

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.

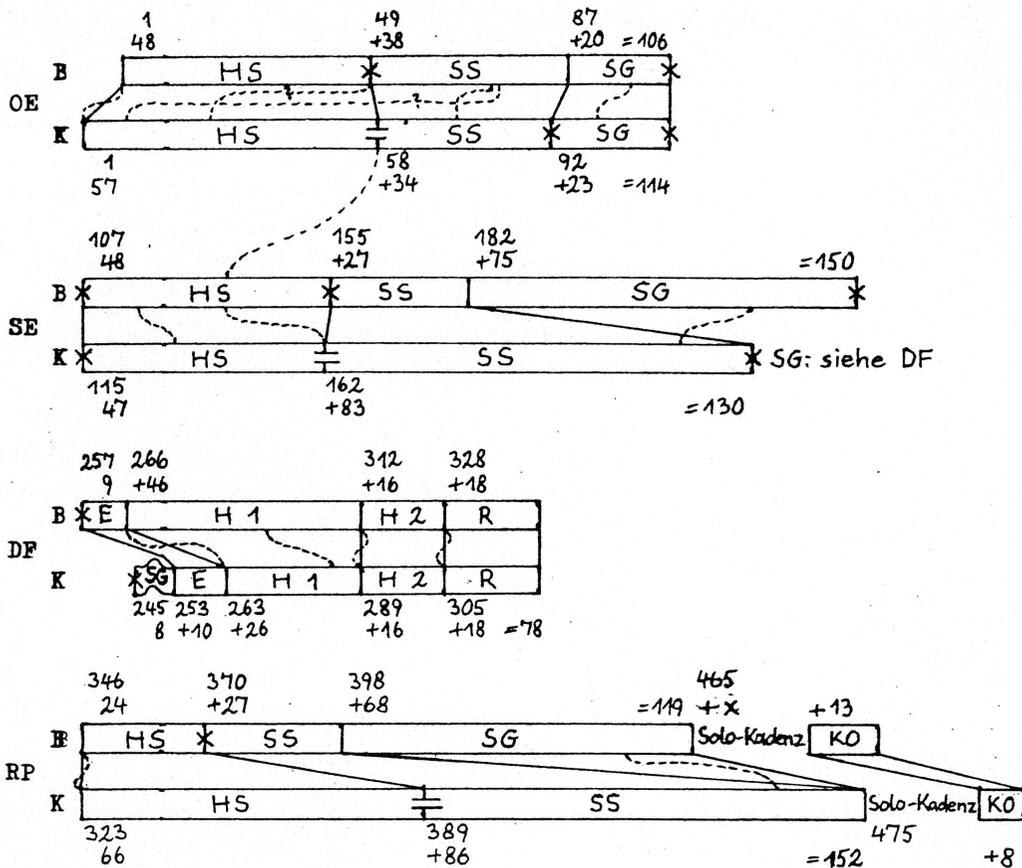
Allgemeines. Beethoven und Kuhlau haben für den Mittelsatz ihrer C-Dur-Klavierkonzerte die Untermediant-Tonart As-Dur gewählt. Beide verwenden hier keine Flöten und Oboen. Für eine derart verminderte Besetzung kann aus Beethovens Klavierkonzerten nur dieser Satz auf Kuhlau eingewirkt haben, denn die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



MASSSTAB: 4 mm entsprechen 5 Takten.

ABKÜRZUNGEN:

- |                            |  |
|----------------------------|--|
| OE = Orchester-Exposition; | HS = Hauptsatz, einschließlich Überleitung zum Seitensatz; |
| SE = Solo-Exposition;      | SS = Seitensatz;   |
| DF = Durchführung;         | SG = Schlußgruppe;   |
| RP = Reprise;              | E = Einleitungsteil  |
| B = Beethoven;             | H 1 = erster Hauptteil                                     |
| K = Kuhlau;                | H 2 = zweiter Hauptteil                                    |
|                            | R = Rückführung der Durchführung zur Reprise;              |
|                            | KO = Koda.   |

GESTRICHELTE BÖGEN verbinden die Stellen, von denen her und zu denen hin B auf K einwirkt.

ZEICHEN:

- \* = Zäsur
- | = Grenze
- ⊥ = durch Überlappen verwischte Grenze;
- ⊞ = grenzverwischender Zwischenabschnitt.

Die obere Zahl bei jedem Formteil gibt die Taktzahl an, mit der dieser Formteil beginnt.

Die untere Zahl bei jedem Formteil gibt in Takten die Länge dieses Formteils an.

Dort, im drittletzten Takt, erreichen beide Themen nach einem punktierten Anschwung ihren Gipfelpunkt, verharren auf ihm und geben der Melodie erst, wenn sie sich zu einer synkopischen Dehnung gestaut hat, mehr oder weniger freie Bahn zur entspannenden Rückkehr in ihre Ausgangslage. Die letzten beiden Takte stimmen nicht nur in der Harmonik überein, sondern vom zweiten Ton -  $as^2$  - an kann man jede Note Kuhlaus, etwas anders rhythmisiert, schon bei Beethoven finden. Die nach Überwinden der Staustufe durchmessenen Tonräume und auftretenden Intervalle zeigen jedoch an, daß Beethoven seine Melodie auch jetzt noch fester am Zügel führt, während Kuhlau ihr freizügigeren Bewegungsspielraum gewährt.

Das gleiche zeigt sich auch im Verhalten beider Themen gegenüber der Synkope. Beethoven gewährt seinem Thema nur eine solche rhythmische Freiheit, dafür läßt er sie akzentuiert mit dem herausragenden melodischen Ereignis des Themas, einem Dezimensprung aufwärts, zusammentreffen. Diesen Höhepunkt bereitet er auch harmonisch und klanglich vor, indem er die Subdominante bis dahin ausspart und ihren Klang am Anfang des Taktes durch einen doppelt punktierten, tritonsgespannten Vorhalt verschärft.

Derart auf einen einzigen hervorstechenden Höhepunkt sammelt Kuhlau die Kräfte seines Themas nicht. Schon im zweiten Takt dehnt er das lange  $des^2$  über die Taktmitte hinweg; weitere Synkopen enthalten der 3., 6., 7., 10. und 11. Takt. Doch keine von ihnen hat die Härte von Beethovens Synkope, fast alle lassen sich in den melodischen Fluß ziemlich zwanglos und ohne größere Willensanstrengung einordnen: im dritten Takt verhindern Bindebogen zwischen der volltaktigen Note und den synkopisch gedehnten Tönen eine akzentuierende Schärfung der Synkopen; im 6., 7. und 10. Takt überbrücken Verzierungen und die rasch eingeschobenen Töne eines verminderten Dreiklanges die melodische Entfernung zwischen volltaktiger und synkopierter Note; und im 11. Takt trifft die Synkope zwar auf den angesprungenen letzten Spitzenton der Melodie, ist aber schon Teil des entspannenden Schluß-Diminuendos.

Auch Beethovens Haushalten mit harmonischen Mitteln teilt Kuhlau Thema nicht. Während Beethoven fünf Takte lang mit Tonika- und Dominant-Harmonien auskommt, führt Kuhlau schon im dritten Takt die Subdominant-Parallele ein, verläßt im Nachsatz den geraden Hauptweg vollends und läßt sich auf verschlungenen Pfaden mit chromatischen Baßgängen und in der Melodie mit einem emporschnellenden verminderten Septimenakkord und einem verminderten Quintsprung nach  $b$ -Moll locken, so daß erst ein zweiter Nachsatz von abermals vier Takten nach anfänglich zögerndem Tasten erfreut in das vertraute Licht der  $As$ -Dur-Tonika zurückfindet.

Die zweite Periode des Themas haben beide Komponisten allein dem Orchester anvertraut. Im Nachsatz treten die Klarinetten hervor mit Varianten der Vordersätze aus der ersten Periode. Dazu spielen die Geigen bei Beethoven und Kuhlau die gleiche rollende Begleitfigur (Bsp. 25a und 25b).

Z w i s c h e n = Am Anfang des zweiten Satzes wiederholen sich  
e r g e b n i s s . also Beobachtungen aus dem ersten Satz, denn  
auch dort setzte Kuhlau verminderte Intervallschritte, harmonische  
Ausweichungen und Rückungen, ja selbst die Dreiklänge der vierten  
und zweiten Stufe entschieden eher ein als Beethoven. Umgekehrt er-  
weist sich dort wie hier Beethoven als der überlegen haushaltende  
Planer, der sich durch Zurückhaltung in den Mitteln Steigerungsmög-  
lichkeiten auf längere Sicht eröffnet, oder durch Aufsparen der Mit-  
tel, die man gleichwohl im Hintergrund versammelt bereitstehen ahnt,  
die Kraft gewinnt, um im entscheidenden Augenblick eine herausragen-  
de Aufgabe bewältigen zu können.

ERSTE SOLO-ABSCHNIT- Der folgende erste von drei Solo-Abschnitten  
TE NACH DEN THEMEN. nach dem Thema zeigt in seinem Eröffnungs-Mo-  
tiv (Bsp. 26a und 26b) Kuhlaus Abhängigkeit von Beethoven mit seinem  
auftaktigen Oktav-Anschwung zur Quinte, mit der wellenförmigen Rück-  
bewegung zum Grundton in der zweiten Takthälfte, mit trillerverzier-  
ten Dreiklangsbrechungen im zweiten Takt und mit einer Begleitfigur  
aus Zwei- bis Vierklangs-Wiederholungen, die die vollen Zählzeiten  
auspart, freilich von Beethoven den Klarinetten und Fagotten, von  
Kuhlau den Streichern zugeordnet ist.

Andererseits lassen schon diese beiden Takte erkennen, daß auch hier  
Beethoven seine Melodie fester zügelt, Kuhlau ihr mehr Spielraum für  
galante Schnörkel und Hüpfen gewährt: man beachte in Takt 21 Kuhlaus  
Doppelschlag auf chromatischer Durchgangsnote und den kleinen Sprung  
zur Septime, die als obere Nebennote der leittonigen Auflösung eines  
Durchgangstones vorgehalten ist; man vergleiche in Takt 22 Kuhlaus  
anmutige Punktierung nach dem Triller mit der energisch doppelt so  
rasch vorangetriebenen Abwärtsbewegung in Beethovens 20. Takt. Mehr  
Freizügigkeit gestattet Kuhlau ebenfalls wieder der Harmonik, so im  
zweiten Takt des Beispiels, wo er vor der Tonika noch die Tonika-Par-  
allele einschleibt.

Bei Beethoven enthält übrigens dieses Motiv in verändertem Rhythmus  
die Anfangs-Tonfolge des Seitenthemas aus dem e r s t e n Satz in  
seiner auftaktigen Fassung aus der Solo-Exposition (T. 154-6, vgl.  
S. 23 und Bsp. 16a).

Auch Beethovens nächste zwei Takte, eine Variante der beiden vorher-  
gegangenen in der Parallel-Tonart f-Moll, haben in Kuhlaus Klavier-  
konzert nachgewirkt, doch zieht er das, was bei Beethoven in diesen  
insgesamt v i e r Takten enthalten ist, durch zwei Einschübe auf  
a c h t Takte auseinander, und zwar so, daß

Beethovens 21stem Takt statt des 23. erst Kuhlaus 25. Takt, und  
Beethovens 22stem Takt bei Kuhlau erst der 28. Takt nahesteht.

Am Schluß dieses Solo-Abschnittes erreichen beide Komponisten B-Dur.

ERSTE ORCHESTER- Im folgenden ersten kurzen Orchester-Zwischenspiel  
ZWISCHENSPIELE. bestätigt Kuhlau diese Tonart (T. 31-5), Beethoven  
läßt so einseitig es-Moll hervortreten, daß sich B-Dur nicht als To-  
nika durchsetzen kann.

**ZWEITE SOLO-ABSCHNITT-TE NACH DEN THEMEN.** Deshalb kann sein zweiter Solo-Abschnitt nach dem Thema in Takt 30 gleich von der neuen Tonart Es-Dur ausgehen; Kuhlau muß die ersten beiden Takte dieses Teiles (35 und 36) noch darauf verwenden, seine neue Tonika - ebenfalls Es-Dur - anzumodulieren. - Wie in Kuhlaus e r s t e m Satz eine absteigende Terzenkette den Einsatz des in Gegenbewegung aufsteigenden Seitenthemas vorbereitete (Bsp. 4), so steht auch hier eine diatonisch schrittweise aufsteigende Terzenbewegung der Fagotte gegengerichteten Terzenparallelen der Klarinetten und des Klaviers gegenüber. Das ist deshalb bemerkenswert, weil in den folgenden vier Takten wesentliche Elemente des Seitenthemas selbst enthalten sind: die eröffnende Aufwärts-Tonleiter, jetzt auf über zwei Oktaven erweitert und in einem halben Takt zusammengedrängt, alle zwei Takte die gleichen gliedernden chromatischen Seufzer-Vorhalte und durchgehend die Harmoniefolge. Wie das Beispiel 27 zeigt, könnte man sogar das Seitenthema des ersten Satzes, nach Es-Dur transponiert aber sonst unverändert, hinzufügen, ohne daß sich untragbare Reibungen ergäben, im Gegenteil wären an den entscheidenden Wendepunkten die Töne gemeinsam. - Bei Beethoven hatte sich ja ein möglicher Rückbezug auf das Seitenthema des ersten Satzes schon im Takt 19, am Anfang des e r s t e n Solo-Abschnittes nach dem Thema, angedeutet.

Der Melodiesprung von drei Oktaven abwärts in Kuhlaus Takt 39 ist zwar wegen des langsamen Tempos kein brillanter Spieleffekt, er zeigt aber doch, daß Kuhlau den Klanggegensatz verschiedener Klavierlagen wirksam als Mittel einer Steigerung einzusetzen versteht. Das gleiche gilt für das Hin- und Zurückpendeln zwischen drei- und eingestrichener Oktave zwei Takte später.

Am Schluß dieses Solo-Abschnittes löst Kuhlau einen verminderten Septimenakkord, den gleichzeitig die linke Hand in Zweiunddreißigstel-Bewegung und die rechte in Vierundsechzigstel-Figuration vorträgt, nach Es-Dur auf, so daß er besser mit fis als mit ges notiert worden wäre (Bsp. 28). In der rechten Hand geht jedem Akkordton ein Leitton-Vorhalt voraus, so daß sich die Vorhaltsnoten für sich zu einem weiteren verminderten Septimenakkord ergänzen, der eine kleine Sekunde tiefer liegt. Dadurch laufen hier zwei verschiedene verminderte Septimenakkorde nebeneinander her, ein betonter untergeordneter und ein unbetonter, dessen übergeordnete Stellung die Begleitung sichert.

Beethovens Es-Dur-Solo-Abschnitt (T. 30-41) ist mehr als Kuhlaus auf Dreiklangsmelodik gestellt, Kuhlaus vorwiegend auf Tonleitergänge. Doch fügt auch Beethoven seiner Melodie einmal einen großen Sprung ein, der zwar nicht drei, aber immerhin fast zwei Oktaven mißt (Bsp. 29).

**Z w i s c h e n =** Von Kuhlau eingesetzt als Mittel, um gegenüber e r g e b n i s . einer vorhergegangenen Parallelstelle eine Steigerung zu erzielen, ergibt sich bei Beethoven der große Sprung selbst als der krönende Höhepunkt einer bewußt auf ihn zusteuern den Intensitätssteigerung von Melodie und Lautstärke. Für Kuhlau ein zur ge-

fälligen Benutzung bereitstehendes Steigerungsmittel, war er für Beethoven erst am Schluß einer drängenden Entwicklung erreichbar und wurde damit selbst zum Ziel. Deshalb ist er bei Beethoven mit weit höherem Gewicht belastet als bei Kuhlau.

**ZWEITE ORCHESTER- ZWISCHENSPIELE.** Das Tutti-Zwischenspiel zwischen dem mittleren und dem letzten der drei Solo-Abschnitte nach dem Thema mißt bei Beethoven nur zwei Takte, Kuhlau gestaltet es zu einer fast vollständigen siebentaktigen Periode mit Lautstärke-Gegensätzen aus, in der Vorder- und Nachsatz ineinander verschränkt sind.

**DRITTE SOLO-ABSCHNITTE NACH DEN THEMEN.** Deutlicher folgt Kuhlau Beethovens Spuren in der anschließenden Rückmodulation nach As-Dur, die bei Beethoven in Takt 43, bei Kuhlau in Takt 54 den dritten Solo-Abschnitt nach dem Thema eröffnet. Das Klavier setzt erst im zweiten oder dritten Takt ein und bringt in beiden Sätzen zunächst Oktav-Gänge beider Hände, später Dreiklangsbrechungen. Auch Baßgang und Harmoniefolge sind annähernd gleich.

Während freilich Kuhlau durch Ausschmücken des Basses den Rhythmus aus der Melodie des gerade verklungenen Orchesterteils an das Klavier weitervermittelt und dann den Solo-Part selbst auch melodisch mit dem Tutti-Zwischenspiel verknüpft, ist bei Beethoven die melodische Linie des Solo-Instrumentes mit dem Vorhergegangenen nicht motivisch verbunden; deshalb muß er ihr größere Selbstsicherheit verleihen als Kuhlau der seinen. Dazu dienen ihm:

die Spielanweisung 'crescendo', wo Kuhlau *p...* *delicamete ... smorz.* vorschreibt;

die vollständige Wiederholung des Motivs bei gesteigerter Bewegung;

zügigere Harmoniefolge.

Aber wie Kuhlau nach zwei, so bricht auch Beethoven nach drei Takten die gerade begonnene Solo-Melodie ab, um im zweiten Teil dieses Solo-Abschnittes mit Brechungen von Dreiklängen und Septimenakkorden zum Thema des Satzes zurückzuleiten. Hier fällt bei Beethoven gegenüber Kuhlau erneut die Beharrlichkeit auf, mit der er die einmal gewählte Sechzehntelbewegung bis zum Einsatz des Themas durchhält, während Kuhlau das Bewegungsmaß zweimal verändert - , und die Zurückhaltung, die ihn in den Grenzen eines verhaltenen *Espressivos* verbleiben läßt, wo Kuhlau die Lautstärke bis zum *f.* ausgreifen, dann aber ziemlich rasch ins *p.* zurückfallen läßt. Größere Variabilität zeigt Kuhlau auch durch den Wechsel zwischen *Legato*- und *Staccato*-Artikulation, und ab Takt 61 wieder durch weiter ausgreifende Bewegung, denn dort durchheilen seine Vierundsechzigstel-Ketten in jedem Takt zweimal aufsteigend den Raum von  $2\frac{1}{2}$  bis mehr als drei Oktaven. So unbeschwert stürmt Beethoven nicht; er bewältigt innerhalb der Grenzen eines Taktes kaum mehr als  $1\frac{1}{2}$  Oktaven.

**REPRISE DES THEMAS, KUHLAU.** Die Reprise des Themas hat Kuhlau in drei Teile untergliedert:

1. Wiederholung der ersten verkürzten Periode mit Begleitfiguration.

2. Figuratives Ausschweifen der Themenmelodie und der Harmonik.
3. Durchführende Arbeit mit sich verkürzenden Motiven aus dem Thema.

1. Das Thema ist bei seiner Wiederkehr der Klarinette zugewiesen und mit Hilfe einer ganz unscheinbaren Abwandlung im 7. Takt auf 8 Takte verkürzt. Das Klavier fügt staccatierte Dreiklangsbrechungen hinzu, die das Figurenwerk der vorhergegangenen Rückleitung zunächst verlangsamten, sich aber im Nachsatz durch rhythmische Verschränkung von Oktavparallelen zwischen linker und rechter Hand wieder beschleunigen und dabei in ihren Konturen verschwimmen (Bsp. 30).

2. Dann übernimmt mit einem rauschend aufsteigenden Tonleiter-Auftakt, der in einem halben Takt mit 21 Noten drei Oktaven durch-eilt, das Klavier wieder die melodische Führung. Es spinnt den Vordersatz des Themas modulierend fort und schmückt dieses zunehmend mit glitzerndem, den Themenkern umspielendem Rankenwerk aus.

Hier gelingt es Kuhlau, ohne jede Gewaltanwendung den Dominantseptimenakkord auf Es in den h-Moll-Dreiklang, und den Dominantseptimenakkord auf A in den f-Moll-Dreiklang aufzulösen. Die Verbindung so entfernter Harmonien läßt sich am einfachsten erklären, wenn man sich in der zweiten Hälfte von Takt 75 'b' enharmonisch verwechselt als 'ais', und in der zweiten Hälfte von Takt 78 'a' enharmonisch verwechselt als 'bes' vorstellt. Dadurch wird die reine Quinte des Dominantseptimenakkordes zur doppelt übermäßigen Quarte, deren Töne als Leit- und Gleitton zur Auflösung in die große Sexte nach außen drängen. Melodisch löst Kuhlau beide Harmoniewechsel so, daß er die Hauptstimme von auftaktigen Sekunden aus statt in die erwarteten großen in kleine Terzen umlenkt; weil die Auftakte zu ihnen im Leitton-Verhältnis stehen, kann Kuhlau die Zieltöne ohne Gewalt zu Grundtönen umdeuten.

Diese sechs Takte (Bsp. 31) bilden den harmonischen Höhepunkt des Satzes und enthalten mit der weit ausschweifenden Windung des Taktes 79 auch seinen figurativen Höhepunkt. Doch geht damit keine gleichgerichtete Entwicklung der Lautstärke einher, im Gegenteil ist die Klangkraft gerade an den Wendepunkten zurückgenommen. Es geht Kuhlau hier eben nicht um eine dramatische Zuspitzung, sondern darum, das Thema mit leichter Hand aus seiner normalen Bahn für einige Takte heraus- und in eine entlegene hineingleiten zu lassen, und es mit ebenso leichter Hand dann wieder in die Nähe der angestammten Bahn zurückzulenken, ohne daß dabei in der Melodie ein harter Ruck spürbar wird.

3. Der letzte Beispieltakt enthält mit seiner Dur-Terz an Stelle der erwarteten Moll-Auflösung und mit einem Bewegungs-Anstoß der Celli und Bässe bereits Keime zu einer neuen Entwicklung. Diese läßt das Orchester sich voll entfalten. Über einer crescendierenden zwei- und dreißigstel-Linie von vorwärtstreibender Kraft bringen die Oberstimmen Motive aus dem Themenkopf, die sich durchführungsartig stetig wandeln und verkürzen. Nach heftigen Querstands-Reibungen zwischen dem e<sup>1</sup> eines verminderten Septimenakkordes in den zweiten Gei-

gen und dem von den ersten Geigen mit scharfer Punktierung angesprungenen  $es^2$  des Dominantseptimenakkordes zu As-Dur setzt sich zwar in Takt 82 der letztere durch, doch muß die erste Geige auf ihrem Rückweg nach As-Dur auch jetzt noch mit einem Tritonus-Sprung in die große None des Baßtones eine große Reibung überwinden, bevor sf.-Akordschläge, die zum Teil synkopisch gelagert sind, die Grundtonart mit einer Kadenz bestätigen dürfen. Getrennt vom harmonischen und figurativen Höhepunkt im zweiten Teil der Reprise liegt hier, in ihrem dritten Teil, der Höhepunkt des Satzes an Kraft- und Lautstärke-Entfaltung.

REPRISE DES THEMAS Von Takt 53 an bringt auch Beethoven eine UND EPILOG, BEETHOVEN. erweiterte und variierte Wiederholung des Themas. Aber er gliedert diese Reprise in zwei Teile, so daß Kuhlaus dreiteilige Reprise von ihr im Aufbau erheblich abweicht.

Beethoven beläßt das Thema am Anfang dem Klavier. Auch kehrt er hier zur sparsam akkordischen Begleitung des Anfangs zurück, so daß anders als bei Kuhlau sich die Reprise von den Dreiklangsbewegungen der vorangegangenen Rückleitung deutlich abhebt. Beethovens leichte Diminutionen des Themas halten sich etwa innerhalb von dessen melodischer Ebene (Bsp. 32), während diejenigen Kuhlau sich weit darüber hinausschwingen.

Zum Vordersatz der zweiten Periode führt Beethoven in der linken Hand eine tänzerische Begleitung in Achteltriolen ein; diesen Rhythmus behält er bis zum Schluß des Satzes bei. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Beethoven schon die Durchführung des ersten Satzes fast ausschließlich und weit beharrlicher als Kuhlau unter das vereinheitlichende Zeichen eines durchlaufenden Triolenrhythmus gestellt hatte.

Statt analog zum Anfang des Satzes nun das Thema mit dem Nachsatz zur zweiten Periode zu beschließen, wiederholt Beethoven als zweiten Teil der Reprise mit dem neuen Begleitrythmus noch einmal beide Perioden des Themas. Die Melodie liegt zunächst wieder 'cantabile' in der Oberstimme des Klaviers; sie ist nun nicht nur frei von Diminutionen, sondern im Gegenteil sogar rhythmisch und melodisch vereinfacht. So ist im sechsten Takt (= T. 72) der Dezimensprung (vgl. T. 6 aus Bsp. 24a) weggefallen.

Indem aber Beethoven das ohnehin ernste, würdevolle Thema noch ruhiger, noch schlichter gestaltet, stellt er es in Gegensatz zur tänzerischen Triolenbegleitung. Sie muß sich dem Charakter des Themas unterordnen und vermag ihm nur den Glanz einer verhaltenen Heiterkeit zu verleihen, kann aber nicht ihre tänzerische Kraft entfalten. Überdies treten Achtelgänge der Melodie zu ihr ins Spannungsverhältnis 2 : 3 und stören dadurch den klaren Ablauf des Tanzrhythmus. Mit synkopischen Pizzicati auf dem 2. und 4. Taktteil und 4- bis 5-stimmigen Begleitakkorden auf unbetontem gegenüber einstimmigem Baßton auf betontem Taktteil endlich hat Beethoven die tänzerisch angemessene Taktordnung 'schwer - leicht - leicht' durch die

Ordnung 'schwer - auch schwer - auch schwer' ersetzt, eine weitere Ursache dafür, daß ausgesprochen tänzerische Leichtigkeit nicht aufkommen kann.

Während der zweiten Periode dieser Themenwiederholung liegt, wie bei Kuhlau zu Anfang der Reprise, die Melodie vorwiegend bei der Klarinette. Hier verdrängt Beethoven nach und nach aus der Triolenbewegung die letzten Reste tanzartigen Charakters, indem er die Aufteilung in volltaktigen Tiefton und nachfolgende höhere Akkordschläge mit einer einsträngigen Triolenbewegung überdeckt und diese schließlich allein weiterführt.

Anders als Kuhlau Reprise schließt Beethovens also auch die zweite Periode des Themas mit ein, doch bringt sie keine harmonischen Überraschungen, figurativen Höhepunkte, motivisch-modulatorische Arbeit und erregenden Steigerungen der Lautstärke. Dafür setzt sie aber mit der Triolenbewegung ein neues Formelement ein, mit dessen Hilfe sich der Epilog in sich einheitlich, und eng mit der Reprise verbunden, gestalten läßt. Auf dem Boden dieser vereinheitlichenden Triolenbewegung weiß Beethoven den Schluß des Satzes durch Einführung neuer Kurzmotive, ihre Fortspinnung und variierte Wiederholung mit wechselnden Instrumenten noch um 36 Takte hinauszuzögern. In Takt 110 zitiert die Klarinette noch einmal den Themenkopf, und einen Takt später übernimmt ihn mit einer nachahmenden Variante das Klavier. Die letzten fünf Takte dienen mit ihren in die Tiefe absinkenden Achteltriolen und mit dem Zurückgehen auf das *pp.* der abschließenden völligen Beruhigung und Entspannung auf der Tonika.

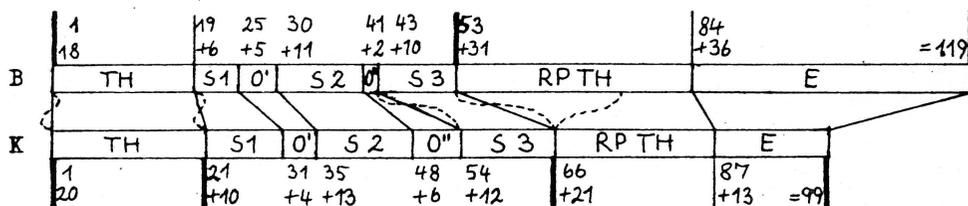
EPILOG, Kuhlau Epilog erreicht mit 13 Takten nur ein Drittel der KUHLAU. Länge von Beethovens. Während dessen Reprise mit Hilfe des Triolenrhythmus bruchlos in das Nachspiel übergang, beginnt Kuhlau Schlußteil mit einer Überraschung. Denn am Anfang des 87. Taktes, wo der Hörer nach kadenzierenden *sf.*-Akkordschlägen des 86. Taktes einen ebenso energischen Schlußakkord erwartet, steht statt dessen nur ein einzelnes *as*, das vom zweiten Fagott *piano* vorzutragen ist. Allein durch diesen Ton sind Reprise und Epilog miteinander verknotet; über ihn hinaus besteht weder ein unmittelbarer motivischer Anschluß, noch ein einendes Band der Bewegungsform, an das Kuhlau noch hier wie Beethoven neue Kurzmotive knüpfen könnte, ohne die Geschlossenheit des Satzes zu gefährden. Deshalb muß er auf frühere Motive dieses Satzes zurückgreifen. Er hat dazu jenes viertaktige Orchester-Zwischenspiel gewählt, das von Takt 31 bis Takt 34 zwischen dem ersten und dem zweiten Solo-Abschnitt nach dem Eröffnungsthema vermittelte.

Nach einer Klavier-Variante dieses Zwischenspiels in doppeltem Tempo werfen sich von Takt 93 an Orchester-Instrumente in lockerem *p.*-Satz die rhythmischen Motive  und  oder Verbindungen aus beiden gegenseitig zu. Das erste von ihnen durchzog vom Horn-Ruf des 12.-13. Taktes an in Begleitung und Melodiestimme weite Teile des Satzes; das zweite könnte man auffassen als ein verkürztes Weiterleben des Auftaktes aus der gerade verklungenen Zwischenspiel-Variante, es ist

aber auch mit dem Kopf des Themas verwandt, wenn man dessen erste Note wegläßt.

Schon am Anfang des drittletzten Taktes scheint der Satz auszuklingen; aber in die schon erreichte entspannte Stille hinein setzen noch einmal Klavier und Streicher ein. Das Klavier läßt ein Terzenmotiv, das mit dem punktierten Rhythmus der ersten dieser beiden rhythmischen Floskeln dreiklangsselig in Sextenparallelen hin- und herpendelt, sacht 'pp. smorz.' ausschwingen, die Streicher fügen begleitend den Anfangsrhythmus des Satzes, den die zweite rhythmische Floskel vorbereitet hatte, hinzu. Obwohl dieser Rückgriff das Bemühen zeigt, mit den beiden Schlußtakteten die Form zu runden, bleiben sie doch ein unnötiger Anhang, aus dem in erster Linie die Freude Kuhlau zu erkennen ist, in entspanntem, schönem Klang zu schwelgen. Auch manche Sätze aus Klaviersonaten dehnt Kuhlau über einen günstigen Schlußpunkt hinaus. Von ihnen erreicht dabei die größte Ähnlichkeit mit dem Schluß des Konzert-Mittelsatzes aus opus 7 der erste Satz aus der a-Moll-Sonate mit der nächst höheren Opuszahl 8, und zwar besonders am Ende seiner Exposition.

**Proportionen** Betrachtet man den formalen Aufbau der Formteile langsamen Sätze Beethovens und Kuhlau im ganzen, so zeigt sich volle Übereinstimmung zwar in der Reihenfolge der Teile, nicht aber in ihren Proportionen zueinander. Das will die folgende Skizze graphisch deutlich machen; außerdem verbinden in ihr gestrichelte Bögen die Stellen miteinander, von denen her und zu denen hin Beethovens auf Kuhlau Satz eingewirkt hat.



MASSSTAB: 6 mm entsprechen 5 Takteten.

#### ABKÜRZUNGEN:

- |                             |               |                                     |
|-----------------------------|---------------|-------------------------------------|
| B = Beethoven;              | S 1 = erster  | } Solo-Abschnitt<br>nach dem Thema; |
| K = Kuhlau;                 | S 2 = zweiter |                                     |
| TH = Thema;                 | S 3 = dritter |                                     |
| RP TH = Reprise des Themas; | O' = erstes   | } Orchester-<br>zwischenenspiel.    |
| E = Epilog;                 | O'' = zweites |                                     |

Die obere Zahl bei jedem Formteil gibt die Taktzahl an, mit der dieser Formteil beginnt.

Die untere Zahl bei jedem Formteil gibt in Takteten die Länge dieses Formteils an. Die Summe der unteren Zahlen ergibt die Länge des ganzen Satzes.

Obwohl Kuhlau's Satz 20 Takte kürzer ist als der Beethovens, sind doch fast alle Teile vor der Reprise bei ihm länger. Als Folge davon leitet die Reprise bei Beethoven die zweite Hälfte des Satzes ein, bei Kuhlau nur das letzte Drittel. Wie im ersten Satz zeigt sich bei Beethoven die Tendenz, die Form zum Schluß hin zu weiten: sein Epilog ist länger als jeder andere Satzteil, selbst der Block zwischen Thema und Reprise mit seinen fünf Formgliedern erreicht nur knapp die gleiche Ausdehnung. Dieser Abschnitt nimmt bei Kuhlau fast die Hälfte des Satzes ein und übertrifft die Länge von Reprise und Epilog zusammen. - Darin, daß das Thema und seine Reprise knapp die Hälfte des Satzes einnehmen, stimmen beide Kompositionen hingegen überein.

Wegen der abweichenden Dauer der Einzelteile neigt Beethovens Satz im großen zu einer Zweiteilung in Thema und Solo-Block einerseits, Reprise und Epilog andererseits; Kuhlau's zu einer Dreiteilung in Thema, Solo-Block und Reprise mit Epilog. Verstärkte Trennungslinien machen in der Skizze auf Seite 37 auch dies kenntlich.

## D I E F I N A L S Ä T Z E .

B e e t h o v e n s u n d

K u h l a u s R o n d o - F o r m .

Beethoven und Kuhlau bezeichnen ihre Finalsätze als Rondo; der Takt ist  $\frac{2}{4}$ , das Tempo Allegro, bei Beethoven mit dem Zusatz 'scherzando', und das Orchester ist voll besetzt wie im ersten Satz,

**BEETHOVENS RONDO-FORM.** Die Rondo-Form hat Beethoven klar ausgeprägt:

Dem Hauptthema H (Takt 1-40)

folgt nach einer Überleitung Ü 1 (Takt 41-65),  
die mit einem energischen Dreiklangssignal beginnt,

der erste Seitensatz S 1 (Takt 66-128)

mit dem ersten Seitenthema und motivischem Spiel.

Eine zweite Überleitung Ü 2 (Takt 128-51)

mit Motiv-Varianten des Hauptthemas führt zurück zur

Wiederholung des Hauptthemas H (Takt 152-91).

Hier schließt unmittelbar an

der zweite Seitensatz S 2 (Takt 192-273) in a-Moll mit seinem Thema.

Eine Abart der zweiten Überleitung Ü 2 (Takt 273-310)

führt wieder zurück zum

Hauptthema H (Takt 311-50). Ihm schließt sich wie am Anfang

die erste Überleitung Ü 1 (Takt 351-81) an und dann noch einmal

der erste Seitensatz S 1 (Takt 382-457).

Nach der Solo-Kadenz

erklingt eine weitere Variante der zweiten Überleitung Ü 2  
(Takt 458-85). Am Schluß ist das

Hauptthema H (Takt 486-505) etwas verkürzt; dafür benutzt die

Koda K (Takt 506-71) ausschließlich Material des Hauptthemas.

Wie die erste Überleitung stets dem ersten Seitensatz vorangeht, so