

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



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



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

Oliver Schwab-Felisch

Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart

Das Thema dieses langsamen Satzes ist asymmetrisch: Sein Nachsatz ist doppelt so lang wie sein Vordersatz. Eine genetisch-rekonstruktive Analyse zeigt den Nachsatz als Auskomponierung einer Mittelgrundstruktur, die auch in auskomponiertem Zustand nicht mehr als vier Takte zu messen bräuchte. Diese Deutung allerdings besagt nichts über die innerkompositorischen Gründe der besagten Asymmetrie – eine explanatorische Lücke, die der vorliegende Beitrag durch eine quasi Schönberg'sche Deutung des strukturanalytischen Befundes zu füllen sucht: Der Vordersatz des Mozart'schen Themas enthält einen verborgenen dreistimmigen Kanon. Eine Stimme dieses Kanons bricht vorzeitig ab. Der erste Melodieton des Nachsatzes reagiert auf diese Störung, indem er die letzte stehengelassene Tonhöhe dieser Stimme aufgreift. Dies aber erzeugt eine neuerliche Störung, die hinreichend auszubalancieren voller acht Takte bedarf.

The theme of this slow movement is asymmetrical: its consequent is twice as long as its antecedent. A genetic-reconstructive analysis reveals the consequent to be a composing-out of a middle-ground structure that would need not measure more than four bars when fully composed. This interpretation, however, says nothing about the true compositional reasons for the asymmetry in question. The present contribution attempts to fill this explanatory gap using a quasi-Schoenbergian interpretation of the analyzed structure: the opening movement of Mozart's theme contains a hidden three-part canon, except that one voice of this canon breaks off prematurely. The first melody tone of the consequent reacts to this disturbance by picking up where the other voice left off. This, however, creates a new disturbance that requires eight bars to be sufficiently balanced.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: canon; Kanon; Koch; Mozart; process; Prozess; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre; Schönberg; structure; Struktur

Mein Vortrag beschränkt sich auf das zwölftaktige erste Thema des 2. Satzes aus KV 488 (Bsp. 1). Beginnen möchte ich mit der Frage, wie sich die asymmetrische Proportion von Vorder- und Nachsatz verstehen lässt. Hierzu werden zunächst zwei analytische Skizzen einander gegenübergestellt. Die eine orientiert sich an Heinrich Christoph Koch, die andere an Heinrich Schenker. Im zweiten Teil des

Vortrags dann soll eine hypothetische Rekonstruktion der kompositorischen Prozesse versucht werden, die der Ausbildung der konkreten Erscheinungsform des Themas zugrundeliegen.

Koch unterscheidet bekanntlich zwischen ›engen‹, ›erweiterten‹ und ›zusammengeschobenen‹ Sätzen. Die wichtigsten ›Erweiterungsmittel‹, die Koch unterscheidet, Hinzufügungen wie ›Wiederholung‹, ›Parenthese‹ oder ›Anhang‹, werden primär dadurch kenntlich, dass sie entfernt werden können, ohne dass dies zu einer Störung des musikalischen Zusammenhangs führt.¹

Ein durchaus anderes Verfahren der Erweiterung stellt die von Schenker beschriebene ›Auskomponierung‹ dar. Eine Auskomponierung erzeugt auf der Basis einer musikalischen Bildung eine andere, umfangreichere, die in bestimmter Hinsicht als Äquivalent der ersten betrachtet werden kann. Sie ist kein Zusatz, sondern eine Transformation mit der besonderen Eigenschaft, ihren eigenen Ausgangspunkt zu beinhalten. Eine Auskomponierung kann nur dann entfernt werden, wenn sie durch eine Bildung ersetzt wird, die das auskomponierte Element beinhaltet.²

Beispiel 1: Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12

Wie wären die acht Takte des Nachsatzes vor dem Hintergrund der Koch'schen Unterscheidung von ›engen‹ und ›erweiterten‹ Sätzen zu bewerten? Eine Hinzufügung oder Dehnung, aus deren Rücknahme sich ein etwaiger zugrundeliegender enger Satz rekonstruieren ließe, findet sich nicht. Dafür hat Koch im zweiten Band des *Versuchs* eine Spielart des ›zusammengeschobenen Satzes‹ beschrieben, die den Nachsatz ausgezeichnet charakterisiert:

1 Vgl. Koch 1787, 424–453.

2 Vgl. Schenker 1935.

Das Zusammenschieben zweyer an sich vollständiger Sätze kann ferner dadurch hervorgebracht werden, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, diesen ersten Satz als einen vollständigen Satz empfinden zu lassen; denn durch dieses Verfahren wird der nachfolgende Satz zur Vollständigkeit des ersten erfordert, und die beyden Sätze erscheinen alsdenn in der Gestalt eines einzigen vollständigen Satzes. Dieser Prozeß [...] ist aber nur unter solchen Sätzen möglich, von welchen der erste aus zwey Gliedern besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten.³

Mit Koch wäre das Thema demnach problemlos als Verbindung eines viertaktigen engen Satzes mit einem achttaktigen zusammengesetzten Satz zu beschreiben. Von einer Erweiterung kann dagegen keine Rede sein.

Wechseln wir die Perspektive. Beispiel 2a zeigt das Thema mit hervorgehobenen melodischen Strukturtönen.⁴ Im Vordersatz setzt sich die Melodie aus zwei separaten Linien zusammen: Die untere beginnt mit dem Ton *cis*² und endet in Takt 4 auf dem *eis*¹, die obere beginnt mit *a*² und endet in Takt 3 auf dem *fis*².

Im Nachsatz ist die latente Mehrstimmigkeit des Vordersatzes aufgegeben, die Linie beginnt mit dem Ton *d*² und führt in Sekundschritten bis hinab auf den Finalton *fis*¹.

Die Beispiele 2 b–d zeigen den Außenstimmensatz des Themas in zunehmenden Graden der Vereinfachung.⁵ Beispiel 2b eliminiert melodische Verzierungen sowie, in den Takten 1–3, die obere der zwei von der originalen Melodie dargestellten Stimmen. Beispiel 2c vereinfacht zunächst den Bass. Die Initialkadenz im Vordersatz des Originals beginnt und endet mit einem *fis*-Moll-Klang, die Oberstimme fällt zugleich von dessen Quinte *cis* zur Terz *a*. Die ersten zweieinhalb Takte können somit als Auskomponierung, als Prolongation der Tonika verstanden werden. Dies wird durch die Zusammenfassung der originalen Basstöne im Ton *fis* ausgedrückt. Entsprechendes gilt für die Harmonieprogression der Takte 5–8.

3 Koch 1787, 456, § 122. »Unvollständig bleibt der Satz bey der Verbindung zweyer [vollkommener] Einschnitte jederzeit, wenn die Endigungsformel des zweyten Einschnittes eben so beschaffen ist, als die Endigungsformel des ersten.« (Ebd.)

4 Die Notation mit übergreifendem ›Achtelbalken‹ verwendet ein graphisches Mittel der Schichtenlehre, darf hier aber nicht im Schenker'schen Sinne gelesen werden. Es handelt sich um ein einfaches Mittel der Hervorhebung.

5 Die Notation verzichtet auf den speziellen Zeichengebrauch der Schenker-Tradition. Wie ein Vergleich mit Allen Cadwalladers und David Gagnés Analyse des Stücks zeigt (Cadwallader / Gagné 2011, 194–199), rekurriert obige Analyse nur auf bestimmte Prinzipien der Schenker-Analyse, darf also nicht als vereinfachte Darstellung einer im Kern vollständigen Schenker-Analyse aufgefasst werden.

The image displays four analytical diagrams (a, b, c, d) for the first twelve measures of the second movement of Mozart's Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488. The music is in 3/4 time and A major. Diagram a) shows the full score with fingerings (5 and 9) and phrasing slurs. Diagram b) highlights the melodic line in the right hand with fingerings and phrasing. Diagram c) highlights the bass line with fingerings and phrasing. Diagram d) shows the harmonic structure with fingerings and phrasing.

Beispiel 2a–d: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12: analytische Diagramme I

Eine weitere Vereinfachung betrifft die Oberstimme. Der Gang vom Ton gis^1 zum Leitton eis^1 in Takt 4 des Originals wird dem Ton gis^1 untergeordnet. Weil gis^1 ein gemeinsamer Ton des Sextakkordes der II. Stufe und der Dominante ist, kann es als liegend gedacht werden. Der Ton g^1 über dem Basston h in T. 9 wird als Variante des diatonischen Tones gis^1 aufgefasst und entsprechend dargestellt.

Wenn wir nun Vorder- und Nachsatz miteinander vergleichen, erscheint der Nachsatz gegenüber dem Vordersatz als deutlich gedehnt. Im Vordersatz misst die Tonika-Prolongation zweieinhalb, im Nachsatz vier Takte. Der Sextakkord der II. Stufe benötigt im Vordersatz einen halben Takt, im Nachsatz dagegen zwei Takte.

Versuchen wir also, die acht Takte des Nachsatzes ein zweites Mal auf eine viertaktige Grundform zurückzuführen, und zwar, indem wir jede strukturelle Note im Nachsatz um die Hälfte ihres Wertes verkürzen. Lediglich die Takte 9 und 10 des Originals werden auf ein Viertel ihrer Gesamtlänge reduziert. Im Ergebnis fällt der Schlussklang auf den Beginn des achten Taktes unserer rekonstruierten Modellperiode. Der resultierende Viertakter enthält in verkleinerter Form alle wesentlichen Struktureigenschaften des achttaktigen Originals:

- den fallenden Zug von d bzw. von cis zu fis ,
- die Entsprechung zwischen Takt 5 und Takt 1,
- die Prolongation der Tonika durch die Skalentöne 5 bis 3
- und den Harmoniewechsel in punktierten Halben und punktierten Vierteln.

Nicht in der Reduktion erscheinen dagegen der ›Neapolitaner‹ und der Dominantquartsextakkord. Wer sie berücksichtigen wollte, wäre aus metrischen Gründen gezwungen, wenigstens eines der eben genannten essentiellen Merkmale des Nachsatzes zu missachten. Auf der gewählten Ebene der Vereinfachung kann von ihrer Darstellung abgesehen werden – nicht etwa, weil sie von geringerer musikalischer Bedeutung wären, sondern weil in unserem Beispiel beide als Formen der Auskomponierung des Tones gis^1 zu verstehen sind.

Am Beispiel Kochs hatten wir gesehen, dass einer analytischen Perspektive, die sich allein am musikalischen Vordergrund orientiert, bestimmte strukturelle Aspekte verborgen bleiben. Andererseits verhält es sich so, dass eine analytische Grafik wie die in Beispiel 2 vorliegende zwar die Differenz zwischen verschiedenen Graden der Vereinfachung zeigt, jedoch nicht oder nur in bestimmten Fällen darüber Auskunft gibt, welche konkreten innermusikalischen Bedingungen eine bestimmte Form der Auskomponierung motiviert haben. Eine strukturelle Schicht reguliert die Auskomponierung, aber determiniert sie nicht.

Man kann nun die Warum-Frage durchaus für unbeantwortbar oder auch im Hinblick auf das ästhetische Verstehen des Werkes für irrelevant halten. Gleichwohl möchte ich im restlichen Teil meines Vortrages versuchen, ihr nachzugehen. Das Ergebnis der Reduktion betrachte ich dabei als eine Art von Elementarskizze, an deren Grundlinien sich die hypothetische Rekonstruktion des Kompositionsprozesses orientiert. Als *Movens* der Auskomponierung aber sollen das ›kompositorische Problem‹ oder auch die ›Unruhe‹⁶ gelten, die jeweils in einer bestimmten Konstellation angelegt sind. Plakatativ gesagt: Es soll versucht werden, einen Schönberg'schen Begriff generativer musikalischer Dialektik mit einem Schenker'schen Begriff regulativer musikalischer Struktur zusammenzudenken.

*
**

Beginnen wir mit Beispiel 3a. Als Ausgangspunkt der hypothetischen Rekonstruktion, die ich im Folgenden anstellen möchte, dient die sogenannte ›Minimalkadenz‹⁷ in einer satztechnischen Realisierung mit parallel geführten Terzen in den Oberstimmen (Bsp. 3a, T. 1–3). In Takt 4 zeigt Beispiel 3a die einfachste Möglichkeit einer Fortsetzung des Terzenparallelismus, nämlich die Weiterführung bis zur Terz *gis–eis*. Mit ihr entstände zugleich ein Quartzug vom fünften zum zweiten Ton, wie er für die sogenannte ›Unterbrechung‹ charakteristisch ist. Der Halbschluss allerdings geriete auf diese Weise zu undeutlich: Er enthielte keinen ›prädominanten‹⁸ Klang, zudem hätte die ›männliche Endung‹ in Takt 4 einen unangemessenen Stillstand der musikalischen Bewegung zur Folge.

Beide Schwierigkeiten, so zeigt Beispiel 3b, werden durch eine Beschleunigung des sekundweise fallenden Soprans behoben. Durch sie wird die bislang simultane Terz der Oberstimmen sukzessiv durchschritten, so dass der Sopran vom Ton *a*¹ in Takt 3 ausgehend in Takt 4 gleichsam einen Ton des Alts, den Ton *eis*¹, erreicht.

6 Vgl. Schönberg 1995, 226–230.

7 Vgl. etwa Fladt 2006.

8 Der in der angelsächsischen Musiktheorie eingeführte Terminus der ›Prädominante‹ bezeichnet jedes Element der Klasse derjenigen Klänge, die einer Dominante im Rahmen einer Kadenz vorausgehen können.

Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488

a)



Example a) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

b)



Example b) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

c)



Example c) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

d)



Example d) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

e)



Example e) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).



Example e) shows a piano introduction in A major. The right hand plays a series of chords: A4, C#5, E5, and F#5. The left hand plays a series of chords: A2, C#3, E3, and F#3. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Beispiel 3a-e: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1-4: analytische Diagramme

Eine Folge der Beschleunigung ist die Ausbildung eines Motivs: Die Nebennotenbewegung des Tenors in den Takten 1 und 2 wird durch den ›Alt2‹⁹ in den Takten 3 und 4 wiederholt. Die sekundweise fallende Fortsetzung des Nebennotenmotivs im Tenor wird nun zum Anknüpfungspunkt für weitere motivische bzw. kontrapunktische Beziehungen. Indem die fallende Linie des Soprans ihrerseits durch das Nebennotenmotiv eingeleitet wird, entsteht eine imitative Struktur, eine Art Kanon in der Oktave und im Einklang, die ab Takt 3 des Originals alle drei oberen Stimmen mit einbezieht (Bsp.3c). Man mag es kaum für einen Zufall halten, dass der Diskant dieses dreistimmigen Satzes das Rahmenintervall zwischen *d* und *eis* ausfüllt, mithin den bereits in der Initalkadenz angelegten barocken ›Pathotyp‹¹⁰ über vier Takte hinweg auskomponiert.

Beispiel 3d zeigt als nächsten Schritt die Höherlegung des Alts, der nunmehr neue Oberstimme wird. Die Höherlegung bringt die konstitutive Dissonanz der Minimalkadenz – den 2–3-Vorhalt – in die Außenstimmen.

In einem weiteren Schritt wird die durch die Vorschaltung des Nebennotenmotivs entstandene Gruppe von fünf Takten auf die Zahl von vier Takten reduziert (Bsp.3e). In der Stauchung der zwei Anfangstakte auf die Länge eines einzigen bleibt die Abfolge von eröffnendem Nebennotenmotiv und quasi nachschlagendem Einsatz der ehemals im Alt situierten Tonqualität *a* erhalten. Diese Konstellation prägt den Verlauf der Oberstimme während der folgenden Takte des Vordersatzes: Die parallelen Sexten (Sopran und Alt in Bsp.3d) werden horizontalisiert. Virtuelle Mehrstimmigkeit ist die Folge.

Der obere Zweig der so entstandenen virtuell mehrstimmigen Oberstimme bricht beim Ton *d*² in Takt 3 ab. Dies hat drei Gründe: Erstens bewirkte das *cis*², zu dem das Motiv zurückzukehren hätte, im Verhältnis zum Alt eine Quintparallele, zweitens verunklarte ein Vorhaltsquartsextakkord in Oktavlage die ›Endigungsformel‹ in Takt 4 (Bsp.3d) und drittens ist das *cis*², das dem Ton *d*² vorauszugehen hätte, in der Pendelbewegung nicht unterzubringen, so dass die Einbindung des Tons *d*² in das Kanonsubjekt entfallen muss. Die nunmehr isolierte Position des Tones *d*² aber hat Konsequenzen über diesen Takt und das bloß Motivische hinaus.

9 Um den Sextakkord der II. Stufe in T.3 korrekt darzustellen, müsste der ›Alt‹ vom *fis*¹ zu *d*¹ abspringen. Allerdings erlauben strukturelle Linien im Sinne Schenkers keine interpolierten Terzschriffe. Der ›Alt‹ endet daher auf dem Ton *fis*¹. Der Ton *d*¹ wird nicht über den Ton *fis*², sondern, wie schon in den Takten 1 und 2, über den Ton *cis*¹ erreicht, einen Ton, auf dem die strukturellen Stimmen ›Tenor‹ und ›Alt 2‹ kurzzeitig zusammentreffen. – Die durch das Wechselnotenmotiv eingeleiteten melodischen Linien sind zur besseren Unterscheidbarkeit als halbe Noten dargestellt. Es handelt sich nicht um die Notation von Dauern. Die Taktstrichsetzung folgt der des Originals.

10 Kirkendale 1966, 137.

The image displays five analytical diagrams (a-e) for the first 12 measures of the second movement of Mozart's Piano Concerto in A major, KV 488. Each diagram shows a grand staff with treble and bass clefs. Diagram (a) shows the original score with a bracket under the first four measures. Diagram (b) shows an alternative phrasing with a bracket under measures 1-4 and a fingering '5' above measure 5. Diagram (c) shows another alternative phrasing with a bracket under measures 1-4 and a fingering '5' above measure 5. Diagram (d) shows a third alternative phrasing with brackets under measures 1-4, 5-8, and 9-12, and fingerings '5' and '9' above measures 5 and 9 respectively. A large question mark is placed above measure 9. Diagram (e) shows the original score with brackets under measures 1-4, 5-8, and 9-12, and fingerings '5' and '9' above measures 5 and 9 respectively.

Beispiel 4a-e: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1-12: analytische Diagramme II

Deutlich wird dies in Takt 5. Wie Beispiel 4a veranschaulicht, erscheint der zu Beginn des Nachsatzes durchaus unerwartete Ton d^2 deshalb als plausibel, weil er an den ›hängengebliebenen‹ Ton d^2 aus Takt 3 anknüpft. Das im Vordersatz entstandene Ungleichgewicht, so ließe sich mit Schönberg sagen, wird zum Movens des weiteren musikalischen Prozesses.

Strukturelle Dauer und motivische Darstellung der Tonfolge d^2 und cis^2 in den Takten 5 und 6 folgen denen der Töne cis^2 und h^1 in den Takten 1 und 2, sind also eine Funktion der vom Prinzip der Periode geforderten Korrespondenz der Anfänge von Vorder- und Nachsatz (Bsp. 4b).

Da die Nebennote d^2 einer Rückführung zur Hauptnote cis^2 bedarf, verzögert sich der Akkordwechsel um einen Takt. Die zweitaktige Strecke unbewegter Harmonik aber, die sich aus einer zweitaktigen Oberstimmenbewegung über liegendem Bass ergäbe, widerspräche dem bisherigen harmonischen Rhythmus; zudem erschiene der Ton cis^2 als Teil einer 6–5-Seitenbewegung nur schwach in Szene gesetzt (Bsp. 4c).

Der originale Bass bewirkt demgegenüber einen Klangwechsel in punktierten Vierteln und leitet über die verminderte Quinte $gis-d$ zur Terz $a-cis$, lässt das cis^2 also gut ›einrasten‹. Die Folge der deutlichen Inszenierung von cis^2 ist notwendigerweise die Entfernung von fis-Moll. Der A-Dur-Klang in Takt 6.1 ist freilich nur von regionaler Bedeutung. Er färbt den Ton cis^2 und sorgt für lokale Aufhellung, bleibt ansonsten aber dem weiterhin auf fis-Moll bezogenen Ton cis^2 untergeordnet. Dies zeigen die folgenden zwei Takte.

Die kontrapunktisch-harmonische Interpretation des fallenden Sekundschrilles h^1-a^1 in den Takten 7 und 8 folgt jener des fallenden Sekundschrilles d^2-cis^2 aus den Takten 5 und 6 (Bsp. 4d). In Takt 8.1 ist fis-Moll wieder erreicht. Noch in dem Takt, der dem Schlusstakt einer regulären Periode entspricht, befindet sich die Harmonik demnach im Stadium der Tonikaprolongation. Die Modifikation der Taktgruppenstruktur, die aus der Notwendigkeit resultiert, die syntaktische Einheit kadenzuell abzuschließen, wird damit als Funktion der Satztechnik und Motivik deutlich.

Mit dem neapolitanischen Sextakkord über H erreicht die Sequenz einen Klang, der geeignet ist, die Position vor der Dominante der Tonart fis-Moll einzunehmen. Dieser Akkord fungiert als struktureller Umdeutungsakkord: Er gehört teils zur Sequenz, teils bereits zur folgenden Kadenz. Seine Dehnung auf zwei Takte ergibt sich aus dem Prinzip der Viertaktigkeit und der Position der Dominante im vorletzten Takt (Bsp. 4e); zugleich markiert sie den Übergang vom Kontext der Sequenz in den der Kadenz.

Bevor ich abschließend auf bestimmte Aspekte der Metrik eingehe, noch einige Bemerkungen zum Verhältnis von Vorder- und Nachsatz. Beispiel 3 hatte klar werden lassen, dass der ›Kanon‹, der die Initialkadenz des Vordersatzes auskomponiert, über die syntaktische Zäsur von Takt 4 hinweg bis in Takt 5 reicht. Dies ist nicht die einzige Verbindung der beiden Teilsätze – drei weitere lassen sich aufzeigen.

1. Mozart verändert das Sequenzmodell, indem er den Sextsprung abwärts zum ersten Ton des Tetrachords durch einen Terzsprung abwärts ersetzt (Bsp. 4e). Vom Tetrachord bleibt damit eine Gruppe aus zwei steigenden Sekundsritten übrig. Die Bassfigur der Sequenz knüpft damit unmittelbar an die des vorausgegangenen Halbschlusses an. Wie Beispiel 5a zeigt, entsteht so ein regelmäßiges Muster aus zwei steigenden Sekundsritten und einem Quintfall, ein Muster, das von Takt 3 über die syntaktische Grenze des Halbschlusses hinweg bis zu Takt 11 reicht.

2. Der originale Bass, der ab Takt 9 in die Kadenz führt, entspricht bis zum Ton *cis* dem Tetrachord-Bass der Sequenz. Die Kadenz reinterpretiert diesen Bass – genauer, den Klang über dem Basston *cis*. Der Schlussston *fis* weicht von der Tetrachordstruktur ab. Nichtsdestotrotz ließe sich auch das vollständige Tetrachord *a-h-cis-d* als Kadenzbass aussetzen: als Bass einer Trugschluss-Kadenz in *fis*-Moll.

Dass die Basstöne der Trugschlusskadenz in Moll die selbe Intervallstruktur besitzen wie der Bass des Sequenzmodells, spielt bereits in den Takten 3–5 eine Rolle (Bsp. 5b). Vertauscht man in Takt 5 die Tonqualitäten von Bass und Sopran, zeigt sich im Sopran die korrekte Auflösung des Leittons *eis*¹ zu *fis*¹, im Bass aber das vollständige Tetrachord *A-H-cis-d*. Die zugehörige Harmonieprogression bildete bei entsprechender Inszenierung eine Trugschluss-Kadenz. Dass Mozart die Trugschluss-Implikation und damit auch den Doppelsinn des Tetrachords bewusst eingesetzt hat, wird in der Reprise des A-Teils deutlich. Wie Beispiel 5c zeigt, ersetzt Mozart in Takt 64 den Quintfall des Basses durch einen Sekundsteg und liefert damit präzise den Ton, der in Takt 11 zur Vervollständigung des Tetrachordes gefehlt hatte.

3. Durch den Ton *d*² wird eine Verbindung zwischen *cis*² in Takt 1 und *cis*² in Takt 6 hergestellt, eine Verbindung, die sich auf zweifache Weise niederschlägt: zum einen wiederholt sie das Nebennotenmotiv *cis-d-cis* in größerem Maßstab, zum anderen sorgt sie dafür, dass hier keine ›Unterbrechung‹ vorliegt, sondern ein ungegliederter Umlinie-Zug. Beide Einsichten entstammen einer Analyse von Allen Cadwallader und David Gagné, die in Beispiel 5d auszugsweise wiedergegeben ist.¹²

12 Ebd.

Beispiel 5: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12 und T. 61–64, a–c und e–f: analytische Diagramme (III); d. Allen Cadwallaer und David Cagné: Graph zu T. 1–12¹¹

¹¹ Cadwallader/Cagné 2011, 198. Beispiel 5d ist ein Neusatz, keine Reproduktion.

Zuletzt einige Worte zur Metrik. Wie Beispiel 5e zeigt, sind alle ungeradzahigen Takte als metrisch ›schwer‹ anzusehen: Der Beginn auf der Tonika, der leichte Durchgang der Oberstimme, das relativ betonte Erreichen der Tonika-Terz in Takt 3, der leichte Halbschluss in Takt 4, insbesondere aber der kadenzierende Quartsextakkord in Takt 11 sind eindeutige Indizien. In der zweiten Taktgruppe wird diese metrische Struktur durch eine komplementäre Akzentstruktur überlagert. Die Takte 6 und 8 enthalten die durch Vorhalte markierten Zielakkorde der zweitaktigen Sequenzglieder und bilden damit ein lokales Metrum aus, das dem übergreifenden etablierten Metrum widerspricht. Wer die Takte 1–4 nicht kennt¹³, wäre gezwungen, den Takten 6 und 8 das relativ höchste metrische Gewicht zuzuschreiben.¹⁴

Das systematisch komplementäre Verhältnis von übergreifender und lokaler Metrik klärt sich erst in den Takten 9 bis 11. Takt 10 wird der Logik des Vordergrundes entsprechend zunächst als betont empfunden, trägt jedoch als erster geradzahiger Takt keinen Vorhalt. Takt 11 ist wie alle ungeradzahigen Takte metrisch schwer. Zugleich ist dies der erste ungeradzahlige Takt, dessen erste Zählzeit durch einen langen Vorhalt markiert wird (bis dahin fanden sich lange Vorhalte ausschließlich in geradzahigen Takten). Die ›Verschiebung‹ des Vorhaltes bei gleichzeitigem Abbruch der Sequenz bringt lokales und globales Metrum wieder in Deckung. Takt 10 entpuppt sich a posteriori als Umdeutungstakt. Unter dem Eindruck von Takt 11 erscheint er auf jeder metrischen Ebene als unbetont.

Die metrische Reinterpretation, die hier zu beobachten ist, entspricht der Umdeutung, derer es bedarf, um den Sextakkord auf *H* als Teil der Kadenz aufzufassen. Der gleichzeitige Übergang von einem harmonischen Kontext in den anderen und von einer ›dissonanten‹ in eine ›konsonante‹ Metrik¹⁵ wird vermittelt durch einen Moment des Stillstands. Was als Terzgang des Basses ansetzt, wird in Takt 10 unterbrochen. Im Ausbleiben der Bassbewegung, dem Innehalten der harmonischen Bewegung und der eigentümlichen Glätte des Achtelaufstiegs in der rechten Hand tritt die Musik für einen Moment gleichsam aus sich selbst heraus. Was sich ereignet, ist eine kurze Absence, eine magische Spanne der Zeitlosigkeit, innerhalb derer sich die Kontexte neu ordnen.

13 Sie etablieren, was Krebs 1987 (105 f.) als »primäre metrische Konsonanz« bezeichnet.

14 Welche der beiden metrischen Schichten in den Vordergrund des Hörbewusstseins tritt, hängt vom Umfang seiner temporalen Fokussierung ab.

15 Vgl. Krebs 1987.

Literatur

- Cadwallader, Allen / Gagné, David (2011), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, dritte, überarbeitete Auflage, New York: Oxford University.
- Fladt, Hartmut (2006), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 2/2, 189–196. <https://doi.org/10.31751/526>
- Kirkendale, Warren (1966), *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Schneider.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig, Reprint Hildesheim: Olms 2000.
- Krebs, Harald Manfred (1987), »Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance«, *Journal of Music Theory* 31, 99–120.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1995), *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York: Columbia University.

© 2022 Oliver Schwab-Felisch

Technische Universität Berlin [Technical University of Berlin]

Schwab-Felisch, Oliver (2022), »Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart« [Process and structure in the 2nd movement by Wolfgang Amadeus Mozart's piano concerto in A major KV 488], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 61–74. <https://doi.org/10.31751/p.245>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022