

Obwohl Kuhlau 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 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

folgt der zweiten Überleitung und ihren Abarten stets die Wiederkehr des Hauptthemas. Die verschiedenen Teile sind motivisch streng voneinander geschieden. All dem verdankt Beethovens Rondo eine beachtliche Klarheit der Form.

KUHLAUS SECHS MOTIVE UND IHRE VERTEILUNG ÜBER DEN SATZ. Weil Kuhlau etliche seiner Motive in verschiedenen Formteilen verwendet, ist die Form seines Finalsatzes schwerer durchschaubar. Die beste und genaueste Übersicht ist zu gewinnen, wenn zunächst die sechs Motive, die das Geschehen dieses Satzes bestimmen, aufgezeigt werden, und wenn dann bei jedem Formteil angegeben wird, welche Motive und Motiv-Verbindungen in ihm enthalten sind.

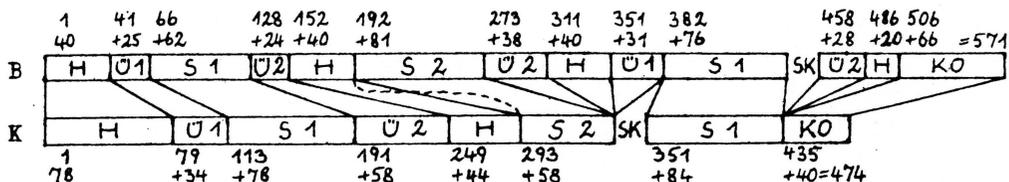
Von den Motiven I bis VI, die im Beispiel 33 in den Fassungen ihres ersten Auftretens zusammengestellt sind, kommt das dritte in zwei Versionen vor; sie sind als IIIa und IIIb bezeichnet. Wo Kuhlau vom Motiv IIIa nur den Kopfrhythmus verwendet hat, heißt in der folgenden Form-Übersicht die Bezeichnung <sup>KRh</sup>IIIa. Die weiteren Abkürzungen werden unter der auf Seite 40 folgenden Skizze erklärt.

Bindestriche } kennzeichnen Motiv-Verbindungen, in denen sich } gegenseitig ablösen.  
 Waagerechte Bruchstriche } die beteiligten Motive } überlagern.

Über den Formteil-Bezeichnungen stehen zum Vergleich entsprechende Kurzangaben für Beethovens Finalsatz.

B: 1-40	41- 65	66-128
H	Ü 1	S 1
K: 1-10: I	48-51: rhythm.	79-102: IIIa
11-23: II-I	Vorber. von IV	<sup>KRh</sup> IIIa-VI
24-31: I	52-57: IV	121-146: IIIb
32-39: II-I	58-69: I	147-176: IV
40-47: IIIa	70-78: V	177-191: erste freie Spielfigur
=====		
B: 128-151	152-191	192-273
Ü 2	H	S 2
K: 191-199: II-I	212-221: II	249-258: I
200-205: II	222-239: VI	259-271: II-I
206-211: <sup>VI</sup> <sup>KRh</sup> IIIa	240-248: zwei- te freie Spielfigur	272-283: I
		284-292: V
		321-332: VI
		333-349: IV
		350: Solo-Kadenz
=====		
B: 273-310	311-350	351-381
Ü 2	H	Ü 1
K: - - -	- - -	- - -
=====		
B: 382-457	458-485	486-505
S 1	Ü 2	H
K: 351-386: IIIb	- - -	- - -
387-416: IV		435-443: VI
417-435: erste freie Spielfigur		444-453: Akkordfolgen
		454-461: <sup>II</sup> <sup>KRh</sup> IIIa
		462-474: V

PROPORTIONEN  
 DER FORMTEILE. hoven und Kuhlau soll wieder eine Skizze veranschaulichen und leichter vergleichbar machen. Der gestrichelte Bogen beim zweiten Seitensatz kennzeichnet auch hier eine Stelle, wo Beethovens Rondo-Finale auf Kuhlau's Schlußsatz eingewirkt hat.



MASSSTAB: 1 mm entspricht 4 Takten.

ABKÜRZUNGEN, auch gültig für die Form-Übersicht auf Seite 39:

B = Beethoven; Ü 1 = erste Überleitung; S 2 = zweiter Seitensatz;

K = Kuhlau; S 1 = erster Seitensatz; SK = Solo-Kadenz;

H = Hauptsatz, Ü 2 = zweite Überleitung; KC = Koda.

bei Beethoven übereinstimmend mit dem Hauptthema.

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. Die Summe der unteren Zahlen ergibt die Länge des ganzen Satzes.

Bis zum Schluß des zweiten Seitensatzes stimmt die Reihenfolge der Formteile in beiden Sätzen überein; aber alle Teile vor ihm sind bei Kuhlau - ähnlich wie im langsamen Mittelsatz - umfangreicher: wenn der zweite Seitensatz beginnt, ist bei Beethoven gerade das zweite Drittel, bei Kuhlau schon das fünfte Siebtel des Finales angebrochen<sup>40</sup>). Nach ihm schließt Beethoven noch sechs, Kuhlau nurmehr zwei Formteile an.

Besonders stark klaffen Beethovens und Kuhlau's Finalsatz auseinander durch das Ausmaß, das sie dem eröffnenden Hauptsatz H einräumen: bei Beethoven rund  $\frac{1}{14}$ , bei Kuhlau  $\frac{1}{6}$  des ganzen Satzes.

KUHLAU'S ABWANDLUNG Gerade dieser Formteil aber erschwert bei Kuhlau DER RONDO-FORM. durch die Art seiner Dehnung wesentlich eine klare Übersicht über die Bauordnung des Rondos. Denn schon in Takt 40 stellt er erstmals das Motiv IIIa und mit ihm das Thema des ersten Seitensatzes vor, so daß man zunächst glauben kann, entweder in einer Überleitung zum Seitensatz oder bereits im Seitensatz selbst zu sein.

Die erste Möglichkeit wird dadurch hinfällig, daß als nächstes Thema noch nicht ein Seiten-, sondern wieder das Hauptthema erscheint. Das geschieht schon nach achtzehn Takten.

40) Die Zeitdauer der Solo-Kadenzen bleibt, weil sie nicht in fester Taktwerten berechenbar ist, unberücksichtigt.

Einem so kurzen Zwischenstück aus 4/4 Takten, das überdies in der Haupttonart verbleibt, andererseits die Bedeutung eines dem Hauptsatz gleichberechtigten Seitensatzes samt Rückleitung zum Hauptthema zuzubilligen, erscheint schon an sich zweifelhaft und wird es um so mehr, sobald man bemerkt, daß Kuhlau das Seitenthema zweimal einem Seitensatz von *a n g e m e s s e n e r* Breite zugrunde legt, also die Formteile, die dem ersten Seitensatz üblicherweise in der Rondo-Form zustehen, erst an späterem Ort vollständig eingeplant hat.

Letzte Zweifel über die richtige Abgrenzung des Hauptsatzes behebt seine Variante in der Mitte des Satzes. Hier fehlt der frühe Einschub der Seitensatz-Episode. Dadurch wird deutlich, daß der Hauptsatz als Schlußteil den vom Motiv V getragenen Abschnitt mit umfaßt, der am Anfang des Rondos die Takte 70 bis 78 füllte.

Indem Kuhlau dem ersten Formteil des Rondos neben den Hauptthemen-Motiven I und II auch die Seitensatz-Motive III und IV eingliedert und das Schlußmotiv V hinzufügt, erweitert er diesen Hauptsatz H zu einer gedrängten Exposition des gesamten Motiv-Materials, zumal das Motiv VI schon im Hauptthema als Fortsetzung zum Motiv I angedeutet ist (vgl. T. 3-4 und 7-8 aus Bsp. 34a).

Daß Kuhlau in seinem Finale auf eine eindeutige und deutliche Scheidung der Formteile minderen Wert legt als Beethoven, zeigt sich auch daran, daß die Grenze zwischen erstem Seitensatz S 1 und zweiter Überleitung Ü 2 statt auf den Takt 191 auch auf den Takt 211 gelegt werden könnte. Doch ist diese Frage, anders als die der Hauptsatz-Abgrenzung, für die Erkenntnis der Rondo-Form ohne Belang; sie darf deshalb übergangen werden.

V o n Belang für die eigenwillige Abwandlung der Rondo-Form ist dagegen die Beobachtung, daß der Hauptsatz nur zweimal erklingt, am Anfang und in der Mitte des Satzes - , und daß danach während der letzten beiden Fünftel des Satzes das Motiv I, das den Kopf des Hauptthemas bildet, überhaupt nicht mehr erscheint, geschweige denn das Hauptthema im Zusammenhang. Das ist erst recht bemerkenswert deshalb, weil Kuhlau in etlichen *K l a v i e r s o n a t e n* die Rondo-Form der Finalsätze in der *g l e i c h e n* Richtung umbildet.

Im *K o n z e r t* - Finale führt der Verzicht auf die rondogemäß ritornellartige Wiederkehr des Hauptthemas zwischen den Seitensätzen zu einer Aufgliederung des Satzes in zwei weitgehend parallelgerichtete Großteile. Jeder von ihnen enthält vier Formteile, deren erster der Hauptsatz H, und deren dritter der Seitensatz S 1 ist. Zwischen H und S 1 steht im ersten Großteil die Überleitung Ü 1, die erstmals das Motiv VI aus dem Verband mit dem Hauptthema herauslöst und verselbständigt - , und im zweiten Großteil der zweite Seitensatz S 2, der aus ebendiesem Motiv VI sein Thema aufbaut. Auch die Schlußabschnitte beider Großteile - Ü 2 und KO - sind miteinander verwandt: nicht nur werden beide wesentlich von den Motiven II und VI getragen, sondern die Takte 435 bis 443 aus der Koda nähern sich auch in der *A r t* , wie sie das Motiv VI verarbeiten, den Takten 205 bis 211 und 224 bis 231 an.

Trotz der erheblichen Formabweichungen bleibt die Überschrift 'Rondo' beim Hören nachvollziehbar. Denn der Satz trifft nicht nur genau den beschwingt fröhlichen, zügigen, manchmal übermütigen Charakter, der den Finalrondos seiner Zeit allgemein eigen ist, er erfüllt darüber hinaus auch einen Wesenszug des Rondos: den ständigen kurzweiligen Wechsel und die erkennbare Wiederkehr plastisch unterschiedener und einprägsamer Motive und Themen, woraus das Gepräge einer geordneten Buntheit erwächst. Überdies wiegt die e r s t e Formabweichung, den ersten Formteil H zu einer Exposition aller Motive unter Ein-schluß des ersten Seitenthemas zu erweitern, die z w e i t e Form-abweichung, die ritornellartige Wiederkehr des Hauptthemas vom zwei-ten Seitensatz S 2 an während des letzten Drittels des Rondos zu un-terlassen, in ihrer Wirksamkeit zum Teil auf, denn diese Erweiterung gibt auch dem ersten Seitenthema und dem Schlußmotiv V bei ihrer Wiederkehr Refrain-Charakter.

D i e t r a g e n d e n G e d a n k e n  
v o n K u h l a u s F i n a l s a t z  
u n d i h r e V e r a r b e i t u n g .

Nicht nur den a l l g e m e i n e n Charakter teilt Kuhlau Schluß-satz mit den üblichen Finalrondos seiner Zeit; nach den beiden ersten Sätzen haben auch das Rondo ganz b e s t i m m t e Themen befrucht-  
tet. Von ihnen stammt freilich nur eines aus Beethovens C-Dur-Kla-  
vierkonzert.

HAUPT- Das Hauptthema fußt auf dem des Finalrondos aus Haydns C-Dur-  
THEMA. Klaviersonate von 1789, Hoboken-Verzeichnis XVI/48 (Bsp. 34a  
und 34b). Beide Themen sind fröhlich; Haydns ist robust, ungekünstelt  
und unaufwendig in der Begleitung. Kuhlau Melodie windet sich zier-  
licher und würde unter so derben Stößen und Akzenten, wie sie Haydns  
Thema ohne Schaden vertragen kann, zerspringen. Deshalb tat er gut  
daran, auch die Begleitung weniger akzentuieren, mehr linear und  
über die Taktschwerpunkte hinweg fließen zu lassen.

Überraschend wendet sich der Satz schon am Schluß seiner ersten Pe-  
riode der Obermediante E-Dur zu, um hier während der ganzen zweiten  
Periode bis zum 20. Takt zu bleiben. Dieses Abschweifen vom harmoni-  
schen Hauptpfad ist für Kuhlau kein witziger Effekt, wie etwa für  
Haydn im letzten Satz seiner anderen späten C-Dur-Sonate (1794/5),  
Hoboken-Verzeichnis XVI/50: dort lenkte er verschiedentlich das  
Hauptthema auf tonale Irrwege und freute sich, wenn das Thema sich  
festlief und noch ein- oder zweimal von vorn beginnen mußte, in der  
Hoffnung, jetzt einen gangbaren Pfad zu finden.

In Kuhlau Vorstellung ist die fremde Tonart ein geheimnisvoller  
Raum, der sich nur erreichen läßt, indem man vorsichtig durch einen  
Spalt hineinzuschlüpfen versucht. Deshalb nimmt er beim Übergang von  
der vertrauten C-Dur- in die fremde E-Dur-Welt die Lautstärke von  
'p. smorz.' aus noch weiter zurück. Hätte er nämlich den Eingang in  
die neue Tonart gewaltsam freizukämpfen und zu vergrößern gesucht,

dann wäre durch die weit aufgerissene Pforte so viel Licht aus dem C-Dur-Raum in die neue Umgebung hineingefallen, daß ihr im Dämmerlicht lockendes 'romantisches' Geheimnis davon überstrahlt worden wäre und sich verflüchtigt hätte.

ERSTES SEITENTHEMA. Kuhlaus erstes Seitenthema ist vielleicht vom Hauptthema des Finalsatzes aus Beethovens G-Dur-Klaviersonate opus 79 THEMA. angeregt worden, freilich nur dann, wenn er Beethovens Sonate äußerst rasch nach Erscheinen kennengelernt hat<sup>41)</sup>, und wenn sein C-Dur-Klavierkonzert opus 7 nicht identisch ist mit jenem eigenen Konzert, das Kuhlau schon am 15. März 1806 in Hamburg gespielt hatte<sup>42)</sup>. - Jedoch findet man den gleichen melodisch-harmonischen Grundgedanken auch andernorts; so läßt er sich bei Mozart und Beethoven weiter zurückverfolgen und kehrt auch später in Klaviersonaten Beethovens wieder. Die Beispielreihe 35 a bis e enthält ihn in folgenden fünf Gestalten:

- a Mozart: Violinsonate G-Dur KV. 379, 1781.  
3. Satz: Thema von Variationen<sup>43)</sup>.
- b Beethoven: 'Ritter-Ballett', Kinsky-Halm-Verzeichnis WoO 1, 1790/1. 2. Satz: 'Deutscher Gesang'<sup>43)</sup>.
- c Beethoven: Sonate G-Dur opus 79, 1809. Finale: Vivace<sup>44)</sup>.
- d Beethoven: Sonate B-Dur opus 106, 1817/8. 2. Satz: Scherzo.
- e Beethoven: Sonate E-Dur opus 109, 1820.  
1. Satz: Vivace, ma non troppo.

Nur die beiden späten Sonaten Beethovens (Bsp. 35d und 35e) lagern diese Themen, wie vor ihnen Kuhlaus Seitenthema, auftaktig.

Drei von den fünf Themen der Beispielreihe fügen kurze, sich gegeneinander absetzende Glieder zusammen. In Beethovens 'Hammerklavier'-Sonate (Bsp. 35d) wirken Rhythmus, Harmonik und Stimmführung zusammen, um den kurzen Einzelgliedern ein noch höheres Maß von Selbstän-

---

41) Beethoven schrieb die Sonate 1809; sie erschien 1810 bei Breitkopf & Härtel. Am 6. Oktober des gleichen Jahres bot Kuhlau der gleichen Firma sein Konzert zum Verlag an.

Vgl. Graupner (nä. Ang. S. 4, Fußn. 8a), S. 20.

42) Vgl. Graupner (nä. Ang. S. 4, Fußn. 8a), S. 19.

43) Zu Beispiel a und b vergleiche Jacques-Gabriel Prod'homme: 'Die Klaviersonaten Beethovens. Geschichte und Kritik'. Deutsch von Dr. Wilhelm Kuhlmann. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1948, S. 190/1. Prod'homme bezieht sich dabei auf: Carl Reinecke: 'Die Beethovenschen Claviersonaten', 1893.

44) Einen weiteren Vorläufer dieses Themas glaubte Hugo Riemann im letzten Satz einer F-Dur-Sonate nachweisen zu sollen, die er für eine Jugendsonate Beethovens hielt. Vgl. Riemann: 'L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. 1. Teil. Sonate I - XII'. Max Hesses Verlag, Berlin 1918. Seite 12, Fußnote.

Diese Komposition ist in der Beethoven-Gesamtausgabe als Nr. 161 = Serie 16 Nr. 38 abgedruckt. Sie erschien erst nach Beethovens Tod bei Cranz in Hamburg. Ob Beethoven wirklich ihr Verfasser war, daran bestehen begründete Zweifel.

Vgl. Kinsky-Halm-Verzeichnis, Anhang 5.

digkeit zu verleihen, als sie in Mozarts Violinsonate (Bsp. 35a) und Beethovens 'Ritter-Ballett' (Bsp. 35b) besaßen.

In der G-Dur-Sonate dagegen hat Beethoven aus dem gleichen Grundgedanken eine durchgezogene Linie gewirkt (Bsp. 35c), und in der späten E-Dur-Sonate hat er darüber hinaus Ober- und Unterstimme synkopisch so miteinander verflochten, daß sich beide in einem kontinuierlichen Strömen vereinen (Bsp. 35e).

Diese beiden gegensätzlichen Seiten des gleichen Grundgedankens hat Beethoven also erst in späten Sonaten, lange nach Kuhlhaus Konzert, zu höchster Deutlichkeit vertieft.

Für welche dieser Seiten entschied sich Kuhlhaus, als er aus ebendem melodisch-harmonischen Kern das erste Seitenthema des Finalrondos aus seinem Klavierkonzert opus 7 gestaltete?

In Takt 40 des Finales, wo Kuhlhaus das erste Seitenthema kurz in den Hauptsatz H einblendet, folgt es dem kurzgliedrigen Typus (Bsp. 36) und ähnelt durch die Tonwiederholungen seines Auftaktes am meisten dem Thema aus Mozarts Violinsonate (Bsp. 35a). Daran hält auch die Variante fest, die dem Thema hier (Bsp. 36) statt seines späteren Nachsatzes unmittelbar folgt, jedoch nur dieses einzige Mal im Schlußsatz enthalten ist. Sie rüttelt das Thema mit heftigen ff.-Staccati durch und vertauscht dabei diminuierend Ober- und Unterstimme.

Aber der Seitensatz S 1 s e l b s t läßt dieser munter hüpfenden, kurzgliedrigen Fassung des Seitenthemas (T. 113-20, jetzt mit Nachsatz) sogleich eine zweite, weich ausschwingende folgen, die die Gliedeinschnitte überbrückt und mit einem großen Bogen überwölbt: zuerst von Takt 121 bis Takt 128 von Streichern und Holzbläsern vorgetragen, wird sie alsbald vom Klavier übernommen und dann modulierend fortgesponnen (Bsp. 37).

Zum Einschmelzen der zuvor voneinander abgehobenen Glieder trägt wesentlich auch die Mittelstimme bei, zunächst mit diatonisch absteigender, gebundener Viertelbewegung, noch stärker im Nachsatz mit synkopischem Überbinden der Taktschwerpunkte. - Diese zweite Gestalt des Themas gehört also in eine Reihe mit dem Finalthema aus Beethovens G-Dur-Klaviersonate (Bsp. 35c) und dem Hauptthema von dessen später E-Dur-Sonate (Bsp. 35e).

Daß Kuhlhaus mit seinen zwei Fassungen des Seitenthemas beide Seiten des Melodie-Modells, die muntere kurzgliedrige und die linear-großbogige, in ein- und demselben Satz auf engem Raum zusammengestellt hat, das unterscheidet sein Finale von allen in der Beispielreihe 35 verglichenen Sätzen Mozarts und Beethovens. Es fordert andererseits heraus zu einem Seitenblick auf Kuhlhaus Rondo in a-Moll opus 2 (veröffentlicht als opus 1 Nr. 2) und auf das Finale seiner Klaviersonate in d-Moll opus 5, wo ernste Moll-Hauptthemen inmitten der Sätze zu Dur-Themen aufgehellt werden, denen aus ihren Begleitfiguren sogar ein beschwingter bis tänzerischer Charakter erwächst.

Die harmonische Ausweichung nach E-Dur, die die letzten vier Takte

des Beispiels 37 noch zeigen, bewirkt Kuhlau mit einem unscheinbaren melodischen Kunstgriff am Thema, der dem Hörer kaum bewußt wird: er ersetzt die Quintsprünge abwärts von Takt 129 und 131 in Takt 137 und 139 durch Quartsprünge. Der dadurch verlangsamten Abwärtsbewegung der Melodie passen sich die Begleitstimmen an, indem sie die vormals diatonische Schrittfolge zu chromatischer Bewegung zusammendrängen. Das Verfahren, harmonische Varianten, Ausweichungen oder Modulationen durch geringfügige und unauffällige Veränderungen an der Melodie herbeizuführen, hat Kuhlau auch andernorts wiederholt mit Kunst und Geschick angewendet: es gehört deshalb zu Kuhlaus Stil.

MOTIV II IN Später, in der Mitte der zweiten Überleitung Ü 2, also DER ZWEITEN vor der Wiederkehr des Hauptsatzes H, gestaltet Kuhlau ÜBERLEITUNG. auch aus dem Motiv II einen harmonischen Ausflug, der gleichfalls eine chromatisch fallende Linie einbezieht. Unter ihr wechselt das Motiv zwischen Mittel- und Unterstimme derart, daß der Grundton des alten jeweils zum Terz- und Ausgangston des neuen Motivs wird. So entsteht eine Reihe von Mediant-Rückungen. - Das Beispiel 38 zeigt außer den harmonischen Umbrüchen G/Es (T. 213) und C/As (T. 217), wie sich mit den Auftakten zu Takt 216 und 218 die Bewegung der jeweils motivfrei en Unter- oder Mittelstimme steigert.

ZWEITOTES SEITENTHEMA BEI Erst und nur mit dem Thema des zweiten Seitensatzes S 2 greift Kuhlau wieder auf BEETHOVEN UND KUHLAU. Beethovens C-Dur-Klavierkonzert zurück (Bsp. 39a und 39b).

Doch die Melodie von Beethovens a-Moll-Thema setzt sich bis weit in den Nachsatz hinein aus rhythmisch gleichen, melodisch im Auftakt gleichen, danach gleichgerichteten eintaktigen Kurzgliedern zusammen, die durch den gleichmäßigen Staccato-Rhythmus einer weitgriffigen Achtelbegleitung zusammengezwungen werden. - Kuhlau läßt in der Begleitung den Taktschwerpunkt ebenso deutlich hervortreten wie in der Melodie, und auch da durch Oktavverdoppelungen stärker als Beethoven. Die Gliederung der Unterstimme schließt er der Oberstimme an. Rhythmus und Melodie des Auftaktes wandelt er schon im Vordersatz ständig ab. Das dritte Glied des Themas ist doppelt so lang wie die vorhergegangenen und wie die Beethovens. Es beschleunigt dadurch das diatonisch schrittweise Aufstreben der Spitzentöne, mit dem es auch Kuhlau gelingt, die kurzen Glieder zu einer übergeordneten Einheit zu binden.

Der Nachsatz, bei Beethoven eine geradlinige Fortsetzung des Vordersatzes, hebt sich bei Kuhlau schon allein dadurch vom Vordersatz ab, daß er anfangs auf geringe Lautstärke zurückgeworfen ist. Gleichzeitig geht die Melodie zu perlender Sechzehntelbewegung über.

Beide Wiederholungen des Themas, die unmittelbare und die ab Takt 321, setzen dieses Bewegungsmaß in der Unterstimme fort, so daß die Melodie jetzt wie bei Beethoven von einer rhythmisch gleichförmigen Begleitung getragen wird. Trotzdem hebt Kuhlau auch hier noch die schweren Taktzeiten stärker hervor als Beethoven, indem er die Bass-Noten durch große Sprünge - bis zu zwei Oktaven - von den Begleitno-



Eng verwandt ist endlich die Steigerung des Orchester-Tutti, die in der Koda KO des letzten Satzes bei Takt 440 beginnt, mit derjenigen, die ab Takt 467 des ersten Satzes die Solo-Kadenz vorbereitete:

Unter erregten Tremoli der Geigen liegt die melodische und rhythmische Führung in der Unterstimme. Dreimal eingeleitet von drängenden dreitönigen Auftakten, folgen die Schwerpunkte der eintaktigen Baß-Motive einander in schrittweise aufsteigender Linie. Im dritten Takt beschleunigen sich Harmoniewechsel und Motivfolge zu halben Takten; der aufstrebende Baßgang verengt sich im dritten Satz zu halbstufigen Schritten und gleicht sich damit der chromatischen Bewegung an, die der erste Satz auch in den ersten beiden Takten zeigte.

Diese rhythmische, harmonische und motivische Verdichtung nutzt Kuhlau dazu, den C-Dur-Raum aufzusprengen und statt des erwarteten C-Dur-Quartsextakkordes zum Es-Dur-Dreiklang auszubrechen, der im dritten Satz durch Zusatz der kleinen Septime zum Dominantseptimenakkord von As-Dur verschärft ist. Gleichzeitig damit springen die ersten Geigen, die drei Takte lang auf  $c^3$  tremolierten, auf  $es^3$  über; so unterstreichen sie den harmonischen Ruck denkbar nachdrücklich.

All dies ist aus den Beispielen 41a und 41b ersichtlich. Zwar enthalten sie außer dem Baßgang nur eine Skizze der Harmoniefolge, stellen also keinen Klavier-Auszug dar, doch zeigen sie auch so, daß Kuhlau - abgesehen von harmonischen Einzelheiten - im ersten Satz die Baßlinie mehr auf den sogenannten 'Schicksalsrhythmus' aus Beethovens fünfter Sinfonie zugespitzt und sie insgesamt melodisch enger und rhythmisch schärfer gefaßt hat - besonders durch die doppelte Punktierung im dritten Takt - , während er im dritten Satz die Erregtheit des Baßganges durch stärker ausgreifende Melodik - besonders durch staccatiert abspringende Oktaven - ausgedrückt hat. So reicht das Beispielpaar 41 aus, um anzudeuten, daß Kuhlau für den letzten orchestralen Höhepunkt beider Sätze die gleichen Steigerungsmittel doch zu unterschiedlicher Gestalt geführt hat.

#### Z U S A M M E N F A S S U N G .

#### DER GRAD DER SELBSTÄNDIGKEIT IN DER ABHÄNGIGKEIT VON BEETHOVENS KONZERT, ZUSAMMENGESTELLT IN SIEBEN PUNKTEN.

Trotz der Fülle thematischer und motivischer Entlehnungen aus Beethovens C-Dur-Klavierkonzert ist die Bezugnahme von Kuhlaus C-Dur-Klavierkonzert nicht eng genug, um es auf weite Strecken zu einem Plagiat abzuwerten, denn die Einzeluntersuchungen haben ergeben, daß Kuhlau die übernommenen Themen und Motive entweder variiert, oder anders fortsetzt, oder in einen anderen Zusammenhang stellt.

Ob diese Abhängigkeit dazu führt, daß sich Kuhlaus Klavierkonzert in epigonaler Unselbständigkeit erschöpft: für die Beantwortung dieser Frage genügt es nicht ganz, nur das Ausmaß und die Tragweite jeder einzelnen Abweichung herauszustellen, sondern es gilt darüber hinaus