



# Musik

Gymnasiale Oberstufe

Leistungskurs

Hauptphase

Anhang

R. Schumanns Klavierkonzert a-moll, op.54

2019

## DAS MUSIKWERK R. Schumanns Klavierkonzert a-moll, op.54

### Ein Dokument musikalischer Kunst/Werkindividualität

#### **Einheit und Vielfalt**

Das musikalische Material und seine Gestaltung im Verlauf (siehe Hinweise)

#### **Mensch und Welt**

Gehaltlicher Aspekt

Das Klavierkonzert ist im Wesentlichen geprägt von der Idee einer „poetischen Ganzheit“, die sich strukturell und inhaltlich niederschlägt.

Strukturell ist durch das Hauptthema des 1. Satzes die Einheit der thematischen Substanz gewährleistet. Seine drei Motive sind die Kernzellen, die sich in allen drei Sätzen in immer neuen Varianten entfalten. Dem entspricht auch die Konzeption des 1. Satzes als „Phantasie“ mit stark aufgelockerter Sonatenhauptsatzform.

Gehaltlich betrachtet erscheinen die Motivvarianten als Charakter-Metamorphosen mit einem breiten Spektrum von Gefühlsqualitäten. Letztere lassen sich am ehesten mit Hilfe der Personifikationen Florestan und Eusebius bündeln:

So kontrastiert zu Beginn des **1. Satzes** Florestans Tatendrang in der Kinetik der Einleitung mit der verhalten geäußerten Grundstimmung sehnsüchtiger Klage (Eusebius). Dieser Gegensatz spitzt sich vor allem in der Durchführung zu, schwimmt allerdings auch im 1. Satz.

Der **2. Satz** mit seiner konzentrischen Bogenanlage entfaltet mehr die Innerlichkeit der Eusebius-Sphäre mit schwärmerisch gesteigerter Sehnsucht im Mittelteil und Spielarten empfindsam graziöser Werbung in den Rahmenteilern. Hier ist das das ganze Werk bestimmende Dialogisieren zwischen Soloinstrumenten und Orchester besonders stark ausgeprägt.

Der Wendepunktcharakter der Überleitung lässt den tänzerisch schwungvollen **3. Satz** als „glückliche Entscheidung“ erscheinen mit freudigem Übermut (1. Thema, später als Rondorefrain), keckem Witz (Seitenthema), virtuos ausgeweiteten Entwicklungsteilen und einer ins Ekstatische gesteigerten Coda.

Inwieweit Schumanns 1840 mit der Eheschließung glücklich abgeschlossener Kampf um Clara Wieck in dem Klavierkonzert seinen Niederschlag gefunden hat, muss dahingestellt bleiben.

Schumanns Idee des Poetischen setzt einer programmatischen Deutung seiner Werke wohl eher Grenzen.

#### **Originalität und Konvention**

Die Stellung des Werkes vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte

Das Werk steht in der Tradition des klassischen Solokonzerts, insbesondere seiner Ausprägung bei Beethoven. Während vom klassischen Solokonzert die Satztypen Sonatenhauptsatz, 3-teiliger Liedsatz und Sonatenrondo übernommen werden, zeigt sich die Bindung an Beethoven in der Ausrichtung auf den Finalgedanken durch eine gegenüber der Durchführung gesteigerten Coda und den attacca-Übergang vom 2. Satz in den Schlusssatz.

In der Aufweichung der Sonatenhauptsatzform zugunsten des Phantasihaften (1. Satz), in der engen Verwobenheit von Klavier und Orchester und in der thematischen Einheitlichkeit ist es der Romantik verpflichtet und zeigt Parallelen zum Typ des „Concert symphonique“ etwa von Franz Liszt.

## Gattungsrahmen

Der Gattungsrahmen wird hier besonders bestimmt durch das Verhältnis von Solist und Orchester sowie von den Satztypen, die sich zur Gesamtform zusammenfügen.

Der Solopart behauptet einen überragenden Anteil durch den Solo-Beginn und die nahezu ständige Präsenz, während das Orchester sich nur selten verselbständigt:

- im 1. Satz beim Kernthema und zum Schluss der Exposition
- im 3. Satz beim Seitenthema, im Fugato, in der Themenapotheose der Coda

Das Werk nutzt alle wesentlichen Möglichkeiten des Konzertierens, von denen es jedoch unterschiedlich Gebrauch macht:

- Das figurale Prinzip nimmt den breitesten Raum ein, wobei das Soloinstrument
  - das thematisch führende Orchester umspielt,
  - sich über einer stützenden Orchesterbegleitung entfaltet,
  - nach Orchester-Impulsen ausschwingt.

Bezeichnend ist dabei der weitgehende Verzicht auf eine äußerliche Virtuosenbravour (Skalen, Akkordbrechungen) zugunsten einer differenzierten, eher arabeskenhaften Figuration, die sich im Finalsatz allerdings zur Virtuosität steigert.

- Das korrespondierende Prinzip bestimmt weite Teile des Konzerts:  
Solist und Orchester betreiben ein Wechselspiel mit gleicher, ähnlicher, bisweilen auch gegensätzlicher Substanz.

## Satztypen

Der **1. Satz** ist als Konzertphantasie konzipiert. Durch eine dreiteilige Anlage der Durchführung, Tempo- und Taktwechsel in Durchführung, Kadenz und Coda ist seine Sonatenhauptsatzform entsprechend stark aufgelockert. Zugunsten eines engen Wechselspiels zwischen Solist und Orchester wird auf eine eigenständige Orchesterexposition verzichtet.

Der **2. Satz** ist ein dreiteiliger Liedsatz mit Überleitungsfunktion zum Schlusssatz.

Der **Schlusssatz** hat eine Sonatenhauptsatzform mit Rondoelementen (geschlossene Gestalt des 1. Themas, das nach der Durchführung als Refrain erscheint). Seine Kinetik hat stellenweise Perpetuum mobile-Charakter und führt zu einer stark ausgeweiteten Coda mit Durchführungsphasen und Walzerelementen.

## Ein Dokument der Persönlichkeit des Komponisten im Rahmen seiner Zeit

Schumanns Personalstil profiliert sich vor dem Hintergrund des Epochalstils der Romantik. So verbinden sich liedhafte Melodik und figurale Expansion der Romantik bei Schumann oft mit einer Kantabilität, die aus den Spitzentönen weiträumig wogender Spielfiguren gewonnen wird. Die Figuren individualisieren sich ins Arabeskenhafte. Die Harmonik tendiert neben der für die Romantik charakteristischen Verschärfung zur Fluktuation. Im Bereich des Rhythmus führt die Auflösungstendenz der Romantik bei ihm mitunter zur Verschleierung des metrischen Gleichmaßes

## **Biographischer Aspekt**

### Entstehung des Werkes

Die Idee zur Komposition eines Klavierkonzertes reicht bis in Schumanns kompositorische Anfänge von 1830 zurück, als er noch die Laufbahn eines Klaviervirtuosen anstrebte, bis er sich durch übertriebene Fingergymnastik im Frühjahr 1832 eine Lähmung des 3. und 4. Fingers zuzog.

Für den psychisch Labilen brachte diese Erfahrung eine schwere seelische Krise mit sich.

Seit etwa 1834 kommt zur kompositorischen Tätigkeit ein starkes musikjournalistisches Engagement hinzu. Er gründet die Neue Zeitschrift für Musik und unterzeichnet seine bisweilen gefürchteten Kritiken – angeregt durch Doppelgängerfiguren im Werk Jean Pauls – mit Decknamen wie Eusebius, Florestan oder seltener Meister Raro. Vor allem die beiden ersten können als Personifikationen zweier gegensätzlicher Charaktere in Schumanns Wesen angesehen werden. Sie finden Eingang in seine Klavierphantasien wie die Papillons op. 2, die Davidsbündlertänze op. 6 oder Carnival op. 9. Den Schlusspunkt dieser Klavierphantasien bildet die Phantasie a-moll für Klavier und Orchester, komponiert im Jahre 1841. Ein Jahr zuvor hatte Schumann Clara Wieck nach schweren Auseinandersetzungen mit deren Vater Friedrich Wieck geheiratet und konzentrierte sich nach dem Liederjahr 1840 nun auf die Komposition sinfonischer Werke.

Für die „Phantasie“ fand er keinen Verleger, bis er sie 1845 durch zwei Sätze zum Klavierkonzert ergänzte, das am 4. Dezember des gleichen Jahres in Dresden mit Clara Schumann als Solistin uraufgeführt wurde. (Vgl. Rezension dieser Aufführung in den Materialien 1).

## **Personalstilistischer Aspekt**

### Der Komponist in seiner Zeit

Schumann repräsentiert so eindeutig wie wenige seiner Zeitgenossen die musikalische Romantik. Deren bestimmende Tendenzen wie Subjektivismus, Entgrenzung, Rückkehr zu Kindheit und Märchenwelt sind auch bei ihm stark ausgeprägt. Seine kompositorischen und journalistischen Intentionen kreisen um den Begriff des „Poetischen“. Vielleicht prädestiniert durch seine musikalische-literarische Doppelbegabung, greift er die Idee der literarischen Romantiker wie Tieck, Wackenroder und Novalis von der Musik als einer „dunkleren und feineren Sprache“ gegenüber der „gewöhnlichen“ der Worte, die ein Sich-Erheben des Menschen über die Begrenztheit des Hier und Jetzt ermögliche, auf. Als poetische steht sie im Gegensatz zu der vielfach von äußerlicher Virtuosität geprägten Musik seiner Zeit, will aber auch - wie Friedrich Schlegel in seiner „progressiven Universalpoesie“ sagt - die Gegensätze von Poesie und Prosa, Genialität und Kritik verschmelzen.

Letzteres spiegelt sich vor allem in den Personifikationen von Schumanns Doppelnatur Florestan und Eusebius wider, wobei Florestan als Kämpfer, Draufgänger, Avantgardist, der auch zu Satire und Ironie neigt, erscheint, während Eusebius sich als inniger, verträumter und weltfremder Poet darstellt.

Bis 1836 vermittelt in seinen Beiträgen zur „Neuen Zeitschrift für Musik“ zwischen beiden Gegensätzen Meister Raro, der auf dem Weg in die Zukunft Maß, Abgeklärtheit und Anschluss an die Überlieferung verlangt.

Als Musikkritiker setzt Schumann sich für Zeitgenossen wie Chopin, Liszt und später Brahms ein, demgegenüber stehen vor allem im Jahr der Vollendung des Klavierkonzertes 1845 an J. S. Bach orientierte kontrapunktische Studien.

## Ein Dokument lebendiger Interpretation im kulturellen Umfeld unserer Zeit

### Rezeption des Werkes (individuelle Möglichkeiten des Interpretieren/Subjektivität)

Nach den editorischen Problemen mit der Konzertphantasie 1841 wurde das Klavierkonzert bei seiner Uraufführung in Dresden von der Kritik beifällig aufgenommen und hat sich bis heute einen festen Platz im Repertoire der Sinfoniekonzertprogramme bewahrt. Es ist eines der beliebtesten Klavierkonzerte. Ein direkter Einfluss auf die komponierenden Zeitgenossen ist am deutlichsten im Klavierkonzert a-moll, op. 16 von E. Grieg auszumachen, dessen erster Satz nicht nur den virtuosen Eingang des Klaviers mit fallender Bewegungsrichtung, gefolgt vom liedhaften Hauptthema übernimmt, sondern auch die phantasiehafte Auflockerung des Vorbildsatzes erkennen lässt.

Die Fülle der Einspielungen legt einen Interpretationsvergleich nahe, bei dem etwa die Aufnahme des legendären Dinu Lipatti aus dem Jahre 1948 (CD Références / Emi CDH 769 792 2) mit ihrer straffen Gestaltung im Rhythmischen die Position des objektiveren Interpretationsstils repräsentieren könnte. Als Beispiel für eine subjektivere Interpretation könnte die Aufnahme mit Géza Anda und den Berliner Philharmonikern (DGG 415 850 - 2) dienen.

### **Materialien 1 und 2**

- 1 Rezension der Aufführung am 31.12.1845 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung:

*Die Künstlerin trug zuerst ein hier noch nicht gehörtes, neues Pianoforteconcert von Rob. Schumann vor, und wenn wir bei dem neulichen von Henselt den Vortrag weit über die Composition stellen mussten, so vereinigte sich hier Beides zu einem vollendet schönen, echt künstlerischen Ganzen. Wir haben alle Ursache, diese Composition sehr hoch zu stellen und sie den besten des Tonsetzers anzureihen, namentlich auch deshalb, weil sie die gewöhnliche Monotonie der Gattung glücklich vermeidet und der vollständig obligaten, mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeiteten Orchesterpartie, ohne den Eindruck der Pianoleistung zu beeinträchtigen, ihr volles Recht widerfahren lässt und beiden Theilen ihre Selbstständigkeit in schöner Verbindung zu wahren weiss. Unter der zahllosen Menge von Ephemerem, welche jede Woche auf dem Gebiete der Pianofortecomposition erzeugt, thut es wahrhaft wohl, einmal einem so gediegenen, tüchtigen Werke zu begegnen, das einen neuen Beweis für die alte Behauptung liefert, wie gut sich Form und Gründlichkeit der Schule mit geistreicher Auffassung, gefehlter Erfindung und allem Glanze der neueren und neuesten Technik vereinigen lassen. Es würde uns schwer werden, sollten wir den gelungensten der drei Sätze - Allegro affettuoso, A moll; Andantino, F dur; Rondo, A dur - als solchen bezeichnen. Sie sind sämmtlich so charakteristisch gehalten, haben so glücklich erfundene und tüchtig durchgeführte Motive und spannen bis zu vollster Befriedigung, ohne abzuspinnen, sind dabei durch eine Grundidee so innig mit einander verbunden, dass eine Trennung ihr Gewagtes haben möchte. Hat der erste Satz durch seine Energie und leidenschaftliche Kraft, der zweite (ein Andante in echt Mozart'schem Stil) durch seine Zartheit und Innigkeit uns angesprochen, so fordert der kecke Humor, der im letzten Satze sich geltend macht, wieder den Preis für sich. Wir haben dem Meister für die schöne Schöpfung, der Künstlerin für den in allen Theilen vollendeten Vortrag, dem Orchester für das discrete, mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Accompagnement zu danken.*

2 Rezension in der Dresdner »Abendzeitung« vom 25. Dezember 1845:

*»Die Leistungen dieser Künstlerin auf dem Piano sind schon so vielfältig gewürdigt, sind so bekannt und anerkannt, daß ihr Name allein hinreicht, einen reichen Genuß dem Hörer zu verbergen, und daß die Kritik jeder allgemeinen Charakteristik überhoben ist ...*

*Vorzugsweise interessirte uns ein neues Concert für Pianoforte von Rob. Schumann, einmal weil das ein Feld ist, daß die wenigsten Componisten, die jetzt so viel mit Etuden, Fantasien, Reverien, Nocturnen usw. zu thun haben, anbauen (und solche Beschränkung ist lobenswerth, denn es gehört zu jener Arbeit mehr als die gewöhnliche, mit etwas glänzendem Flitter mühsam nur verhallte Oberflächlichkeit unserer meisten Virtuosen) - und dann, weil sich hier unwillkürlich der Vergleich mit dem wenige Tage zuvor nur von derselben Künstlerin vorgetragenen Henselt'schen Concerte darbot, das freilich vor dieser Composition Rob. Schumann's völlig in das Nichts versank. Wir gestehen offen, seit langem nicht eine so interessante Pianofortecomposition gehört zu haben, als dieses Concert, dem wir nur den leisen Vorwurf - wenn das anders ein Vorwurf zu nennen ist! - machen möchten, daß es vermöge der durchaus selbständigen, schön und interessant geführten Orchesterbehandlung bei weitem mehr eine Instrumentalfantasie mit Piano in Concertform (denn nicht selten tritt gerade die Pianopartie fast etwas zu sehr in den Hintergrund) als ein wirkliches Clavierconcert ist. Das trifft indeß nur die Form, und wir haben nichts dagegen, wenn man in dieser Erweiterung derselben einen Fortschritt sehen will. Schön erfundene, geistreich durchgeführte, interessante Motive, sehr wirksame und saubere Instrumentirung, wohlthuende Abrundung der Form; gemüthliche Zartheit und Innigkeit neben Energie und leidenschaftlicher Kraft, kenntnisreiche Verwendung der Effecte ohne Effecthascherei, Klarheit und Durchsichtigkeit neben geistreich verschlungener Arbeit, melodiöse und charakteristische Behandlung des Piano neben so viel Brillanz und Bravour, daß auch der Virtuose sich dabei befriedigt fühlen kann, künstlerische Einheit in Idee und Ausführung: wo das Alles sich vereinigt, da kann über den Werth einer Composition wohl kein Zweifel obwalten. Die leidenschaftliche Kraft und Tiefe des ersten Satzes (A moll), mit dem beruhigenden Gegensatze des zweiten Thema - das seelenvolle, in Mozarts Geist geschriebene Andantino (F dur) - das keckfreudige, humoristische Rondo (A dur): welchen Satz für den gelungensten wir erklären sollen, wir wissen es nicht. Sie sind aus einem Gusse, aus einer poetischen Idee entsprungen, und leicht ließe sich aus diesen Tönen heraus ein Stück Geschichte eines Menschenherzens schreiben! Daß die Concertgeberin ihre Partie mit großer Begeisterung ausführte, dürfen wir nicht erst sagen; aber daß das Orchester durch sehr präzise und discrete Ausführung des schwierigen Accompagnements sich auszeichnete und durch geistig belebte Auffassung das Verständnis erhöhte, wollen wir eben so wenig verschweigen ... «*

## Hinweise zur Analyse und Interpretation

### 1. Satz (Allegro affettuoso)

#### a) Formteil / Gestaltung / Ausdruck

Einleitung: Orchesterimpuls  
fallende Akkordkette mit jambischen Antrieb  
Hinführung zur Haupttonart *ungestümer Auftritt  
Tatendrang*

**Haupt-  
thema** akkordischer Holzbläsersatz /  
Thema in der Oboe

Vordersatz:

T. 4–11

T. 4 Motiv **a** Moll-Terzraum sinkende Diatonik *sehnsüchtig  
klagend*

T. 5–7 Motiv **b** steigende Diatonik und Sprung in  
Vorhaltsdissonanz  
erweiterte Variante von Motiv **a** *drängende Klage  
mit resignativem  
Rückfall*

T. 8–11 Motiv **c**

T. 9 Oktavsprung mit kantabler Umspielung,  
synkopische Stauung, melodische  
Rückentwicklung, Schlussequfzer, Halbschluss *nach schwärme-  
rischer Phase  
Rückfall in die  
Resignation*

Nachsatz:

T. 12–19

Wiederholung des Hauptthemas im Klaviersolokant  
(endend mit Ganzschluss)

#### 1. Entwicklungsteil

rhythmische und strukturelle Verdichtung *unruhig*

T. 20 ausgehend von engräumig fallender Melodielinie  
(2 + 2) mit umspielenden Dreiklangfiguren im *verhaltene*

T. 24 Klavier kreisend (1 + 1)

T. 26 Entwicklungsmotiv - zentrifugal (modulierend) *Klage*

T. 32 fallende Sequenzierung im Klavier

T. 36 schweifendes Achtelkontinuum, Orchester und  
Klavier ineinander verwoben:

T. 40 ff bogenförmiger Oktavgang im Klavier kontrastiert  
durch schweifende Bewegung im Orchester: *Ausbruch*

T. 48 ff Aufschwung mit Seufzerkette in fallender  
Sequenzierung, verdichtet durch zunehmenden  
Ambitus und Imitation: *depressiver  
Rückfall*

T. 56 ff klangliche Verbreiterung

#### Seitenthema

T. 59–66 Themenvariante in parallelem Dur, aus Oktav-  
sprung wird Septe, fallende Sequenz mit  
Verschleierung der Taktmetrik *verträumt  
sehnsüchtig*

#### 2. Entwicklungsteil

T. 67–76 Animato-Variante der Motive in verhaltener  
Dynamik zu Triolenkinetik (zuerst dramatisch *schwärmerisch  
drängend*

T. 77–102	ansteigend, dann weiträumig abstürzend) kantable „Linie“ aus Spitzentönen einer weiträumig abfallenden Spielfigur in ansteigender Tendenz über stimulierender (dominantischer) Septakkordkette:	<i>mit</i>
T. 103 ff	Entwicklungsmotiv (moll) mit gestalthafter Abrundung im Wechsel von Oboe und Klavier:	<i>schmerzlichen Ausbrüchen verhalten klagend</i>
T. 111–132	Wendung nach Dur, kantable Fortspinnung, melodisch und harmonisch gesteigert:	<i>schwärmerische Emphase, neuer Auftrieb</i>

### **Schlussatz**

T. 134 ff	Marschvariante (Tutti) des sich (mediantisch) ausweitenden Entwicklungsmotives (T. 138), dynamisch gesteigert, signalhaft:	<i>triumphal</i>
T. 149 ff	klangliche Abschwächung und Eintrübung (moll).	<i>Beruhigung</i>

### **Durchführung**

<u>1. Phase</u>	(T. 156–184)	
T. 156–164	schwebend (3er Metrum) kantable Variante von <b>a</b> und <b>b</b> über weiträumiger Wellenfigur, Mediante <b>As</b> -Dur mit Liegeton im Bass Korrespondenz Klarinette - Klavier	<i>selig versunken</i>
T. 167 ff	Molleintrübung	<i>mit Sehnsuchtsmomenten</i>
<u>2. Phase</u>	(T. 185–204)	
	Eingangsmaterial in stimulierend verkürzter Korrespondenz zwischen Klavier und Orchester in steigender Sequenz und abschließend weiträumig fallendem Umspielungsmotiv	<i>ungestüm</i>
<u>3. Phase</u>	(T. 205–258)	
	Variante des 2. Entwicklungsteils mit Motivkombination <b>a</b> und <b>c</b> (Distanz) in Klavier und Orchester, Triolenkinetik	<i>ins Leidenschaftliche gesteigerte Sehnsucht</i>
T. 214 ff	expressiver Verschärfung in hoher Lage durch Chromatik, verminderte Akkorde	
T. 251 ff	dynamische Abschwächung und melodische Verengung über dominantischem Orgelpunkt	
<b>Reprise</b>	(T. 259–397)	
	Wiederaufnahme des Hauptthemas und der Entwicklungsteile, Seitenthema in <b>A-Dur</b>	
T. 398–401	Überleitung zur Kadenz	
<b>Kadenz</b>		
T. 402–419	rhythmisch eingeebnete Variante von <b>b</b> und <b>a`</b> als Motiv Expansion des Motivs durch Imitationen in weitgehend fallender Tendenz	<i>aus schmerzlicher Unbestimmtheit zu</i>
T. 420–433	Motiv fanfarenartig ausgeweitet, markante Akkorde, strukturelle Verkürzung (T. 430)	<i>Tatendrang</i>



T. 434–438	Motive <b>a</b> und <b>b</b> des Hauptthemas unter Trillerkette in hoher Lage	<i>sehnsüchtig klagend</i>
T. 439–445	Abspaltung und Variante (Umbiegung nach oben) von <b>a</b> , harmonisch verschärft im Wechsel mit Spielfiguren	
T. 446–451	steigende Sequenz mit Triolenumspielung	<i>Steigerung der Klage</i>
T. 452–456	weiträumig abfallende Figuration, Zitat des Kadenzbeginns und Triller auf Dominante	<i>Rückkehr zu schmerzlicher Unbestimmtheit</i>

### **Coda**

T. 458–481	Marschvariante des Hauptthemas in verhaltener Lautstärke	<i>gezügelter Tatendrang</i>
T. 482–503	strukturelle Verkürzung auf den 1. Teil der Marschvariante mit dissonanten Kreis- und Spielfiguren im Klavier	
T. 504–515	dramatisch fallende Spielfigur im Klavier	
T. 516–544	Marschvariante, dynamische Steigerung mit augmentiertem Themenkopf und finalem Ausbruch des Soloinstruments	<i>befreiender Ausbruch</i>

## **b) Typ und individuelle Gestaltung des 1. Satzes**

### **„Konzertfantasie“:**

stark aufgelockerte Sonatenhauptsatzform

(dreiteilige Anlage der Durchführung, Tempo- und Taktwechsel in Durchführung, Kadenz und Coda)

Thematik aus einem Hauptthema abgeleitet, entsprechend einheitliche

Grundstimmung („sehnsüchtig klagend“), starke Variantenbildung

Verzicht auf eigenständige Orchesterexposition zugunsten eines engen Wechselspiels zwischen Solist und Orchester

## **2. Satz (Intermezzo, Andantino grazioso)**

### **a) Formteil / Gestaltung / Ausdruck**

Hauptteil A

T. 1-8	Portato-Variante von Motiv <b>b</b> (ohne Sprung) in <b>F</b> -Dur in Korrespondenz zwischen Klavier und Streichern (Oboe, Trompeten und Pauken pausieren): Umkehrung der diatonischen Bewegung mit Sprung in die Oktav (Septakkord), kompensiert durch arabeskenhafte Ausschwünge (legato):	<i>heiter graziöses Spiel</i>
T. 9–16	Orchesterkantilene in Anlehnung an Motiv <b>b</b> im Wechselspiel mit Figuren im Klavier	<i>Wendung zum Empfindsamen schwärmerisch</i>
T. 15	Rückgriff auf Umspielung aus Motiv <b>c</b> :	<i>Wiederaufnahme</i>
T. 17–21	melodische Verlängerung der Motivvariante <b>b</b> mit wiederholtem Quintfall, klangliche Eintrübung (moll, T. 24/25) weiträumig aufwärtsdrängendes Hauptmotiv:	<i>des heiter-graziösen Spiels in flehentlichem Ausdruck</i>

Mittelteil B

T. 29–68	getragene Kantilene mit Sextaufschwüngen	<i>schwärmerische</i>
----------	--	-----------------------

im Cello, im Klavier begleitet  
 von triolischer Pendelfigur,  
 kompensiert von weiträumig fließenden  
 Septakkordumspielungen,  
 harmonisch fluktuierend (bis T. 65):

*Emphase*

Reprise A  
 T. 68–89 Wiederkehr des Hauptteils

Schlussabschnitt:

T. 90–95 Quintfall im Orchester im Wechsel mit Zitat  
 des Kadenzmotivs in chromatisch fallender  
 Sequenz im Klavier

*Rückfall in  
 schmerzlicher  
 Ernüchterung*

T. 96–103 Motiv **b** (staccato) in Bläsern, Streichern,  
 sich materialhaft auflösend:

T. 103–108 Überleitung:  
 Motiv **a** (aus 1. Satz) in Hornquinten mit Signal-  
 wirkung und Quintfall-Ketten in Dur:  
 dasselbe in Moll:  
 Motiv **a** in Dur und Schwungfigur:

*schwärmerische  
 Sehnsucht  
 sehnsüchtige Klage  
 Überwindung der  
 Rückerinnerung*

## **b) Typ und individuelle Gestaltung des 2. Satzes**

dreiteiliger Liedsatz mit Überleitungsfunktion zum Schlusssatz  
 („Intermezzo“), Rückgriff auf Motivmaterial des 1. Satzes

## **3. Satz (Allegro vivace)**

### **a) Formteil / Gestaltung / Ausdruck**

Einleitung

T. 109–116 Impuls aus motivischem Konzentrat  
 des Hauptthemas (Terz abwärts,  
 Achtelaufschwung und Oktavsprung),  
 harmonisch stimulierte Ausweitung  
 des Oktavsprungs durch Aufschwungfiguren  
 (Orchester); Dur

1. Thema

T. 117–148 Impuls als komplexer Themenkopf; Ausschwingung  
 in synkopierter fallender Diatonik (T. 121 ff),  
 bogenförmige Abrundung (T. 128 ff):

*Freudenausbruch  
 tänzerisch*

1. Entwicklungsteil

T. 148–188 Kinetik durch Pendel- und Schwungfiguren,  
 Expansion durch Ambitus und Harmonik:

*beschwingt*

Seitenthema

T. 189–204 16-taktige Periode (VS - NS)  
 in „Capriccio“-Prägung  
 hemiolische Integration eines Marschrhythmus  
 in das Dreiermetrum:

*kapriziös  
 keck*

T. 205–412 bogenförmige Phrase in klanglicher Aufhellung im  
 Dialog zwischen Oboe und Klavier

T. 213–228 Umspielungsvariation im Stakkato

## 2. Entwicklungsteil

T. 228–243	Impuls im Marschrhythmus (Orchester) mit weiträumigem Ausschwing (Klavier):	<i>übermütig</i>
T. 244–251	Expressiv-Melodik in tiefe Lage ausschwingend:	<i>sehnsüchtig</i>
T. 252–285	kreisende Klavierfiguren zum Rhythmus des Seitenthemas in zunehmender Diskantlage:	<i>gelöst</i>
T. 286–326	aus der Basslage aufsteigende Figuren im Wechsel mit Kreisfiguren in Diskantlage; dynamische Steigerung:	<i>drängend</i>
Schlusssatz		
T. 327–358	Themenkopf (Tonika bzw. Tonikaparallele) im Orchester mit nachfolgender Motorik (Nachschlag) im Klavier Steigerung im Ambitus, Themenkopf unter Trillern:	<i>übermütig</i> <i>Freude</i>
Durchführung		
T. 359–390	Themenkopf mit Abspaltung der Oktave, Fugato-Durchführung des Themenkopfes Themenfortspinnung als Kontrapunkt, Abspaltung und Wiederholung des Aufschwungmotivs ( <b>b</b> )	
T. 391–412	bogenförmige Phrase in klanglicher Aufhellung im Dialog zwischen Oboe und Klavier	
T. 413–484	Verarbeitung der bogenförmigen Phrase im Orchester zu Akkordimpulsen und unterschiedlichen Figuren (Triller, Pendel-, Kreis- und Schwungfiguren), 2. Teil Walzerbegleitung	
T. 485	Themenkopf (A-Dur) und Abspaltung seines Schlussintervalls im Orchester mit weiträumiger Umspielung im Klavier als Anbahnung der Reprise	
Reprise (T. 497–738)		
	Wiederaufnahme des 1. Themas auf der Subdominante (Tutti - Klavier)	
Coda		
T. 739–770	1. Thema gesteigert auf der Tonika als Refrain:	<i>Euphorie</i>
T. 771–810	Walzerelemente (kreisende Figuren, Springbass) im Klavier	<i>Steigerung</i>
T. 811–834	diminierter Themenkopf mit Akkordimpuls und weiträumigen Ausschwing	<i>in einen</i>
T. 834–858	bogenförmige Phrase (aus Durchführung) im Diskant mit weiträumiger Umspielung Wiederaufnahme der Motorik (Nachschlag)	<i>ekstatischen</i> <i>Taumel</i>
T. 859–910	Wiederaufnahme der Walzerelemente und des Themenkopfes (T. 887) mit markantem Impuls und nachfolgender Motorik (Nachschlag)	
T. 911–942	Walzerelemente	
T. 943	letzte Stimulation mit dem Material der bogenförmigen Phrase und Schluss Festigung der Tonika mit Akkordschlägen	

## **b) Typ und individuelle Gestaltung des 3. Satzes**

Sonatenhauptsatzform mit Rondoelementen (geschlossene Gestalt des 1. Themas, das nach der Durchführung als Refrain erscheint) und ausgeweiteter Coda (Walzerelemente mit Perpetuum mobile-Charakter, bogenförmige Phrase der Durchführung).

### **Literatur**

Boucorechliov Anton: R. Schumann, Rowohlt, Hamburg 1975

Brion, Marcel: R. Schumann und die Welt der Romantik, Rentsch, Zürich 1955

Edler, Arnfried: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag, Lilienthal 1982

Gerstmeier, August: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll, op. 54 in: Meisterwerke der Musik, Fink, München 1986

Paul, Jean: Flegeljahre, Reclam, Ditzingen/Stuttgart 1994 (vor allem das Kapitel „Larventanz“, S. 551-572)

Kneip, Gustav: Zur Aktualität romantischer Musik, Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1978

Leipold Eugen: Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik R. Schumanns, Dissertation, Erlangen 1955

Metzger, Heinz Klaus: Robert Schumann/Musik-Konzepte, Edition Text und Kritik, München 1982

Moser, Hans Joachim: Robert Schumann in: Rebling, Eberhard (Hrsg): Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1956

Rummenhüller, Peter: Romantik in der Musik, dtv/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1989

Schumann, Robert: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54. Einführung und Analyse von Egon Voss, Goldmann/Schott, Mainz 1979

Schumann Robert: Schriften über Musik und Musiker, Reclam, Ditzingen 1982

Wörner, Karl H.: Robert Schumann, Atlantis Verlag, Zürich 1949