

DIE KLAVIERKONZERTE IN C-DUR VON
BEETHOVEN (OPUS 15) UND KUHLAU (OPUS 7).

LEITFRAGEN,
ENTWICKELT AN DEN ANFANGSTHEMEN.

Kuhlaus einziges überliefertes Klavierkonzert³²⁾ hat mit Beethovens Klavierkonzert opus 15 weit mehr gemeinsam als die Tonart und Orchesterbesetzung aller drei Sätze.

Das zeigt schon ein Vergleich der beiden Anfangsthemmen (Bsp. 1a und 1b). Beide werden zunächst leise nur von den Streichern vorgetragen, beginnen volltaktig mit vier Klangsäulen des Tonika-Akkordes, enthalten als Auftakt zum dritten Takt eine einstimmig in Sechzehnteln aufsteigende C-Dur-Tonleiter und bringen im dritten Takt kurz abgerissene Akkordfolgen. Durch Verzicht auf marschartige Punktierungen gleicht sich Kuhlaus Thema im 7. und 8. Takt auch rhythmisch Beethovens an (Bsp. 2a und 2b), wobei es melodisch in die Nähe von Beethovens Takten 3 und 4 (Bsp. 1a) rückt. Der Schlußtakt 16 beider Themen fällt zusammen mit dem Beginn einer Wiederholung der ersten Themenperiode, die nun unter Beteiligung aller Blasinstrumente zum Fortissimo gesteigert ist.

Die Verwandtschaft beider Themen ist so offenkundig und so nahe, daß man Kuhlau eine bewußte Anlehnung an Beethovens Klavierkonzert unterstellen muß. Zeigt sich Kuhlaus Konzert auch im weiteren Verlauf mit Motiven, Themen, Form und Verarbeitungstechnik ähnlich auffällig abhängig? Ziehen die Abweichungen es in einer bestimmten Richtung von Beethovens Klavierkonzert weg und wie weit? Oder bleibt es trotz aller Abweichungen stilistisch dem Bannkreis seines Vorbildes verhaftet und wie fest? Das sind die Leitfragen, auf die hin Kuhlaus Klavierkonzert untersucht werden soll.

DIE ERÖFFNENDEN ALLEGRO-SÄTZE.

Die Orchester-Expositionen.

HAUPTTHEMEN, Schon die erste Periode beider Hauptthemen (T. 1-8)

1. PERIODE. zeigt neben den soeben beschriebenen Ähnlichkeiten recht wesentliche Unterschiede. Beethoven läßt durch den Oktavsprung des ersten und die Sekundschritte des dritten und vierten Taktes (Bsp. 1a) von Anfang an die Oberstimme melodisch führen. Kuhlau hebt mit einem absteigenden Sekundgang im dritten und vierten Takt (Bsp. 1b) auch die Unterstimme melodisch hervor. Beethovens gleichmäßig stampfenden Rhythmus ergänzt Kuhlau durch marschartige Punktierungen.

32) Ein Klavierkonzert in f-Moll, das Kuhlau der Kopenhagener Erstaufführung des C-Dur-Konzertes, die Ende Januar 1811 erfolgte, ein Jahr später folgen ließ, ist verbrannt (vgl. vorerst S. 5).

Der Nachsatz entspricht bei Beethoven rhythmisch und melodisch dem Modell des Vordersatzes. Bei Kuhlau hingegen löst er sich rhythmisch im 7. und 8. Takt (Bsp. 2b) etwas vom Vordersatz und seinen Punktierungen.

Erst recht ist Kuhlau's Thema harmonisch reichhaltiger. Beethovens pendelt lediglich zwischen Tonika und Dominante hin und her; seine Periode endigt mit einem Ganzschluß. Kuhlau's Thema dagegen strebt schon im Vordersatz sogleich zur Subdominante, fügt sogar auf dem Wege dahin schon eine Nebenstufe ein (Bsp. 1b). Sein Nachsatz führt zur Dominante weiter (Bsp. 2b).

HAUPTTHEMEN, Erst in der zweiten Periode führt endlich auch Beethoven die Subdominante ein, und mit dem ersten Einfügen einer Nebenstufe läßt er sich sogar noch bis zum Nachsatz dieser Periode Zeit. Sie verzichtet auf die aufsteigenden Sechzehnteltonleitern der ersten Periode und läßt, besonders im Nachsatz, die sich gegeneinander absetzenden Akkordschläge zugunsten gebundener Linienführung zurücktreten. Auch ein anschwingender Auftakt von drei Achteln trägt dazu bei, die zweite Periode sanglicher zu gestalten als die erste. Trotzdem bleibt sie ihr rhythmisch nahe.

Kuhlau hingegen verwendet die aufsteigende Sechzehnteltonleiter weiter, sogar in gesteigerter Weise, indem er daraus Nachahmungen im Abstand von halben Takten bildet. Erregter als Beethovens zweite und die eigene erste Periode wird Kuhlau's zweite Periode auch durch Harmonik und Melodik: mit einem Tritonus-Sprung von g^2 nach cis^2 stürzt sich die Melodie im zehnten Takt in einen verminderten Septimenakkord hinein. Und in den Takten 14 bis 16, wo sich Kuhlau mit der Baßführung und der Ausrichtung der Melodie wieder enger Beethoven anschließt, bleiben doch bezeichnende Unterschiede (Bsp. 3a und 3b): Am Anfang von Takt 14, wo sich Beethovens Melodie schlicht mit einem Dominant-Ton innerhalb einer Dominant-Harmonie begnügt, bemüht Kuhlau als dissonanten Vorhalt die gefühlweichere Sexte. Im 15. Takt dann lockert Kuhlau die Strenge von Beethovens stetigem Schreiten durch eine galante Floskel und Wechsel der Artikulation. Auch Kuhlau's Rhythmik bewegt sich freizügiger. Aussparen der Begleitung und Staccato-Artikulation entlasten die vierte Zählzeit des 14. Taktes und deuten an, daß sich Kuhlau im natürlichen Schweregefälle der Taktordnung wohlfühlt. Demgegenüber belastet Beethoven die Nebenzählzeiten, teils durch synkopisches Dehnen von Mittelstimmen, am Schluß des 14. Taktes außerdem auffälliges rhythmisches Her- vorkehren einer Durchgangsfloskel der Melodie. So wird auch hier Beethovens kraftvolles Streben spürbar, die naturgegebene Schwere zu überwinden, zu beherrschen und in Bahnen eigenen Willens umzulenken - das charakteristische Merkmal von Beethovens Stil also, das Gustav Becking³³⁾ an vielen Beispielen eindrucksvoll nachgewiesen hat.

33) Gustav Becking: „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle“. 1928, 2¹⁹⁵⁸. Ichtya-Verlag, Stuttgart.

Weil Beethovens Musik ihre kämpferische Spannung schon allein aus seiner willensbetonten Haltung zur natürlichen Schwere erwächst, kann er sich mit der Entfaltung einer reichen melodischen und harmonischen Palette Zeit lassen. Umgekehrt gewinnt ein Komponist, der bereit ist, für seine Musik die natürliche Schwereordnung anzuerkennen, daraus größere Bewegungsfreiheit, besonders für die Leichtigkeit des melodischen Flusses; er muß dann allerdings zur Erzeugung musikalischer Spannkraft stärkere melodische und harmonische Mittel in die Waagschale werfen. Genau das hat Kuhlau getan.

HAUPTTHEMEN, Bei der Fortissimo-Wiederholung der ersten Periode,
3. PERIODE. die in beiden Konzerten mit dem 16. Takt beginnt, lehrt sich Kuhlau an Beethoven bis in Einzelheiten der Instrumentation an.

ÜBERLEITUNGSTEILE Während Beethoven den Überleitungsteil zwischen
ZWISCHEN HAUPT- Haupt- und Seitenthema sehr kräftig vortragen
UND SEITENTHEMA.. läßt, setzt Kuhlau nach dem Fortissimo der Takte
16 bis 23 zunächst piano an. Doch überrascht er, nachdem er sich in
Takt 24 der Dominante G-Dur zuzuwenden schien, schon einen Takt später
den Hörer mit einem sfz.-Akkordschlag in der Untermediante Es-Dur.
Dieser Tonart räumt Kuhlau innerhalb seines Überleitungsteiles eine
Vorzugsstellung ein, denn sie bildet nicht nur den Startpunkt, sondern
von Takt 44 bis Takt 49 auch ein Teilziel und einen vorläufigen
Endpunkt heftiger modulatorischer Bewegung - auch dies wird noch einen
Seitenblick auf Beethovens Klavierkonzert erlauben.

Aufstellen und sequenzartiges Wiederholen von thematischen Motiven, schrittweises mehrmaliges Verkürzen dieser Motive durch Abspaltung und Umbildung, verbunden mit beschleunigtem Harmoniewechsel, dazu häufige Gegensätze der Lautstärke und der Instrumentation, alle diese Durchführungstechniken beherrschen Kuhlau's Überleitungsteil. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend von Beethovens Überleitungsteil, wo Imitationen zwischen einem Hoch- und einem Tiefchor höchstens einen leichten Vorgeschmack künftiger Durchführungsarbeit bieten. Lautstärkegegensätze auf engem Raum, Motivspaltungen und harmonische Ausweichungen meidet Beethovens Überleitungsteil noch ganz.

Beethoven beendet seinen Überleitungsteil mit einer deutlich auf den Schluß hin angelegten Lautstärkesteigerung und einer Folge von Akkorden, die an allen Teilschlüssen des Satzes wiederkehrt; er trennt ihn durch eine Generalpause eindeutig vom Seitenthema.

K u h l a u läßt im Schlußabschnitt der Überleitung das Hauptthema in den Hintergrund treten und beginnt gleichzeitig damit, das Seitenthema vorzubereiten. Aufsteigende Sechzehntel-Tonleitern der Geigen gehen - anders als im Hauptthema, aber wie im Seitenthema - über den Umfang einer Oktave hinaus und nehmen dessen Staccato-Artikulation vorweg. Gleichzeitig bahnen die Holzbläser dem Rhythmus des Seitenthemas, gleichmäßiger Achtelbewegung, den Weg. Im Gegensatz zu Beethovens einschneidender Trennung zwischen Überleitung und Seitenthema läßt K u h l a u also das Seitenthema allmählich aus dem

Schatten eines Überleitungsmotivs ans Licht emporwachsen.

SEITENSATZ, Das Seitenthema selbst (Bsp. 4) stellt in zweitaktigen **KUHLAU.** Gliedern auf- und absteigende Schrittbewegung, Staccato- und gebundene Artikulation nebeneinander. Eine mögliche Wurzel für sein aufsteigendes Kopfmotiv wird sich erst in Beethovens Solo-Exposition zeigen. Nach einer e-Moll-Variante des Themas bildet Kuhlau aus dessen ersten vier Noten ein neues, einprägsames Arbeitsmotiv von zwei Takten (Bsp. 5), das mit einer verkürzten und harmonisch bereicherten Fassung die G-Dur-Schlußkadenz des ersten Seitensatzteiles einleitet.

Mit ihr setzt gleichzeitig in Takt 73 Kuhlau's zweiter Seitensatzteil ein. Er vereint die Kopfmotive beider Themen zu Gegenstimmen und stellt überdies zwei Klanggruppen, von denen jede beide Motive enthält, einander im Abstand eines Taktes nachahmend und sich gegenseitig in die Höhe steigernd gegenüber. Mit diesem Verbinden kontrapunktischer und imitatorischer Arbeit geht der Abschnitt über die Überleitung hinaus, harmonisch aber bleibt er hinter ihr zurück.

SEITENSATZ, Nach dem Dominantschluß von Beethovens Überleitung **BEETHOVEN.** wendet sich sein Seitenthema zunächst nach Es-Dur (Bsp. 6). Den gleichen Mediant-Ruck vollzieht Kuhlau schon zu Beginn seines Überleitungsteiles - vielleicht liegt hier die Wurzel dafür. Nach modulierender Fortspinnung des Themas hebt auch Beethoven die Grenzscheide zwischen erstem und zweitem Seitensatzteil deutlich hervor.

Und wie Kuhlau verbindet schon Beethoven im zweiten Seitensatzteil beide Themen miteinander, doch tut er dies nicht vertikal, sondern horizontal, indem er den ersten Takt des Hauptthemas und den zweiten des Seitenthemas aneinanderfügt (Bsp. 7). Anders als Kuhlau verarbeitet Beethoven nur dieses eine Motiv zu Nachahmungen, deshalb treten außer einem Gegenmotiv - Einwürfen der aufsteigenden Sechzehntel-Tonleiter aus dem Hauptthema - auch Füllstimmen hinzu. Durch sie und durch Überwechseln von Instrumenten aus der einen zu einer anderen Stimme wird das Klangbild der einzelnen Stimmen variabel; demgegenüber weist Kuhlau den vier Imitations- und Kontrapunkt-Stimmen vier feste Instrumentengruppen zu und kommt ohne Füllstimmen aus. Anders als Kuhlau endlich bindet Beethoven hier die melodische Entfaltung nicht an einen konstanten harmonischen Hintergrund, sondern läßt umgekehrt den harmonischen Wechsel der Füllstimmen sich dem Verlauf der melodietragenden Motiv-Stimmen anpassen.

Beim Ausweichen vor der Zieltonart C-Dur kommt es im Baß der Takte 72/3 zu einem übermäßigen Quartsprung G - cis; auf ihn könnte man Kuhlau's verminderten Quintsprung g^2 - cis² von Takt 9/10 beziehen. Wie beim Mediant-Ruck nach Es-Dur ist aber der entscheidende Unterschied der O r t, an dem dieses recht wirksame harmonische Mittel ausgespielt wird.

Zwischen - Kuhlau gestaltet seinen Hauptsatz³⁴⁾ harmonisch überraschend ausgreifend und lenkt dann den Seitensatz in ruhigere harmonische Bahnen. Beethoven hält sich im Hauptsatz³⁴⁾ außerordentlich zurück und entfaltet erst im Seitensatz seine harmonische Phantasie. Auch die Kräfte durchführungsartiger motivischer Arbeit setzt Beethoven erst im Seitensatz frei, Kuhlau wendet diese Technik schon im Hauptsatz an und führt sie mit anderen Mitteln im Seitensatz weiter. Bei Beethoven läßt sich also vom Haupt- zum Seitensatz eine Steigerung der musikalischen Mittel beobachten, bei Kuhlau nur ein Wechsel auf eine andere Bahn von etwa gleicher Höhenlage, harmonisch sogar ein Zurückgehen auf eine schlichtere Stufe.

Während Kuhlau den Seitensatz von der Überleitung her gleitend erreichte, hat er die Schlußgruppe vom Seitensatz durch eine eingeschobene Pause klar getrennt. Somit stehen sich äußerlich bei Kuhlau zwei sehr ungleiche Abschnitte gegenüber:

Takt 1- 92: Haupt- und Seitensatz: 57 + 35 = 92 Takte,
Takt 92-114: Schlußgruppe = 22 Takte.

Beethoven läßt den Einsatz des Schlußgruppenthemas mit dem C-Dur-Ganzschluß des Seitensatzes zusammenfallen. Somit enthält auch seine Orchester-Exposition nur zwei Hauptabschnitte, doch haben sie etwa gleiches Ausmaß:

Takt 1- 46: Hauptsatz = 46 Takte,
Takt 47-106: Seitensatz und Schlußgruppe: 40 + 20 = 60 Takte.

Bei Kuhlau nimmt der Hauptsatz die Hälfte der Orchester-Exposition ein, Seitensatz und Schlußgruppe füllen die zweite Hälfte. Beethoven dagegen gibt dem Seitensatz allein annähernd die gleiche Länge wie dem Hauptsatz und fügt dann noch die Schlußgruppe an. Die ersten beiden Zeilen der Skizze auf Seite 29 verdeutlichen graphisch die unterschiedlichen Proportionen und zeigen, daß bei Beethoven äußere Abschnittsbildung und innere thematische Gliederung übereinstimmen, während Kuhlau beide in Widerspruch zueinander treten läßt.

SCHLUSS- Beethovens Schlußgruppenthema schreitet ohne GRUPPEN- rücksichtsvolle Seitenblicke sicher einher (Bsp. 8). Sforzati auf melodischen Höhepunkten und synkopisch eingeworfene Sechzehntel-Figuren der ersten Geigen (T. 92, 94) verstärken seinen trotz Piano-Vorzeichnung kraftvoll marschartigen Charakter. Von hier aus ist es kein weiter Weg zur Wiederaufnahme des Hauptthemas, dessen Kopfmotiv sich Bläser- und Streichergruppe ab Takt 99 von Takt zu Takt ff. gegenseitig zuwerfen, um dann gemeinsam die Orchester-Exposition in C-Dur abzukadenzieren.

Gegenüber dieser auf ein Ziel hin gebändigten Energie gibt sich Kuhlau's Schlußgruppenthema leichter: galant und tändelnd läßt es sich die Möglichkeit zu kleinen harmonischen Abstechern nicht nehmen (Bsp. 9). Diese duftige und spielerische Episode findet ein

34) Der Begriff 'Hauptsatz' schließt hier den Überleitungsteil nach dem Hauptthema mit ein.

abruptes Ende, wenn in Takt 100 mit unvorbereitetem Fortissimo in voller Besetzung das Hauptthema wiederkehrt.

B e e t h o v e n hatte den Wiedereintritt des Hauptthemas durch den Charakter des Schlußgruppenthemas und durch ein Crescendo so vorbereitet, daß seine Anwesenheit aus sich selbst verständlich wird. Deshalb kann er sich nun damit kurz fassen. Bei K u h l a u aber reißt das Hauptthema den Hörer plötzlich aus einer andersartigen, schönen Stimmung - wie wenn zwei Welten aufeinanderprallen³⁵⁾. Er ist ihm für diesen 'unfreundlichen Akt' gewissermaßen eine Erklärung schuldig und muß deshalb die im Hauptthema enthaltenen konstruktiven Möglichkeiten etwas ausgiebiger aufzeigen als Beethoven. So beweist der Rückgriff auf das Hauptthema im zweiten Teil der Schlußgruppe erneut die enge formale und motivische Anlehnung Kuhlau an Beethoven; die A r t dieses Rückgriffes aber kennzeichnet zugleich die Wesensverschiedenheit beider Schlußgruppen.

D i e S o l o - E x p o s i t i o n e n ³⁶⁾ .

VORSTELLUNG Beethoven und Kuhlau setzen im Eröffnungsabschnitt DES SOLISTEN. der Solo-Exposition das Klavier zunächst einige Takte unbegleitet ein, dann treten begleitende Streicher hinzu, und der Schluß des Abschnittes mündet ein in eine Tutti-Variante des Hauptthemas. In der A r t aber, wie sie den Solisten vorstellen, unterscheiden sich die beiden Konzerte erheblich.

B e e t h o v e n gibt dem Solisten ein schlichtes Anfangsmotiv, das sich virtuosem Glanz fernhält, harmonisch über die Subdominante-Parallele nicht hinausgeht und durch zurückhaltende Lautstärke zum ff.-Abschluß der Orchester-Exposition kontrastiert (Bsp. 10).

K u h l a u gestaltet den Einsatz des Solisten nicht als Gegensatz zur, sondern als Fortsetzung der Orchester-Exposition. Anders als bei Beethoven wirkt der Rhythmus des Hauptthemenkopfes vom Schlußteil der Orchester-Exposition her unmittelbar in die Anfangstakte der Solo-Exposition hinein weiter. Auch nimmt der Terzsprung des Klaviers $c^2 - e^2$ in Takt 115 den Terzsprung der Flöte $c^3 - e^3$ von Takt 113 auf und überhöht ihn anschließend zum vollen Dreiklang.

- 35) Im durchführungsartigen zweiten Teil des Seitensatzes stellte umgekehrt Beethoven pp. und ff. unmittelbar nebeneinander (T. 76), und Kuhlau zog eine allmähliche Steigerung vor (T. 78-80); aber dort handelte es sich um das Weiterführen ein- und desselben Gedankens, nicht um einen rückgreifenden Gedankenwechsel.
- 36) Die von Sven Lunn und Gerh. Schepelern revidierte Neuausgabe von Partitur und Orchesterstimmen des Konzertes, die 1958/9 bei 'Samfundet til Udgivelse af dansk Musik' erschien, enthält schon während der gesamten O r c h e s t e r - Exposition für das Solo-Instrument eine Art Klavierauszug. Wie die vom Norddeutschen Rundfunk besorgte Schall-Aufzeichnung zeigt, kann der Solist ihn ohne Schaden für die Komposition weglassen. Vielleicht ist er ohnehin nicht zum Vortrag, sondern als Lese- und Gedächtnishilfe für den Solisten gedacht. - Leider ist in dieser Magnetton-Aufnahme der größte Teil der Orchester-Exposition gestrichen.

Schon mit den ersten vollgriffigen und weiträumigen Akkorden (Bsp. 11) stellt der Spieler das ganze Klangvolumen seines Instrumentes heraus, und im dritten Takt darf er sogleich eine erste Probe seiner Sprungtechnik, Treffsicherheit und rhythmischen Festigkeit geben. Der vierte und der achte Takt stellen dem ff. der drei vorangegangenen sanftes Piano entgegen; hier läßt sich Kuhlau die Möglichkeit nicht entgehen, Vorhaltsakkorde mit Hilfe schmiegsamer leiterfremder Leittöne empfindsam einzufärben. Weitere kleine Chromatismen der Mittelstimmen zielen in die gleiche Ausdrucksrichtung. Auch etwas nachahmendes Wechselspiel hat Kuhlau bereits in die Mittelstimmen eingearbeitet (T. 127-30).

TUTTI-VARIANTE In die Tutti-Variante des Hauptthemas haben beide **DES HAUPTTHEMAS**. Komponisten Dreiklangsbrechungen des Solo-Instrumentes in Sechzehntelketten eingefügt. Diese steigen bei Beethoven ab und betonen die tiefe Klavierlage, bei Kuhlau schwingen sie sich bis zum c^4 empor und sind so gereiht, daß der Spieler regelmäßig Dezimen- oder Undezimen-Sprünge greifen muß (Bsp. 12): wieder tritt die Neigung zu pianistischer Brillanz stärker hervor als bei Beethoven.

ÜBERLEITUNGSTEILE Beethoven und Kuhlau spinnen die Sechzehntel-Figur-
ZWISCHEN HAUPT- guration über die Tutti-Variante des Hauptthemas
UND SEITENTHEMA. hinaus fort.

Bei **B e e t h o v e n** bleibt zunächst noch das Kopfmotiv des Hauptthemas spürbar. Dessen Oktavsprung wirkt auch in den Z w i - s c h e n g e d a n k e n hinein, der in Takt 134 einsetzt (Bsp. 13). Sein zweiter Takt ist möglicherweise die Wurzel für Kuhlaus Seitenthema. Doch erweitert es die stakkatiert aufsteigende Achtel-Tonleiter anfangs um einen Auftakt und schmiegt ihr am Schluß eine chromatische Vorhaltsnote ein (Bsp. 4). Dadurch wird es anmutiger und gefühlsweicher als Beethovens mehr kerniger Zwischengedanke.

K u h l a u verliert den Rhythmus des Hauptthemas bei der Fortspinnung der Sechzehntel-Figuration schneller aus dem Auge. Dafür tritt auch hier pianistische Brillanz stärker hervor als bei Beethoven - so sind der Sechzehntel-Bewegung der rechten Hand mehrmals Septendezimen-Sprünge eingelagert. - Etwas später flechten die Streicher als Hintergrund zu gebrochenen Oktavgängen des Klaviers jenes Zwei-Takt-Motiv ein, das Kuhlau in Takt 66/7 (Bsp. 5) aus dem Seitenthema abgeleitet hatte. Jetzt aber geht es - auf vier Takte (149-52) auseinandergezogen - diesem Thema bereits voraus und dient mit zu seiner Vorbereitung.

SEITENSATZ, Wieder verfließen Überleitung und Seitensatz ineinander;
KUHLAU. wenn von Takt 161 an das Seitenthema in den ersten Geigen aufsteigt, ist es noch von einer gegenläufigen Bewegung der Holzbläser und des Klaviers überdeckt. Acht Takte danach übernimmt das Klavier das Thema und wendet es nach g-Moll und Es-Dur. - Auf engerem Raum kann man die gleiche Tonarten-Folge auch in **B e e t h o v e n s** Klavierkonzert beobachten, und zwar ausgerechnet bei

der Arbeit mit jenem Zwischengedanken (T. 134, Bsp. 13), der möglicherweise dieses Thema (Bsp. 4) angeregt hat. Doch bleibt Kuhlau länger als Beethoven in Es-Dur und schließt in dieser Tonart auch das aus dem Seitenthema abgeleitete zweitaktige Arbeitsmotiv von Takt 66/7 (Bsp. 5) an. Erst während des nachfolgenden Spiels mit diesem Motiv moduliert Kuhlau mittels einer enharmonischen Umkehrung der Zielrichtungen von Leit- und Gleitton nach G-Dur zurück. Er diminuiert das Motiv chromatisch zu Sechzehnteln, läßt es durch Kreuzen der Hände die Lage wechseln, verkürzt es bei Hinzufügung eines synkopisch betonten Gegenmotivs auf die vier Anfangsnoten (T. 191), verdoppelt deren Tempo und reiht dabei drei solcher Kurzmotive zu einer Sechzehntelkette zusammen. Aus ihr endlich gewinnen in Takt 199 die Streicher ein Motiv (Bsp. 14), das in seinem Baß den dreifachen Quartgang, der aus den vorhergegangenen Takten auf wechselder Stufe im Ohr ist, auf gleicher Stufe als dreifachen Quartsprung zusammenfaßt.

Der zweite Teil von Kuhlaus Seitensatz greift, wie in der Orchester-Exposition, auf das Hauptthema zurück, aber zunächst nicht auf die kontrapunktische und imitierende Fassung von dort, sondern auf jene andere, den dritten und vierten Takt sequenzierend fortspinnende Form, die in der Orchester-Exposition erst dem zweiten Teil der Schlußgruppe vorbehalten war. - Spielerische Triolierungen dieses Motivs gehen in Takt 222 dazu über, acht Takte lang ausschließlich den G-Dur-Dreiklang zu umreißen (Bsp. 15), wobei in der linken Hand eine Umkehrung des dreifachen Quartsprunges aufwärts und des dreifachen Terzfalles abwärts aus Beispiel 14 zu erkennen ist.

Erst in einem dritten Teil des Seitensatzes - ab Takt 231 - wiederholt Kuhlau, von C-Dur nach G-Dur transponiert, wenigstens die zweite Hälfte jenes Abschnittes, der in der Orchester-Exposition als zweiter Teil des Seitensatzes beide Themen kontrapunktisch und imitierend verarbeitet hatte (vgl. S. 18).

SCHLUSS= Weil Kuhlau den zweiten Teil der Schlußgruppe als neuen **GRUPPE**, Mittelteil in den Seitensatz verlagert hatte, schrumpft **KUHLAU**. diese auf nur acht Takte. Und weil einerseits der **ff.-Ganzschluß** des Seitensatzes vor dem durch Pause getrennten Piano-Einsatz des Schlußgruppen-Gedankens einen viel schärferen Einschnitt markiert als acht Takte später der **p.-Ganzschluß** der Schlußgruppe, während andererseits die Durchführung durch anfängliches Weiterspinnen des Schlußgruppen-Gedankens in gleicher Lautstärke aus diesem Formteil ohne Bruch herauswächst, geraten diese acht Takte in das **Zwielicht** zwischen Exposition und Durchführung: zunächst scheinen sie in **Analogie** zur Orchester-Exposition als Schlußgruppe der Exposition anzugehören, rückwirkend jedoch treten sie in enge Bindung zur Durchführung und setzen sich nun von der Exposition motivisch und durch vorhergehende Schlußbildung ab. So verwischen sie die Grenze zwischen Exposition und Durchführung noch stärker, als dies zwischen Überleitung und Seitensatz der Fall gewesen war.

Z w i s c h e n - Kuhlau begnügt sich also nicht damit, Bauelemente
e r g e b n i s , ten, die aus der Orchester-Exposition vertraut
K u h l a u . sind, in der Solo-Exposition einen anderen Ort
zuzuweisen, sondern er beschreitet hier auch den umgekehrten Weg,
ein Bauelement zwar äußerlich am gewohnten Platz zu belassen, ihm
aber gleichzeitig eine neue innere Aufgabe zu übertragen. Beide
Verfahren zeigen, daß Kuhlau nicht gewillt ist, sich an ein starres
Formschema binden zu lassen, sondern daß seine formende Phantasie
ein beträchtliches Maß von Bewegungsspielraum beansprucht.

SEITENSATZ, Auch Beethoven läßt das zweite Thema zunächst vom Or-
BEETHOVEN. chester und anschließend noch einmal vom Klavier vor-
tragen. Aber während Kuhlau dessen Gestalt im Vergleich zur Orche-
ster-Exposition nicht antastet, bildet Beethoven das Seitenthema
erst in der Solo-Exposition über den Vordersatz hinaus zu abgerunde-
ter Gestalt durch. Außerdem verbindet der Auftakt, den er ihm hier
hinzufügt, es nun mit dem 4. und 5. Takt der Solo-Exposition (Bsp.
16a und 16b). - Anders als in der Orchester-Exposition vermittelt
jetzt nur eine kurze Überleitung zwischen dem Seitenthema und der
Schlußgruppe.

SCHLUSSGRUPPE, Das Schlußgruppenthema geht, wie zuvor das Seitenthe-
BEETHOVEN. ma, in Takt 186 vom Orchester an das Klavier über. Um
die stützenden Bausteine aus dem begleitenden Sechzehntel-Figurenwerk
hervorzuheben, gibt auch Beethoven hier der linken Hand große Sprün-
ge in durchgehend schnellem Tempo zu bewältigen (Bsp. 17) und hebt
durch sie gleichzeitig die Brillanz der Stelle.

Zwischen Orchester- und Klavierfassung des Schlußgruppenthemas hatte
Beethoven in Takt 185 beiläufig eine staccatiert absteigende Tonlei-
ter der Geigen in Achtelbewegung eingefügt. Sie ist der Motivkeim
für den in Takt 191 beginnenden z w e i t e n Abschnitt der
Schlußgruppe. Wie der letzte Takt von Beispiel 17 noch erkennen
läßt, verlangsamt sich die Stufenfolge der Tonleiter nun zu Vierteln,
dafür aber ist sie jetzt abwechselnd in Sechzehntel- und Triolen-
Spielfiguren eingekleidet.

Nach einer stark mit Synkopen durchsetzten Modulation, die in zehn
Takten rund um den Quintenzirkel führt und sich dabei ständig be-
schleunigt (ein Bruchstück daraus bietet Bsp. 18), herrscht für die
nächsten neun Takte ein Motiv, das melodisch aus dem 5. bis 7. Ton
des Schlußgruppenthemas gebildet ist und den Synkopenrhythmus der
Modulation auf doppelte Notenwerte verlangsamt (vgl. Bsp. 19 mit
Bsp. 18 und den ersten drei Melodietönen von Bsp. 17).

Ein ff.-Einsatz des Orchester-Tuttis eröffnet in Takt 237 einen
d r i t t e n Abschnitt der Schlußgruppe; in ihm holt Beethoven
jenen zweiten Teil aus dem Seitensatz der Orchester-Exposition nach,
den er im Seitensatz der Solo-Exposition ausgelassen hatte, und der
durchführungsartig mit einem Motiv arbeitet, das Bauteile des Haupt-
und Seitenthemas in sich vereint (vgl. S. 18 und Bsp. 7). - Eine
Reihe festlicher Tutti-Akkordschläge bekräftigt den Schluß der Expo-

sition. Erst nach einer Generalpause von $\frac{3}{4}$ Takten Länge setzt mit gegensätzlichem pp. die Durchführung ein.

Zwischen - Wie Kuhlau hatte also auch Beethoven in der
e r g e b n i s . Solo-Exposition Bauglieder aus der Orchester-
Exposition umgelagert. Aber die Richtung und die Wirkung dieser
Umstellungen ist bei beiden Komponisten die umgekehrte: B e e t -
h o v e n verlegt die motivische Arbeit mit den Themen vom Seiten-
satz in die Schlußgruppe. Das Ergebnis ist ein ziemlich kurzer Sei-
tensatz und eine ausgedehnte, gewichtige Schlußgruppe³⁷⁾ mit so
nachhaltiger Schlußwirkung, daß der Einschnitt zwischen Exposition
und Durchführung tiefer ist als der zwischen Orchester- und Solo-
exposition. Wieder stimmen äußere Abschnittsbildung und innere the-
matische Gliederung überein. - K u h l a u dagegen erweitert den
Seitensatz auf Kosten der Schlußgruppe auf mehr als das Doppelte³⁸⁾
und beraubt überdies das verbleibende Drittel der Schlußgruppe sei-
ner Aufgabe: eine überzeugende Schlußwirkung anzubahnen und zu er-
zielen. So vermeidet er abermals, wie schon beim Übergang zum Sei-
tenthema, der inneren Gliederung an entscheidender Stelle äußerlich
einen entsprechenden Einschnitt anzupassen.

Die ersten vier Zeilen der Skizze auf Seite 29 veranschaulichen noch
einmal graphisch, wie sich die Proportionen der Teile zwischen Or-
chester- und Solo-Exposition, und bei Kuhlau gegenüber Beethoven
verschoben haben.

D i e D u r c h f ü h r u n g e n .

EINLEI- Zwar bringen die Einleitungsteile der Durchführungen
TUNGSTEILE. in beiden Kompositionen zügig vorangetriebene Modula-
tionen mit energischen Akkordschlägen, doch bedient sich Beethoven
dabei des Hauptthemenkopfes und strebt nach Es-Dur, Kuhlau gewinnt
aus dem Schlußgruppenmotiv zwei kontrastierende Blöcke, einen zier-
lich-eleganten, der die jeweils erreichte Tonart bestätigt, und ei-
nen kompakten, der die Modulation vorantreibt und nach fis-Moll
führt.

ERSTE Erst im Hauptteil der Durchführung nähert sich Kuhlau wie-
HAUPT- der stärker Beethoven an. Beide Komponisten stellen hier
TEILE. das Klavier in den Vordergrund; dem Orchester kommt auch
dort, wo es den Themenkopf zitiert, nur begleitende Funktion zu.

Gleich am Anfang des ersten Hauptteils der Durchführung lassen beide
Komponisten über rollender Dreiklangsbegleitung eine Achtelkette zu-
nächst mit Dreiklangswendungen auf- und dann diatonisch auf halbe
Höhe wieder absteigen. Doch zeigen die Beispiele 20a und 20b auch
charakteristische Unterschiede: Beethoven bildet bei einheitlicher

37) Sie kommt an Ausdehnung jetzt der Summe von Haupt- und Seiten-
satz gleich.

38) Der Seitensatz nimmt drei Fünftel der Solo-Exposition ein gegen-
über einem Drittel in der Orchester-Exposition.

Rhythmik und gleichbleibend geringer Lautstärke einen vier Takte umspannenden einheitlichen Bogen aus. Kuhlau spaltet diese vier Takte in zwei Glieder von 1 + 3 Takten, die rhythmisch, in der Melodierichtung, Begleitfigur und Klangstärke zueinander in Gegensatz stehen. - Beethoven führt schon hier in der linken Hand jene gleichmäßige Triolenbewegung ein, die fast unablässig die ganze Durchführung hindurch anhält. Kuhlau läßt rechte und linke Hand zunächst rhythmisch konform gehen und führt das rhythmische Spannungsverhältnis 2 : 3 erst in Takt 276/7 ein, wo er bei der Fortspinnung der Vier-Takt-Gruppe das aufsteigende Dreiklangsmotiv der Takte 264/5 (Bsp. 20b) zu Triolen beschleunigt. - Dafür zitiert Kuhlau schon zu Anfang dieses Durchführungsteiles in den Begleitakkorden von Oboen und Fagotten den Hauptthemenkopf, Beethoven, der mit ihm den Einleitungsteil der Durchführung gestaltet hatte, läßt ihn erst i n = m i t t e n ihres ersten Hauptteiles wieder aufleben.

Von Takt 279 an verkürzt Kuhlau die Vier-Takt-Gruppe auf ihren ersten und letzten Takt, und in Takt 284 und 286 ersetzt er den zweiten Takt daraus durch ein neues Motiv, eine marcato in Oktav-Unisono auffahrende Triolenkette, die anscheinend in Beethovens Motiv der Takte 293, 295, 297, 299, 301 und 303 wurzelt (Bsp. 21a und 21b). Doch dient es Kuhlau dazu, diesen Teil der Durchführung sich harmonisch beruhigen und auslaufen zu lassen, Beethoven reiht es siebenmal auf wechselnder Stufe, mit wechselnder Harmonie und melodischen Varianten aneinander und läßt gleichzeitig die Holzbläser den Hauptthemenkopf in Engführung hinzufügen. Erst danach, von Takt 304 bis Takt 311, verfestigt sich auch bei Beethoven die Harmoniefolge, und zwar wie bei Kuhlau zu einem Pendeln zwischen c-Moll und G-Dur.

ZWEITE HAUPTTEILE. Besonders eng lehnt sich Kuhlau in den folgenden sechzehn Takten, dem zweiten Hauptteil der Durchführung, an Beethoven an. Beide Komponisten stellen zunächst zwei Takte lang im Klavier nur die gleiche Begleitfigur vor, mit der Beethoven schon den ersten Hauptteil der Durchführung eröffnet hatte. Im dritten und vierten Takt (mit ihnen beginnen Bsp. 22a und 22b) tritt dann pp. die rechte Hand mit einer schleierartig niedersinkenden Linie hinzu.

Die unheimliche Wirkung verstärkt Kuhlau über Beethoven hinaus durch einen dumpfen Paukenwirbel und dadurch, daß er die Begleitung eine Oktave tiefer gelegt hat. Der damit vergrößerte Abstand zwischen Ober- und Unterstimme ermöglicht es Kuhlau, seinen Schleier nicht nur wie Beethoven gleichsam im windstillen Raum, langsam, zusammenhängend und zielbewußt als chromatische Linie herniedergleiten zu lassen, sondern ihn mit leichten Windstößen wie Nebel zu vermindernden Septimenakkorden auseinanderzublasen und verhältnismäßig rasch in die Tiefe zu treiben. - Wieder greift also bei Kuhlau die melodische Bewegung weiter aus als bei Beethoven. Das gleiche zeigen beide vorhergegangenen Beispiele (20 und 21).

Weitere derartige Schleier folgen nach jeweils zwei Takten Pause der

rechten Hand. Auch die Harmoniefolge ist in beiden Kompositionen gleich: 4 Takte G-Dur, als Dominante von c-Moll;

4 Takte c-Moll;

4 Takte G-Dur-Dreiklang oder Dominantseptimenakkord auf G;

2 Takte c-Moll;

2 Takte As-Dur-Dreiklang zuzüglich übermäßiger Sexte (klanggleich mit dem Dominantseptimenakkord auf As).

Den Übergang zum harmonischen Höhepunkt der letzten beiden Takte bereitet Beethoven melodisch vor, indem er den letzten seiner Schleier sogleich wieder nach oben lenkt. Kuhlau dagegen läßt den Spieler in Takt 302 zum pp. zurückkehren und gestaltet so den ff.-Einsatz des As-Dur-Klanges von Takt 303 zu einer besonders nachdrücklichen Überraschung.

SCHLUSS= Tonales Pendeln zwischen G-Dur und dem Neapolitaner As-Dur TEILE. eröffnet den Schlußteil der Durchführung: die Rückleitung zur Reprise. Sie enthält weiter bei Beethoven eine Kette chromatisch absteigender vermindelter Septimenakkorde im Rhythmus des Hauptthemenkopfes, führt den letzten dieser Akkorde in den Dominantseptimenakkord von C-Dur über und öffnet sich mit einer ff. die Tastatur von oben nach unten durchheulenden C-Dur-Skala im Sturm den Zugang zur Reprise.

Auch Kuhlau läßt nach dem Pendeln zwischen As-Dur- und G-Dur-Klängen eine Akkordfolge chromatisch abwärts gleiten; er benutzt dazu aber nicht den verminderten Septimenakkord, der wegen seiner harmonischen Vieldeutigkeit einem solchen Verfahren besonders entgegenkommt, sondern den Dur-Sextakkord, der seine größere harmonische Richtungsbestimmtheit erst durch die chromatische Verbindung mit gleichartigen Akkorden, und durch die Vortragsart 'pp smorz.', einbüßt. Ähnliche Akkordfolgen sind später zum Beispiel in beiden Klavierkonzerten Chopins zu finden. - Wie Beethoven führt Kuhlau am Schluß der Durchführung einen verminderten Septimenakkord in den Dominantseptimenakkord von C-Dur weiter, doch genügt ihm dieser eine sf.-Akkordschlag, um ohne weiteres Bindeglied die Reprise anzuschließen.

Die Reprisen.

Beethovens und Kuhlaus Reprise beginnen³⁹⁾ mit vollem Orchester und übernehmen ihre erste Periode aus den Takten 16 bis 23 der Orchester-Exposition.

BEETHOVEN. Nach kurzem Klaviersolo folgt Beethoven von Takt 360 bis Takt 452, also bis weit in die Schlußgruppe hinein, dem Verlauf der Takte 145 bis 237 der Solo-Exposition. Unerhebliche Verlagerungen im Tonraum und in der Instrumentation sind zum Teil durch die in der Reprise gebotene Transposition von der Seiten- in die Haupttonart bedingt.

39) Beethovens in Takt 346, Kuhlau in Takt 323.

Die in Takt 452 einsetzende imitatorisch-motivische Arbeit ist gegenüber den Parallelstellen der Exposition (ab T. 76 und 237) harmonisch und kontrapunktisch vereinfacht. Sie steigert sich über doppelt punktierte Unisono-Gänge der Streicher und Blechbläser zur Solo-Kadenz. - Die Koda danach wiederholt die Takte 90 bis 94 und 99 bis 106, sie enthält also eine leicht verkürzte Fassung der Schlußgruppe aus der Orchester-Exposition.

Durch entsprechende Verbindung von Teilen aus der Orchester- und aus der Solo-Exposition hat Beethoven den Hauptsatz in der Reprise auf halbe Länge gerafft und der Ausdehnung des Seitensatzes etwa angeglichen. Schon allein dadurch steigert sich das Gewicht der Schlußgruppe, darüber hinaus ist sie durch Einschub der Solo-Kadenz erweitert, so daß sich die Proportionen noch mehr zu ihr hin verschieben.

KUH= Demgegenüber enthält Kuhlau Hauptsatz in der Reprise eine LAU. N a c h d u r c h f ü h r u n g und ist mit 66 Takten länger als in der Orchester-Exposition (57 Takte) und in der Solo-Exposition (47 Takte).

Kombinationen der durchlaufenden Triolenbewegung aus dem zweiten Hauptteil der Durchführung (= T. 289-305) mit dem Nachsatzmotiv von Takt 7 und 8 des Hauptthemas führen von Es-Dur, das wie in den Expositionen dem Hauptthema mit Mediant-Ruck folgt, nach cis-Moll. In Takt 352 nimmt die Begleitfigur außer dem triolischen Bewegungsmaß auch die rollende Bewegungsform des zweiten Hauptteiles der Durchführung (Bsp. 22b) an. Dazu intonieren die ersten Geigen ein Motiv (Bsp. 23), das aus dem Kopf des Schlußgruppenthemas (Bsp. 9) abgeleitet ist. Eine Rückmodulation kadenziert in Takt 368 zur Haupttonart ab.

Von hier bis Takt 466, bis kurz vor der Solo-Kadenz, folgt Kuhlau wie Beethoven den Spuren der Solo-Exposition, doch stellt er erst innerhalb dieses Teiles, genau: in den Takten 373-4, die Weiche für das Verbleiben in der Haupttonart, nach den ersten 50 Takten der Reprise also, Beethoven schon während der ersten 14; auch neigt er etwas mehr als Beethoven dazu, Varianten auszubilden - soweit sie die Instrumentation betreffen, zielen sie, wie bei Beethoven, zumeist auf einen etwas fülligeren Orchesterklang, besonders durch stärkere Beteiligung der tiefen Streicher oder der Klarinetten.

Die S o l o - K a d e n z steht bei Kuhlau nicht inmitten der Schlußgruppe, sondern zwischen Seitensatz und Koda. Sie wird von Takt 466 an eingeleitet durch einen Abschnitt, der sich unter Verwendung des sogenannten 'Schicksals-Rhythmus' aus Beethovens fünfter Sinfonie, chromatischer Rückungen und Gänge, verminderter Dreiklänge und Septimenakkorde und von Tritonus-Sprüngen ff. in immer höhere Erregung hineinsteigert, der also in den Steigerungsmitteln über den Vorbereitungsabschnitt zu Beethovens Solo-Kadenz hinausgeht.

Die acht S c h l u ß t a k t e nach der Solo-Kadenz entlehnt Kuhlau ähnlich wie Beethoven den letzten sechs Takten der Orchester-Exposition. Weil ihm gleichfalls eine kurze und durchgängig kraftvolle

Koda vorschwebte, sein Schlußgruppenthema aber einen galant tändelnden Charakter zeigte, hatte er abweichend von Beethoven hier dafür keinen Raum mehr. Als Ersatz hat Kuhlau einer Variante dieses Themas in der Reprise einen Platz innerhalb der Nachdurchführung des Hauptsatzes zugewiesen.

Proportionen und Gewicht der Formteile. Während man bei Beethoven über die Solo-Exposition zur Reprise hin ein ständig wachsendes Gewicht der Schlußgruppe auf Kosten des Haupt- und des Seitensatzes beobachten kann, hat bei Kuhlau nur die Orchester-Exposition eine voll ausgebildete Schlußgruppe. Die Solo-Exposition bringt immerhin noch am richtigen Ort das Schlußgruppenthema, drängt es aber aus dem Zusammenhalt mit ihr heraus schon halb in die Durchführung hinein. Die Koda der Reprise gibt ihm keinen Raum mehr. Statt dessen ist bei Kuhlau eine allmähliche Gewichtsverlagerung zum Seitensatz hin wahrzunehmen. Die Skizze auf Seite 29 will diese unterschiedliche Entwicklung der Proportionen bei Beethoven und Kuhlau noch einmal graphisch veranschaulichen; zugleich ist aus ihr ersichtlich, von welchen Stellen her und zu welchen Stellen hin Beethovens Konzert auf Kuhlaus einwirkt.

DIE LANGSAMEN MITTELSÄTZE.

Allgemeines. Beethoven und Kuhlau haben für den Mittelsatz ihrer C-Dur-Klavierkonzerte die Untermediant-Tonart As-Dur gewählt. Beide verwenden hier keine Flöten und Oboen. Für eine derart verminderte Besetzung kann aus Beethovens Klavierkonzerten nur dieser Satz auf Kuhlau eingewirkt haben, denn die anderen Mittelsätze haben abweichende Besetzungen.

Auch die Reihenfolge der Formteile ist gleich: am Anfang steht der einzige Gedanke des Satzes, der sich als 'Thema' bezeichnen läßt. Ihm folgt ein fünfteiliger Block aus drei Solo-Abschnitten und zwei kurzen Orchester-Zwischenspielen. Dann kehrt das Thema wieder, und nach ihm bildet ein Epilog den Schluß.

Tempoangabe, Taktvorzeichnung und Notierungsart hingegen weichen ab: Beethoven schreibt 'Largo, $\frac{2}{2}$ ' vor, Kuhlau 'Adagio, $\frac{2}{4}$ '. Mit dem Grundschlag halbieren sich bei Kuhlau alle Notenwerte, so daß das Notenbild bei Beethoven eher den Eindruck behäbigen und ruhigen Strömens vermitteln kann, während Kuhlaus schwärzeres Notenbild besser geeignet ist, zumal bei Verzierungen, die Vorstellung anmutiger Leichtigkeit, perlender Eleganz, zu beschwören. Obwohl das Tempo beider Sätze sich kaum voneinander zu unterscheiden braucht, ist so doch im Notenbild schon etwas von ihrer unterschiedlichen Haltung eingefangen.

THEMEN. Dabei zeigt ein Vergleich beider Themen (Bsp. 24a und 24b) wie im ersten Satz deutliche Ähnlichkeiten. Gemeinsam sind vor allem der Anstieg von der Anfangsterz zur Quarte im zweiten Takt und die Umrisse der melodischen Bewegung in den letzten drei Takten.

FORTSETZUNG DES TEXTES: SEITE 30!