

und Inhalt sowie zwischen beiden nur schwer vereinbaren lassen. Hier wird sein Klavierkonzert trotz überreicher Aufnahme klassisch-Beethovenschen Gedankengutes doch schon zu einem Vorläufer der neuen, romantischen Stilrichtung. Noch näher an romantisches Fühlen und Sehnen rückt das Konzert für wenige kurze Zeiträume an jenen Stellen, wo es bei harmonischen Ausflügen sich gleichsam auf Samtpfoten in fremdartige Zauberwelten einschleicht und ihnen traumhaft einen Abglanz ihrer Geheimnisse und Wunder entlockt.

AUSBLICK AUF WEBERS
C-DÜR-KLAVIERKONZERT.

V o l l z o g e n ist der Bruch mit der Klassik in W e b e r s Klavierkonzerten. Deren erstes, opus 11, steht ebenfalls in C-Dur, auch der Mittelsatz in As-Dur. Es entstand 1810, also vielleicht in enger zeitlicher Nachbarschaft zu Kuhlau's Konzert⁴⁶⁾, und eignet sich deshalb gut für einen Vergleich.

Im Gegensatz zu Kuhlau, der Beethovens klassische Durchführungstechnik zwar an Stellen verpflanzt hat, wo man sie in einem klassischen Kunstwerk nicht unbedingt anzutreffen erwartet, der sie aber doch übernommen hat, verzichtet Weber ganz auf durchführende motivische Arbeit. Dafür drängt sich bei ihm noch weit mehr als bei Kuhlau das brillante Element in den Vordergrund, ja, es beherrscht weite Strecken der Randsätze. Ein großer Teil der melodischen Gedanken erhält seine Berechtigung weder aus dem inneren musikalischen Gewicht, noch aus dichter motivisch-kontrapunktischer Verarbeitung, noch aus einer gewichtigen harmonischen Einkleidung, sondern allein aus schwungvoll stürmender, sprudelnder und schleudernder Brillanz des Vortrages.

Schon die im achten Takt der Solo-Exposition beginnende Spielfigur (Bsp. 42) macht dies deutlich. Die gleichmäßig pochenden Achtel der Begleitung sind weder originell noch besonders tiefsinnig, der regelmäßige Wechsel alle zwei Takte zwischen Tonika und Dominante noch weniger. Die Sechzehntel-Figuration der rechten Hand, die die Töne der zugehörigen Dreiklänge oder Dominantseptimen-Akkorde umspielt, kann wegen ihrer vielen weichen chromatischen Vorhalte trotz ebenso vieler Betonungszeichen kaum nachhaltige Kraft entfalten. Ihr Reiz besteht im Gegenteil gerade in der Leichtigkeit ihres Schwunges. Von lastendem Druck hält sie sich frei. Die großen Raumunterschiede der Takte 65 und 67 bewältigt sie nicht dank ihrer Kraft, sondern nimmt sie spielend dank ihrer kraftlosen Schwere-Freiheit.

Noch entschiedener tritt das brillante Element in der Schlußgruppe hervor. Hier herrscht über 18 Takte hinweg das Motiv des Beispiels 43. Es ist weder melodisch, noch harmonisch, noch in der Begleitfiguration bedeutsam oder gar gewichtig ausgearbeitet. Deshalb darf es auch beim Vortrag nicht mit schwerfälligem Nachdruck überfrachtet werden; voller Schwung muß der Spieler die Stelle scheinbar mühelos an sich und dem Hörer wie im Fluge vorbeiziehen lassen - nicht bewältigen: Bewältigung wäre Vergewaltigung!

46) Vgl. S. 43 und 52 samt den Fußnoten 41, 42 und 47.

Daß Weber auch in den Anforderungen an die Sprungtechnik über Kuhlaus Klavierkonzert hinausgeht, belegt das Beispiel 44 aus der Schlußgruppe der Reprise. Dabei unterschied sich der Einsatz des Klaviers zu Beginn der Solo-Exposition schon bei Kuhlau gerade durch hervorgekehrte Sprungtechnik von dem Beethovens.

Webers *Adagio* (As-Dur, $\frac{4}{4}$) beginnt mit einer Kantilene der Streicher aus halben und viertel Noten, die in Sekundschritten gemessen auf- und absteigt. Aber das im dritten Takt einsetzende Klavier, das sofort die melodische Führung übernimmt, setzt das Thema nicht in der gleichen, bedächtigen Weise fort, sondern es beginnt mit einer Vorschlagsnote und mit einer Sechzehntel-Figur, die auf dem Spitzenton g^3 akzentuiert ansetzt. Zwar fügt Weber die Bezeichnung 'espressivo' hinzu, doch es ist ein ziemlich munterer 'Ausdruck', den das Klavier in das andächtig begonnene Adagio-Thema hineinträgt. Seine gekräuselte melodische Linie steigert sich schon im sechsten Takt des Satzes in einen Triller hinein und löst sich sodann im siebenten und achten Takt in eine chromatisch absteigende Passage aus Sechzehntel-Triolen auf.

Weber nutzt also die erste Periode nicht, um ein wohlgeordnetes und überschaubares Thema aufzustellen, sondern er läßt den schlichten Themenkopf schon vom dritten Takt an in den Figurationen der Klaviermelodie versickern. Dies unterscheidet sein Adagio bereits am Anfang grundlegend von den Mittelsätzen Beethovens und Kuhlaus.

Zwar läßt Weber dann im Klavier eine Wiederholung des Themas folgen, die wenigstens rhythmisch das vom Kopfmotiv gesetzte Maß auch im Nachsatz durchhält; aber mit seiner Häufung großer Intervalle (übermäßige Oktave, Sexte, None) sticht auch hier der Nachsatz vom kleinintervalligen Vordersatz so erheblich ab, daß die Gegensätze den Zusammenhalt des Themas sprengen müßten, würde man die großen Intervalle stark mit Spannungen belasten.

Ähnliches gilt für das Hauptthema des *Schlusssatzes* (Bsp. 45). Äußerlich gibt es sich robust und vital. Aber schon unter einer geringen Belastung würde es zusammenbrechen, und je stärker man den Nachdruck steigert, desto stärker würde auch der stereotype Wechsel von Takt zu Takt zwischen Tonika und Dominante unangenehm penetrant hervortreten. Nur dann läßt sich diese Aufdringlichkeit überspielen, nur dann erfaßt man das Thema seinem Wesen gemäß, wenn man seinen brillante Schwung von allem tief durchgreifenden Nachdruck entlastet.

So weit geht Kuhlau in seinem Klavierkonzert nicht. Zwar hat es nicht die gleich durchschlagend drängende Schwere wie Beethovens C-Dur-Konzert, aber es wahrt doch einen Teil von ihr. Zwar erwächst ihm aus diesem Teilverzicht ein höheres Maß an brillanter Freizügigkeit, als es Beethovens Konzert eignet, aber Kuhlaus Konzert erreicht doch noch nicht jene völlige Befreiung des virtuosens Schwunges aus den Fesseln belastend-lästiger Schwerkraft, wie sie Webers Konzert gewonnen hat. - Webers Es-Dur-Konzert opus 32 (1812) und sein f-Moll-Konzertstück opus 79 (1821) bieten hierfür weitere Beispiele in Fülle.

Sowohl hinsichtlich der Schwerkraft als auch im Wirkenlassen des Schwunges steht also Kuhlau C-Dur-Klavierkonzert zwischen den persönlichkeitsgeprägten Erscheinungsformen des Klassischen bei Beethoven und des Romantischen bei Weber.

KANN KUHLAU KONZERT MIT SEINEM 1806 IN
HAMBURG AUFGEFÜHRTEN IDENTISCH SEIN?

Karl Graupner erscheint Kuhlau C-Dur-Klavierkonzert opus 7 zu reif, als daß er sich vorstellen könnte, es sei mit jenem Konzert identisch, das der Komponist schon am 15. März 1806 im Alter von 19 $\frac{1}{2}$ Jahren in Hamburg gespielt hatte⁴² (S. 43). Demgegenüber ist zu bedenken, daß das Konzert seinen hohen Reifegrad - allen Abweichungen zum Trotz - zum Teil der thematisch-motivischen Befruchtung durch reife klassische Vorbilder verdankt, und daß es gerade ein Zeichen jugendlichen Überschwanges und Lerneifers sein kann, wenn die Begeisterung für ein bewundertes Kunstwerk jemanden unwiderstehlich zu gleichem Tun anspornt und dabei die Gedanken in die gleiche Richtung lenkt, sei es unbewußt, oder - wie hier - bewußt mit dem Ziel, aus weitgehend gleichen Grundstoffen in teils nachvollziehender, teils neuschöpferischer Auseinandersetzung mit ihnen ein ebenfalls ansehnliches Gebäude zu errichten⁴⁷). Es bleibt jedoch ein sonderbares Unterfangen, eine auf solche Art entstandene Studie trotz ihrer stark eingeschränkten Selbständigkeit ohne klärenden Vorbehalt als gültige Eigenleistung zu veröffentlichen und einer Opus-Zahl zu würdigen.

KUHLAU VERLORENES f-MOLL-KONZERT.

Der Erfolg, den Kuhlau Ende Januar 1811 bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in seiner künftigen Wahlheimat Kopenhagen dem C-Dur-Konzert erspielte, ermunterte ihn, noch im November des gleichen Jahres mit dem ersten Satz eines weiteren Klavierkonzertes hervorzutreten. Das ganze neue Konzert, in f-Moll, spielte er am 24. April 1812¹⁶ (S. 6). Am 5. Februar 1831, als binnen einer viertel Stunde Kuhlau Haus abbrannte, gehörte es zu den ungedruckten Musikalien, die dabei vernichtet wurden⁴⁸). Das ist um so bedauerlicher, als man ihm unter Kuhlau Konzertkompositionen den Vorzug gegeben hatte¹⁶ (S. 6).

47) Entgegen Graupner, aber ohne auf dessen Begründung einzugehen, äußert auch Kai Agge Bruun, das 1806 in Hamburg aufgeführte Klavierkonzert sei möglicherweise identisch mit dem C-Dur-Konzert opus 7.- Vgl. Bruun (n. h. Ang. S. 7, Fußn. 22), S. 443.

Die fraglichen Ausgaben vom März 1806 der 'privilegierten wöchentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg' und der 'Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten' ermöglichen zu dieser Frage keine Rückschlüsse, weil sie zwar Voranzeigen zu kulturellen Veranstaltungen veröffentlichten, aber keine Berichte über sie.

48) Vgl. S. 5 und bei Graupner (n. h. Ang. S. 4, Fußn. 8a) S. 55.