

Werkanalyse II
Prof. Peter Petersen
Übung
Sommersemester 1998

Fritz Krämer

W. A. Mozart:

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 20 B-dur KV 456

- 1. Satz -

Inhaltsverzeichnis

Exposition.....	II
Tutti-Exposition.....	II
Hauptthema.....	II
Seitenthema.....	V
Solo-Exposition.....	VI
Durchführung.....	VIII
Reprise.....	IX
Coda.....	X
Notenbeispiele.....	XI
Fakturplan.....	XII

Exposition

Tutti-Exposition

Hauptthema

Der erste Satz des Klavierkonzerts steht in der Sonatenform. Die Exposition nimmt Takt 1 bis 191 ein. Einen wesentlichen Anteil am achttaktigen Hauptthema¹ hat das zweitaktige, fanfarenartige Motiv zu Beginn. Der Tonvorrat ist minimal; einen ganzen Takt lang, im durch die Achtelpunktierung prägnanten Rhythmus eines Marsches, erklingt nur b. Interessant am Motiv ist die Dominante auf der Eins des zweiten Taktes und die Tonika schon wieder auf der Zwei, worauf eine halbe Pause folgt, in die man geradezu fällt, weil das metrische Empfinden durch die ungewöhnliche Verteilung der Dominanten auf die betonte und der Tonika auf die unbetonte Zählzeit gestört wurde. Die üppige Repetition des Grundtons im ersten Takt baut eine nicht unerhebliche Spannung auf, die sich im fast überstürzten Ganzschluß abrupt entlädt, was von der abgezogenen Zweierbindung c - a noch verstärkt wird. Der Wiederholungseinsatz des Motivs eine Stufe höher und mit umgekehrter Harmonienfolge, mit dem Höhepunkt

des Spannungsbogens, der bei diesem Motiv ja klar die Eins des jeweils zweiten Taktes ist, also in B, kommt gleichzeitig metrisch unerwartet und stellt das metrische Gleichgewicht wieder her, um den Hörer in Takt 4 dann wieder zu irritieren. Die zweite Hälfte des Themas beginnt eher kantabel, schwingt sich in sequenzierten Terzsprüngen bis zum f auf, während die begleitenden Arpeggien in den zweiten Geigen, die in den ersten vier Takten einfach Sexten, bzw. Terzen zur Melodiestimme zu spielen hatten, und der jetzt linear, zum Schluß chromatisch geführte Baß, sowie die Chromatik auch im Thema selbst, wenn es im achten Takt ausläuft, den mehr fließenden Charakter dieses Teils noch unterstützen. Die Kadenz in diesem zweiten Teil geht über den verkürzten Dominantseptakkord in den Tonikasextakkord, weiter zur Sp, ebenfalls in Sextstellung, die dann einfach durch den chromatischen Gang im Baß zum Durakkord und als solcher zur Doppeldominante wird. Im achten Takt wird auf diese Weise die Dominante und in Takt 9 wieder die Tonika erreicht, sich überschneidend mit dem Einsatz der Bläser, die nun ihrerseits das Thema vortragen.

Das Hauptthema ist also insofern schon in sich geteilt, als die zweite Hälfte vom Charakter, als auch vom Reichtum der Harmonien her zur ersten kontrastiert. Auch in der spielerisch verzierenden Melodie im zweiten Teil ist der Tonvorrat viel größer als im ersten.

Die Wiederholung des Themas in den Bläsern steht, ein interessanter Gegensatz zum militärisch-marschartigen Charakter, der gleichwohl in der Bläserbesetzung einen angemessenen Ausdruck erhält, ebenfalls im piano; die ersten Oboen, dazu oktaviert die Flöten, haben das Thema, die zweiten Oboen liegen, wie vorher die zweiten Geigen, in Sexten oder Terzen darunter. Die erste auffällige Erweiterung besteht darin, daß jene halbe Pause, die zu Beginn das Metrum aufgelockert hatte, jetzt von den Geigen, synkopisch auf der Zwei einsetzend und chromatisch vom b ins c bzw. c ins d leitend, überbrückt wird, wodurch das Metrum jetzt bestätigt und gestärkt wird. Der zweite Teil des Themas wird wieder von den Streichern übernommen, rhythmisch - durch Aufteilung von Notenwerten in mehrere kleinere - zum Tänzerischen hin variiert und durch die wiederum variierte, durch die Triolen noch 'schnellere' Wiederholung der

beiden letzten Takte ausgedehnt. Dies geht gewissermaßen auf Kosten des Taktes, in dem vorher der chromatische Baßdurchgang lag, so daß die Themawiederholung den ungewöhnlichen Umfang von neun Takten erhält. Sie mündet (T. 18) crescendo in einen überleitenden Tuttiblock mit neuem thematischen Material: Die Flöten haben ein relativ langsames Thema aus gebrochenen Dreiklängen, während das eigentlich auffällige Motiv^{II} in den Violinen erklingt - ein staccato gespielter Achtelauftakt leitet in einen mit einem Triller verzierten Vorschlag, die Linie steigt chromatisch in den nächsten, diesmal aufwärts gerichteten Vorschlag, der dreifache Achtelauftakt wiederholt sich. Die Begleitung der Bratschen und Bässe ist figurativ, setzt das harmonische Fundament, während die der Hörner den Rhythmus und die Tonwiederholung des Anfangsmotivs aufgreift. Das Thema der Geigen mündet in ein weiteres Motiv, das nacheinander alle Stimmgruppen übernehmen - ein Sextsprung abwärts in staccato-Achteln, vorschlagende Verzierung des erreichten Tons auf der nächsten Viertel und quart- bzw. terzweise Sequenzierung des ganzen nach unten. Diese fast dreitaktige Abwärtsbewegung im Unisono der Streicher und Bläser wird zum Schluß aufgefangen und bleibt auf der Dominante stehen, die auf der Zwei von T. 27 mit mehr Volumen noch einmal wiederholt wird, wodurch ein ähnlicher Effekt erzielt wird wie durch den Ganzschluß mit der anschließenden halben Pause im Thema.

Dies verstärkt noch den Eindruck des ohnehin plötzlichen *Pianos* in T. 28, verbunden mit einer tonartlichen Ausweichung. Das *ges* im Baß ragt besonders deutlich heraus und führt uns als Mollterz der Subdominanten schon halb nach *b*-moll, zumal sie zusammen mit der Fortführung in den *F*-dur-Septakkord (=Dominante) einen Kadenzschnitt bildet, der wiederholt wird, bevor nach einem nochmaligen Aufgreifen des *es*-moll-Akkords die eigentliche Modulation beginnt. Die Streicher haben zu Beginn nur ganze Noten, stoßen den Hörer mit dem *piano-sforzato* geradezu in die neue harmonische Umgebung, fallen zurück in die Dominante, während die Holzbläser - bis T. 37 unisono - in einer abfallenden Linie mit dem Tonvorrat des verkürzten Dominantseptakkordes ein lyrisches Element hineinbringen. Die Modulation selbst ab T. 32 ist anders konzipiert - waren die Streicher vorher in einem gewissen Sinne Klangteppich für die

Bläser, so sind beide Gruppen jetzt gleichberechtigt. Die Streicher bewegen sich akkordisch in Halben vorwärts, entsprechend, nur rhythmisch versetzt und unisono, die Bläser, die die Vorhalte zu den Harmonien liefern und so einen schwingenden, wogenden Ausdruck erzeugen. Die trugschlüssige Kadenz von T. 33 auf 34 wird in T. 36 auf 37 auf anderer Stufe, d.h. jetzt schon deutlich in b-moll, wiederholt und die neue Tonart dann in T. 37/38 bestätigt - allein, der Endpunkt dieser Bestätigung ist ein urplötzlich wiederkehrendes B-dur! Die gerade erreichte neue Tonart wird schlagartig wieder verlassen - man könnte auch sagen, im letzten Moment, *bevor* sie erreicht wird -, indem einfach die Dominante umgedeutet wird: der nun direkt folgende Seitensatz^{III}, gewöhnlich natürlich in der durch die Überleitung gewonnenen neuen Tonart, steht also in B-dur, der Tonart des Hauptthemas.

Seitenthema

Auch das Seitenthema (T. 39) ist in mehrfacher Hinsicht zweiteilig, noch deutlicher als das Hauptthema. Im ersten Teil spielen die Oboen in Terzen ein Sechzehntelmotiv, das wiederholt wird, erreichen in T. 41 die Dominante, der zweite Teil besteht aus Tonleitergängen abwärts und wieder hinauf in eben dieser Dominanttonart, die die Flöten und Fagotte zu spielen haben. T. 44 steht wieder in B-dur, und das Thema wird wiederholt. Innerhalb des Themas wird der letzte Takt mehrfach wiederholt, schließlich von den Streichern aufgegriffen, dann vereinigen sich die Instrumente im forte zum tutti, quasi unisono (bis auf die Hörner), und bleiben auf f stehen. Unmittelbar dagegen wird in T. 54 ein piano gesetzt, in dem die Streicher, in ruhigen Halben beginnend, kadenzieren, zum Schluß der Viertaktgruppe wiederum den letzten Takt des Seitensatzes aufgreifend. Die Wiederholung ist anders, beginnt zwar auch in Halben, in den ersten Violinen sogar mit den gleichen Tönen, nimmt aber die Bläser noch mit dazu und hat zur harmonischen Grundlage einen Quintfall, an den sich die Schlußwendung I-IV-V-I von eben anschließt. Statt des letzten Seitensatztaktes spielen die Geigen in T. 61 ein ähnliches Motiv^{IV} im gleichen Rhythmus, mit der für das Hauptthema so charakteristischen Tonrepetition. Es wird im Folgetakt sequenziert und geht wiederum in die Kadenz über, wird in den Bläsern wiederholt und leitet zum Schluß der Tutti-

Exposition in eine aufsteigende Skalenbewegung der Streicher und Bläser, die eine Oktave höher wiederholt wird. Dazu spielen die tiefen Stimmen mit dem dreifachen Achtelauftakt noch einmal auf die prägnante Figur aus der Überleitung an (T. 18 ff., Violinen), und die Hörner erklingen noch einmal im punktierten Rhythmus des Anfangsmotivs, das im darauffolgenden T. 70 mit dem Beginn der Solo-Exposition vom Klavier zu hören ist.

Solo-Exposition

Das Thema wird für das Soloinstrument zunächst nur geringfügig zum Virtuosen hin variiert - durch den kleinen Sechzehntellauf in T. 75 und die Triolen in der Schlußwendung. Die Wiederholung des Themas übernehmen jetzt die Streicher, die Bläser überbrücken die halben Pausen, und zwar im Verbund mit dem Klavier, das dazu trillerartige Sechzehntelfiguren spielt, bevor es den zweiten Teil des Themas wieder ganz übernimmt. Das Orchester spielt hier in solistischer Besetzung, um dem Klavier mehr Raum zu geben, ist erst im Überleitungsteil wieder vollständig vertreten. Der Überleitungsteil beginnt wie beim ersten Mal, in T. 90 kommt dann das Klavier dazu, dominiert das Geschehen ab T. 93 mit ab- und in T. 95 wieder aufsteigenden, schon recht virtuosen Terzfiguren. Die Bläser stimmen, achtelweise in der Skalenbewegung fortschreitend, in die Sequenz ein, hier schon in doppelter Besetzung, bis das Orchester in T. 99 wieder im tutti spielt. An dieser Stelle ist die Dominanttonart erreicht, die bis T. 160 vorherrschen wird. Sie wird bestätigt, indem die Takte 67/68, die dem Soloeinsatz vorausgegangen waren, nach F-dur transponiert, eingefügt werden. Das Klavier erreicht in T. 102 nach einem Aufgang über zwei Oktaven den Anfangston eines kleinen eigenen Seitenthemas, das mit Sechzehnteln den Vorhaltsquartsextakkord umspielt, der im Orchester liegt, dann, wiederum über eine Achtelpunktierung, in einen Vorhalt gleitet,

der sich mit dem Quartsextakkord in die (Doppel-) Dominante C-dur auflöst, während die linke Hand wieder einen dreifachen, den Ton repetierenden Achtelauftakt hat, der in eine C-dur-Skala aufwärts mündet, deren Endton sich seinerseits mit der Wiederholung des Motivs eine Stufe höher überschneidet, die so variiert wird, daß nun der Dominantseptakkord zur momentanen Tonart F-dur umspielt wird, so daß der Vorhalt in T. 109 folgerichtig nach F-dur aufgelöst wird. Die linke Hand hat an dieser Stelle statt der Tonleiter zwei Sechzehntelfiguren zu spielen, deren erste das f umspielt, während die zweite eine Quinte abwärts durchläuft. Diese Sechzehntelfiguren, zusammengenommen mit dem dreifachen Auftakt, übernimmt nun die rechte Hand (B-dur), die Sechzehntelbewegung weiterführend (g-moll-Sextakkord), so daß ein neues zweitaktiges Motiv entsteht (T. 110/111), das eine Stufe tiefer wiederholt wird (C-dur-Sept- / F-dur-Sextakkord), dann noch eine tiefer, aber diesmal auf einen Takt verkürzt. Diese verkürzte Fassung wird noch zweimal auf gleicher Tonhöhe, einem ostinato ähnlich wiederholt, wobei sich der Zielton jeweils um einen nach unten verschiebt (d-c-b) - entsprechend der Harmoniefolge C-dur-Septim-, B-dur-Quartsext-, C-dur-Terzquartakkord, b-moll. Diese tonartliche Ambivalenz - den B-dur-Quartsextakkord könnte man sinnvollerweise auch als F-dur-Vorhaltsquartsextakkord, der nach b-moll geht, deuten, während die Dominante C-dur weiterhin dem tonartlichen Zentrum F-dur entspricht, wenn man sie nicht als Doppeldominante von b-moll hören will - findet ihre Auflösung im schon erwähnten b-moll des Taktes 117 und den folgenden Takten, die T. 28 ff. in der Tutti-Exposition entsprechen, hier allerdings nicht in B, sondern in F. Das b-moll ist also Subdominante in der Modulation nach f-moll, die wieder umgebogen wird nach F-dur (T. 128). Das Klavier ordnet sich in diesem Modulationsteil mit virtuosem Umspielen der Akkorde in das schon Bekannte ein. Es folgt das Seitenthema, jetzt tatsächlich in einer Tonart, die zu der des Hauptthemas in dominantischem Verhältnis steht, wie man es von der klassischen Sonatenform erwartet: F-dur. Die Wiederholung wird dem Klavier übertragen, das den Schluß, den letzten Takt variiert wiederholend, in die Länge zieht - das Vorschlagmotiv mit Triolenbewegungen aufwärts und abwärts erreichend, immer über den Akkorden Dominante-Tonika in der linken

Hand. Zum Schluß wird das harmonische Tempo verdoppelt, der Abschnitt endet mit einem einzelnen F-dur-Arpeggio in der rechten Hand - ganz anders als im aufbrausenden Tutti des Orchesters in den entsprechenden Takten 52/53. Die folgende Kadenz wird ebenfalls zuerst vom Soloinstrument vorgetragen, während das Orchester den Quintfall übernimmt, zu dem das Klavier Sechzehntelskalen und -akkordbrechungen spielt. Die Schlußwendung auf den Harmonien V-I wird vielfach wiederholt, immer neu verziert, wobei dem Klavier weiterhin die dominierende Rolle zukommt, bis die Bewegung auf fortepiano-Orchesterschlägen in F-dur zum Stehen und in B-dur kurzfristig zur Ruhe kommt, jedoch kein neues tonartliches Zentrum findet, wie der darauffolgende C-7-Akkord zeigt. Vielmehr ist B-dur hier noch Subdominante, denn die folgende überleitende Kadenz, die thematisch nichts Neues bringt, mündet in T. 173 in die ritornellartige Tutti-Passage in B-dur, die wir bereits aus T. 18 ff. und T. 87 ff. kennen. Sie endet hier aber nicht auf einem F-dur-, sondern einem B-dur-Sextakkord, an den sich der Schluß der Exposition, entsprechend T. 61 ff. der Tutti-Exposition, anschließt - allerdings wieder in F-dur, nachdem im vorausgegangenen Abschnitt die Haupttonart B-dur ja schon wieder erreicht worden war. So endet die Exposition im Orchestertutti, ohne Klavier.

Durchführung

Davon deutlich abgegrenzt, beginnt das Klavier allein mit der kurzen Durchführung (T. 192). Es schmückt in den ersten vier Takten den F-dur-Akkord aus, wobei der Ausgang aus der Passage in T. 195 in seiner Chromatik und den Triolen an den Ausgang aus dem Hauptthema erinnert. In T. 197 beginnt eine vom Orchester unterlegte Quintfallsequenz mit der Harmoniefolge (F -) d - g - C - F - B - (C - A - d). Die Bratschen und zweiten Geigen laufen synkopisch parallel, wobei die zweiten Geigen Vorhalte haben. Auf der

neuen Harmonie d-moll setzen in T. 201 die Bläser mit dem Motiv aus dem Schluß der Exposition ein^{IV} und leiten einen weiteren Quintfall d - g - C - F - B ein, indem sie ihr Motiv sequenzieren, während das Klavier aufwärts die entsprechenden Skalen durchläuft. Die chromatische Triolenbewegung des Klaviers wird in den folgenden Takten 211-214 wieder aufgenommen, die Streicher antworten, und der Dialog mündet, auf der einen Seite virtuos gesetzte Klavierstimme, auf der anderen in teilweise taktelangen Haltetönen begleitende Streicher, in eine Kadenz, die F-dur bestätigt. In T. 219 ff. deutet das Klavier in der rechten Hand die sich synkopisch in Vorhalten bewegende Linienführung des ersten Überleitungsteils (T. 32 ff.) an. Über Triolenarpeggien und Läufe wird also in T. 229 erneut F.dur erreicht, die Bläser, hier wieder in Tutti-Besetzung, fallen ein und leiten die Harmonik chromatisch von F in die Tonika B, auf der in T. 231 die Reprise beginnt.

Reprise

Das Hauptthema wird zu Beginn der Reprise, die natürlich nicht wieder das Orchestertutti vorzieht und das Soloinstrument erst später wiederholend dazukommen läßt, von den Streichern vorgetragen, von den Bläsern wiederholt, wobei das Klavier sich mit einem viertaktigen Triller auf f eingliedert, während die Flöte in T. 241 und 243 die überbrückende Verzierung übernimmt, die in T. 79 ff. noch dem Klavier zugeteilt war. In T. 244 hat das Klavier dann wieder die Führungsrolle, spielt allein den zweiten Teil des Themas, wiederum modifiziert und mit einem virtuos Lauf in das überleitende Tuttiritornell mündend. In T. 258 folgt das eigene Seitenthema des Klaviers, hier aber schon in B-dur, wie auch der gesamte folgende Teil, der als zweiter Teil der Exposition in der kontrastierenden Dominanttonart gestanden hatte, jetzt wieder in der Tonika steht, wie man es aus der klassischen Sonatenform gewohnt ist.

Die Reprise ist hier um die nunmehr sinnlos gewordene Überleitung nach F-dur (T. 93-102) gekürzt. Eine weitere Kürzung besteht im Wegfall des Expositionsschlusses (T. 185-191). Der Orchesterapparat bleibt schon vorher auf dem F-dur-Vorhaltsquartsextakkord stehen und gibt dem Klavier Raum für seine Kadenz - Mozart hat sie in drei Versionen selbst ausgeschrieben.

Coda

In der Coda wird der Schluß der Tutti-Exposition noch einmal aufgegriffen, ohne Klavier endet das Stück auch hier mit drei Orchesterschlägen in B-dur. Man könnte auch sagen, die Solokadenz liegt kurz vor Schluß der Reprise, und würde dann die letzten Takte, weil sie den bekannten Schluß quasi wörtlich wiederholen, noch zur Reprise zählen und nicht von einer Coda sprechen.

Notenbeispiele

Fakturplan

I
II
III
IV
I