmodells zu finden ist. Da die ersten acht Takte im Sinne einer Periode beginnen, aber als Satz schließen, nenne ich diese formale Gestalt ein *Zwitterthema*.<sup>12</sup>

Die zweite Hälfte des Themas scheint eine Wiederholung der ersten zu sein. Aber Mozart variiert das Thema mit Hilfe des *Stimmtausches*. Die Technik des doppelten Kontrapunktes führt zu bemerkenswerten Veränderungen der formalen Funktion der Phrasen. Zuerst verliert der Baß in Takt 9–12 seine ehemalige Kadenzeigenschaft und führt statt dessen eine Prolongation der grundstelligen Tonika aus. Infolgedessen schließt diese viertaktige Phrase kadenzlos. Als zweites ergibt sich aus dem Transfer des melodischen Materials der Takte 5–7 in die Baßstimme der Takte 13–15 eine

<sup>12</sup> Vgl. a. a. O., Kap. 5, S. 59–63.

Prolongation des Tonikasextakkords in Takt 15. Dieser Akkord kann jetzt als potentielle Anfangstonika einer echten kadenzialen Fortschreitung fungieren. Und tatsächlich bewegt sich der tonikale Sextakkord über den Quintsextakkord der II. Stufe schließlich zum Dominantseptakkord und läßt in Takt 17 einen Ganzschluß erwarten.

Mozart hat sich aus verschiedenen Gründen für den doppelten Kontrapunkt als technisches Mittel für die Veränderung des langen Nachsatzes entschlossen. Auch die Gründe dafür, weshalb die daraus resultierenden formalen Änderungen als so zwingend erscheinen, sind vielfältig. Mit der Bewegung der Baßstimme zum Sopran vermeidet Mozart es zunächst, den Nachsatz mit einer kadenzialen Grundtendenz zu belasten. Hätten die Takte 9–12 den ursprünglichen Baß des Themas wiederholt, hätten alle Takte des Nachsatzes (mit Ausnahme der Takte 13 und 14) aus echten kadenzialen Fortschreitungen bestanden. Mit der Technik des doppelten Kontrapunkts weicht Mozart diesem Problem aus. Die kadenziale Baßmelodie befindet sich jetzt im Sopran, und die ehemalige Baßstimme wird nun gänzlich zur Tonikaprolongation. Dies verhindert die Bildung eines internen Ganzschlusses, der den letzten Ganzschluß des Themas schwächend vorweggenommen hätte.

Aber mehr noch: Da der doppelte Kontrapunkt den Baß in Takt 15 ändert, kann der tonikale Sextakkord der Konvention entsprechend als Anfangssignal einer kadenzialen Fortschreitung erscheinen. Hätte Mozart die Tonika in Grundstellung wie in Takt 7 beibehalten, würde Takt 15 als ein fortzusetzender erfahren, und die Tonika hätte erst im nächsten Takt kadenziale Funktion annehmen können. Daraus hätte sich ein schwächerer Ausdruck des Kadenzmomentes für das Thema ergeben. In der Tat stellt Mozart sicher, daß dem Nachsatz ausreichend kadenziales Material zur Verfügung steht. Er dehnt die Kadenz, indem er dem erwarteten Kadenzschluß ausweicht. Im Vergleich zu der viertaktigen Fortschreitung des Anfangs verleiht er der kadenzialen Funktion des Themenendes größeres Gewicht, was nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt des formalen Gleichgewichts als angemessen erscheint.<sup>13</sup>

Ich hoffe, gezeigt zu haben, wie durch eine sorgfältige Unterscheidung zwischen prolongierenden und kadenzialen Fortschreitungen viele Feinheiten der Kompositionstechnik enthüllt werden können. Und ich hoffe, gezeigt zu haben, daß die Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen mehr als von bloß abstrakt theoretischem oder rein historischem Interesse ist, sondern auch für die heutige Analyse der musikalischen Form einen Erkenntnisgewinn bedeutet.

---

13 Für eine ausführliche Analyse sowohl dieses Themas als auch des Rests des Expositionsteils dieses Satzes vgl. Caplin, *Mozart, Symphony No. 40 in G Minor, II*, in: *A Composition as Problem II: Proceedings of the Second International Estonian Music Theory Conference*, hg. v. Mart Humal, Tallinn (Estonian Academy of Music) 2000, S. 155–162.

© 2004 William E. Caplin (william.caplin@mcgill.ca)

Schulich School of Music, McGill University (retired)

Caplin, William E. (2004), »Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen« [The classification of harmonic progressions], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 245–253. <https://doi.org/10.31751/p.312>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Beethoven Klaviersonate op. 10/1; Beethoven piana sonata op. 10/1; cadence; classical form; Harmonie; harmony; Kadenz; klassische Form; Mozart Klaviersonate KV 550; Mozart piano sonata K550

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024