

Kuhlaus klaversonater og -sonatiner

Af Gorm Busk

I det kolossale udbud af klavermusik, der med borgerskabets bevidstgørelse og selvhævdelse i tiden omkring år 1800 og dets stadigt stigende behov for nye værker oversvømmede markedet, indtager Friedrich Kuhlaus klaversonater og -sonatiner en respektabel plads. De har ikke samme status og musikhistoriske betydning som værkerne af tidens største komponister - efter Haydns, Clementis, Mozarts og Beethovens normsættende sonater var de mest fremtrædende sonatekomponister J. L. Dussek, J. B. Cramer, J. N. Hummel og C. M. v. Weber - men Kuhlaus sonater hæver sig dog i deres musikalske gedigenhed langt over samtidens mere modedikterede kompositioner; hans mindre, til undervisningsbrug bestemte værker, har endda opnået en ret så fast, omend forholdsvis beskeden plads i klavermusikken helt op til vor tid, en position, som de færreste af hans samtids komponister har opnået.

Der er gode grunde til at behandle Kuhlaus klaversonater og -sonatiner under et: Grænserne mellem dem er helt flydende, og de lader sig udfra længden og indholdet ikke adskille i to væsensforskellige kategorier. Af de i alt 38 tohændige sonateværker, vi kender fra Kuhlaus hånd, bærer kun 13 oprindelig betegnelsen „sonatiner“, nemlig de 3 i op. 20 (af Kuhlau selv kaldt „kleine Sonaten“), de 6 i op. 55 og de 4 i op. 88, men flere andre kunne også have været kaldt „sonatiner“ (f.eks. den lille sonate, op. 34). Det tydeligste og mest kendte eksempel på den uklare terminologi finder vi i op. 55, 59 og 60. Successen med de 6 sonatiner, op. 55 affødte to nye samlinger (op. 59 og 60), som på titelbladet benævnes henholdsvis „3 Sonates faciles et brillantes... Suite de l'Oeuvre 55“ og „3 Sonates non difficiles... Suite de l'Oeuvre 55 et 59“, og altså er komponeret i forlængelse af sonatinerne, op. 55, og derfor i vore dage findes i de mest gængse sonatineudgaver, skønt kun nogle af dem har sonatineproportioner, andre er af decideret sonateformat.

Den eneste faktor, der måske kunne retfærdiggøre en adskillelse er værkernes sværhedsgrad (selv de sidste sonatiner i de progressive sonatesamlinger er sjældent så svære som sonaterne).

Forøvrigt dækker betegnelsen „sonatine“ hos Kuhlau virkelig begrebet „lille sonate“, med førstesatserne i rigtige sonateformer, omend naturligvis i lille format, og ikke som så ofte i datiden mindre A B A-former eller lign.

Kuhlaus navn er inden for sonateproduktionen for klaver så uløseligt forbundet med den lette klaversonatine til undervisningsbrug - som utallige generationer helt op til vor tid ikke har kunnet undgå at stifte bekendtskab med og som i Tyskland har givet ham det

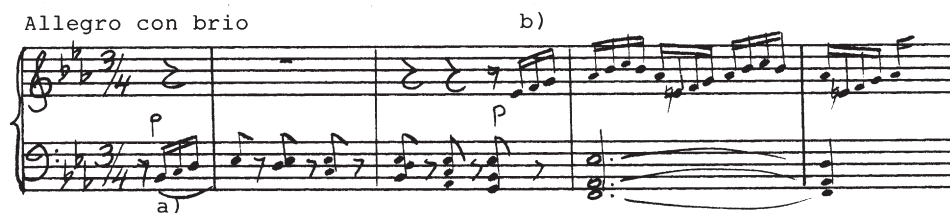
noget tvetydige og ensidige tilnavn „Sonatinen-Kuhlau“ - at de fuldstændig har stillet hans store sonater i skyggen. Men de værker, han komponerede i sin ungdom, og hvormed han slog sig igennem i datidens musikliv, præsenterer ham fra en helt anden side. Her er tale om store, virtuose og kunsthæderigt udarbejdede sonater, som man mærker er formet af en komponist, der selv var en habil pianist, og som kendte klaverets muligheder til bunds. Forbillederne er i første række Haydn, Clementi, Mozart og Beethoven, navnlig de to sidste, men der er også mange impulser fra nogle af de førnævnte, mest fremtrædende pianist-komponister, først og fremmest Dussek og Cramer.

Efter forskellige mindre kompositioner for klaver (variationer og rondoer over populære melodier fra tiden), holdt i en enkel klaversats, værker for en eller to fløjter og små sange med klaver, Kuhlaus tidligst kendte værker fra tiden i Hamburg (komp. 1804-10), viser de første kompositioner, han finder værdige til opusnumre, allerede den fuldt udviklede pianist, der ønsker at markere sig - og imponere med gedigne sager: 3 rondoer, op. 1-3 og i endnu højere grad hans *første klaversonate, Es-dur, op. 4*.

Den blev i september 1810 tilbudt forlaget Breitkopf & Härtel i Leipzig, der imidlertid returnerede den med bemærkningen om, at „[Kuhlau] sey nicht bekannt“;¹ den blev først antaget efter en fornyet henvendelse fra Kuhlau med en anbefaling fra hans lærer, stadskantoren og komponisten C. F. G. Schwencke, hvori denne skriver, at efter hvad han personligt har aftalt med Härtel angående Kuhlau under førstnævntes besøg i Hamburg, skulle den unge komponist ikke behøve nogen yderligere anbefaling. Han er også villig til at skrive en kritisk anmeldelse af sonaten i forlagets kendte tidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), hvilket dog ikke skete.

Es-dur sonaten, op. 4 er i 4 satser, hvoraf den første indledes med en bred og udtryksfuld „Largo assai“ i es-mol, der når sin kulmination, når det unisone indledningstema mod slutningen kombineres med en kort 5- (senere 7-)tonefrase, der over et D-orgelpunkt lægger op til den hurtige del. I denne kombineres på lignende måde en nedadgående, dissonerende bevægelse a) med opadgående 16-delsløb b):

Eks. 1



hvoraf det første (a) omformes til et markant tema med rytmen: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, der sætter sit præg på senere temaer og er så gennemgående i hele satsen, at denne fornemmes som ud af et stykke uden større tematiske kontraster. En anselig gennemføringsdel lader indledningstemaet (eks. 1) - de første gange i modsatrettet bevægelse - veksle med det punkterede tema over et bredt tonalt spektrum, inden en lang D-spænding (over b-figuren) leder til

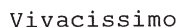
reprise. Denne udvider afsnittet mellem hoved- og sidetema ved at behandle sidstnævnte i forskellige tonearter, inden det kommer i T, således at dette afsnit får karakter af den i samtidens sonatesatser almindelige sekvensering og modulation af stoffet, ofte betegnet en „secondary development“⁴² (hos Kuhlau mere almindelig i hans kammermusik). I slutningen af ekspositionsdel og reprise forekommer et ejendommeligt pianistisk eksperiment: skalaløb i oktaver med krydsede hænder (venstre tager øverste skala), som er meget akavet og vel nærmest beregnet på at skulle tage sig ud.

Andensatsen er en variationsrække over et originaltema, hvilket er yderst sjældent hos Kuhlau, der næsten altid bruger fremmede temaer (folkeviser eller operamelodier) til sine variationer. Hans Es-dur tema med den for tiden typiske ♩ ♪ ♪ ♪ -rytme får ny harmonisering i 2. var. (udfra c-mol) og beethovenske oktavspring i bassen i 3. var. (Presto). En sørgemarch-lignende 4. var. (Grave), ligeledes begyndende i c-mol følges af en fri finalevariation (Allegro), afsluttet af begyndelsen af selve temaet (Moderato).

Den langsomme indlednings store udtryksfuldhed og bredde genfinder man i den klangskønne H-dur Adagio, hvis beethovenske koralagtige tema i lange nodeværdier (*sostenuto assai*) (fremover kaldes denne tematype koraltema, se eks. 22) ved gentagelsen efter en urolig, deklamatorisk midterdel i gis-mol overtager dennes akkompagnementsfigurer (i 16-delsstaccato), en i tiden ikke mindst hos Beethoven almindelig kompositorisk procedure ved repriser, der her hos Kuhlau får en fin, både sammenkædende og afvekslende effekt.

Sonatens mest originale sats er den livlige vivacissimo-finale, hvis tema med dets lettere forskudte, „skæve“ betoner og ensdannede figurationer:

Eks. 2



går igennem hele satsen (kun afbrudt af overledningens akkordbrydninger i 16-dele og efterfølgende koralmelodi), således at den ikke blot virker monotematisk, men får en „perpetuum mobile“ - næsten etudekarakter. Efter en afsluttende kadence med kvartsekstakkord og påfølgende trille på D synes et voldsomt crescendo e accelerando at skulle afslutte satsen, der imidlertid overraskende dør hen i et smorzando e rallentando, endnu en eksperimenterende effekt, som der kommer flere af i de følgende ungdoms-sonater.

Es-dur sonaten udkom i december 1810 hos Breitkopf & Härtel, der d. 18. sendte et eksemplar til Kuhlau i København. Hans næste *sonate, d-mol, op. 5* kan være påbegyndt i Tyskland, men er sikkert for størstedelen komponeret i Danmark, for den udkom først

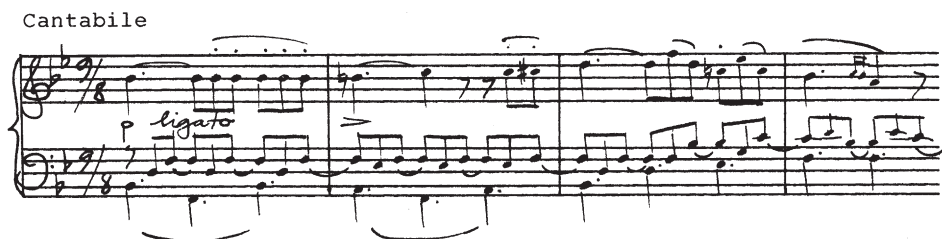
hos Breitkopf & Härtel i april 1812.³ Den præsenteres på titelbladet med en 7-stemmig gådekanon med teksten „Ave Maria“, hvis første 4 toner danner bassen i åbningen af førstesatsens adagio-indledning, men ellers ikke optræder senere i sonaten. Også denne indledning er monumentalt lagt an, med sine punkterede rytmer nu med karakter af sørgemarch og med et nyt træk i Kuhlaus klaverstil: en vis *orkestralt virkende sats* (der dog er helt klavermæssig) med en fyldig tekstur i en større flerstemmighed, især tydelig med „træblæser“-akkorder i det høje leje over et „basstryger“-fundament, som også mærkes i den hurtige sats' indledningstema (Allegro con molto fuoco, risoluto) (t. 3-8) (sml. eks. 3). Af dette temas nedadgående „cello“-melodi (con molto espressione, t. 5-6) fremvokser organisk et kantabilt sidetema (dolce) og af dette igen en ny (epilog)del, der over bassens rullende trioler indfører et tema i den førnævnte marchrytme, vekslende med et synkope-motiv fra sidetemaet.

Gennemførigsdelen, en af Kuhlaus mest koncentrerede, starter med dette epilogtema i klaverets dybe leje med tertsfordoblet imitation takten efter, der fremkalder en klanglig besynderlig virkning („in seiner brummenden Tiefe, wunderbarlich und wirkungslos [!]“, som det hedder i AmZ-anmeldelsen af sonaten⁴ - virkningsløst vel kun på de spinkle, gamle hammerklaverer (?)). Men ellers er det hovedtemaet, der behandles. De 5 akkordslag fra dets 3.-4. takt løsrives fra den tematiske sammenhæng og sammentrænges i stadige diminutioner: de tre første akkorder til en optakt på tre ottendedele til de to resterende (fra 4. takt), som så også sammentrænges for til sidst (i oprindelig og diminueret form) at danne bas til 16-dels figurationerne (også afledt af akkordslagene), og sammen med dem i en stadig stigende, dramatisk-fortættet klaversats lede til reprisen (se eks. 3 på modstående side).

I kodaen får epilogtemaet en mere lyrisk udformning med nyt triolakkompagnement over et T-orgelpunkt, inden indledningstemaet sætter en kraftig slutning på satsen.

Samme høje standard udmærker resten af sonaten. Den langsomme sats (blot med betegnelsen „Cantabile“) er måske værkets mest originale. Det er et særegent, nocturnelignende musikstykke i 9/8 takt, hvor satsbilledet foregriber John Field (hvis første nocturner netop udkom i samme år) og viser helt frem til Chopin: En vidtspunden melodisk linie i 5 rytmisk ensdannede 4-taktsperioder (a b b' c d) over et akkompagnement af punkterede fjerdedele i bassen og overbundne ottendedele i mellemstemmen:

Eks. 4



Eks. 3 (Allegro con molto fuoco)

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first system begins with the instruction *[ff risoluto]*. The second system includes dynamic markings *sf* and *p*. The third system features *sf* markings. The fourth system includes *sf* and *cresc. assai*. The fifth system features multiple *sf* markings. The sixth system includes *sf*, *ff*, *cresc.*, and *Ped.* markings. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand, with frequent use of fortissimo dynamics.

Overstemmens hummelske fioriturer leder til sidst i en udskrevet kadence (ad lib., *delicatamente*) til en varieret gentagelse af hele temakomplekset med en ny afsluttende del (con anima), hvor de overbundne ottendedele nu også lægges i overstemmen. Disse fortsætter i det følgende g-mol, d-mol-afsnit i bassen, og i F-dur indføres et nyt (side)-tema, kontrapunkteret af hovedtemaet i bassen. Efter en gennemføringsagtig del med hoved- og sidetema hver for sig i nye tonearter følger hovedtemadelen, hvis con anima-afsnit (nu con amore) efter et *rallentando*, *smorzando* svinger sig op og slutter satsen i *fortissimo*!

Finalen indleder med en melodi, der har stærke mindelser om temaet fra finalen (variationssatsen) af Mozarts c-mol klaverkoncert (K.V. 491). Satsens form er en sonaterondo med et kontrasterende overledningstema (modulerende fra d-mol til F-dur) og en durversion af hovedtemaet på sidetemaets plads, således at også denne sats får et stærkt enhedspræg. En formal ejendommelighed, som man møder i andre af Kuhlau's værker, er et gennemføringsagtigt, modulerende afsnit i Des-dur, Ges-dur over overledningstemaet (der i F-dur er gået lige forud), som skyder sig ind mellem ekspositionsdelens slutning og 2. refrain. En længere - egentlig - gennemføring (over hovedtemaet) følger efter 2. refrain og munder ud i reprisens med 32-dele stærkt figurerede hovedtema (= 3. refrain). Den figurerede, sidste præsentation af refrainet er meget almindelig i Cramers finale-rondoer. Også i denne sonate har Kuhlau en overraskende slutning i baghånden, idet han lader et vildt, næsten operaagtigt *stretto* (*più presto con molto fuoco*) (= epilogens førnævnte modulerende afsnit) udmunde forte *fortissimo* på et dobbeltoktaveret unisont A for derefter i piano at gå ned på grundtonen.

Der er ingen tvivl om, at denne d-mol sonate må regnes for Kuhlau's første betydelige klaverværk, og at den indtager førstepladsen blandt hans store ungdomssonater. Den fik også en meget rosende anmeldelse i *AmZ* (3/2 1813) - den første af en af hans kompositioner og måske skrevet af Schwencke. Komponisten og hans værk lanceres således: „Hr. K. hat sich seit kurzem, durch wenige, aber bedeutende Werke als einen Componisten gezeigt, auf welchen alle Pianofortespieler, die einen ernsten Sinn, einen auf das Edle gerichteten Geschmack, und eine gründlichvollstimmige Ausarbeitung zu schätzen wissen, aufmerksam zu seyn, nicht unterlassen dürfen. Wer ihn noch nicht kennet, wird vielleicht am wenigsten irren, wenn er sich ihn denkt in Verwandtschaft mit Cramer - nur nicht immer so fliessend, ausdrucksvoll und erfreulich ...⁵ - Gute, nicht selten neue Gedanken, eben so gute, oftmals neue Bearbeitung derselben, Charakter und Consequenz in beyden, Adel der Harmonie, Reinheit u. Strenge des Satzes, solide und wirksame Benutzung der Vorzüge des Instruments, und reiche, doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung des Spielers, zeichnen diese Sonate offenbar aus: nur von einzelnen gesuchten, trockenen und kalten Stellen, und im Ganzen von dem noch *sichtbaren* Streben, überall recht sehr bedeutend zu seyn, hält sie sich, nach Rec.s Meynung, nicht durchgehends frey.“ Så følger en analyse af satserne, der dadler enkelte steder, men ellers er meget positiv; der sluttes med ønsket om, at komponisten - især hvis han følger nogle af anmelderens råd og irettesættelser, som datidens tidsskriftsartikler så naivt, men velmenende er fulde af - må erhverve sig „viele achtbare Freunde“.

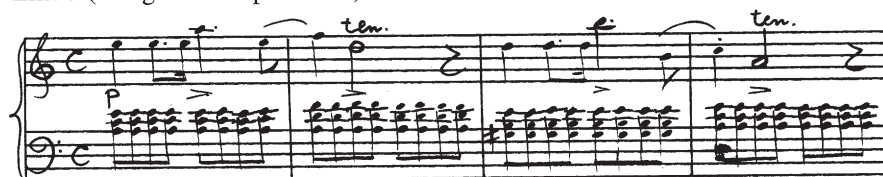
De 3 som „grandes“ betegnede sonater⁶, a-mol, D-dur, F-dur, op.6 er vanskelige at tidsfæste, både hvad angår kompositions- og udgivelsestidspunkt, men af udgivelses-

mæssige og stilistiske grunde kan det ikke udelukkes, at de er ældre end Es-dur og d-mol sonaterne. De udkom første gang hos G. Vollmer i Hamburg, der sammen med L. Rudolphus i Altona og M. Hardieck og J. A. Böhme i Hamburg var komponistens første forlæggere, inden Härtel i Leipzig fra 1810 (med op. 4) og helt frem til 1822 (med op. 41) næsten fik eneret på udgivelsen af hans værker. Et titeloplag kom hos J. A. Cranz i Hamburg 1822-23 og annonceredes i *AmZ* som „neue Auflagen von Jugend-Arbeiten des Componisten“.⁷ Endvidere er der det faktum, at opusnummeret 6 (ligesom op. 5, 8 og 10) blev benyttet to gange, nemlig foruden til de 3 sonater til sonaten med violin ad lib., komponeret 1811 og udgivet året efter.⁸

Sonaterne, op. 6 er i det store format som Kuhlaus øvrige ungdomssonater, men adskiller sig fra dem ved en noget mere enkel klaversats. I modsætning til de to første sonaters brede og klangmættede stil og iboende mangestemmighed, hvor mellemstemmerne er inkorporeret og fordelt mellem højre og venstre hånd, og med Beethoven (og Cramer) som forbillede, minder disse sonater med deres lettere tekstur med melodi i højre hånd og akkompagnement (i form af brudte akkorder eller forskellige spillefigurer) i venstre om Mozarts og Haydns klaverstil.

Som en hyldest til sit store forbillede starter Kuhlau *a-mol sonaten* med sin egen version af åbningstemaet fra Mozarts *a-mol klaversonate* (K.V. 310), et af de mest håndgribelige eksempler på hans låne- eller modelteknik, som gennemsyrrer alle genrer i hans produktion:

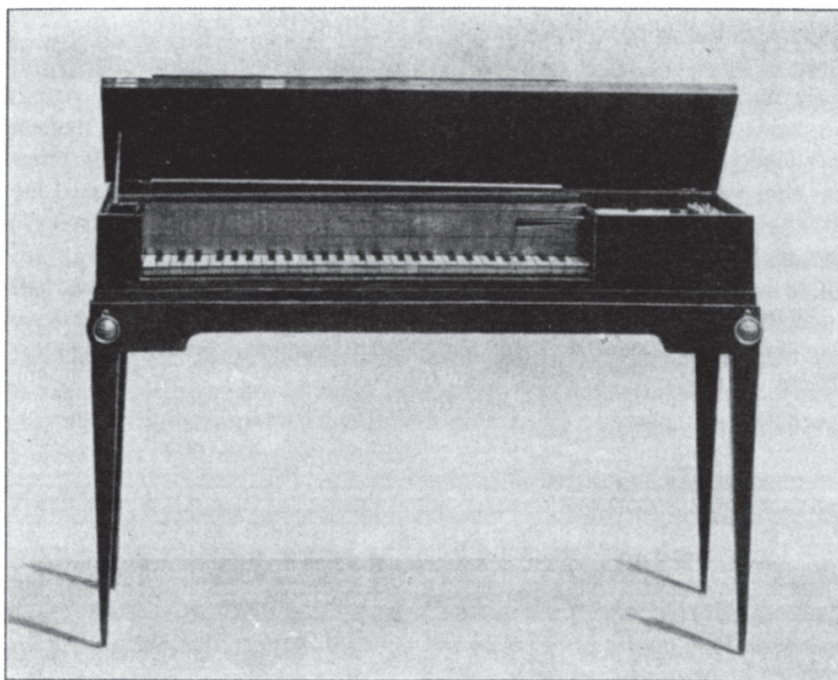
Eks. 5 (Allegro con espressione)



Mere sangbare temaer høres i disse 3 sonater, f.eks. denne sats' sidetema, der overraskende kommer i Tv A-dur både i eksposition og reprise:

Eks. 6

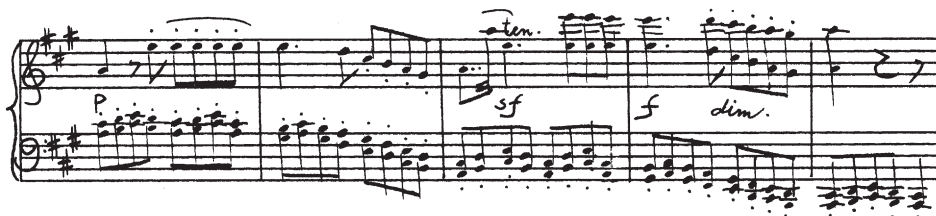




Lille hammerklaver (MMCCS no. A 9), afbildning med henvisning til “Angul Hammerich, Musikhistorisk Museum. Beskrivende illustreret Katalog, København 1909, s. 101”.

Af motivet i t.7 dannes epilogtemaet, med sine tonegentagelser og bassens humoristiske „fagot“-tertser (også i eks. 6) helt i „Papageno“-stil:

Eks. 7

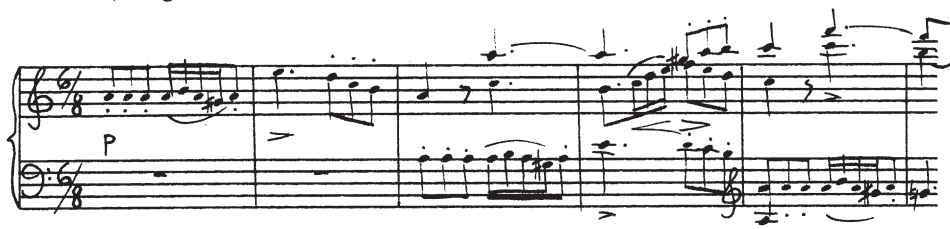


Gennemførringsdelen behandler hoved- og epilogtema til trods for, at begge temaer er blevet bragt 3 gange efter hinanden i ekspositionsdelen. Reprisen forløber med nogle forkortelser temmelig uforandret, men efterfølges af dele af gennemførringen og epilogtemaet endnu en gang (i a-mol), hvorpå satsen dør ud i Adagio på D-T akkorder i helnoder.

Andensatsen er en ganske original E-dur Andantino, 2/4, der betegnes „Fantasie“, men i virkeligheden er en variationsrække, hvor der mellem hver variation er indskudt delvis nye afsnit, således at satsen former sig som en mellemting mellem en variations-sats og en rondo.⁹ Variationstrækkene er dog de fremherskende, idet de indskudte afsnit låner stof fra selve temaet og i begyndelsen har samme faste periodisering som dette. Det første indskud i cis-mol bygger på temaets mellemdel, mens det andet (Minore) er et dynamisk kontrastrigt stykke. Temaets 2. var. kommer i G-dur med varieret gentagelse af dets begyndelse, der i fri videreudvikling går til e-mol og følges af Minore-indskuddet. 3. var. vender tilbage til E-dur, og dens satsbillede (ottendedelstriol og ottendedel i venstre, efterslående ottendedelsakkord i højre hånd i hver takt) videreudvikles i en fri sats, der i et stadigt poco a poco stringendo modulerer via C-dur, c-mol til en Allegro i Es-dur, til en Allegro assai i E-dur, a-mol og en Presto i e-mol, der over et langt D-orgelpunkt gør klar til en Andantino grazioso i E-dur: den 4. og sidste var. med temaet intakt og ny modstemme, der videreføres og dør hen i den afsluttende koda.

Finalen, der står i sonateform, har et fugeret hovedtema, en omformning af det fuge-rede tema i Ouverturen til „Die Zauberflöte“:

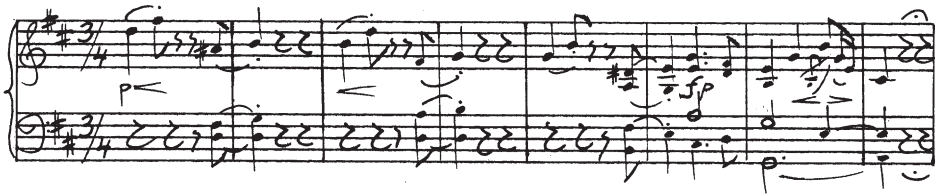
Eks. 8 (Allegro non tanto)



Der er klart markerede side- og epiloglemaer (begge i Tp) efterfulgt af de skalapassager, der senere bliver en fast ingrediens i passagespillet i den kuhlauske klaverstil, men ellers ikke fremtræder særligt udpræget i dette opusnummer (måske endnu et tegn på dets tidlige kompositionstid?). Gennemføringen begynder med hovedtemaet i modulerende tætføringer på en takts afstand, fortsætter med epiloglemaet og skalapassagerne og lader en homofon variant af hovedtemaet (*delicatamente*), som allerede hørtes i slutningen af ekspositionen, lægge op til en uændret reprise.

D-dur sonaten er lettere og mere diverterende og har snarere Haydn end Mozart til forbillede, hvilket førstesatsens hovedtema med dets ved pauser adskilte småfraser kan give et indtryk af:

Eks. 9 (*Allegro moderato con molto affettuoso*)



Et nyt tema i d-mol synes mig med sin patetisk-deklamatoriske tone og sit ensdannede nodebillede derimod en udløber af nordtysk „Empfindsamkeit“-stil, som vi kender den fra C. Ph. E. Bach (som Kuhlaus lærer Schwencke var elev af):

Eks. 10



Det kontrasteres af et „scherzando“-sidetema, der i forskellige udformninger slutter ekspositionen. Hoved- og sidetema henholdsvis indleder og afslutter gennemføringsdelen, der ellers er præget af passagespil (akkordbrydninger i kvintskridtssekvenser). Reprisen er igen ekspositionen helt lig bortset fra en kraftig udvidelse af d-mol temaet: dets 15 takter gentages i varieret og forlænget form med rigere harmoniske udsving til ialt 35 takter.

Ungdomssonaternes ofte aparte klavertekniske eksperimenteren giver sig nu udslag i, at *andensatsen* er skrevet for „*Linke Hand Solo*“ og måske er det tidligste eksempel i musikhistorien af denne art(!?). C. Ph. E. Bach har skrevet enkelte stykker, der kan

spilles af enten højre eller venstre hånd, men jeg kender ikke nogle udtrykkeligt for venstre hånd bestemte stykker fra denne tid - selvom man skulle tro, der havde været fortilfælde hos nordtyske komponister på Kuhlaus tid. Kalkbrenners As-dur sonate „for the Left Hand (obligato)“, op. 42 (40), der udkom i London 1818 er ikke for venstre hånd alene (som påstået i *MGG* VII s. 452, hvor den anses for „ldasl wohl erstmalige Unikum einer Sonate für die linke Hand“), men lægger hovedvægten på denne hånd (William S. Newman: *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill, 1969, s. 473). Det første stykke, jeg er stødt på, er en venstrehåndsetude af Ludwig Berger (op. 12 nr. 9) fra ca 1816-17.

Visse decim- og undecimintervaller er praktisk talt uspillelige på moderne instrumenter, men har naturligvis været mulige på datidens hammerklaverer med deres smallere tangenter:¹⁰

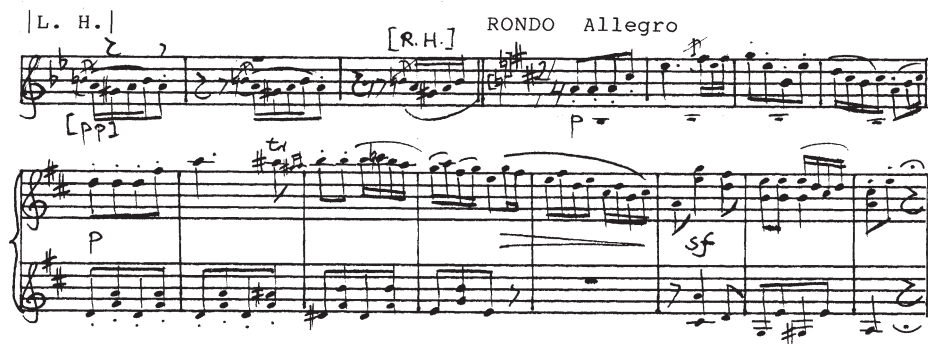
Eks. 11 (hos Kuhlau på 2 systemer, hvoraf det øverste først benyttes fra 5. takt)

Andante sostenuto



Bemærk motivet i 4.-5. t., identisk med det fugerede hovedtema i a-mol sonatens finale (eks. 8), hvilket vel næppe er en tilfældighed, men et forsøg på samhörighed sonaterne, op. 6 imellem. I hvert fald sætserne imellem i D-dur sonaten, for motivet udnyttes (i omvendning) i satsens slutning, hvor det danner bro og er kimen til finalens muntre rondotema, der følger attacca:

Eks. 12



Formen er ekstraordinært noget, der ligner en fransk „rondeau“: skarpt periodiserede afsnit i en da capo (dal segno)-sats, hvis hoveddel bygger på 4 gennemspilninger af refrainet (de to midterste med temaet i venstre hånd og den sidste (scherzando) med første takts tertsinterval udvidet til kvinter, oktaver og dobbeltoktaver med krydsede hænder), medens den anden del har helt nyt, til Tp, D og Dv modulerende stof.

Den sidste *sonate i F-dur* er tosatset. Førstesatsens overlednings-, side- og epilogtemaer er atter „Papageno“-temaer med tonerepetitioner som i a-mol sonaten (eks. 7), sidetemaet i trestemmig imitation og det deraf afledte epilogtema suppleret med en nedadgående kromatisk skalabevægelse. Alle sidetemagruppens 20 takter gentages ganske nodetro (sml. de mange temagentagelser i a-mol sonatens førstesats), hvilket giver F-dur sonatens førstesats et noget monotont og langtrukket præg, der ikke bedres i gennemføringsdelen, som udelukkende sekvenserer og modulerer overledningstemaet eller i reprisen, som forløber fuldstændigt analogt med ekspositionsdelen.

Mere opfindsomhed viser andensatsen, en række variationer (ikke angivne) over præstemarchen, der indleder 2. akt af „Die Zauberflöte“. Forud for temaet og variationerne går en „Grave“ i f-mol med mægtige akkordgreb og store dynamiske kontrastvirkninger. Temaet („Marche di Mozart con Variationis (!)“) følges først af 3 variationer, hvoraf de to første bringer det uforandret og med henholdsvis tremolerende mellem- og understemmer og skalamæssige figurationer. Den frie 3. var. har ny modstemme og stadig moduleren bort fra yderpunkternes f-mol. Grave-indledningen gentages og følges af en stor, fri finalevariation i 6/4-takt, der videreudvikler temaet i et virtuost, gennem næsten hele kvintcirklen gående forløb, inden Mozarts march tilsidst i et pianissimo afslutter sonaten.

Den tidligere omtalte tresatsede *sonate facile i D-dur med violin ad lib.*, op. 6 (b) fra 1811 (trykt 1812) falder udenfor rækken af de store ungdomssonater, men bringer bud om Kuhlaus senere sonatineværker, selvom denne komposition endnu ikke rigtigt har udviklet de særlige, kuhlauske karaktertræk, men nærmest er clementisk-cramersk i stilen (f.eks. førstesatsens iltre triolakkompagnement (sml. G-dur sonaten, op. 26,1,I) og - efter en kort B-dur Andante i 9/8 med staccatobas - rondoens 6/8 tema over et T-orgelpunkt).

Fra 1813 stammer den store („grande“) *sonate i a-mol*, op. 8, sendt til Härtel 4/3 1813 og udkommet i maj 1814, ligesom d-mol sonaten med en (tostemmig) gådekanon på titelbladet, der denne gang dog ikke har relation til sonaten.¹¹ Det er den største og mest prætentiose af ungdomssonaterne, måske den betydeligste efter d-mol sonaten og til forskel fra dennes dæmoni og lidenskabelighed præget af alvor og melankoli. Sonatens næsten smertelige udtryk anslås straks i førstesatsens klagende hovedtema med dets nedadgående kromatisk-diatoniske mellem- og understemmer (se eks. på modstående side):

Eks. 13 (Allegro non troppo ed espressivo)



Det monotematiske princip, som Kuhlau havde været inde på i nogle af de tidligere sonater (især de to første), lader han nu i strengeste konsekvens være det bærende i alle værkets 3 satser, således at overlednings-, side- og epilogtemaer fremtræder som direkte afledte af hovedtemaerne. I førstesatsen stammer overledningstemaet, der komplementeres af 16-delsløb, fra t.1-2 og 9 i eks. 13, mens sidetemaet begynder som en durversion af dette, og epilogtemaet arbejder kanonisk med dets ottendedelsmotiv fra t. 5-6. Gennemførigsdelen begynder med en næsten ordret præsentation af hovedtemaet, men går derefter over i en modulerende behandling af temaets to første takter, der senere kombineres med ottendedelsmotivet, det hele i et tæt væv af 16-delspassager, „ein wahrer Wettkampf von Figuren und Passagen... Hier tritt der Charakter des ersten Satzes aus dem schmerzlichen Herben in das Ungestüme über“, som anmelderen karakteriserer det i *AmZ*.¹² Efter dette uvejr opbygges nu fra klaverets dybe register en overledning til reprisen i fjerdedele over hovedtemaets 4, senere 2 første takter (piano e sostenuto), igen et orkestralt virkende parti (cello-bas eller basunklange efterfulgt af „træblæsersvar“ i det høje leje), alt sammen med kromatisk stemmeføring, der stedvis afstedkommer aparte akkordgange. Også i kodaen, der tilsidst klinger ud i et resigneret *rallentando* e *smorzando*, finder man harmoniske ejendommeligheder: tonalt *opadgående* ryk (sml. s. 128) bringer os fra a-mol via h-mol til cis-mol, som uformidlet stilles op mod den efterfølgende a-mol.

Den ret beethovenske F-dur Adagio (en sonatesats uden gennemførigsdel, men med en stor „secondary development“ mellem reprisens hoved- og sidetema) indledes med et stillestående tema, typisk for tiden med dets mange dobbeltpunkteringer (modellen synes at være indledningstemaet i den langsomme E-dur sats af Haydns sidste klaversonate i Es-dur (nr. 62, Hob.XVI/52)), som i varierede og udvidede former fungerer som både overlednings- og sidetema. Som sidstnævnte i følgende, klangligt raffinerede udformning med carillon-agtige tonegentagelser i oktav i diskanten og i 3. t. en ny staccato-bevægelse i 32-delssekstoler:

Eks. 14 (Adagio con anima)



Når temaet senere gentages, opnår Kuhlau en ikke mindre vellykket klangvirkning ved at lade melodien (med harmonier) ligge i diskanten i højre hånd, medens venstre spiller carillontonerne i det dybe leje (store C) og staccatobevægelsen i mellemlejet og to takter derefter ved at flytte carillontonerne og staccatobevægelsen to oktaver op, mens melodien bliver liggende. Men trods fine detaljer kan den meget lange sats dog ikke frasige sig en vis monotoni, mindre fordi den er monotematisk, end på grund af de mange figurationer, der i den førmtalte „secondary development“ med dens 64-delsarabesker bliver helt endeløse.

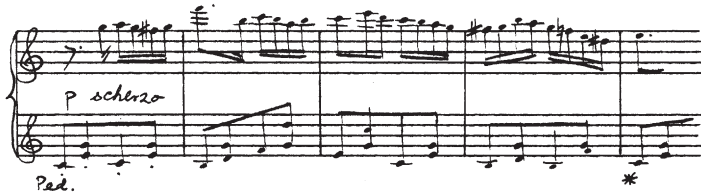
Finalen (i sonateform) viser stærk påvirkning fra Clementi, både i det lidt mekaniske hovedtema:

Eks. 15



som i, at dettes optaktsmotiv (a) og første taktens oktavspring (b) er grundlaget for resten af satsens temaer og mellemliggende passager iøvrigt. Herved opnås en usædvanlig tæt motivisk forbindelse mellem de forskellige afsnit¹³, der forøges ved, at de to motiver udvikler sig organisk undervejs. Overledningen til sidetemaet lægger således temaet i bassen med ny 16-delsfiguration i højre hånd, som leder til sidetemaet: en cantabil variant af hovedtemaet, indledt af optaktsmotivet og med oktavspringene som bas. Sidstnævnte indsnævres til et tertsmotiv, kontrapunkteret af nye 16-delsfigurationer (afledt af dem fra overledningen), som fører til epilogtemaet, der er sammensat af 2 x optaktsmotiv og de sidstnævnte 16-delsfigurationer med det „indsnævrede“ tertsmotiv som bas, en meget kuhlausk frase, som vi kender dem fra de senere sonater og sonatiner:

Eks. 16



Gennemførigsdelen fortsætter ekspositionsdelens motiviske arbejde, især udfra side-temaversionen og tertsmotivet, der til sidst bringes i en tostemmig kanon med motivet i inversion takten efter. Reprisen ligner ekspositionen og har som denne straks efter hovedtemaets præsentation overraskende udsving til fjerntliggende tonearter (i ekspositionen til Es-dur og tilbage til a-mol, i reprisen til gis-mol og via e-mol til C-dur). Modulationerne opnås ved den hos Kuhlau almindelige proces, hvor understemmerne bevæger sig kromatisk nedad, nogle stemmer kromatisk opad, mens andre forbliver stationære, fra eksemplets 3. t. den såkaldte „djævlmølle“ (Teufelsmühle)-sekvens, som hos Kuhlau for det meste sker med den ufuldstændige vekseldominant, altereret (dvs. med sænket kvint) på *begge* sider af T6/4-akkorden (sml. J. Jersild: „Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik“, i *Dansk Årbog for Musikforskning* XIII 1982):

Eks. 17



Sonaten blev genstand for en lang og meget rosende artikel (den længste Kuhlau fik for et af sine værker) i *AmZ* (15/3 1815). Anmelderen (der kun kendte komponisten fra hans værker og derfor ikke kan være Schwencke) begynder således: „Hr. Kuhlau gehört zu der kleinen Zahl von Tonsetzern, welche eigentlich wissen, was sie schreiben, und welche, neben lobenswerther, contrapunktischer Gelehrsamkeit, in ihrer Arbeiten auch Erfindung beweisen, und ihnen Charakterhaltung zu geben verstehen. Seine Melodien sind gewählt, seine Figuren lebendig, die Passagen brillant, die Stimmenführung ausgezeichnet, und die harmonische Bearbeitung correct. So erscheint er in seinen frühern Compositionen, und eben so in vorliegender Sonate. Sie ist keineswegs für den grossen Haufen geschrieben. Dagegen werden geübte Klavierspieler und Kenner des Satzes gewiss mit Zufriedenheit sie aus der Hand legen.“ Derefter følger en udførlig analyse af sonaten (med citat af hele begyndelsestemaet), der især roser ydersatserne, men karakteriserer Adagioen som for lang og for overfyldt med figurer og forsiringer, og til slut - efter mere generelle musikfilosofiske betragtninger - udtrykker anmelderen ønsket om snart igen at stifte bekendtskab med nye værker af komponisten.

Det har han hurtigt fået mulighed for, men ikke med flere af de store klaversonater, hvis tid nu var ved at være forbi for Kuhlau. I august 1815 tilbyder han Peters i Leipzig en ny, stor *sonate i Es-dur* med opusnummeret 16, men forlaget afslog at trykke den, og heller ikke Härtel, som den senere blev tilbudt, var interesseret. Sonaten udkom først efter Kuhlaus død hos C. C. Lose i 1833 som „grande Sonate brillante“ med Kuhlaus sidste opusnummer 127 (op. 16 blev brugt til klavervariationerne over „Kong Christian“-melodien).

Dens proportioner er som de øvrige ungdomssonaters, men stilen viser nu - især i finalen - en drejning mod tidens mere elegante og letflydende skrivemåde, bla. med melodien i højre hånd og akkorder og figurationer i venstre (som i op. 6), og den markerer således overgangen fra de tidlige, store sonaters klassiske inspiration med den stærke motiviske bearbejdelse af temaerne henimod den enklere klaverstil, der blev normen i resten af hans klaversonater og -sonatiner. Men samtidig bliver de personlige træk af melodisk, harmonisk, rytmisk, satsmæssig og formel art, der karakteriserer ham som kunstner, endnu mere udtalte end i de tidligere værker, hvilket får denne sonate til at fremstå som en af hans bedste og mest personlige.

Meget tyder på, at det var denne sonate (som Peters havde returneret til ham 9/12) Kuhlau spillede, da han ved en koncert i selskabet "Harmonien"s koncertsal 25/12 1815 for første gang optrådte offentligt med en af sine klaversonater ("Stor Sonate for Fortepiano" i *Adresseavisen* 20/12 og *Dagen* 22/12 1815). Det var jo vigtigt for ham at få den spillet, da en udgivelse var umulig.

Førstesatsens unisone, køligt-elegante hovedtema gentages i to forskellige harmoniseringer, den sidste med de for Kuhlau karakteristiske *nedadgående tonale ryk* (Es-dur, Des-dur, Ces-dur):

Eks. 18



Det samme tonale udsving findes i epilogen, der fra B-dur har et indskud til Ges-dur. Ellers er ekspositionen bestemt af virtuost passagespil i overledningen til sidetemaet, der har hovedtemaet som mellemstemme (sml. op. 5, II) og i resten af ekspositionsdelens. Gennemføringen går videre med modulationerne til fjerntliggende tonearter: Ekspositionens afsluttende grundtone B omtydes enharmonisk til Ais i en Fis⁹-klang som udgangspunkt for overledningsstof. Derefter behandles hovedtemaet: først i omvendning, senere dets 4 første toner i retvendning iblandet passageværk, inden en ny omvendning fører til den ret uændrede reprise (med yderligere tonale udsving - à la „secondary development“ - i overledningen mellem hoved- og sidetema).



Begyndelsen af Es-dur sonaten, op. 16/127 i Kuhlaus sirlige autograf - den eneste bevarede af hans to-hændige sonateværker (i privateje).

ALLEGRO.

p

sosten: dolce

p

Ped.

cresc.

sf

dim:

p

poco a poco cresc.

Ped.

cresc.

Samme værk i den posthume førsteudgave (Lose 1833), der - som de fleste Kuhlau-værker - både i omfang og rent nodemæssigt svarer helt til manuskriptet.

Den første - hvis afskrift af Keyper er dateret 24/12 1820, hvilket dog nok er en skrivefejl for 1821, da den foranstående A-dur rondo, som angives at være komponeret i Gävle i Sverige 2/6 1815, er afskrevet 13/1 1821 - er en *Adagio, es-mol - Allegro con brio Es-dur* (på ialt 5 tværfolio-sider à 12 systemer). Det indledende unisone basmotiv (se eks. 20a) er grundlag for hele indledningen, bla. en trestemmig kanon på en ottendeds afstand. - Allegroen sætter ind med et majestætisk dobbelttema (højre og venstre hånds melodier bytter plads efter 2 takter) (eks. 20b) og straks derefter med et overledningstema (eks. 20c), hvis efterfølgende tertsløb leder til sidetemaet (eks. 20d). Den usædvanligt tætte motiviske forbindelse mellem indledningen og de 3 temaer illustreres i det følgende (o = omvending, k = krebs, ko = krebsomvending (spejlkrebs)):

Eks. 20

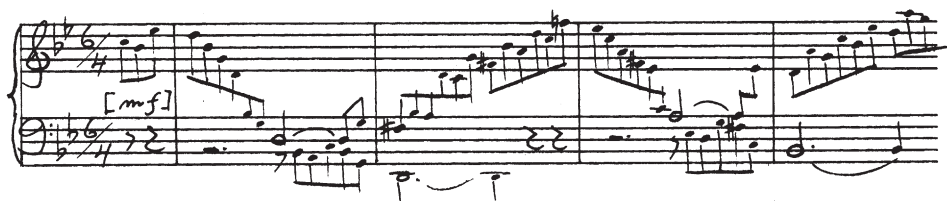
The musical score for Example 20 is divided into four sections labeled a, b, c, and d. Section a, titled 'Adagio', is in 3/8 time and features a piano introduction with a dynamic marking of [pp]. Section b, titled 'Allegro con brio', is in 3/4 time and shows a more complex rhythmic structure with dynamic markings of [f] and [p]. Section c is also in 3/4 time and includes a dynamic marking of [mf]. Section d, in 3/4 time, contains a 'falsk reprise' (false reprise) and is marked with '(i reprisens toneart)'. The score uses various musical notations including slurs, accents, and specific rhythmic markings (y, x, z, k, ko) to indicate complex rhythmic relationships and phrasing.

Eksemplet kan måske også give et indtryk af den tunge, stærkt fordoblede og meget upianistiske klaversats, der sammen med mange tertsløb (for højre hånd eller for begge hænder) er Kuhlau fremmed. Havde Keyper ikke angivet ham som komponisten, kunne man mange steder have været i tvivl. Der er dog også typiske træk: epilogdelens hemiolagtige figurationer (2 ens figurer à 6 16-dele, som i en 6/8 takt) i højre hånd som akkompagnement til hovedtemaets 2 første takter i trestemmig kanon (på 2 taktters afstand) i venstre hånd, gennemføringdelens noget vidtløftige sekvenseren og moduleren med overledningens og epilogens passageværk (som i op. 4, I og op. 8, I), modulationer med den s. 127, eks. 17 beskrevne proces og „falsk reprise“ inden den egentlige (sml. op. 46, 3, I og op. 59, 2, I). Som i op. 4, IV, op. 5 III og op. 6, 1, I slutter satsen overraskende i piano (rallentando), her med en for Kuhlau usædvanlig plagal kadence.

Det andet stykke, der står lige bagefter i Keypers afskrift, men er udateret, er en *Grave, G-dur (2/2) - Allegro non tanto, g-mol (6/4)* (på ialt 4 sider), der er så forskellig fra det foregående, som tænkes kan. *Grave*-indledningen hører til de ret stereotype langsomme introduktioner, Kuhlau sædvanligvis satte foran sine mange rondoer og variationer: Markerede, dobbeltpunkterede, fulde akkorder iblandet arpeggioer over hele klavaturet veksler med piano-steder, her et noget blegt koraltema, hvis almindelige frygiske halvslutning i mol (sml. eks. 25 og dens overstemme (tonerne C-Es-D) er en foregribelse af den følgende *Allegros* hovedtema:

Eks. 21

Allegro non tanto



Satsen står i en klar sonateform, men den komplementære ottendedelsbevægelse, der ses i eks. 21, og som løber uafbrudt videre hele stykket igennem, også under sidetemaets koraltema:

Eks 22



giver kompositionen et så stærkt enhedspræg, at den karaktermæssigt mere fornemmes som et af højromantikken ensatsede klaverstykker, hvor den samme stemning (affekt) bibeholdes i hele stykket, end som en dualistisk klassisk sonatesats. En nærliggende parallel er Mendelssohns *Lied ohne Worte*, fis-mol, 6/4, op. 19, 5 (fra *Original Melodies*, London 1832) med samme konstante ottendedelsbevægelse, koral-sidetema (i Tp) og sart udklingen i Tv. Men på den anden side har Kuhlaus klaverstykke i harmonisk henseende et vist gammeldags præg pga. den hurtige harmoniske rytme, der kan skyldes, at han - helt undtagelsesvis - har lyttet til Weyses klavermusik, især den første samling på 6 *Allegri di bravura* (komp. 1792-93, udk. 1796) (Weyses etuder daterer sig fra tiden om-

kring og efter Kuhlau's død). Det fornemmes særligt i den stærkt modulerende gennemførlingsdel, hvor der et sted er en mere end hele kvintcirklen gennemløbende kvintskridtssekvens over kun 3 takter (skift på hver fjerdedel med den nye T-akkord straks dominantiseret ved tilføjelse af lille septim). Det er en ejendommelig komposition, hvis udvendige introduktion føles uforenelig med intimiteten i den efterfølgende sats, ligesom denne på sin side heller ikke synes at kræve flere efterfølgende satser. - Er disse to sonatesatser tænkt til udgivelse, eller er de blot studiestykker bestemt til Keyper? (Hans afskrift savner enhver angivelse af fraserings og dynamik).

Årene 1815-19 markerer et vendepunkt i Kuhlau's sonatekomposition. Skuffelsen, over at flere forlæggere havde afslået at udgive Es-dur sonaten, op. 16/127, bragte et længere ophold, hvor han har fået tid til at tænke over sin situation. Da han 15/10 1819 igen sendte Härtel sonater, var stilen blevet en helt anden. Om dette så var sket efter forlagets udtrykkelige ønske, eller om Kuhlau af egen fri vilje var slået ind på en lettere skrivemåde, som han jo allerede havde været inde på i Es-dur sonaten og måske havde indset, både „lå i tiden“ og passede bedre til hans eget musikalske temperament, forbliver et åbent spørgsmål. Men stilskiftet kom han i det lange løb ikke til at fortryde, for det betød en række mindre værker, der for alvor slog hans navn fast. På den anden side var det ikke altid lige let for ham at affinde sig med det lille format (se s. 150), og i de første år fremover er værkerne for det meste af et vist omfang, inden han i de sidste samlinger helt må underlægge sig forlæggernes krav om pædagogisk bestemte småværker.

De 3 tresatsede *sonatiner*, C-dur, G-dur, F-dur, op. 20 (som Kuhlau selv kaldte „kleine Sonaten“), der udkom i november 1820,¹⁶ et år efter de var sendt til forlaget, er som tidligere nævnt den første af de ialt 3 sonatinesamlinger, (op. 20, 55 og 88), der har gjort hans navn kendt af enhver klaverspiller.

Den første i C-dur skal sikkert efterligne Mozarts kendte Sonata facile (K.V. 545) i samme toneart og har en helt igennem simpel og meget let tekstur. Det treklangsbestemte hovedtema akkompagneret af en alberti-bas (eller lignende enkel, treklangsbrudt bas) bliver almindelig for mange senere sonatiner og mindre sonater.¹⁷ Som anmelderen i *AmZ* bemærker, er de 3 sonatiner „fortschreitend, sowohl was die Fassungskraft, als was die Geschicklichkeit der Schüler anlangt.“

G-dur sonatinen har måske mere selvstændighed, igen med et treklangsbestemt hovedtema og et sidetema over det førnævnte TIS⁶IDIT-skema. Interessant er gennemføringen, der starter med hovedtemaet, som modulerer til g-mol, As-dur, hvis D-tone Es omtydes til terts i en H7-akkord som D til E-dur: begyndelsen til nye modulationer, udmundende i en ufuldstændig reprise (meget almindelig, når hovedtemaet indleder gennemføringen).¹⁸ Anden sats er af en for Kuhlau almindelig adagiotype (Es-dur, 2/4), hvor begyndelsestemaet har meget lille melodisk ambitus og lange toner.

Den vægtigste sonatine i samlingen er nr. 3 i F-dur, hvor man lægger mærke til allegroens dramatiske gennemføring og largettoens „orkestrale“ stil (à la blæserserenade). Finalen er den første af de senere så almindelige „Alla Polacca“er, som altid hos Kuhlau med synkoperet hovedtema, her med rytmen: 

Af de 3 næste sonater, G-dur, C-dur, Es-dur, op. 26, komponeret efteråret 1820, trykt maj-juni 1821,¹⁹ har i hvert fald de to sidste sonateproportioner, men den nye, enkle stil er mærkbar i dem alle. Især i G-dur sonaten, hvis førstesats er ret kort og ikke har plads

til et rigtigt sidetema, men beherskes af triolfigurer, først som akkompagnement til det treklangsbestemte hovedtema (der minder om begyndelsen af Haydns kendte C-dur sonate, nr. 48, Hob. XVI/35), men ellers gennemløbende hele satsen ligesom hos Haydn, men navnlig som i Clementis G-dur sonatine, op. 36, 5, I, nok Kuhlaus egentlige model (også monotematisk, samme toneartsgang og figurationer i gennemføringerne).

G-dur sonaten er den første af en lang række af de i datiden så almindelige *tosatsede sonater og sonatiner, der udelader en langsom midtersats* (findes til overflod i Clementis tidlige sonater)²⁰ Prestissimo-finalen har ligesom den første sats etude- eller perpetuum mobile-agtige figurationer gennem hele satsen, nu først et dobbelttema med spillefigurer i højre og et tretonemotiv i venstre hånd. Men der er dog tematisk dualisme, for efter en lang overledning over tretonemotivet høres et sangbart sidetema (over TIS⁶D/T-akkorderne). Formen er den fra finalen af op. 127 kendte sonaterondo med ufuldstændig reprise, her med hovedtemaet i kodal udformning over et langt T-orgelpunkt og trommende, sækkepibeagtige tomme kvinter, en sjov afslutning på denne spilledåseagtige sats.

Den længste og mest gedigne sonate i op. 26 er den ret beethoveninspirerede i C-dur. Første sats anslår - efter det spændstige hovedtema med rytmen: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ - i risoluto-overledningen polonaiselignende rytmer, og 16-delstriolerne og hele nodebilledet afslører tydelig inspiration fra polaccaen i Beethovens trielkoncert, som Kuhlau nogle år tidligere havde spillet klaverpartiet i ved dens førsteopførelse herhjemme. I gennemførlingsdelen kommer vi ind i en helt anden verden: En ny, sangbar 5-tonefrase i As-dur med mellemstemmeakkompagnement à la Dussek (klaversonate, B-dur, op. 35, 1, I, se note 5) og Schubert! (f.eks. impromptus, op. 90, nr. 3 og 4 (D. 899), se s. 135), der senere (i gis-mol) kombineres med hovedtemaet i bassen:

Eks. 23



Den velformede Adagio, F-dur, 2/4 hører til den for Kuhlau og mange af hans samtidige - f.eks. Dussek - almindelige type, hvor begyndelsens langsomme nodeværdier efterhånden opløses i 32- og 64-dele. Klangbilledet er igen beethovenskt, især hvor et nyt, punkteret tema fremføres akkordligt i højre hånd over et D-orgelpunkt.

Rondoen er som så ofte måske den friskeste og mest originale. Bemærk refrainets T S⁶ D T-akkorder (her alle over T-orgelpunkt) og i t. 5-6 de ofte forekommende, lidt kirke-tonalt virkende akkorder G-dur, g-mol, d-mol, sekvenseret nedad i et tonalt ryk til F-dur, f-mol, C-dur:

Eks. 24

RONDO. Allegro



Der er dog stadig meget beethovensk i denne sats, men det assimileres ubesværet i Kuhlaus stil, f.eks. et nyt a-mol tema (indført via et tonalt ryk til E-dur), hvis daktyliske rytme (fra refrainets 2. takt) vækker associationer til finalerne af Beethovens violinkoncert og 5. klaverkoncert og til førstesatsen af den 7. symfoni, og senere epilogens hemiol-figurationer (3 grupper à 4 16-dele i hver takt, som i en 3/4 takt, over bassens 6/8 rytme).

Første sats af den tredje *sonate i Es-dur* forekommer noget haydnsk i tematikken. Det af hovedtemaet afledte sidetema fastholder T-treklngen over de første 6 takter, og også gennemførlingsdelen opererer med brede klangflader, der kulminerer på den 20 takter lange D⁷- og D⁹-akkordspænding inden reprisen (sml. op. 4, I og op. 30, I).

Adagioen hører til de As-dur satser fra tiden, der har den langsomme sats af Beethovens *Pathétique-sonate* til direkte forbillede, og hvoraf Kuhlau skrev endnu en (den firhændige *Adagio* fra op. 124). I op. 26, 3, II følger han formalt og toneartsmæssigt Beethoven temmelig nøje: B-delen modulerer straks fra As-dur til f-mol og forbliver i denne toneart (modsat Beethoven, der går til Es-dur). C-delen har ikke selvstændig tematik som hos Beethoven, men bygger på refrainet. Dog er tonearten (as-mol) den samme, endda en modulation til as-mols (dvs. gis-mols) undermediant E-dur mangler ikke. Sidste refrain viderefører på ægte beethovensk vis C-delens 32-delsfigurationer.

Rondoen (2/4) er atter haydnsk i selve refraintemaet, der som i første sats optræder i varieret form som sidetema. Det er igen en sonaterondo med ufuldstændig reprise og inden denne en stor ny midterdel i As-dur (noteret uden taktskift! i 4/4 takt og karaktermæssigt beslægtet med Adagioens tema) med efterfølgende gennemførling (over risolutioverledningen mellem hoved- og sidetema), der leder direkte over i sidetemaet. Dette sætter overraskende ind i C-dur! At lade sidetemaet (ofte afledt af hovedtemaet) indtræde i en fra hovedtonearten temmelig fjernliggende toneart (ligesom her mest tonearten en

lille terts under grundtonearten) som indledning til en ufuldstændig reprise er et formtræk, Kuhlau har fra Cramer, som benytter det meget i sine finalerondoer.²¹

De 2 første sonater i op. 26 (den tredje var endnu ikke udkommet) blev meget fint anmeldt i *AmZ* (6/6 1821) med bla. følgende: „Der Verf. ist als einer der ausgezeichneten unter den jetzigen Klavier-Componisten den Lesern dieser Zeitung schon bekannt, und durch diese Sonaten, vorzüglich durch die zweyte, wird dies günstige Urtheil von neuem bestätigt. Man findet hier dieselben Beweise einer glücklichen Erfindung, wie in mehrern der andern Compositionen des Hrn. K., und dieselbe ausdrucksvolle Behandlung des Erfundenen: aber im Ganzen genommen mehr Heiterkeit, (besonders in No. 1,) als in mehrern jener frühern. An gründlicher, eigenthümlicher Ausarbeitung der Harmonie stehen beyde (besonders aber No. 2,) gleichfalls keiner seiner frühern Compositionen nach, und bekanntlich will das nicht wenig sagen.“ Om førstesatsen af C-dur sonaten er der denne rigtige iagttagelse, som kunne gå på mange øvrige: „Der Satz ist sehr gut gemischt mit kräftigen, bravourmässigen, und sanften, singbaren Stellen.“

Allerede kort efter de 3 sonater, op. 26 må Kuhlau, der ikke rigtigt kunne slippe de store sonater, være gået i gang med sin firsatsede *sonate i B-dur. op. 30* (se fdn. 15). Det blev hans største klaverværk, men dog skrevet i den „nye“ stil, hvilket han selv bemærker i et medfølgende brev, da han 1/12 1820 sender den til Härtel: „...auch eine Sonate, welche ich ebenfalls so frey bin Ihnen zum Verlag anzubieten, und welche, wie ich glaube, Ihnen gewiss angenehm seyn wird, da sie, obgleich sehr brilliant und gross, doch leicht auszuführen, und besonders die linke Hand sehr darin geschont ist.“²²

At han på egen foranledning havde komponeret en stor sonate i B-dur var måske for at følge en tradition, som jeg mener har eksisteret blandt datidens komponister, for hvem denne toneart - af for os uforklarlige grunde, sandsynligvis en slags toneartssymbolik - inspirerede til særligt omfangsrige værker. Hos følgende af samtidens betydeligste klaverkomponister er deres B-dur sonater den længste, de skrev: *Clementi*, op. 46 (tilegnet Kalkbrenner) (udk. 1820, men sikkert komp. langt tidligere (1805?)), *Cramer*, op. 42 (tilegnet Onslow) (udk. 1809, er blandt hans største), *Beethoven*, op. 106 („Hammerklavier“, tilegnet ærkehertug Rudolph) (komp. 1818, udk. 1819), *Schubert*, (D.V. 960, hans sidste, planlagt tilegnelse til Hummel) (komp. 1828, udk. 1838).

Kuhlaus sonate (der ikke bærer nogen tilegnelse) er et optimistisk og udadvendt værk, måske skrevet i forventningens glæde over hans første rejse til Wien, som han planlagde på dette tidspunkt (iflg. brevet med sonaten), og hvortil han tog i begyndelsen af marts 1821. Man fornemmer den også som af en udpræget østrigsk tone og melodiositet, der flere steder bringer Schubert i tankerne. Kuhlau havde forøvrigt på dette tidspunkt ikke engang hørt navnet Schubert - hans tidligste kompositioner udkom først, mens Kuhlau var i Wien -, og et senere kendskab til Schuberts musik, endsige en påvirkning derfra, anser jeg for minimal. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det åndelige slægtskab mellem dem, som i flere værker ikke lader sig nægte.

Første sats har roligt glidende temaer (særlig schubertsk er et overledningstema mellem hoved- og sidetema over et T-orgelpunkt, der står i Des-dur både i eksposition og reprise), og hele satsen hviler på meget store klangflader. Særlig i gennemførlingsdelen, der indfører et nyt tema (con afflizione), hvorfra et lille motiv ligger på en D⁷-klang i gmol over hele 16 takter. Overledningen til reprisen på grundtoneartens D⁷-klang overgår

den tilsvarende i op. 26, 3, I ved at komme op på 27 takter, hvoraf de sidste 14 er uakkompagneret passagespil i højre hånd, som umærkeligt glider direkte over i den ligeledes uakkompagnerede hovedtemabegyndelse.

Værkets højdepunkt er den langsomme sats, en *Larghetto molto espressivo*. Den har en ejendommelig *opbygning i to lige store og musikalsk helt selvstændige dele* i henholdsvis es-mol og Es-dur, en specialitet hos Kuhlau, jeg ikke har mødt hos andre af samtidens komponister (genfindes i den langsomme sats af sonaten, op. 52, 3 og forekommer også indenfor den dramatiske musik (Larghettodelen i en arie fra „Røverborgen“)). Es-mol delen indledes med dette tema, hvis danske romancetone er udpræget (bemærk den af Kuhlau yndede, også i datiden meget brugte frygiske halvslutning i mol: T $\frac{3}{4}$ ID i t. 3-4):

Eks. 25



En ny periode er med sin radikale harmonik (over en kromatisk nedadgående baslinie) lige så bemærkelsesværdig: Ges | ces⁶ (tonerne er nedefra Ges, Ces, Eses, As) Fes⁹ (F, Ces, Eses, As) | E⁷ | a⁶₃ | D⁷ | b₃ | c⁷ | as₃ | B⁷ | es | F⁹₇ | B. - Romancetemaet gentages og udvides med modulationer til as-mol, ges-mol, es-mol igen over en kromatisk nedadgående bas.

Et stemningsskift af overvældende virkning indtræder nu med dur-delen, hvis kirke-tonalt virkende akkordsammensætninger (t. 67-68, 73-74) og instrumentale effekter som klarinettertser, højtidelige (træ)blæserakkordsøjler og hornkvinter - det mest tydelige eksempel på Kuhlau's orkestralt konciperede klaversats - giver hele denne fantasifulde del (der dog senere opløses i mere almindelige figurationer i hurtige nodeværdier) et fabulerende, programmatisk præg, som viser frem til Hartmann-Gades højromantik:

Eks. 26

Menuetten har med sin tempobetegnelse „Allegro assai“ og energiske g-mol-førstedel scherzokarakter, men den stramme periodisering (A-afsnit: 8 takter, B-afsnit: 16 takter og A-afsnittet gentaget uforandret) peger mod den gammeldags menuetform.²³ Det samme gælder trioen i G-dur, en rigtig Ländler med ottendedelsløb i treklangsbyrindninger over en sækkepipebas, der har nøjagtig samme periodisering (med en takt mere i mellem-afsnittet) og mange steder på grund af de identiske melodiretninger, -rytmer og harmonier på en ejendommelig måde virker som en ny version af menuetdelen, trods Ländlerens helt anden karakter.

Den kæmpemæssige finale (hvis 18 sider og i alt 705 takter! fylder mere end de tre første satser tilsammen (16 sider)) fortsætter den østrigske „Lustigkeit“, og dét helt bogstaveligt, idet de indledende, punkterede akkordslag på g-mols D^7 -akkord forbinder menuetten med finalen, der dog straks efter tager fat på den triolbevægelse: $\text{♪♪♪} \mid \text{♪♪♪} \mid \text{♪♪♪} \mid \text{♪}$, hvorefter det muntre hovedtema med „umba-umba“-bas udkrystalliseres. Triolbevægelsen er allestedsnærværende i hele stykket (atter en sonaterondo med ufuldstændig reprise) og former både risoluto-overledningens tema, det helt jodlende sidetema, epilogen og den lange g-mol midterdel, og den afbrydes kun ganske kort af de punkterede akkordslag, som går forud for og følger efter 2. refrain og i et glimt dukker op i kodaen. Selvom satsen ikke kan være andet end overmåde snakkesalig, er det dog lykkedes Kuhlau på mirakuløs vis at udforme den, så den fornemmes frisk og impulsiv i sin sorgløse melodiositet og spillestil.²⁴

Man kan næppe tænke sig en større kontrast til den gigantiske B-dur sonate end den lille tresatsede, sonatineagtige *G-dur sonate*, op. 34, komponeret i juli 1821 under Kuhlaus lykkelige ophold i Wien og sendt til Härtel 27/7 med ordene: „leicht und gefällig, ganz so wie Sie es wünschen; in dieser Art werde ich bald mehreres für Sie schreiben.“²⁵ Her dokumenteres altså forlæggerens krav om en knap form, og en udtalelse i samme brev, om at hans ophold i Leipzig i Härtels selskab kort forinden ikke blot var behage-

ligt, „sondern auch in vieler Hinsicht sehr lehrreich für mich“, tyder på, at Kuhlau har fået læst og påskrevet: B-dur sonaten *var* for lang (og måske kun godtaget, fordi den var „leicht auszuführen“), og nu må Kuhlau til at indse det!

G-dur sonaten er ellers en lille perle, fyldt med personlige træk: Den sprælske 6/8-Allegro scherzando's hovedtema over det velkendte akkordskema, nu med ny taktfordeling: TITITIS⁶IS⁶ID₃⁷IT, et koralsidetema, ordret citat af hovedtemaet (dog i g-mol) i begyndelsen af gennemføringen og derfor ufuldstændig reprise. Efter en kort C-dur Andantino grazioso (satsens karakter taget i betragtning nærmere forstået som lille end som hurtigt Andante) sluttes med en kvik rondo med masser af kuhlauske skalaløb og side-tema med frygisk halvslutning i dets Tp h-mol (sml. eks. 25).²⁶

Op. 46 indeholder 3 sonater, G-dur, d-mol, C-dur af højst forskellig karakter. De er sandsynligvis komponeret marts-april (-maj) 1822 og udkom hos Cranz i Hamburg et år efter (avteret i *Adresseavisen* 25/6 1823).²⁷

Den første, der er tosatset og overvejende lyrisk i karakteren, indledes med et meget fint formet tema på 4 perioder (hver på 4 takter undtagen den tredje på 6 takter): A, der kredser om tonen H og harmoniseres med det kendte akkordskema, A¹, hvor melodien stiger til kvinten og oktaven, A² med melodi i bas- og mellemstemmen over en D⁷-spænding og endelig A³, der med sin kromatisk nedadgående, vemodige mellemstemme virker smukt afrundende. Karakteristisk for Kuhlaus melodi- og frasefornemmelse er de store melodiske udsving og urolige bevægelse i anden halvdel af en firtaktsfrase efter den rolige første halvdel:

Eks. 27

Allegro ma non troppo

The musical score for Example 27 consists of four systems of piano music in G major, 6/8 time. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The first system begins with a piano (p) and dolce marking. The second system continues the melody. The third system includes a crescendo (cresc.) marking. The fourth system ends with a piano (p) and delicatamente marking.

Desværre lever resten af sonaten ikke helt op til denne lovende begyndelse. Heller ikke Alle Polacca-rondoen (i sonateform uden gennemføring), hvis hovedtema nu er ryt-miseret: , mens sidetemaet er en noget udvandet udgave af polacca-temaet i Beethovens tripelkoncert.

Langt mere markant står de to følgende sonater. Den mest kendte, *d-mol sonaten* er unik i sin form. Nærmest ensatset, idet en hurtig hovedsats omrammes af en langsom indledning og 2 kortere dele (en langsom og en hurtig) til slut (sonaten kaldes af Beethoven meget træffende for „Fantasi-sonate“).²⁸

Den lange Adagio patetico-introduktion (31 takter) er som indledningerne til op. 4 og op. 5 bredt anlagt med store akkorder og treklangsbrydninger vekslende med lyriske partier. Den minder noget om Mozarts d-mol fantasi (K.V. 397), især temaet (con espressione) i det høje leje (t. 5) (sml. begyndelsen af Mozarts Adagio-afsnit) og den afsluttende kadence med brudte S_n^- , $D\bar{D}^9$ -, D_5^5 -D-akkorder (Mozart t. 52-54, 86), der leder direkte til Allegro agitato-satsen. Dennes hovedtema - måske afledt af Adagioens con espressione-tema - er ligesom G-dur sonatens (eks. 27) en velproportioneret melodi, denne gang i 5 perioder med forskellige melodiske højdepunkter og med tredje periode ud fra dominanten og lidt længere (11 takter) end de øvrige (8 takter): A A1 A2(B) A A1.²⁹

Eks. 28

Allegro agitato



Men denne gang holdes gejsten oppe, og overlednings- og sidetema føles som naturlige udløbere af hovedtemagruppen, mest håndgribeligt i de brudte treklangsfigurer, der flyder gennem hele satsen, og som i sidetemaet danner den figurerede gentagelse af det i halvnoder og i 4-stemmig harmonisering præsenterede koraltema. Figurationerne tilbagemodulerer til d-mol og leder til reprisen (satsen er nemlig undtagelsesvis uden gennemføringsdel (ouvertureform)) og i slutningen af denne (i et udskrevet ritardando) direkte over i Larghetto-delen (18 takter). Med sin omformning af hovedtemaet til D-dur og 6/8 takt ligner den en langsom variation i en variationsrække, og dens brudte akkorder

går ligesom i Adagioens slutkadence direkte over i den afsluttende Prestissimo (2/2, 63 takter). Den har ingen tematisk tilknytning til det foregående, men danner med sine skalaer og brudte akkorder - som i et scherzando-afsnit virker næsten som skrevne for fløjte - en bravurmæssig afslutning på sonaten - for et nutidigt øre måske ikke helt i tråd med dens dæmonisk-romantiske stemningsverden!

Efter den lyriske G-dur- og den lidenskabelige d-mol sonate kommer til sidst en capriciøs C-dur sonate. Dens første 6/8 sats (à la op. 34, I) har livligt passageværk, der forbinder 3 iørefaldende temaer, af hvilke det tredje høres i begyndelsen af gennemføringen i Es-dur (kommer også i kodaen i C-dur). Det er igen et rigtigt østrigsk tema, akkompagneret af „umbaba“-bas og med en slående - og helt tilfældig - lighed med triodelen i Schuberts firhændige Marche caractéristique nr. 2 (op. 121, 2, komp. 1828!) (bemærk det „wienerische“ forslag i t. 3):

Eks. 29



En tredelt F-dur Andantino grazioso (med midterdel i f-mol) begynder med et tema, der repræsenterer *en for Kuhlau (dog mest i sidetemaer) almindelig meloditype med opadgående treklangsbrydninger begyndende på tertsen* (se eks. 30), her „orkestralt tænkt“ for obo (ell. fløjte), mens venstre hånds arpeggioer „spiller klarinet“.

Rondoens (Allegro scherzando, 2/4): ♩ ♪ ♩ ♪ -rytme går gennem hele satsen og fremkalder i de uakkompagnerede overledninger (navnlig til 2. refrain) morsomme haydniske overraskelsesvirkninger, når figurerne adskilles ved lange pauser. Også Beethoven dukker op i kodaen, hvor den i rytmeeksemplet indstregede optaktsfigur bruges i mindelser om det berømte „Prometheus“- „Eroica“- (variations)tema.

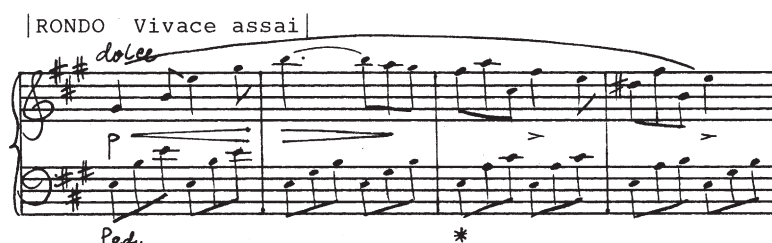
Som det altid er tilfældet med en samling på tre sonater (undtagen op. 6) er den første af de 3 sonater, F-dur, B-dur, A-dur, op. 52 (sikkert komponeret i begyndelsen af 1823 (op. 51 uropført 1/1 1823) og udkommet senest i august (avteret i Adresseavisen 28/8 1823)) den korteste, tosatsset og mest sonatineagtige. Man bemærker i første sats det af treklangsbrudte hovedtema afledte sidetemas skifte mellem dybt og højt register (krydsede hænder) og efterfølgende hemioldannelser i højre hånds figurer (3 2/4 takter i 2 af satsens 3/4 takter).

I rondoens interesserer især midterdelen i d-mol med sin folkeviseagtige melodik (en tredelt A A B A-form (hvert afsnit på 8 takter) med endnu et (forandret) B-afsnit modulerende til 3. refrain, det hele akkompagneret af raske „klarinet“-16-delstrioler, som man

op. 46, 2) efterfulgt af en syngende D-dur med fløjtelignende melodik og kuhlauske skalabevægelser, der skaber en poetisk smorzando-afslutning.

Den yderst livlige rondo (6/8) har et spændstigt hovedtema, i t. 2 med det tidstypiske sekst-forslag til kvinten, harmoniseret med den formindskede septimakkord (D $\mathbb{D}^9$) og i t. 5-7 hemiolagtige skift fra 6/8- til 9/8-metrum. Overledningen (i denne sonaterondo uden gennemføring) er ikke som normalt et risoluto-afsnit, men et sostenuto-koraltema i punkterede fjerdedelsnoder, og sidetemaet er af den førnævnte, typiske melodistruktur med opadgående brudt treklange begyndende på tertsen:

Eks. 30



De resterende sonateværker bliver nu for alvor bestemt af, at de er skrevet til undervisningsbrug og for amatører. Sværhedsgraden er med et par undtagelser sat ned, og den i op. 52, 3 I fremherskende tostemmighed med melodi og passagespil i højre hånd og i venstre lette, brudte akkorder, ofte holdt inden for 5 toners omfang og det enklest tænkelige akkordspil, er nu en fast regel.

Man kan måske - i erkendelse af det farlige i de rigoristiske 3-periodeinddelinger - med nogen ret sige, at i Kuhlaus sonateproduktion, er den 1. periode (1810-15) bestemt af de store, komplicerede, klassisk inspirerede sonater. - 2. periode (1819-22) er en blanding af større og mindre værker i en mere enkel og letflydende stil, som svarer til tidens ideal. - 3. periode (1823-27) ligner 2. periode, men værkerne er nu i en endnu enklere stil og helt beregnet til undervisningsbrug.

Det sidste fremgår klart på titelbladet af den berømte samling af "*Six Sonatines faciles, progressives et doigtées*", C-dur, G-dur, C-dur, F-dur, D-dur, C-dur, op. 55, komponeret 1823 og udgivet hos Richter, Bechmann og Milde i København i oktober dette år (avertret i *Adresseavisen* 31/10 1823).³⁰ Det må anses for givet, at den mindst lige så kendte samling af "*Six Progressive Sonatinas for the Piano Forte Composed and Fingered by Muzio Clementi*", op. 36 fra 1797 (nye udgaver 1801, 1820) har været komponistens - eller måske især forlæggerens impuls for disse sonatiner. Det er særligt tydeligt i de to samlingers åbningssats, hvor Kuhlau efterligner Clementis yderst simple tekstur "[that] has been distilled until only what is essential remains; all attention is focused on the most basic issues in piano playing: clear phrasing, evenness of touch, and control of dynamics",³¹ og også lægger sig op ad hans tema (som igen er inspireret af en Scarlattisonate (K. 460)). Men der er flere andre lighedspunkter: den næsten overdrevent udførligt angivne fingersætning, det endnu mindre format end i deres øvrige kortere sonateværker, som for Kuhlaus vedkommende forklarer det dobbelte antal sonatiner end i de

andre samlinger, toneartsfordelingen af de enkelte stykker (Clementis to sidste står dog i G-dur og D-dur), begge samlingers progressivitet samt visse paralleller i musikken (tempobetegnelser, takt- og tonearter i de enkelte satser).

Hos Kuhlau er kun nr. 2 og 4 tresatsede, mens de øvrige er af den sædvanlige tosatsede type uden langsom sats (alle Clementis er tresatsede på nær den sidste tosatsede). I førstesatserne med de ofte meget korte ekspositionsdele bliver der kun sjældent plads til et egentligt sidetema (nr. 1 og 6). Ansatser findes i nr. 2, 3 og 5, men i nr. 4 (kun 44 takter) giver den fuldstændige mangel på temadualisme og den gammeldags stil stykket et præg af barokkens suitesats. Også finalerne må nøjes med en enkel tredelt A B A form. Et morsomt eksempel på dette er nr. 2, hvor et decideret sidetema (i D og af dolce-karakter) ikke får lov til at følge hovedtemaet i reprisen (der er heller ingen gennemføring!), da satsen ellers ville blive for lang, og denne derfor blot kommer til at antage den tredelte A^T B^D A^T-form. Som i mange af de øvrige sonater og sonatiner bærer disse finaler sikkert prisen i musikalsk spontaneitet. Mine egne favoritter er nr. 3 og nr. 4 (en Alla Polacca med rytme som op. 46, 1, II). Nr. 6 er en gammeldags Menuetto [galante], der følger efter samlingens største førstesats, hvis passagespil sammen med den foregående sonatines godtgør stykkernes progressivitet.

Disse småværker har tilfredsstillet et enormt behov for letspillelig musik og har været så efterspurgt, at Kuhlau året efter kunne få udgivet to nye samlinger, der var tænkt som en progressiv fortsættelse af dem, nemlig "*Trois Sonates faciles et brillantes - Suite de l'Oeuvre 55*", A-dur, F-dur, C-dur. op. 59 og "*Trois Sonates non difficiles mêlées de trois Thèmes variées - Suite de l'Oeuvre 55 et 59*", F-dur, A-dur, C-dur, op. 60, komponeret 1824 og udgivet hos Cranz i Hamburg i oktober (aviseret i *Adresseavisen* 11/10 og 26/10 1824). Sværhedsgraden og proportionerne i disse værker - alle tosatsede - er større end i sonatinerne (op. 59, 2, I og op. 60, 3, I er deciderede sonatesatser), men noget mindre end i sonatinerne op. 26, op. 46 og op. 52.

Prisen blandt op. 59-sonaterne går nok til den første i A-dur - så rendyrket Kuhlau, at den kunne være prototypen på hans mindre sonater. Første sats og dens prægnante hoved- og sidetema har mange af hans typiske spillefigurer (se f. eks. hovedtemaets t. 2-3 og sidetemaets t. 1-4). En lille fin effekt høres efter at ekspositionsdelens slutning tøvende har ladet hovedtemaet tilbagemodule til T: Efter en generalpause sætter gennemføringen pludselig ind i F-dur med trommende akkordslag som akkompagnement til en naturlig sammensætning af hovedtemaets første og sidetemaets tredje takt (begge med optakt) i typiske skift mellem bas og diskant (krydsede hænder).

Rondoen (2/4) er lige så spirituel. Hovedtemaet har opadgående treklangsmelodik begyndende på tertsen (beslægtet med "Tryllefløjte-præstemarch"-melodikken i førstesatsens hovedtema) og overbundne optakter (sml. op. 52, 2, II) Temaet gentages figureret, anden gang en oktav højere, og i det høje leje høres også det weberske sidetema over et tremulerende akkompagnement og en midterdel i a-mol, der ender med store spring helt op til to oktaver. Sonaten har for øvrigt en ejendommelig form: den ligner mest en sonateform med en stor midterdel i stedet for en gennemføringsdel, men er ingen rigtig sonaterondo, da hovedtemaet ikke kommer inden den store midterdel (som 2. refrain) og kun i meget ufuldstændig form (to første takter) i kodaen (som sidste refrain).

F-dur sonaten åbner med et lidt ejendommeligt tema, hvis T-akkord først nås i 3. t., og hvis nedadgående tonale ryk sker ved kromatisk parallelførte sekstakkorder. Den kromatisk nedadgående bevægelse overføres til overledningstemaet, men ellers er resten af ekspositionsdelen mere almindelig. Det samme kan siges om gennemføringsdelen, der starter med stadige gentagelser af hovedtemaets første takt i forskellige harmoniseringer, men ellers forløber i frie sekvenser og modulationer. Overgangen til reprisen sker i lighed med den utrykte sonatesats i Es-dur og op. 46, 3, I ved, at hovedtemaet præsenteres i d-mol, inden det kommer "rigtigt" i F-dur.

Rondoen (6/8) får sit burleske, sommetider groteske præg ved hovedtemaets rytme:  (sml. op. 34, I og op. 46, 3, I) og overledningens hurtige optaktsfigurer, hvor 16-dels trioler og 32-dele næsten smelter sammen og giver en støjende effekt, særlig mærkbar når de efter det figurerede hovedtemas udklingen i diskanten giver satsen en brat afslutning.

Svagest i samlingen står *C-dur sonaten*, hvis første sats har et hovedtema af et noget webersk anstrøg, der (ud fra D) også indleder gennemføringen, men udelades i den ufuldstændige reprise.

Finalerondoen er bedre, selvom den ikke kommer helt på højde med de to foregående. Indledningstemaet har med sin ensdannende: -rytme og berøring af Dp e-mol før kadencering i D mindelser om Rossini (vivace-afsnittet "Sara l'alma delusa" af terzetten (nr. 5) "Gruda sorte" fra "Ricciardo e Zoraide" (1818) synes at have været i Kuhlaus tanker) og viser således hen til de 3 følgende sonater, op. 60. Men det er navnlig sidetemaet, det er værd at hæfte sig ved, dels på grund af den måde, det indføres på: det spores nemlig allerede i bassen i overledningen 9 takter inden det sætter rigtigt ind, dels fordi selve temaet er næsten identisk med forspillet til 3. akt og Mogens' sang fra "Elverhøi", komponeret 4 år senere; endelig fordi det i ekspositionen bevæger sig og harmoniseres i opadgående sekvenser (G-dur, a-mol, h-mol, G-dur), men i reprisen (med lettere forandringer) i nedadgående sekvenser (tonale ryk), således at temaet fra C-dur rykker ned i B-dur og As-dur (og gentages i f-mol, Es-dur, Des-dur).

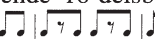
Op. 60-sonaterne har som finaler variationsrækker over temaer fra Rossinis opera "Armida" (fra 1817). Hans operaer var på dette tidspunkt de mest spillede i Europa, og han havde også i København skabt sig sine fanatiske tilhængere og modstandere, siden "Tancredi" som den første af hans operaer var blevet opført herhjemme i 1820. Som bekendt havde Kuhlau - efter nogles mening nærmest for at følge smagen - taget ham til sig i "Lulu" (komponeret 1823-24), og han skrev senere flere variationsrækker og rondoer over Rossini-melodier. Om ideen med at erstatte de sædvanlige finalerondoer med variationer stammer fra ham selv, fra forlæggeren eller fra den svenske baron Eric v. Nolcken, som sonaterne er tilegnet, vides ikke.

De 3 sonater er progressive i længde og - synes det mig - også i kvalitet. Første sats af *den første*, mest sonatineagtige har som sidetema hemioelfigurationer (grupper på 4 16-dele i 6/8-takten) og (efter 2 gentagelser af ekspositionens slutmotiv) en frit formet gennemføring uden tilknytning til ekspositionsdelen. - I finalen er der 4 variationer (den sidste i 3/4-takt) over det marchmæssige 4/4-tema fra duetten (nr. 5) i 1. akt "Cara! per te quest' anima" (opr. i Es-dur).

A-dur sonaten har en fin lille førstesats med et lidt rossinisk sidetema i Dp cis-mol!,

som efter endnu en frit formet, nu meget kort gennemføring indleder den ufuldstændige reprise i a-mol, eller rettere den omvendte reprise, idet hele hovedtemaet afrunder satsen. - De 4 variationer over polonaisetemaet fra koret (nr. 12) i 3. akt "T'inganni, a noi sen viene" i originaltonearten a-mol viser større individualitet end de foregående. Fra 2. var. stiger tempoet, først til "più moto", i 3. var. til "poco agitato", hvis udskrevne slutkadence leder attacca til 4. var., en "Allegro molto", som forlænges med en fri afslutning i A-dur.

Den sidste *sonate i C-dur* er den største og mest substantielle. Den åbner med et abrupt tema, hvis optakter på 4 16-dele og 2 akkordslag:  viser klar inspiration fra Beethovens sonater i C-dur, op. 2, 3, I og B-dur, op. 22, I. Der er både et overledningstema (via a-mol til et con passione-afsnit i g-mol med tremolo i bassen), et sidetema (con espressione) og en slutgruppe med ensdannede figurationer. Begyndelsen af gennemføringen er satsens lille genistreg: Den starter efter ekspositionens slutning i G-dur direkte i Es-dur (sml. op. 59, 1, I) med en helt ny koralmelodi på 8 takter, hvis første 4 takter så kontrapunkteres af hovedtemaets begyndelsesmotiv (gentaget i f-mol). Man kunne have ønsket, at Kuhlau havde gjort lidt mere ud af dette lykkelige indfald, også fordi koraltemaet bringer en tiltrængt ro efter det iltre passagespil i ekspositionsdelen, men i stedet fortsættes pludselig med det modificerede con passione-tema (nu con affeto), der virtuost leder til reprisen.

Finalens 4/4-tema er fra scenen med kor (nr. 2) i 1. akt "Germano, a te richiede" (originaltoneart) (senere brugt i "Moïse" (1827), omarbejdelsen af "Mosè in Egitto" (1818)). Der er 5 variationer, hvoraf nogle kommer helt hen på karaktervariationen: Den 3. var. er en "Meno allegro" i 6/8-takt, der med sin rullende 16-delsbevægelse i bassen under (senere over) diskantens melodi med rytmen:  har en vis, måske tilfældig affinitet med var. XXV af Beethovens "33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli", op. 120 (komp. og udk. 1823). Rytmen fortsætter i den næste variation i c-mol (stadig 6/8), hvor temaet efter to indledningstakter høres i en version, hvis første to takter er identiske med Gades melodi til "Paa Sjølund's fagre Sletter" (1840), endda i samme hornkvint-ikklædning (t. 7-8 rykker Kuhlau temaets to takter en terts op på samme måde som Gade i t. 5-6, t. 11-12 bringer han dem let varieret i As-dur, som Gades t. 9-10 kan ses som en omvendning af, og t. 15-16 har han en nedadgående skala ligesom Gade i t. 13-14), så æren af at have skabt denne berømte melodi skal Gade måske dele med Kuhlau, hvis sonate han givetvis har kendt!

Under eller efter arbejdet med sin sidste opera "Hugo og Adelheid" blev Kuhlau af Løse bedt om, "han vilde komponere nogle Smaating hurtigst muligt i Lighed med op. 55 og kun for 5 Octaver. Den næste Dag var Ordren affektueret", som eleven J. C. Gebauer fortæller.³² Om det så skete, ved at Kuhlau blev lukket inde på forlæggerens kontor med nogle flasker vin og først fik lov til at komme ud, når han var færdig, som en anekdote vil have det, skal jeg ikke kunne sige. Det er muligt, at Kuhlau, der var kendt som en hurtigt arbejdende komponist, på et døgn har kunnet få manuskriptets ca. 24 sider færdig (så meget fylder den trykte node, og de plejer at være af samme omfang som hans manuskripter, se ill. s. 150-51), men så er det også gået stærkt! Det kan man nu ikke mærke på disse "*Quatre Sonatines faciles et doigtées*", C-dur, G-dur, a-mol, F-dur, op. 88, - Kuhlaus sidste sonatekompositioner for klaver - komponeret velsagtens engang i efteråret 1827 og udkommet i november (avertret i *Adresseavisen* 8/11 1827).³³ De

kommer helt på højde med op. 55-sonatinerne, som de minder om i format (bortset fra at de alle er tresatsede) og sværhedsgrad.

Førstesatsen af nr. 2 har den ejendommelighed, som jeg ikke er stødt på andre steder, at ekspositionsdelene ikke modulerer til D, men forbliver i T, således at satsen dårligt kan siges at være i sonateform, hvis det ikke var for en gennemføringsdel, der arbejder intenst med hovedtemaet (dets første 4 takter i g-mol, d-mol, c-mol, derefter 5.-6. t. i T).

Den bedste sonatine - måske af samtlige - er naturligvis den tredje i a-mol, Kuhlaus yndlingstoneart indenfor klavermusikken, hvis popularitet muligvis skyldes begyndelsens (atter et i første takt uakkompagneret hovedtema) slående lighed med Beethovens "Für Elise", som Kuhlau forøvrigt ikke kendte, da den først blev offentliggjort så sent som i 1867! (se ill. på modsatte side). Satsen har ufuldstændig (omvendt) reprise, fordi hovedtemaet indleder gennemføringen og - efter akkorder med instrumental ekkovirkning (fortissimo marcato - piano) - anes i bassen i slutningens morendo. Men sonatinens "tour de force" er nok den herlige Allegro burlesco-finale med de komiske forslagsvirkninger (sml. Haydns D-dur klaversonate nr. 50, Hob. XVI/37).³⁴ - I den sidste sonatine er temaet i den langsomme A-dur sats en variant af den canzonet af A. Bianchi, som Kuhlau havde anvendt til variationerne i fantasien for solofløjte, op. 38, 2, II og til Introduktionen og de 10 variationer for klaver, op. 54. Finalen er igen en Rondo alla Polacca - som han altså synes passer bedst til tonearten F-dur! - og med den kendte optakt på 2 16-dele og synkope i første takt.

Som det fremgår af denne gennemgang af Kuhlaus klaversonater og -sonatiner, går han så at sige den modsatte vej af samtidens komponister: fra de store, komplicerede sonater til de mindre og enkle. De fleste komponister gennemløb jo den naturlige, kunstneriske udvikling at begynde i deres ungdom med mindre, traditionsbundne sonater og ende med større, mere personlige og udtryksfulde. Eksempler herpå finder vi hos de store klassikere, og især hos Clementi, hvor begyndelses- og endepunkterne næsten får karakter af to forskellige stilperioder (klassik og romantik) i en enorm sonateproduktion, der spænder over mere end et halvt århundrede (fra 1760'erne til 1820). Men allermest bemærkelsesværdig er denne udvikling hos Dussek - så meget mere som den fandt sted over en langt mindre periode (fra ca. 1790 til hans død i 1812) - kulminerende i de store mesterværker fra hans sidste år, hvis romantiske tone er enestående for tiden og viser frem til Chopins og Schumanns klaverstil i 1830'erne.

Grunden til forløbet i Kuhlaus sonateproduktion var, som allerede nævnt, samtidens efterspørgsel og dermed forlæggerens krav om letspillelige værker, som Kuhlau efterhånden mere og mere indordnede sig under. Newman siger i sit store værk om sonatens historie, at der var en "distinct dichotomy that developed in the 19th century between sonatas designed for the concert hall and those designed for teaching", og at man kan kalde denne tvedeling for "grande sonate" versus "petite sonatine", "or large-scale and difficult versus diminutive and easy", men at "the real dichotomy is one more of kind than of degree. It is the dichotomy of new style versus old style. When Clementi wrote his delightful sonatinas [1797], their lightness, efficiency, naivety, and characteristic idioms were inherent in the current Classic language. When the Romantic composers continued to employ the same styles, with little or no modernization, in their teaching sonatas or sonatinas, all the way from Kuhlau to Nicolai von Wilm [ty. pianist-komponist 1834-

SONATINA III. *Allegro con affetto.*

The musical score for Sonatina III, 'Für Elise', is presented in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Allegro con affetto.' The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ritardando*, *a tempo*, *dim.* (diminuendo), *delicato*, *crescendo*, *marcato*, and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is a reproduction of the first edition from 1827, showing the original notation and performance instructions.

“Für Elise”-sonatinen i a-mol, op. 88,3 i førsteudgaven (Lose 1827) med udførlig finger-sætning.

23	55	Six Sonatines	C	1823	1823	Richter, Bechmann og Milde	J.A.Böhme, Cranz, Lose, Plenge	2: H,H 3: H,L,H 2: H,H 3: H,L,H 2: H,H 2: H,H 2: H,M
24	"	faciles, progressives et doigtées	G	"	"	"	"	"
25	"	"	C	"	"	"	"	"
26	"	"	F	"	"	"	"	"
27	"	"	D	"	"	"	"	"
28	"	"	C	"	"	"	"	"
29	59	Trois Sonates	A	1824	1824	Cranz	Cranz,Cohen WH, Musik- handelen	2: H,H 2: H,H 2: H,H 2: H,H 2: H,H 2: H,H 2: H,H 2: H,H 3: H,L,H 3: H,L,H 3: H,L,H 3: H,L,H
30	"	faciles et bril- lantes. Suite de	F	"	"	"	"	"
31	"	l'Oeuvre 55	C	"	"	"	"	"
32	60	Trois Sonates non	F	"	"	"	"	"
33	"	difficiles mêlées	A	"	"	"	"	"
34	"	de trois Thèmes	C	"	"	"	"	"
35	88	variées. Suite de	C	1827	1827	Lose	Farrenc, Bachmann, Lose & Delbancó	"
36	"	l'Oeuvre 55 et 59	G	"	"	"	"	"
37	"	Quatre Sonatines	a	"	"	"	"	"
38	"	faciles et doigtées " "	F	"	"	"	"	"

"à Monsieur le Baron Eric
de Nolcken en Scanie"

2 utrykte sonatesatser

Adagio-Allegro con brio	es-Es	1810-20 ?	%	1: L-H	Afskrifter i A. Keypers "Et Hefte Klaveerstykker af F. Kuhlau, det første..." dateret 24/12 1820 [1821] og udateret
Grave-Allegro non tanto	G-g	"	%	1: L-H	

KUHLAUS TOHÆNDIGE KLAVERSONATER OG -SONATINER. - En kronologisk oversigt

Nr.	Opus- nr.	Titel	Tone- art	Komp. år	Udg. år	Første- udgave	Senere udgaver	Satsantal, -oversigt	Tilegnelse og andre oplysninger
1	4	Sonate	Es	1810	1810	Br. & H.	%	4: L-H,H,L,H	"à son ami J.P. Schäffer"
2	5	Sonate	d	1811 (?)	1812	Br. & H.	%	3: L-H,L,H	"à son ami H.de Plötz"
3	6(a)	Trois Grandes	a	1810-12 ?	1812 ?	G.Vollmer	Titeloplæg:	3: H,L,H	Kanon på titelblad
4	"	Sonates	D	"	"	"	Cranz 1822-23	3: H,L,H	"à M ^r le Doct ^r . Vt H.Hüffel"
5	"	"	F	"	"	"		2: H,L-H	
6	6(b)	Sonate facile	D	1811	1812	Br. & H.	%	3: H,L,H	m. violin ad lib.
7	8	Grande Sonate	a	1812-13	1814	Br. & H.	%	3: H,L,H	"à madame la Comtesse de Münster-Meinhövel". Kanon
8	127	Grande Sonate brillante	Es	1815	1833	C.C.Lose/ Farrenc	%	3: H,L,H	"à Monsieur Nicolai Ger- son. Opr. op. 16
9	20	Trois Sonatines	C	1819	1820	Br. & H.	Ny Apollo/ C.C.Lose	3: H,L,H	Af Kuhlau kaldt
10	"	"	G	"	"	"		3: H,L,H	"Kleine Sonaten"
11	"	"	F	"	"	"		3: H,L,H	
12	26	Trois Sonates	G	1820	1821	Simrock	WH	2: H,H	
13	"	"	C	"	"	"	%	3: H,L,H	
14	"	"	Es	"	"	"	%	3: H,L,H	
15	30	Sonate	B	1820	1821	Br. & H.	%	4: H,L,M,H	
16	34	Sonate	G	1821	1822	Br. & H.	%	3: H,L,H	
17	46	Trois Sonates	G	1822	1823	Cranz	Cranz, Böhme (Musikal. Eh- ren-Tempel),	2: H,H	
18	"	"	d	"	"	"	Cohen, WH	1: L-H-L-H	
19	"	"	C	"	"	"		3: H,L,H	
20	52	Trois Sonates	F	1823	1823	Probst	Horneman & Erslev,	2: H,H	
21	"	"	B	"	"	"	WH	2: H,H	
22	"	"	A	"	"	"		3: H,L,H	

1911], they were perpetuating a language and idioms that were no longer current at all. - So well recognized was this dichotomy that it is not surprising to find one and the same composer - for example, Kuhlau or Reinecke - using the current style for his concert sonatas and the old style for his teaching sonatas."³⁵

Kuhlau selv var sig forøvrigt denne forskel helt bevidst. I et brev fra 1829 til musikvidenskabsmanden W. C. Müller i Bremen, der arbejdede på et musikalsk-biografisk leksikon (udkommet året efter) og havde bedt Kuhlau om oplysninger om sig selv, skriver han: "Sie erwähnen in Ihren Briefen nur meine kleinen Compositionen, die nur zunächst für Anfänger oder mässige Clavierspieler geschrieben sind. Ich habe ausser diesen noch vieles im grossen Style für fertige Clavierspieler geschrieben". At han ikke var fri for at ærgre sig over, at de lettere ting allerede i hans levetid havde overskygget mange af de større værker, afsløres af overstregninger i hans brevkladdebog (brevet eksisterer kun der), hvor han i stedet for det netop citerede først havde skrevet: "Doch thut es mir leid dass Sie wie es aus Ihren Briefen zu erhellen scheint (nur meine kleinen Compositionen etc.) kennen". Og et hjertesuk: "(Ich habe ausser diesen) ja so (vieles im grossen Style etc.)".³⁶

Kuhlaus større kammermusik og klaverkompositioner for slet ikke at tale om hans operaer lyder selvsagt anderledes end sonatinerne. Hvis man vil have en fornemmelse af, hvorledes han i en moden alder ville have behandlet sonaten som større form, og måske mere efter sit eget hoved end efter forlæggerens og dilettantens, kan man se på de store sonater for fløjte og klaver, der - bortset fra den sidste sonatesamling, op. 88 fra 1827 - tager over, hvor sonatekompositionen for klaver slap (den første fløjtesonate, op. 64 udkom 4 måneder efter den sidste sonatesamling, op. 60).

Den af Newman fremførte modsætning mellem den gamle og nye stil forekommer mig imidlertid mest udpræget et godt stykke ind i århundredet og passer altså bedre på Reinecke end på Kuhlau. På hans tid var forskellen endnu ikke så stor, og man må gøre sig klart, at de mindre sonater og sonatiner ikke bare er småværker i "gammel stil". Kuhlaus op. 55-sonatiner er ikke kun en efterligning af Clementis 6 sonatiner, op. 36, komponeret et kvart århundrede tidligere. Det er værker, der ånder deres eget liv, tager næring efter en ny tids musikalske smag og stil og er præget af komponistens personlighed. Det er "romantiske miniaturer" modsat Clementis "klassiske".

Som så meget andet Kuhlau skrev, er mange sonateværker sikkert hurtigt komponeret, og de har naturligvis ikke alle lige stor værdi. Men klaversonaten repræsenterer uden tvivl det bedste i hans store klaverproduktion, og der er megen god og spændende musik at hente i den, om man så vil foretrække de imponerende ungdomssonater eller de charmerende, senere kompositioner, hvor hans personlighed efter min mening slår tydeligst igennem.

Zusammenfassung

Die 38 Klaviersonaten und -sonatinen des in Deutschland geborenen, aber ab 1810 in Dänemark wirkenden Komponisten Friedrich Kuhlau (1786-1832) stellen den bedeutungsvollsten Teil seiner umfangreichen Produktion von Klavermusik dar (die mehr als die Hälfte seines gesamten Schaffens ausmacht). Diese Werke nehmen nicht nur einen wichtigen Platz in der dänischen Klavermusik ein, sondern sie bilden zugleich einen bedeutenden Teil der Klavierkompositionen jener Zeit. Kuhlaus kleinere für den Unterricht bestimmten Sonaten und Sonatinen haben ihm daneben einen festen - wenn auch bescheidenen - Platz in der Geschichte der Klavermusik gesichert, und zwar bis auf den heutigen Tag.

Kuhlaus Klaviersonaten und -sonatinen werden in diesem Artikel gemeinsam behandelt, weil die Grenzen zwischen ihnen ziemlich fließend sind. Seine kleinen Sonaten Op. 59 und 60 wurden zum Beispiel als eine progressive Fortschreibung seiner Sonatinen Op. 55 konzipiert und werden noch immer als „Sonatinen“ herausgegeben, andererseits haben andere kleinere Sonatenwerke das Format und die Schwierigkeit von Sonatinen.

Kuhlau ist hauptsächlich nur als Komponist von Sonatinen bekannt. In seiner Jugend indes fing er mit grossen, virtuosen und kunstvoll ausgearbeiteten Sonaten an, die ihn als einen gründlichen Kenner der Möglichkeiten des Klaviers zeigen. Die Vorbilder dieser und späterer Sonaten sind bei Haydn, Clementi, Mozart und besonders Beethoven zu suchen. Anregungen bezog er auch von anderen grossen Klavier-Komponisten seiner Zeit, namentlich von J.L.Dussek und J.B.Cramer. Von den 7 grossen Sonaten aus den Jahren 1810-15 zeigen die beiden ersten Op. 4 und 5 (Notenbeispiele 1-4) Beethoven-sche Einflüsse, die 3 Sonaten Op. 6 (Notenbeispiele 5-12) solche von Mozart und Haydn und die Sonate Op. 8 (Notenbeispiele 13-17) von Clementi. Einige enthalten pianistische Experimente, z.B. der langsame Satz von Op. 6,2, vielleicht das erste Stück in der Geschichte der Musik für die linke Hand allein (Notenbeispiel 11). Die Sonate in Es-Dur von 1815 (Notenbeispiele 18-19), die erst nach Kuhlaus Tode als Op. 127 erschienen ist, zeigt eine Wandlung gegenüber dem mehr leichtfließenden virtuellen Zeitstil, der seine künftigen Werke bestimmen wird. Erstmals aber mit den 3 Sonatinen Op. 20 (von Kuhlau selbst „kleine Sonaten“ genannt) schlug er den Weg zu einem ganz einfachen, leicht zu spielenden Stil ein. Die folgenden Sonaten Op. 26 (1-3), 30, 34, 46 (1-3) und 52 (1-3) (Notenbeispiele 23-30) haben in der Regel ein umfängliches Format, die Schubert nahestehende Sonate Op. 30 in 4 Sätzen ist dergestalt Kuhlaus grösstes Klavierwerk. Zuerst in den kleineren Werken der letzten Sammlungen Op. 55 (1-6 = Sonatinen) ist der didaktische Zweck ganz deutlich.

Kuhlau geht in Vergleich zu den meisten Komponisten seiner Zeit somit den entgegengesetzten Weg: Von den grossen, komplizierten Konzertsonaten („grandes“) zu den kleineren unkomplizierten Sonaten und Sonatinen; eine Entwicklung, die hauptsächlich von Forderungen der Verleger bestimmt war, obwohl man nicht ausschliessen kann, dass Kuhlau selbst der Meinung war, ein leichter Stil auf diesem Gebiet liege vielleicht doch seiner künstlerischen Natur näher.

Die Sonaten von Op. 127 an zeigen jedenfalls immer persönlichere Züge. Zu erwähnen ist ferner, dass ein manchmal orchestral wirkender - obwohl ganz klaviermässig ausgestalteter - Klaviersatz bereits in den Jugendsonaten vorkommt (Notenbeispiele 3, 20, 26). Charakteristisch in *melodischer* Hinsicht sind: **1.)** Ein Melodietypus, auf der Terz beginnend, zur Dominante auf- und zur Tonika absteigend beeinflusst von der Melodik des Priestermarschs zu Beginn des zweiten Akts von Mozarts „Die Zauberflöte“. Er wiederum bildet die Vorlage für die Variationen des Finales von Op. 6, 3. **2.)** Eine aufsteigende Dreiklangsmelodik, auf der Terz beginnend (Notenbeispiel 30). **3.)** Ein Thementypus mit der Melodie in langen Noten, Choral- Thema genannt (Notenbeispiel 22). Charakteristisch in *harmonischer* Hinsicht sind: **1.)** Die als „Teufelsmühle“ bezeichnete Sequenzierungsform (Notenbeispiel 17). **2.)** Eine fallende Sequenzierung mit Querstand verursachenden tonalen Rückungen (Notenbeispiel 18). **3.)** Das Modell für viele, besonders einleitende Themen: Tonika/Subdominante mit beigefügter Sexte/Dominante/Tonika, oft über einem Tonika-Orgelpunkt (Notenbeispiele 19, 24, 27, 30). Bezeichnend für die *formale* Anlage sind schliesslich: Erste Sätze und namentlich Finalerondos mit unvollständiger Reprise, womit gemeint ist, dass der Beginn des Expositionsteils (also der Hauptsatz und zuweilen etwas von der nachfolgenden Überleitung) in der Reprise weggelassen wird. Zwei langsame Sätze haben eine für Kuhlau spezifische Gliederung in zwei gleichgrosse und musikalisch selbständige Teile in Moll und in dessen Durvariante, z. B. das Larghetto von Op. 30 (Notenbeispiel 25-26). Der erste Teil dieses Satzes hat einen ausgesprochenen dänischen Romanzen-Ton (eine Mollmelodik in einem von Siciliano abgeleiteten punktierten 6/8-Rhythmus). Nicht zuletzt vermögen die zahlreichen Notenbeispiele dieses Artikels Kuhlaus Adaptionstechnik zu veranschaulichen, die man in allen Werkgruppen begegnet und die bei den Kompositionen anderer Meister eine unmittelbare Inspirationsvorgehen bildeten (Notenbeispiel 5: Mozarts a-Moll Klaviersonate K.V. 310, Notenbeispiel 8: Das Fugen-Thema der Ouverture zur „Zauberflöte“, Notenbeispiel 14: Haydns letzte Klaviersonate Hob. XVI/52, 2. Satz, Notenbeispiel 19: Beethovens As-Dur Klaviersonate Op. 26, 1. Satz).

Noter

- 1 Brev fra Kuhlau til Härtel af 10.9. 1810. *Kuhlau Breve*, udgivet og med kommentarer af Gorm Busk, København 1990 (*Breve*) s. 34.
- 2 Charles Rosen: *Sonata Forms*, New York, London 1980. s. 276-77.
- 3 Averteret i *AmZ, Intelligenz-Blatt* (IB) IV, april 1812. Mellem de to sonater ligger arbejdet med klaverkoncerten, op. 7, uropført 23/1 1811, men først sendt til forlaget 2/5 1812.
- 4 *AmZ*, 3/2 1813.
- 5 I et brev til Härtel af 6/10 1810 (*Breve*, s. 35) ønsker Kuhlau sig som betaling for sonaten, op. 4 klaversonater af Cramer: op. 23, 25, 27, 29, 31, 34, 37, Dussek: op. 35, 45, 70 og Beethoven: op. 27, 2, variationer: op. 34, 35, cellosonate, op. 69, klavertrioer, op. 70, m. m. Det giver os et indblik i, i hvad retning hans musikalske smag gik, hvortil naturligvis kommer mange andre værker, som Kuhlau - der jo var velorienteret i sin samtids musik - har kendt f.eks. gennem lejebiblioteker i Hamburg og København og set hos sine mange velyndere og venner, hvor han altid spurgte, „om der var nogen ny Musik“ (Thrane: *Danske Komponister*, Kbh. 1875, s. 148).
- 6 Betegnelsen „grande“ (se s. 140) er hos Kuhlau som hos samtidens komponister ofte noget vilkårlig og synes nærmest bestemt af forlaget. Kun den første sonate i dette opusnummer fortjener den, men den er dog ikke større end hans op. 4 og 5, der blot benævnes „sonater“, hvilket også er tilfældet med den store B-dur sonate, op. 30, der om nogen burde have været kaldt „grande“.
- 7 *AmZ*, IB IX, Dezember 1822 og IB IV, Juni 1823.
- 8 Op. 5 blev foruden til d-mol sonaten først benyttet til de 3 sange med klaver fra 1806, op. 8 foruden til den anden a-mol sonate til en firhændig sonate fra 1810 og op. 10 foruden til de 3 fløjteduoer fra 1812-13 til de 12 variationer og soloer for fløjte fra 1807-08.
- 9 Sml. Haydns dobbeltvariations-teknik og Dusseks klaverstykke „La Consolation“, op. 62 (1807).
- 10 På det hammerklaver på Musikhistorisk Museum i København af mærket Meincke Meyer & Pieter Meyer, Hamburg (ca. 1800), som har tilhørt Kuhlau, måler de 4 oktaver + sekst A1-f³ 77,6 cm, det tilsvarende omfang på et moderne instrument 81,1 cm (se ill. s. 120).
- 11 Kanonen var allerede sendt til forlaget 21/11 1812 og bestemt til *AmZ*, hvor den blev trykt 13/1 1813.
- 12 *AmZ*, 15/3 1815
- 13 Sml. finalerne (begge i 2/4 takt) af Clementis to sidste klaversonater, op. 50,2 i d-mol og op. 50,3 i g-mol („Didone abbandonata“), som Kuhlau dog ikke kendte på dette tidspunkt.
- 14 Den ufuldstændige reprise forekommer også i førstesatserne (op. 20,2; 34; 55,3; 55,6; 59,3; 88,3), men er mere udpræget i fløjte- og kammermusikken.
- 15 Se Jörn-L. Beimfohr: *Das C-dur-Klavierkonzert Opus 7 und die Klaviersonaten von Friedrich Kuhlau I-II* (= nodebind), Hamburg 1971, I s. 271-91, II s. 28-39. Det er en omfangsrig afhandling med detaljerede analyser af sonaterne (men ikke af sonatinerne), set på baggrund af Haydns, Mozarts og Beethovens sonater, men uden et blik til tidens måske endnu mere spillede sonater af Clementi, Dussek, Cramer etc. Der er mange gode, omend noget omstændeligt formulerede iagttagelser. I slutningen af I bd. er der en værdifuld fortegnelse over alle *Amz*'s anmeldelser af Kuhlaus værker m. m. Nodebindet indeholder Es-dur sonaten, op. 127, alle de hidtil utrykte kompositioner i Keypers to hefter foruden talrige nodeeksempler fra sonaterne.

- 16 Averteret i *AmZ*, IB VIII, November 1820 og i *Adresseavisen* 29/12 1820. Kort anmeldt i *AmZ*, 26/9 1821.
- 17 Se op. 26, 1, I; 34, I; 52, 1, I; 55, 2, I; 60, 1, I; 88, 2, I; 88, 4, I.
- 18 Sml. op. 34, I; 55, 3, I; 59, 3, I; 88, 3, I.
- 19 Op. 24 sendt til Härtel 1/9 1820, op. 25 allerede komponeret 1815 og næste sonate, op. 30 sendt til Härtel 1/12 1820.
- 20 Allerede F-dur sonaten, op. 6, 3 var tosatset, men her blev der kompenseret for mangelen på en langsom sats ved de store Grave-afsnit i finalen.
- 21 Cramer: op. 23, 1, III; 23, 2, II; 31, 2, III; 31, 3, III; 42, III; 47, III, 59, III.
- 22 *Breve*, s. 77
- 23 Sondringen mellem menuet og scherzo er i ungromantikken helt flydende, og det beror nærmest på en tilfældighed, hvad navn satsen får (jvf. betegnelsen Menuetto ossia Scherzo). I Webers klaversonater hedder satserne menuetter (i As-dur sonaten Menuetto capriccioso), men er deciderede scherzi. Også Spohr bruger betegnelserne i flæng. Iøvrigt er kriteriet for det, vi forstår ved henholdsvis en menuet og en scherzo ikke blot sidstnævntes hurtigere tempo, men også dens større udstrækning, især af B-afsnittet og af gentagelsen af A-afsnittet, og hele satsens motiviske, ofte gennemførigsagtige arbejde med et eller flere temaer, navnlig i B-afsnittet (der er ofte tale om regulære sonatesatser), mens menuetten har mere symmetriske, 16-32 takters perioder og stort set lige lange afsnit.
- 24 B-dur sonaten blev i *AmZ*, IB IV averteret i maj 1821 og fik en rosende omtale 24/4 1822, der kun anker over, at han går for vidt i den „udførlige“ udformning, især i overledningerne og slutningerne.
- 25 *Breve*, s. 84
- 26 Sonaten blev averteret i *AmZ*, IB I, Januar 1822 og kort omtalt 3/9 1823
- 27 Op. 43-45 sendt til Härtel 16/3 1822 (*Breve*, s. 89), op. 47 komponeret allerede 1816 (Ouvturen omarbejdet sommeren 1822) og op. 48 udkommet juli 1822. Op. 46 blev averteret i *AmZ*, IB IV, juni 1823, men ikke anmeldt.
- 28 Beimfohr: op. cit., s. 142
- 29 Temaet optræder i en noget anden form, men med lignende akkompagnement i begyndelsen af ariedelen fra Adelaides recitativ og arie (nr. 6) fra „Røverborgen“ (1813).
- 30 Den tyske førsteudgave kom hos J. A. Böhme i Hamburg 1825 og en ny forbedret udgave hos Lose 1828 (avteret i *Adresseavisen* 28/10). Antallet af nyere udgaver i det forrige og dette århundrede (ofte sammen med op. 20) er som bekendt legio.
- 31 Leon Plantinga: *Clementi. His Life and Music*, London, New York, Toronto 1977. s. 163-64
- 32 Gebauers Meddelelser, i: *Thrane: Materiale og Breve vedr. Fr. Kuhlau*, Det Kgl. Bibliotek, NKS 1789, 4^o.
- 33 „Hugo og Adelheid“ var nu allerede færdig 12. eller 13/10, så hvis det virkelig var *under* arbejdet med den, Kuhlau skrev sonatinerne (Thrane: *Danske Komponister*, s. 137), har Lose været lidt længe om at få dem trykt. Den fransk-tyske paralleludgave fra Farrenc, Paris og Bachmann, Hannover blev averteret i *AmZ*, IB XIII, September 1828
- 34 Max Reger fandt den endda værdig til en koncertransskription (jfr. F. Stein: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953, s. 521, 613).
- 35 Newman: op. cit. *The Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*, s. 64.
- 36 *Breve*, s. 146.