

**Sechstes Buch.**

---

**Die Komposition für selbständige  
Instrumente.**

Die Komposition für selbständige  
Instrumente

Sechster Buch

## Einleitung.

Die Reihenfolge unsrer Aufgaben führt uns, wie schon die Einleitung gesagt, zuerst an das allbekannte Klavier. Hier kann die noch ungewohnte Rücksicht auf Natur und Technik der Organe am wenigsten schwer fallen.

Dies ist nicht nur für den Anfang erwünscht, sondern bietet auch Musse und Gelegenheit, die meisten und am häufigsten zur Anwendung kommenden Formen, die bisher übergangen worden (weil sie sich besser in ihrer Anwendung auf ein bestimmtes Organ anschaulich machen, als abstrakt darstellen lassen), kennen zu lernen.

## Erste Abtheilung.

### *Die Klavierkomposition in den einfachen Formen.*

In dieser Abtheilung werden nur Vorübungen zu den wichtigeren Aufgaben der folgenden drei, ebenfalls der Klavierkomposition gewidmeten Abtheilungen angestellt. Diese Vorübungen sind aber nichts anders, als selbst schon Kunstgebilde, gehören einer schon oft zu bedeutenden Werken benutzten Kunstform an.

## Erster Abschnitt.

### Natur und Technik des Instrumentes.

Vor allem sei bemerkt, dass, wenn von Klavier die Rede ist, natürlich nicht das alte Instrument mit Tangenten, dem dieser Name zunächst eigen war, sondern das jetzt überall an seine Stelle getretene Pianoforte (und zwar in seiner heutigen Ausbildung) gemeint ist. Jenes alte und eigentlich Klavier genannte Instrument\*), so wie der ebenfalls veraltete Kielenflügel\*\*) und das Pantalon\*\*\*) wichen

\*) Die Tasten führten Messingplättchen an die Saiten und brachten durch deren Andruck einen leise surrenden, zarten und feinen Klang hervor.

\*\*) Die Tasten hoben Holzplättchen mit diagonal eingesetzten Federspitzen, durch die die Saiten angeschnellt oder angerissen wurden.

\*\*\*)) Unvollkommene Vorart des Pianoforte.

in mancher Beziehung — nicht bloss im Umfang der Tonreihe, sondern auch in Kraft, Fülle, Art und Annehmlichkeit des Klanges u. s. w. — vom Pianoforte so bedeutend ab, dass man die Werke früherer Komponisten (namentlich C. P. E. Bach's) in mancher Hinsicht missverstehn würde, wenn man nicht bei ihrer Auffassung der alten Instrumentart gedächte.

Was nun unser heutiges Pianoforte betrifft, so scheint eine Verbreitung über seine Natur und Behandlung um so mehr überflüssig, da Bekanntschaft mit demselben und sogar eine gewisse Geschicklichkeit in seiner Behandlung (S. 9) vorausbedungen ist. Wir erinnern daher nur an folgende, Jedem bekannte Momente, um aus ihnen die ersten Gesetze für angemessne Komposition zu ziehen.

Das Pianoforte hat

- 1) grossen Tonumfang, — mit Ausnahme der Orgel den grössten unter allen Instrumenten;
- 2) die Kraft und Dauer seines Schalls ist im Verhältniss zu den meisten übrigen Instrumenten, — nämlich Ton gegen Ton gerechnet, — nur gering;
- 3) es ist unfähig, einen Ton in gleicher Kraft zu halten oder gar anschwellen zu lassen; selbst auf den schallreichsten Instrumenten ist die eigentliche Schallkraft sehr bald nach dem Anschlage dahin geschwunden;
- 4) es ist unfähig, zwei Töne so fest und innig wie die meisten andern Instrumente zu verbinden, sie wohl gar zu verschmelzen oder in einander zu ziehn, obwohl durch bekannte Vortragsmittel ein gewisser Anschein der Verbindung hervorgebracht werden kann;
- 5) der Klang des Instruments ist in allen Tonregionen ziemlich gleichartig, soweit die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe, der längern und kürzern Saiten (für die tiefern und höhern Töne) zulässt;
- 6) es ist zur Ausführung jeder Art von Tonverbindung geschickt und hierin allen übrigen Instrumenten überlegen.

Aus diesen, jedem Spieler bekannten Beobachtungen folgen die wichtigsten Regeln für den Pianofortesatz leicht und sicher. Wir gehn dabei natürlich von der Voraussetzung aus, dass der Komponist hier wie überall die Absicht habe, jeden Gedanken auf das Angemessenste und Günstigste hervortreten zu lassen.

Erstens entbehrt der einzelne Ton und die Folge einzelner Töne oft jene Fülle und Schallkraft, die die meisten andern Instrumente gewähren und die so oft zu dem sättigenden und wirkungsvollen Ausdruck des musikalischen Gedankens wünschens-

werth, ja unentbehrlich ist. Wir müssen also, wo Letzteres der Fall ist, durch besondere Mittel ersetzen, was das Instrument nicht von selber gewährt.

Bisweilen werden wir eine Melodie, die schwellend vollsaftig heraustreten soll, z. B. diese, —

Andante con moto.

in der Oktave, ja bisweilen sogar in zwei Oktaven verdoppeln (Th. I, No.  $\frac{8}{6}$ , S. 522), und zwar nicht bloss in Fortesätzen, sondern auch bei Melodien, die *piano*, aber mit einer gewissen Leidenschaft und Fülle der Empfindung vortreten sollen.

Bisweilen werden wir solche Oktaven, um sie noch flüssender, in einander gehender und beweglicher zu geben, in Oktavenfiguration auflösen, —

Risoluto.

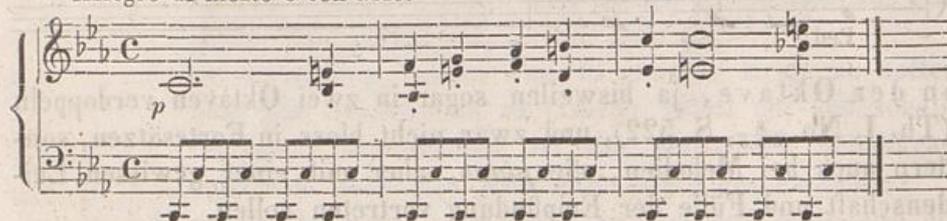
oder mit andern ähnlich wirkenden Figurationen, z. B. den Bass von No. 2 mit diesen Figuren —



vertauschen; einen Ton, der bedeutungsvoll und mächtig treffen soll, werden wir mit einer oder mehr Oktaven verstärken, ja oftmals da, wo auf andern Instrumenten ein einzelner Ton ausreicht, durch vollgriffige Akkorde treffen, oder auch einen Ton, der lange gehalten werden soll, durch wiederholten Anschlag —



Allegro di molto e con brio.



gleichsam fortsetzen.

Zweitens werden wir Melodien, die gesangvoll — in ihren Tönen innig verbunden erklingen sollen, nicht in die höhern Tonlagen, sondern mehr in die mittlern (kleine, ein- und zweigestrichne Oktave) setzen, weil die Schalldauer in den höhern Regionen mit der Länge der Saiten zugleich abnimmt\*\*). Ist aber die höhere Melodielage unvermeidlich, so werden wir durch einfachere und zarter gehaltne, auch nicht zu nahe gerückte Begleitung das Hervortreten jener kurzen und feinern Töne begünstigen.

\*) Das erstere Beispiel ist aus Beethoven's Sonate Op. 28, das andre aus dessen *Sonate pathétique*. Beide Bassfiguren (die in diesen und andern Sätzen sehr lange beibehalten werden) sind der Klaviermusik unentbehrlich, freilich aber bei ihrer Allbekanntheit und leichten Ausführbarkeit oft missbräuchlich und am unrechten Orte angewendet, dann wieder wegen des Missbrauchs eine Zeit lang (unter dem Namen Trommelbässe) verrufen gewesen. Uns wird am rechten Orte jede Form ewig recht und gut erscheinen.

\*\*\*) Die Schalldauer der tiefern Saiten wird, bei aufgehobnem Pedal, durch Miterklingen der verwandten höhern Saiten (Oktave u. s. w.) verstärkt, was ebenfalls bei den höhern Saiten wegfällt. Daher haben die tiefern Saiten bei aufgehörender Dämpfung anscheinend reinern Klang und mehr Resonanz, weil ihnen der Mitklang ohne weitere mechanische Zuthat zuwächst.

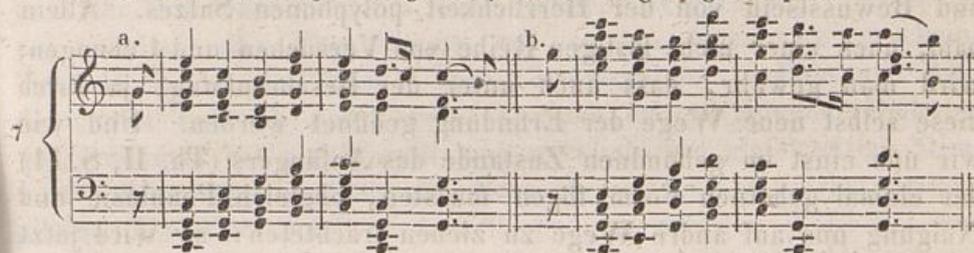
Drittens werden wir die Gegensätze von Forte und Piano und die Abstufungen zwischen beiden bei der (in Vergleich mit andern Organen) geringen Fähigkeit des Instruments dazu durch den Gegensatz von vollgriffigem und minderstimmigem Spiel hervorheben. Ein Satz, wie dieser, —



kann auf dem besten Pianoforte nicht so kräftig vorgetragen werden, dass er durch Stärke wirkte; selbst eine vier- und fünfstimmige Ausführung, die für andre Organe recht wohl zureichen könnte, —



würde, wenn wir No. 5 als einen Pianosatz vorausgeschickt denken, nur ein *mezzo forte* geben; erst vollgriffiges Spiel,



wie hier bei *a.*, oder in der vollen Weite des Instruments (abgesehen von den höchsten schallärmern Tönen) auseinandergerückt, wie bei *b.*, — dass man die mittlern Tonlagen mit zu hören vermeinte, — würde den Satz in voller Kraft erschallen lassen. — Statt vieler Beispiele, an denen dasselbe mit kleinen Abweichungen zu beobachten, stellen wir unter *c.* einen Satz aus Thalberg's Hugenotten-Phantasie vor.

Man erkennt leicht, dass mit solchen vollen Griffen nicht eigentliche Vielstimmigkeit beabsichtigt ist, so wenig, wie die Oktaven in No. 1, 2, 3 als eigentliche Zweistimmigkeit (Th. I, S. 83) gelten könnten. Daher ist man auch keineswegs an die einmal ergriffne Stimmzahl gebunden; die Sätze in No. 7 sind wesentlich nichts Andres, als der drei- und der vier- oder fünfstimmige Satz in No. 5 und 6; und eben deshalb sind die in solcher Vielgriffigkeit enthaltenen Oktavfolgen (dergleichen schon Th. I, S. 521 und anderwärts vorgekommen) keineswegs für Satzfehler, sondern nur für unentbehrliche Verstärkungsmittel zu achten.

Viertens müssen wir, wenn figurirte, überhaupt polyphone Sätze in voller Klarheit und Wirksamkeit heraustreten sollen, uns durchaus auf kleinere Stimmzahl beschränken und, wo dies nicht durchweg geschehn kann, wenigstens möglichst oft auf die mindere Stimmzahl zurückgehn, oder einen Theil der Stimmen zu blosser Verdopplung andrer in Terzen, Sexten u. s. w. (also nicht polyphon) gebrauchen. Denn ganz abgesehen von der Schwierigkeit, vielstimmige polyphone Sätze gut vorzutragen, muss man die Unfähigkeit des Instruments für dergleichen bei der kurzen Dauer seiner Töne und der Unmöglichkeit wirklicher Bindung zugeben.

Allerdings sträubt sich gegen ein solches Gebot unser Gefühl und Bewusstsein von der Herrlichkeit polyphonen Satzes. Allein bald, nach einer nicht lästigen Reihe von Versuchen und Uebungen, wird man gewahr, dass auch unter der Beschränkung, ja durch diese selbst neue Wege der Erfindung geöffnet werden. Und wie wir uns einst im gebundenen Zustande des Anfängers (Th. II, S. 11) der einmal gebotnen Form fügen mussten, obgleich Phantasie und Neigung uns auf andre Wege zu ziehen trachteten: so wird jetzt noch leichter gelingen, Formen da, wo sie nicht das rechte Leben und Wirken finden können, zurückzuhalten und für die günstigere Stelle zu bewahren.

In der That haben die grössten Meister der Polyphonie jenen Grundsatz thatsächlich anerkannt. Hier ist vor allen Seb. Bach zu nennen, von dem man bei seiner unbegrenzten Meisterschaft und Hinneigung zum polyphonen Satz am ersten ein Hinwegsetzen über jene von aussen kommende Rücksicht erwarten dürfte, wär' es nicht eben das Merkmal höchster Meisterschaft, überall das Angemessene mit Bewusstsein zu treffen. Musterhaft sind in dieser Hinsicht seine grossen Klavierfugen, die chromatische Phantasie mit Fuge, die grosse *A*moll- und *E*moll-Fuge\*), in denen der Fugensatz dreistimmig, die Ausführung in der überwiegenden Zahl der Sätze und Takte nur zweistimmig ist. Aus den kleinern Klavierkompositionen

\*) Vergl. Band IV der Gesamtausgabe bei Peters in Leipzig.

wären noch zahlreichere, wenn auch nicht so merkwürdige Beweise beizubringen. Weniger ist dies der Fall mit dem wohltemperirten Klavier und der Kunst der Fuge. Allein im letztern Werke war es Hauptabsicht, eine Musterreihe von Fugen und Kanons aufzustellen. Im erstern Werke waren achtundvierzig Fugen aus allen Tönen\*) zu geben. Dies ist in grösster Mannigfaltigkeit der Form auf das Geistreichste geschewn, und auch hier war die Wirkung des Instruments so wenig Hauptsache, dass (wie den Kennern längst bekannt) ein Theil der Fugen auf der Orgel eine günstigere Stelle findet, ja sogar Einzelnes (z. B. der Schluss der *A* moll-Fuge des zweiten Theils) auf dem Klavier von zwei Händen unmöglich ausgeführt werden kann.

Eben so entschieden waltet die gleiche Rücksicht auf das Vermögen des Instruments bei Beethoven, den wir immer mehr als den Hochmeister der Klavierkomposition zu erkennen haben. Nicht bloss in seinen homophonen oder in leichtern Formen gearbeiteten Sätzen zeigt sich Zweistimmigkeit vorherrschend; auch in den spätern Werken, in denen er sich immer entschiedner der Polyphonie zuwandte, ist gleiches Streben merkwürth. In dieser Hinsicht ist das *Allegro* seiner grossen *C* moll-Sonate (Op. 111) höchst bezeichnend. Es drängt im Hauptsatze, von Takt 19 an, nach der Dreistimmigkeit hin, oder vielmehr ist geradezu dreistimmig zu nennen; das Fugathema mit seinem Gegensatz erscheint Takt 19 in Alt und Bass, Takt 23 umgekehrt in Bass und Alt; dann tritt Takt 27 das Thema in einer dritten Stimme (Diskant) auf, und man hat ein Viertel lang wirklich drei gleichzeitige Stimmen. Aber sogleich tritt der Bass ab und lässt die Oberstimmen allein. Dasselbe Spiel wiederholt sich im zweiten Theil\*\*), nur dass da die Dreistimmigkeit ein paarmal drei oder vier Viertel anhält, dann aber gehn zwei Stimmen in Dezimen mit einander. Dieses Verhalten ist um so auffallender bei dem kraftvollen und hochpathetischen Gang und der höchst ernsten Haltung der ganzen Komposition. Gleiches ist bei der gewaltigsten aller Sonaten, der grossen *B* dur-Sonate (Op. 106) zu beobachten. Der übermächtige und überreich dahin stürmende und bei allem Drang und Feuer so gehalten ernste erste Satz drängt immerfort, z. B. schon Takt 5 u. s. w., dann Seite 4\*\*\*), zur Mehrstimmigkeit, und weilt doch fast durchgehend im rein Homophonen oder Zweistimmigen. Ja, S. 7 wird

\*) Der Name „wohltemperirtes Klavier“ deutet, wie bekannt, auf die Stimmung nach gleichschwebender Temperatur (allgem. Musiklehre, S. 13, 75), durch welche alle Tonarten auf gleiche Tonmaasse gebracht und brauchbar geworden, im Gegensatze zur ungleichschwebenden, in der dies nicht der Fall.

\*\*) Seite 8 und 9 der Originalausgabe von Schlesinger in Berlin.

\*\*\*) Der Originalausgabe von Artaria in Wien.

das Hauptmotiv imitatorisch und im Grunde vierstimmig durchgeführt. Aber es treten zuerst die beiden Unterstimmen allein auf, dann die beiden Oberstimmen mit einer Unterstimme, die sich wenigstens rhythmisch je einer der Oberstimmen anschliesst; und wenn endlich der Satz — er ist neununddreissig Takte lang — vierstimmig wird, dann dienen (mit einer flüchtigen und sehr einfachen Abweichung) zwei Stimmen nur zur Verdopplung der andern zwei, so dass der Satz im Grunde wieder zweistimmig ist. — Aus gleichem Grund ist die Schlussfuge dieser Sonate, wie der *As* dur-Sonate, Op. 110, nur dreistimmig ausgeführt, obgleich die letztere offenbar vierstimmig intentionirt war; ihre erste Durchführung zeigt unverkennbar die Eintritte von Tenor, Alt, Diskant und (Takt 19) Bass, — in den nun der Tenor übergeht\*). Aber selbst im dreistimmigen Satze schliessen sich meistens zwei Stimmen begleitungsweise an einander.

Fünftens endlich haben wir, was dem Schall des Instruments an Fülle und Kraft, und dem Klang an Intensität, an ergreifender Gewalt (im Vergleich zur Singstimme, zu Blas- und auch Streichinstrumenten) abgeht, durch Spiel-Fülle, durch Reichthum und Beweglichkeit der Tonfolgen, besonders der Figuren (Passagen), zu ersetzen. Hierbei kommt der grosse Tonumfang und die Klanggleichheit des Instruments zu statten; kein andres bietet für sich allein und auf einmal\*\*) einen Spielplatz von sechs bis sieben Oktaven, und bei keinem ist der Klang der Höhe und Tiefe so gleichartig, — obwohl es allerdings die Aufgabe jedes Instrumentisten ist, den Klang in den verschiedenen Regionen möglichst auszugleichen, was sinnvollen und wohlgeschulten Spielern auch in hohem Grade gelingt.

So wohlbegründet nun in diesen und andern sich in der Ausübung von selbst ergebenden Punkten Rücksicht auf die Natur des Instruments ist: so haben wir doch noch Eins zu beherzigen, das über Aengstlichkeit und einseitiges Haften am Aeusserlichen hinwegführt auf den rechten Standpunkt des Klavierkomponisten.

Jede tiefere Betrachtung des Instruments muss nämlich überzeugen, dass es an Innerlichkeit, — hinsichts der Macht des

---

\*) Man könnte aus dem Basseintritte nichts als eine übervollständige Durchführung folgern wollen; allein zu deutlich tritt hier und anderwärts (z. B. S. 16 und 18 der Schlesinger'schen Originalausgabe) der Bass in seiner Grundgewalt unterschieden vom zarten Tenor auf. Und am Ende wäre ja das ein blosser Namenstreit.

\*\*) Die Orgel hat grössern Umfang, legt ihn aber nicht auf einmal dar. Es ist ihr nicht angemessen, ihre zweiunddreissigfüssigen und ihre zwei- und einfüssigen Register abgesondert und gleichzeitig neben einander zu stellen; sie mischt das Tiefste und Höchste mit dem Mittlern zu innerlichem Reichthum.

Schalles, des ansprechenden, das Gefühl weckenden und befriedigenden Klangs, der feinen und innigen Tonverbindungen u. s. w. — den meisten andern Instrumenten nachsteht, dagegen an äusserlichem Reichthum, — Tonumfang, Spielgeschick, Fähigkeit für Harmonie und Polyphonie — allen (nur mit Ausnahme der Orgel für gewisse Aufgaben) vorgeht. Daher — und eben weil Sinnlichkeit und das unmittelbar mit ihr zusammenhängende Gefühl minder gesättigt werden — ist es in seinem Wirken geistiger, es weckt und reizt die Phantasie, unserm Empfinden zu ersetzen, was das Instrument in der Wirklichkeit nicht giebt, während diese dichterische Thätigkeit der Seele bei befriedigendern, das Gefühl sättigendern Instrumenten keinen so dringenden Anlass hat, sich zu bethätigen. Aus diesen beiden Gründen, — vermöge des äusserlichen Reichthums und Geschicks und vermöge seines anregenden Einflusses auf die Phantasie, — ist das Pianoforte das verbreitetste und geistig herrschendste Instrument geworden, an dem die Phantasie des Komponisten sich am freiesten und luftigsten ergeht und bei dem der Geist des Hörers am willigsten folgt, am leichtesten aus sich ergängt, was das Instrument bei seiner innerlichen Unzulänglichkeit mehr anzudeuten, als wirklich zu geben vermag.

Wir wollen also, auf dieser Betrachtung fussend, allerdings streben, dem Naturell des Instrumentes gemäss zu schreiben, es auf das Günstigste zu benutzen und zu bedenken. Wenn dann aber das Vermögen desselben doch nicht ausreicht für unser ursprüngliches Empfinden, für den vollen Ausdruck unsers geistigen Lebens: so wollen wir nicht das opfern, was unser Eignes und Eigenthümliches ist, wollen nicht das Geistige um der Fülle des Körperlichen willen aufgeben, sondern über die Gränzen des Instrumentes hinaus auf die ergänzende Phantasie und Mitthätigkeit des Hörers rechnen. Die Kunstherrlichkeit eines Beethoven in seinen Klavierkompositionen beruht eben darauf, dass er das Instrument auf das Intelligenteste zu benutzen und dadurch unsern Geist dem seinigen auch dahin nachzuziehen wusste, wo das Organ für den vollen Ausdruck des Gedankens in der That nicht mehr zulangt\*):

### *Uebergang zur Komposition.*

Es kommt nun Alles darauf an, uns in die neue Richtung für unsre Kompositionsthätigkeit, — in die Berücksichtigung und Benutzung des Organes, — hinainzufinden. Dies ist die neue Seite der bevorstehenden Aufgaben, während wir uns mit den andern

\*) Hierzu der Anhang A.

schon früher bekannt gemacht, namentlich eine Reihe von Kunstformen geübt haben, aus denen die noch zu erlernenden nur Folgen oder Zusammensetzungen sind. Wir müssen, um uns in diese neue Richtung am sichersten hineinzufinden, eine Kunstform aufsuchen, die vorzugsweise die Bestimmung hat, das Organ (also hier das Klavier) nach seiner Eigenthümlichkeit geltend zu machen, während sie an die übrigen Seiten der Kompositionsthätigkeit nur geringere Anforderungen stellt.

Von allen Kunstformen ist keine für unsern Zweck so geeignet, als die Etüde. In ihr ist die Benutzung des Instruments (und die Bildung dafür) Hauptsache und der sonstige Inhalt nur Mittel zu jenem Zwecke, daher auch ihre Form die leichteste und lockerste von allen. In ihr finden wir also die beste Anknüpfung, und müssen vernunftgemäss mit ihr beginnen, um später das an ihr Erlernte auch bei den vielseitigern Anforderungen der höhern Formen anzuwenden.

## Zweiter Abschnitt.

### Die Etüde.

Die Etüde ist ursprünglich ein Tonstück, an dem irgend eine technische Geschicklichkeit oder Vortragsweise in ansprechender künstlerischer Form zur Uebung kommt. Dass der geschicktere Spieler sich bei der Abfassung solcher Etüden nicht mit den einfachern Uebungsgegenständen aufhält, dass er seltner und schwierigere Formen und Motive aufsucht, und dergleichen mit Vorliebe, ja bisweilen mehr aus Künstlerlaune, als für den eigentlichen Uebungszweck durchführt, — auch wohl mit einem, dem Künstler gar nicht übel anstehenden Eigensinn über die Gränze der nöthigen Uebung hinaustreibt, — dass sich hier selbst höhere künstlerische Erregung gleichsam unvorhergesehn einfinden und dem ursprünglich nur untergeordneter Sphäre zugehörigen Werk höhere Weihe zuertheilen kann: das würde jeder mit der Natur des künstlerischen Geistes Bekannte voraussehn, wäre nicht die obige Entwicklung schon in der Ausbildung der Etüdenform geschichtlich gegeben. Die ältern Etüden, z. B. die meisten von Clementi und Cramer (denen sich A. Schmitt und andre Lehrer mit Verdienst angeschlossen), gehören vorzugsweise dem Uebungszweck an, wiewohl der erstgenannte Meister (in seinem *Gradus ad parnassum*) die Gelegenheit wahrgenommen, manches Tonstück von

andrer Richtung (z. B. Fugen, die er schon früher gearbeitet und jetzt verbessert) der Oeffentlichkeit zu übergeben. War nun hier (unter Voraussetzung der eigentlichen Elementarübungen) für die nähern Bedürfnisse der Spielübung gesorgt, zugleich die Ausübung durch fortgesetztes und zweckmässiger geleitetes Studium bedeutend gefördert und in mächtigem Fortschreiten: so konnten neuere Tonsetzer schon weiter und freier vorwärts schreiten, schwerere, aber auch grossartigere und sinnigere oder phantasievollere Uebungen und Tonspiele wagen; wie man von A. E. Müller's Capricen\*) und Moscheles' Etüden\*\*) bis auf die neuesten Tonsetzer hat beobachten können. Vorragend unter diesen sind Chopin, Liszt, Henselt, R. Schumann, — obenanstehend an Kühnheit der Aufgaben F. Liszt in seinen *grandes études*.

Auch wir wollen uns auf diesem naturgemässen geschichtlichen Weg in die angemessene Behandlung des Instruments einführen. Irgend eine dem Klavierspieler nöthige Geschicklichkeit, — diesmal sei es die Uebung der beiden schwächsten Finger, des vierten und fünften an der rechten Hand, — soll uns das Hauptmotiv geben; es sei dieses:



Die nächste hervortretende Aufgabe unsrer Komposition wird die sein, dieses Motiv recht fleissig als Uebung zu benutzen. Dies muss aber in künstlerischer Form geschehn; nicht bloss Fingerübung, sondern diese in der Form und mit der Annehmlichkeit eines Kunstwerks ist Aufgabe. Folglich bedarf es irgend einer Kunstform, in der unser Motiv zu einem Ganzen erwachse.

Für so kleine, untergeordnete Aufgaben genügen die einfachsten Formen, die des Präludiums oder auch die des Liedes.

Beide kennen wir schon, wissen auch, wie leicht und gern die erstere in die andre übergeht. Versuchen wir zuerst die zweite, als die bestimmtere.

Allegro comodo.

\*) Bei Peters in Leipzig; sehr gehaltvoll, lehr- und übungsreich, nur leider monoton in der Form und Breite der Ausführung.

\*\*) Bei Probst (Ristner) in Leipzig und Schlesinger in Berlin.

Nach der vorherrschenden Neigung aller musikalischen Gestalten zu rhythmischer — das heisst also: satzförmiger Ordnung (Th. II, S. 18) nimmt auch unser Versuch satzförmige Wendung, die sich nur in Modulation und Rhythmus

10

aussprechen kann, da das Hauptmotiv stetig beibehalten und auch die unterstützende leichte Begleitung in ununterbrochener Gleichheit fortgeführt wird; zu letzterer nehmen wir bald zwei, bald drei Stimmen, je nachdem Spielbarkeit und Wohlklang anrathen.

Sollen wir so fortfahren? — Das etwas eigensinnige Motiv (das nicht so glatt dahinfließt, wie jenes Bach'sche, Th. II, No. 224 betrachtete) möchte bald lästig werden. Wir unterbrechen es wenigstens an dem Punkte, wo der rhythmische Abschnitt aus Takt 2 sich wiederholt, und gehen so —

11

zu einem grössern Abschnitte; es ist der rhythmisch-harmonischen Konstruktion nach

ein im nächsten Takt auf der Dominante, — mithin als ein erster Theil abschliessender Liedsatz von 2, 2, und 4 Takten, mit einem Anhang von noch zwei Takten.

Die Konstruktion dieses ersten Theils und die Gesetze, nach denen sich der zweite, oder zweite und dritte Theil bilden müsste, sind uns aus der reinen Formlehre bekannt. Hier kann mithin nur

noch von der Angemessenheit der Erfindung für das Instrument die Frage sein. Die Erfindung selbst, wie sie in No. 8 festgestellt worden, darf wohl dem dort vorgesezten Zweck entsprechend, und daher der Ausführung werth genannt werden; auch die Begleitungsweise kann bestehn. Demungeachtet wird man leicht inne, dass die Entwicklung etwas eng und beschränkt ausgefallen ist. Worin liegt das?

Erstens darin, dass wir von einem in sich schon eigensinnig abgeschlossnen Motiv fast gar nicht abgelaßen haben; ferner darin, dass wir es beinahe durchweg an eine einzige Stelle gefesselt und, wenn wir fortschreiten, es fast nur nach einer einzigen Richtung geführt haben.

Wenigstens die letzte Einseitigkeit müsste mit dem Eintritte des zweiten Theils aufgegeben werden; man könnte von No. 11 an so —

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 13, marked with a brace on the left. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the treble clef includes a dynamic marking 'a' (accent) under a slur. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system shows further development of the accompaniment, maintaining the same key and time signature.

fortschreiten. Hier ist zwar in der engen Haltung des Ganzen der in No. 9 und 11 gegebne Charakter beibehalten, doch aber nicht bloss dem Gang des Ganzen andre Richtung, sondern auch dem Motiv selbst (bei *a.*) neue Wendung gegeben. Die weitere Ausführung mag Jeder selbst suchen. Allein, wie man sie auch treffe, das Ganze wird — wenn man nicht den ursprünglichen Charakter aufgeben will — etwas Gebundnes oder Gepresstes behalten, weil es sich in einem verhältnissmässig engen Tonbereich hält, statt den weiten Umfang des Instruments zu freierm und reicherm Spiel zu benutzen.

Dies wird nun nächste Aufgabe. Hier —

*Allegro impetuoso.*

14

The musical score is written for piano in G major and 12/8 time. It consists of five systems of grand staff notation. The first system starts with a piano dynamic marking. The second system features a forte piano (fp) dynamic marking. The music is characterized by rhythmic patterns and chordal textures typical of 19th-century piano literature.

ist ein neuer Versuch mit demselben Motiv gemacht und ungefähr so weit wie der vorige geführt. Die Behandlung erscheint in zweierlei Hinsicht günstiger. Erstens wird das Hauptmotiv zu Anfang und im dritten Takte fester auf einem Punkte gehalten, während in No. 9 jeder Schlag das Motiv auf eine andre Stelle rückte. Da nun dasselbe einen vollen Akkord umschreibt, so wird die Ausführung eben so beschwert (und unbeholfen), als wenn man, wie hier bei a.,



mit vollen Akkorden hin und her gehn wollte; die im Motiv selbst liegende Oktavenfolge vergrößert noch die Unannehmlichkeit. Ein Blick auf *b.* in No. 15 zeigt den Vortheil des neuen Entwurfs. Zweitens erhebt sich dieser mit dem zweiten Takte in eine höhere Oktave, und senkt sich dann wieder um anderthalb Oktaven, so dass dadurch dem Ganzen grössere Mannigfaltigkeit gewonnen und der Tonumfang des Instruments (S. 24) weit günstiger benutzt wird, als in der ersten Bearbeitung geschehn konnte.

Demungeachtet haftet auch hier noch eine gewisse Gedrungenheit am Satze, die, wenn wir so fort arbeiteten, lästig fallen würde. Das Motiv ist zwar rhythmisch bewegt, aber dabei — wie wir bereits erkannt haben — harmonisch gefüllt und abgeschlossen; wir müssen es durch die Behandlung erleichtern, und zwar nicht bloss im Vorübergehn, wie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, sondern in ganzen Partien.

Hier ist eine von sehr vielen Anknüpfungen, in denen dasselbe Motiv leichter fortgeführt wird; die Erleichterung beruht auf der Vertheilung desselben unter zwei ablösende Stimmen; der neue Inhalt des zweiten Taktes würde wahrscheinlich in dem nächst zu

schreibenden Takt in *C*dur (auf *g-h-d-f* einsetzend) wiederkehren.

Auch hier brechen wir ab; Jeder, der den zweiten Theil der Lehre aufmerksam durchgearbeitet hat, wird leicht den obigen Entwurf fortführen oder mancherlei Wendungen und Erfindungen an die Stelle von No. 16 setzen können. Zum Schluss der ganzen Versuchsreihe bringen wir noch einmal dasselbe Motiv in flüchtigerer Bewegung. In No. 14 hatten wir die fließendere und ausgebreitete Führung des Motivs dazu günstig befunden. Beides ist hier —

Allegro vivace.

17

con leggerezza e piano

*sf*      *forte*

vorherrschend geworden; da sich zugleich die Begleitung noch mehr untergeordnet hat, so geht das Ganze in Vergleich mit den frühern Versuchen in flüchtigster Weise und in leicht übersichtlichen Massen vorüber. Man sieht schon voraus, dass im nächsten Takte der Anfang wiederholt und wahrscheinlich nach der nächstverwandten Tonart (*D*dur), — vielleicht in dieser Weise von Takt 3 an, —

18

cresc. forte

con fuoco

weiter gewendet werden wird.

Soviel über diese Form, die zu den einfachsten gehört und zu der der zweite Theil des Lehrbuchs schon hinlängliche Anleitung gegeben, dass hier fast nichts, als die Rücksicht auf das Instrument für Erwägung und Uebung übrig bleibt. In dieser Hinsicht haben wir

- 1) dem Instrument selber, — dem Zweck, seine Behandlung zu erlernen, ein Motiv abgewonnen;
- 2) uns in einer leicht weiter zu verfolgenden Reihe von Versuchen thatsächlich überzeugt, wie vielfältig ein solches Motiv in stets dem Instrument angemessener Weise durchgeführt werden kann; dabei aber
- 3) an den verschiedenen Bearbeitungen zu beobachten gehabt, welche dem Instrument und unserm Zwecke günstiger, und durch welche Mittel wir bald diese, bald eine andre Seite der Aufgabe hervorgehoben haben.

Dergleichen Arbeiten, — wenn sie auch nicht über den bisher festgehaltenen Standpunkt hinausreichen, — müssen schon an sich für den Kompositionsjünger wie für den Spieler anziehend sein. Aber sie sind auch bildend und führen auf das Erwünschteste in den Kreis und Sinn der Aufgaben, die wir jetzt (S. 5) als vornehmsten Gegenstand unsrer Studien ansehen. Wir finden uns in die bisher ganz bei Seite gelassne Rücksichtnahme auf wirkliche Darstellung, und zwar zu bestimmten zunächst technischen, dann aber auch künstlerischen Zwecken allmählich hinein, und sie wird uns bis zu unbewusster Sicherheit zu eigen, bevor wir noch zu grössern Aufgaben schreiten, deren wichtigerer Inhalt tiefere und ungestörte Versenkung des Geistes fodert, bei denen jene Rücksichtnahme schon so zur Natur geworden sein muss, wie die Formbedingungen nach der Durcharbeitung der Formlehre.

Uebrigens darf sich bei diesen Arbeiten der Jünger manchen Vorversuch am Instrumente (dergleichen wir bisher, — Th. I, S. 18, — abgerathen) gestatten und in freiem Phantasiren Erregung und Stoff für seine Schöpfungen gewinnen. Ist aber die Arbeit selbst begonnen, dann trachte er, sie ohne Hülfe des Instrumentes zu Ende zu bringen, damit er sich nach der vom Instrument herübergeholtten Anfrischung und Erweckung nun in der schon früher angeeigneten Freiheit des Geistes erhalte. Es ist von jetzt an in diesem, wie in manchem andern Punkte bestimmtere Vorschrift unstatthaft. Allmählich tritt, nach strengerer Vorschule und Gebundenheit, die Individualität jedes einzelnen Jüngers in ihre wohlberechtigte Freiheit heraus, und es bilden sich diese oder jene abweichende Gewohnheiten, von denen man keine aus allgemeineren Gesichtspunkten verwerfen dürfte, ohne freier Entwicklung und Bethätigung störend in den Weg zu treten. Wir wissen von wahren Künstlern, z. B. dem geistfreien Beethoven, dass sie es liebten und ohne Nachtheil gewohnt waren, ihre Anregungen am Instrumente zu steigern\*), — während sich bei andern (z. B. dem geistreichen K. M. v. Weber) ein nachtheiliger Einfluss zu häufigen Versuchens und Suchens am Klavier hin und wieder in Sätzen gewahr werden lässt, die mehr klavier- als orchester- und gesangmässig, — oder die (wie bei Dussek, Prinz Louis, Field u. s. w.) durch die Einwirkung der Besonderheit des englischen Mechanismus an ihren Instrumenten\*\*) einer einseitigen Spielmanier verfallen sind. Wiederum wissen wir von andern, z. B. von W. A. Mozart, wie leicht sie ohne alle äusserliche Beihülfe, selbst bei einem scheinbar zerstreuten Leben, die grössten Konzeptionen begonnen und vollendet haben, wie sogar Altvater Bach jede Klavierhülfe verspottete und denen, die sie suchten, den Namen Klavierhusaren anhing. Wir müssen fähig sein, äussere Hülfe zu entbehren, wollen aber so wenig die Anfrischung, die das Instrument bisweilen bietet, wie irgend einen Vor-

\*) Beethoven phantasirte (singend und spielend) sogar noch am Instrumente mit höchster Erregung, als er schon gänzlich des Gehörs beraubt war. In dieser Zeit wurde die sehnsuchtvoll klagende *Asdur*-Sonate (Op. 110) und die *C moll*-Sonate (Op. 111) mit dem fern herüberhörenden und verhallenden Finale geschaffen.

\*\*) Die grosse Sattigkeit des Klanges, die Breite und der tiefe Fall der Tasten verlocken zu einem in breiten Ton- und Stimmlagen mehr grandios oder sentimental als leicht und energisch-durchgeistet sich vollendenden Spiel. Hier erkennt man das Grosssinnige, aber auch monoton Manierirte der Dussek'schen und Louis-Ferdinandischen Kompositionen. Auch die neuesten Klavierwerke tragen den Stempel dieses jetzt vorherrschenden Instrumentenbaus; Organ und Geist stehn überall in Wechselwirkung.

theil spröde verschmähn. Dass der Geist sich frei und reich offenbare, darum ist es zu thun; das Wie kann mancherlei Formen annehmen; ohne dass man eine gegen die andre schlechthin vorziehn oder verwerfen dürfte. —

### Dritter Abschnitt.

#### Die höhern Formen der Etüde.

Die ersten Versuche gingen von dem Vorsatz aus, für eine ganz spezielle technische Fertigkeit Uebungstoff zu schaffen; sie suchten dazu ein geeignetes Motiv und hatten im Wesentlichen fast keinen andern Inhalt, als dieses eine Motiv, das in mehr oder weniger glücklicher Weise durchgeführt wurde. Nach der Beschaffenheit dieses Motivs (S. 27) und damit ein so engbegrenzter Stoff nicht ganz kleinlich erscheine, wählten wir die Liedform; sie erscheint auch wegen ihrer Festigkeit für die ersten Arbeiten wünschenswerth.

Uebungen dieser Art reihen sich hinsichts ihrer äusserlichen Bestimmung den Elementar-Spielübungen an. Eine höhere Reihe von Etüden schliesst sich nicht in einer so speziellen Tendenz ein, sondern setzt sich zur Aufgabe, irgend eine besondere Spielart oder Darstellungsweise zur Uebung zu bringen; — oder umgekehrt: eine solche Spielweise regt als Grundgedanke die Komposition des Tostücks an; die Komposition hat also innerlichern Ursprung, ist um ihrer selbst willen da, und der Uebungszweck ist das Zweite, Untergeordnete.

Hier öffnet sich der Komposition freier Spielraum. Sie hat nur soviel Anlass, an dem einen Motiv festzuhalten, als es überhaupt im Wesen aller Komposition liegt, nach innerer Einheit zu streben; denn die Spielweise, die ihr zur Aufgabe geworden ist, kann sich durch sehr vielfältige Motive äussern. Indem nun der Inhalt reicher und freier wird, begehrt er auch freiere und weitere Form, — und so tritt hier

#### die Präludienform

in ihr besseres Recht. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass sie nothwendig und die Liedform unzulässig wäre. Haben wir doch schon die Polyphonie, die ihrem Wesen nach den bestimmt abgegränzten Rhythmen widerstrebt, sich in Liedform (Th. II, S. 196) zurückwenden sehn und längst erkannt, dass mechanisch-scharfes Abschliessen der Gränzen und Formen dem Wesen der Kunst widersprechend, unausführbar ist.

Unter diesen Voraussetzungen werde beispielweis' ein leicht und luftig schwebendes Spiel beider Hände zur Kompositionsaufgabe; wir wählen dazu dieses Motiv,

Allegro affettuoso.

19

dolce e piano

cre - scen - do

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

— oder das Motiv reizt uns zu der Aufgabe.

Betrachten wir zuerst diesen Satz, den wir hier Motiv nennen, so ist seine mehrfache Zusammensetzung sogleich klar. Die vier Noten des ersten und die des zweiten Viertels sind die beiden ersten Motive; das erste derselben zeigt sich sogleich im zweiten Takte beweglich und nutzbar, und führt da (in den letzten drei Achteln) zu einem dritten aus ihm gewonnenen Motive. Die Antwort auf der Dominante und der weitere Fortgang —

20

cre - scen - do

Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

sind nun in dieser oder einer andern Weise das Nächstliegende und leicht festzustellen.

Man bemerke, dass die Fessellosigkeit der Aufgabe sich fortwährend geltend macht. Nimmt man die beiden ersten Viertel in No. 19 als ein Motiv zusammen, so wird es in demselben Takt einmal, dann in No. 20 Takt 1, 3 und 4 noch sechsmal wiederholt und stets umgestaltet, während in den frühern Versuchen kaum eine vorübergehende Abweichung gewagt werden durfte. Auch im Uebrigen ist diese Freiheit wahrzunehmen. — Man wird sich dabei zugleich überzeugen,

dass die grössere — bis an Willkühr schweifende Ungebundenheit und die durch sie gewonnene Mannigfaltigkeit im kleinen Spiel der Formen dem Instrument besonders zusagt.

Denn eben wegen der mindern Innerlichkeit des Klanges und der im Vergleich zu andern Organen geringen Schallkraft bedarf das Pianoforte mehr als sonst die Musik (S. 24) reicherer Tongruppen. In diesen sind nicht immer die einzelnen Gestaltungen (Tonfolgen) das eigentlich Wesentliche, sondern die ganze Tonmasse ist es, die gleichsam statt Eines Tons oder Intervalls von einem andern Organ gilt. Folglich sind oft mancherlei Tongestaltungen für Einen Zweck möglich und eben darum auch wünschenswerth, damit nicht das Unwesentliche sich festsetze, als wär' es ein Nothwendiges und Wichtiges.

Mit dieser Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit des Tonspiels hängen mancherlei Freiheiten zusammen, die man sich in harmonisch-melodischer Hinsicht mit Recht gestattet. Hierhin gehört in No. 19 auf dem letzten Achtel der Hülfsston *cis* in der Oberstimme, nach dem man ein sofortiges *d* in derselben Stimme erwarten sollte. Dies kommt aber erst im zweiten Takte von No. 20, als läge der Tonsatz in dieser Gestalt



vor; — und in der That ist das der Grundgehalt desselben.

Doch wir kehren zur Komposition zurück. Obgleich wir die Form des Präludiums in Absicht haben, drängt doch unsre Etüde mit dem achten Takte (in No. 20) zu satzförmigem Abschluss, nur dass derselbe nicht formell vollzogen, sondern durch Weiterbewegung wieder aufgehoben wird. Diese Neigung aller Tonbewegung zum Abschluss ist uns längst bekannt. Folglich wird es auch angemessen scheinen, auf den Anfang zurückzugehn (das thut der letzte Takt in No. 20) und den Satz zu wiederholen. Dies soll hier bis zum letzten Takte von No. 20 geschehn.

Hiermit ist nun der Punkt gegeben, auf dem sich unsre Form nothwendig entscheiden muss. Schliessen wir jetzt bestimmt ab (in *C*dur, oder *G*dur, oder mit einem Halbschlusse von der Tonika *C* auf die Dominante), so ist die Liedform festgesetzt. Wollen wir die Präludienform ausführen, so muss eben nicht abgeschlossen werden. Dies ist unsre Absicht und dazu, — gleichsam schwebend zwischen beiden möglichen Wegen und auf den Endschluss hinstrebend, — weilen wir bei dem zum Schluss führenden Akkorde. Nach Takt 5 aus No. 20 (mit der Wiederholung wäre dies der funfzehnte Takt) fahren wir — also mit Takt 16 — so fort.

22

poco a poco cre

scen do al

forte sf

Ped. \*

sf

8va loco

menoforte

di - mi - nu - en -

- do

Nicht nur das Motiv (oder die Motive) wird hier im dritten, vierten, sechsten, achten Takt aufgegeben, der Gang führt auch in eine fremde Tonart, in der wir weilen, ohne zu einem Schluss oder neuen Satze zu kommen. Und so erweist sich ungeachtet des satzartigen Anfangs der präludienhafte Charakter als eigentliche Form unsrer Etüde. Beiläufig zeigt sich das bewegliche Motiv des ersten Viertels aus No. 19 hier fortwährend in den wechselndsten Anwendungen und — bei dem gangartigen Charakter der neuen Takte — durchaus als das herrschende. Wenn wir es zuerst glatt und leicht kennen gelernt, so muss und kann es, anders modifizirt, weiterhin auch zum schallenden Forte dienen; wieder werden wir einmal an die vielseitigen Wendungen, die ein Grundgedanke zulässt, praktisch erinnert.

Vom letzten Takt von No. 22 aus muss, wenn wir uns nicht in das Ungemessne, in immer neue Tonarten mit den schon vielgebrauchten Motiven verlieren wollen, zum Ende eingelenkt werden. Allein — wir sind, wenn auch nicht der Zahl der Takte nach, doch durch Fremdheit der Modulation nach *Asdur*, und durch gänzliche Veränderung des ursprünglichen Charakters ziemlich weit vom Anfang abgekommen, und können nicht hoffen, mit einem einzigen Akkorde zufriedenstellend einzulenken.

Hier wird die alte Form des Orgelpunkts hülfreich. Allein es versteht sich von selbst, dass jetzt nicht jene inhaltsschweren polyphonen Orgelpunkte, die wir bei den Fugen kennen gelernt, angemessen erscheinen können. Vielmehr wird sich — wie ja in den Fugen auch geschah — hier der Hauptinhalt der jetzigen Komposition, und damit der ursprüngliche Charakter derselben über dem Orgelpunkte (oder doch gleich nach ihm) wieder herstellen. Es könnte so, —

23

u. s. w.

oder in ähnlicher Weise eingeleitet und eingelenkt, und dann zu nöthiger Abrundung des Ganzen auf den Hauptsatz zurückgegangen, oder in unmittelbarer Weise über dem Halteton des Orgelpunkts gleich der Hauptsatz selbst —

24

aufgestellt werden. Dies und der Schluss des Ganzen bleibe der Ueberlegung und Ausarbeitung eines Jeden überlassen. Es ist nicht die Aufgabe des Lehrbuchs, fertige Kompositionen zu liefern, sondern vielmehr, zu ihnen anzuleiten und zu diesem Zweck ihre Entstehung und Form anschaulich zu machen.

Dass nun der Inhalt der Etüden ein reicherer und tiefer sein, die Form derselben (Liedform sowohl, als Präludienform) weiter und in mannigfach abweichender Weise ausgeführt werden kann, muss dem Jünger aus dem hier und bereits in den frühern Theilen des Lehrbuchs Ausgeführten ohne Weiteres klar sein. Er mag sich daher ohne weitere Anleitung zu freiern und reichern Gestaltungen Bahn machen, und kann es. Diese Uebung lässt ihn schon jetzt manches erfreuliche Tonstück hoffen; der grössere Gewinn besteht aber darin, dass er sich in die Weise seines Instruments finden, besonders die vielgestaltige Beweglichkeit seines Spiels hervorrufen und benutzen lernt, — eine Seite der Kunst, die in allen bisherigen Aufgaben nur höchst untergeordnet hervortrat. So bewährt sich hier wieder, was schon im ersten Theil des Lehrbuchs, Seite 13, ausgesprochen worden: dass jede Kunstform nicht bloss an sich, sondern auch um des Vollbegriffs der ganzen Kunst, um unsrer sichern Herrschaft im ganzen Gebiete willen wichtig und nothwendig ist. Jedes Musikorgan eröffnet neue Ansichten vom grossen Ganzen; das Klavier selbst werden wir ebenfalls noch von andern Seiten kennen lernen.

Uebrigens sei bemerkt, dass ein Theil der Etüden auch noch andre, uns bis jetzt fremde Formen, die

## Rondoform und Sonatenform

angenommen hat. Wir werden diese Formen bald an gelegnerm Orte kennen lernen; bis dahin muss der Jünger auf sie verzichten und hat für seine jetzige Aufgabe genügenden — und im Allgemeinen den geeignetsten Spielraum in den obigen Formen.

Zum Schluss kehren wir noch einmal auf den Ueberblick (S. 26) zurück, der uns in die Etüdenform eingeführt hat. So gewiss jedes beweglich und etwas schwierig gesetzte Tonstück zur technischen Uebung des Spielers dienen kann, wird man doch einen Unterschied zu machen haben zwischen solchen Etüden, die ganz entschieden, mit einer gewissen Ausschliesslichkeit auf bestimmte methodische Uebung ausgehn, wie die Arbeiten im vorigen Abschnitt, — und zwischen solchen, denen mehr ein freies Spiel, allgemeine Befähigung des Spielers, oder sogar die Darlegung eines Gedankens, dem dieses Spiel nur Mittel ist und der um seiner selbst willen ausgesprochen sein will (wie in unserm vorigen Versuche), Aufgabe ist. Dergleichen Tonstücke führten früher den Namen

## Tokkate,

und wenn ihr Hauptinhalt oder ihre Figuration von besonders eigener, ja eigenwilliger und eigensinniger Art war, den Namen

## Caprice oder Capriccio.

Beiderlei Tonstücke wurden auch wohl in der (später zu erwähnenden) Form der

## Phantasie,

oder zusammengestellt mit andern Formen, z. B. der Fuge, ausgeführt. So hat Seb. Bach Tokkaten mit anschliessenden Fugen (auch andern eingemischten Nachahmungs- und Fugatosätzen) hinterlassen\*), so könnte Mozart's schwung- und spielvolle Cdur-Phantasie mit Fuge\*\*), so wie die gedrungen energische und dabei wieder so anmuthig besänftigende Cmoll-Phantasie von Seb. Bach Tokkaten genannt werden.

Alle diese Formen sind so nahverwandt und nähern sich allesammt so sehr den unbestimmtesten Gestaltungen (dem Präludium und der Phantasie), dass sie und ihre Namen haben in einander gerathen müssen und ein fester Unterschied wohl niemals hat festgehalten werden können. Der Name Tokkate ist ausser Gebrauch gekommen, die so zu benennenden Tonstücke aber schliessen sich den Etüden oder Phantasien an. Die Benennung Capriccio ist schon früher (z. B. von A. E. Müller und von K. M. v. Weber)\*\*\*)

\*) Vier derselben findet man Th. IV der Gesamtausgabe von Bach's Klavierkompositionen bei Peters.

\*\*) Im achten Bande der Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel; No. 4 der neuen Ausgabe der einzelnen „Zwölf Klavierstücke“.

\*\*\*) Capriccio aus B dur bei Schlesinger in Berlin.

öfters für solche Tonstücke angewendet worden, die mehr einer bestimmten Spielweise in geordneter Durchführung oder geradezu dem Zwecke der Uebung gewidmet waren, als einem eigenwilligen, launenhaften Spiel. In neuester Zeit scheint auch dieser Name in den der Etüde aufgegangen zu sein; doch finden wir ihn unter andern an Kompositionen von Mendelssohn. Uns kann an all' diesen Namen\*) und subtilern Unterschieden nichts liegen. Wenn wir nur die Formen und das Geschick zu ihrer Benutzung gewinnen, so mag Jeder den ihm beliebigen Namen wählen.

## Vierter Abschnitt.

### Die Klavierfuge.

Von dem freien und leichten Spiel der Etüde wenden wir uns zu einer gehaltneren, schon aus dem zweiten Theil her in ihrem Werth erkannten Form zurück, zur Fuge.

Diese wichtige Form wird noch an verschiedenen Orten der Gegenstand unsrer Betrachtung und Uebung sein. Was sie an sich sei, ist aus dem frühern Studium bekannt. Wenn wir nun jetzt und weiterhin mehrmals zu ihr zurückkehren, so wird nur zu beobachten sein: wie sie sich mit den jedesmaligen Organen darstellen lässt, — und welche Rückwirkung die Natur dieser Organe auf die Form selbst oder deren Ausführung äussert.

In Bezug auf das Klavier ist hier noch eine Erwägung vorzuschicken.

Die Fuge (und die verwandten kontrapunktischen Formen) ist ein in sich und für sich selbst so reiches Werk, dass der mit Einsicht und Phantasie Begabte ihr hohen Genuss abgewinnen kann, selbst abgesehn von ihrer mehr oder weniger vollen und vollgenügenden sinnlichen Darstellung, — und dass dem Komponisten die Idee und Führung derselben werth, ja unerlässlich werden kann, selbst wenn er erkennt, dass das Organ für die Darstellung der eigentlichen Intention nicht genügen, sie nicht vollkommen zu Gehör bringen kann. Unter solchen Umständen giebt das Klavier we-

\*) Auch der Name Scherzo ist oft für Caprice oder gar Etüde gebraucht worden. Diesen möchten wir hier fern halten, weil er seine eigne Anwendung anderswo findet.

nigstens einen Schattenriss, Andeutungen dessen, was der Komponist eigentlich hat austönen lassen wollen.

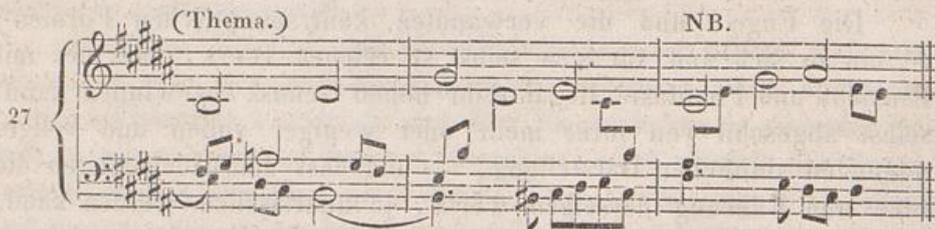
Als Beispiel können (unter vielen andern) die *Es*dur-, *E*dur-, *B*moll- und *A*dur-Fuge im ersten Theil des wohltemperirten Klaviers dienen\*). Die erstgenannte fodert offenbar einen leisen, stillen sanften Zug und Gesang der Stimmen. In mässigem Tempo (etwa *Allegro moderato*) sollen ganze Taktnoten nicht bloss ausgehalten werden, dass sie eng und innig an einander schliessen, sondern man möchte sie gern auch an- und abschwellen lassen, z. B. gleich das Thema



in der hier angedeuteten Weise nehmen. Wie wäre das dem Klavier möglich? Wie soll auf dem Klavier der Eintritt des Diskants in der Einführung Takt 38 —



zu Gehör gebracht und in der hohen Lage den Tönen auch nur so viel Dauer gegeben werden, als sie in den tiefern Oktaven (No. 25) haben können? denn der stärkere Anschlag thut es nicht und ist überdem dem Sinn des Ganzen zuwider. — Wie sollen in der *E*dur- und *B*moll-Fuge die bedeutsamen Haltetöne klingend bleiben? Wie will man in der *H*dur-Fuge neben dem schönen, stillen und doch so mächtigen Zug des Thema's unter andern Takt 12 —



den bedeutungsvollen Gang der Stimmen versinnlichen? Es bedürfte dazu eines ganz andern Organs, z. B. des Streichquartetts; dennoch wären aus andern Gründen, die wir anderswo zu erwägen haben werden, diese Kompositionen für Streichquartett wieder nicht recht geeignet. So wird man bei aller Unzulänglichkeit der sinn-

\*) Hier und anderwärts ist allemal die Breitkopf-Härtel'sche Ausgabe zum Grunde gelegt.

lichen Erscheinung dem Klavier treu bleiben und dem Meister auch für diese kostbaren Gaben danken müssen.

Es kann also nicht die Rede davon sein, dergleichen Kompositionen und damit einen Theil seines eignen Künstlerlebens zu opfern oder zurückzudrängen. Sie bestehn in geistiger Schöne.

Soll aber eine eigentliche Klavierfuge gegeben werden, dann müssen wir für diese Aufgabe alle dem Klavier nicht geeigneten, von ihm nicht, oder unvollkommen darstellbaren Gestaltungen aufgeben. Wir müssen uns mit unserm Bilden dem Instrument und seinen Fähigkeiten anschliessen, keinen Erfolg von Formen (z. B. aushaltenden Tönen) erwarten, deren es nicht fähig ist, und dagegen seine besondern Kräfte benutzen.

Dies ist schon von Seb. Bach in seinen grössern Klavierfugen auf das Lehrreichste getroffen worden. Auch die Mehrzahl der Fugen des wohltemperirten Klaviers ist vollkommen klaviermässig; nur tritt hier (wie schon S. 23 bemerkt ist) mehr die geistige Intention und wahrhaft geistreiche Kunst des Meisters als Hauptsache hervor. In jenen grössern Arbeiten dagegen trifft man überall auf die sprechendsten Beläge über die Einigkeit der Idee des Komponisten mit dem Instrumente.

Zunächst erinnern wir nochmals (S. 23), dass er sich gern auf drei Stimmen beschränkt und von diesen oft auf zwei zurückgeht, weil das Instrument (S. 22) nicht wohl geeignet ist, viestimmiges Gewebe deutlich und wirksam vorzustellen. So in der Fuge der chromatischen Phantasie, in der grossen *A*moll- und *E*moll-Fuge\*), in der *F*is moll-Fuge (mit vorangehender Tokkate), in der *C*moll-Fuge (mit Tokkate), in der *B*dur-Fuge (mit Phantasie) und andern, — wie er selbst in vierstimmigen Fugen (z. B. in der *A*moll-Fuge mit Phantasie) sich vorherrschend mit drei oder zwei Stimmen bewegt. In dieser Fuge war übrigens Vierstimmigkeit durch die Fülle und Majestät der vorangehenden Phantasie bedingt.

Sodann sehen wir, dass er, der im wohltemperirten Klavier und anderwärts in der grössten Kürze so vielsagend sein kann, in den eigentlichen Klavier- oder Spielfugen sich in einer Bequemlichkeit und Weite gehn lässt, die man nicht der Form und ihren Ansprüchen, sondern der Natur des Instruments, seiner Fähigkeit und Vorliebe für Spielreichthum und behaglich ausgebreitete Tonmassen zuschreiben hat. So zählt die Fuge der chromatischen Phantasie 161, die grosse *A*moll-Fuge 198 Takte.

Bei dieser grossen Ausdehnung findet sich nun keineswegs eine verhältnissmässig häufige Durch- oder Anführung des Thema's. In

\*) Alle hier genannten Werke sind im vierten Bande der Peters'schen Ausgabe enthalten.

der chromatischen Fuge tritt nach der ersten und vollständigen Durchführung das Thema zweimal einzeln in der Mittelstimme, einmal im Bass, einmal im Diskant, dann einmal getheilt unter Mittel- und Oberstimme, und zuletzt nochmals im Bass und Diskant auf. Eine eigentliche Durchführung ausser der ersten findet nicht statt, die beiden letzten Anführungen, die wohl als Schlusssatz des Ganzen zusammengehören, sind durch einen Zwischensatz von sieben Takten geschieden. — Von den energischen Formen der Engführung, Verkehrung u. s. w. ist in allen genannten Fugen kein Gebrauch gemacht.

Fragen wir nun, welches denn der eigentliche und vorherrschende Inhalt dieser Sätze sei, in denen der grösste Meister in der Fuge so viel von seiner Kunst zurückgehalten hat: so findet sich, dass es

reichbewegtes, in behaglicher Breite ergossenes  
Tonspiel

ist, das sich hier in der Form der Fuge gefällt, von derselben aber nur das ihm — und damit dem Instrument Zusagende annimmt.

Und somit muss sich Erfindung und Konstruktion diesem Gesichtspunkte gemäss erweisen.

Schon ein Thema, wie das der *E* moll-Fuge (Th. II, S. 291), noch mehr das in rastloser Flüchtigkeit dahineilende der *A* moll-Fuge



bestätigt dies und hat zur Folge, dass in der ganzen langen Fuge bis zum vorletzten Takte die Sechszehntelbewegung, bald in dieser, bald in jener Stimme fortgesetzt, nicht ein einzig Mal unterbrochen wird und die Komposition von dieser Seite her, durch das vorherrschende Spiel, sich einigermaßen dem Etüden- oder Tokkatengewesen anschliesst. Damit nun der Eintritt des Gefährten bequem und fliessend geschehe, fügt Bach gleich dem ersten Auftreten des Thema's einen Zwischensatz bei; die obige erste Stimme fährt so —



fort. Eben dieser schwunghaftere Zwischensatz (*a.*) wird nun aber — so gewiss er in der Fuge als solcher nur Nebensache heissen kann — besonders fleissig (Takt 12 bis 14, dann Takt 23 bis 25,

Takt 38 bis 40, 48 und 49 — und so immer emsiger) und für den Zweck, in das Spiel erhöhten Schwung und Frische zu bringen, auf das Glücklichste verwendet.

Gleiches Verhalten zeigt die chromatische Fuge. Das Thema (beiläufig acht Takte lang, nur dass die Schlussnote verkürzt, zu einem Achtel gemacht ist) entspricht in seinem ausdrucksvollen, edlen Gesange dem Inhalt der vorangehenden Phantasie und dem Sinn der ganzen Komposition vollkommen, würde aber, obwohl durchaus dem Instrument angemessen (man sehe es Th. II, S. 274), zu grösserer Spielentfaltung keinen geeigneten Stoff bieten. Auch hier schiebt Bach vom Schlusse des Thema's einen Zwischensatz ein, —

Schluss des Thema's.      Zwischensatz.

30

der auf das Emsigste bald für die Zwischensätze, bald im Gegensatz, im letzten Theil des Ganzen zum imposantesten Schlusse benutzt wird. Ja, damit alle Elemente bewegten Spiels beisammen seien, führt der Meister noch diatonische Sechszehntelfiguren und zur Förderung und Erfrischung des erst elegischen, dann zum Pathos gesteigerten Tonwerks an zwei verschiedenen Stellen eine harmonische Figuration —

31

ein, die im Thema und im Gegensatz nicht die mindeste Anregung gefunden hat. Es versteht sich, dass dergleichen Einschaltungen in derselben Ordnung und genügenden Fülle verarbeitet werden, als wären sie Theile des Thema's oder Gegensatzes, ja dass eine Fuge, je mehr sie fremden und mannigfaltigen Stoffes in sich aufnimmt, um so gehaltner und klarer durchgeführt werden muss, da die Uebersichtlichkeit um so schwerer erhalten wird, je mehr Verschiednes zu übersehn und zusammenzubalten ist.

In einer andern Weise kommt derselbe Meister der klaren Dar-

stellung auf dem Instrument in der Fuge der *Fis* moll-Tokkate zu Hülfe. Das Thema ist zwar fliegend und ansprechend,



aber nicht energisch hervortretend, vielmehr in Hinsicht der Bewegung dem Gegensatz untergeordnet\*). Hier führt Bach den Satz so durch, dass das Thema niemals als Mittelstimme erscheint, folglich immer und überall die Vortheile der Aussenstimmen, freieste Bewegung (Th. I, S. 340) und deutlichste Erscheinung hat. Es tritt zuerst im Alt, dann im Diskant und Bass, und nochmals (die Durchführung ist übervollständig) im Diskant auf. Nun nimmt es (eine unvollständige Anführung im Basse, Takt 18, ungerechnet) der Diskant noch einmal und zum dritten Mal, dann der Bass zweimal, endlich nochmals Diskant und Bass; die Mittelstimme hat es niemals wieder. — Wer dabei unsrer Erörterungen über Stimmordnung gedenkt, wird nicht bezweifeln, dass der Meister diese eigenthümliche Ordnung mit klarer und bestimmter Absicht getroffen, und wird die Gunst, die damit dem Thema widerfährt, erkennen. Bei einem Instrument (oder Singstimmen), das schallvoller und im Stande wäre, die Töne eng zu verbinden, — oder bei einem Verein verschiedener Instrumente, dem es leicht gelingt, eine Stimme gegen die andern hervorzuheben, wäre diese Ordnung unveranlasst, und dann zu tadeln.

Zum Schluss dieser Beispielreihe müssen wir einer Fuge von Beethoven gedenken, dem Finale seiner grossen *B*dur-Sonate, Op. 106. Das ganze Tongedicht geht an äusserm Umfang wie an Tiefe und Macht des Inhalts über die Grenzen hinaus, die bisher, ja von Beethoven selbst, in der Klaviermusik erreicht worden sind; so musste denn auch ein kolossaler Schlussbau das Ganze vollenden. Erwägt man die Macht der vorübergehenden Sätze (namentlich des ersten), den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichsam Alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erschöpft ist: so müsste man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, voraussagen, dass nur die mächtigste, durch und durch beseelte Form, — die Fuge, — einen würdigen und befriedigenden

\*) Das umgekehrte Verhältniss ist auf das Glücklichste zu gleichem Resultat in der *E*moll-Fuge (Th. II, S. 291) benutzt.

Schluss gewähren kann. Diese Anschauung ist offenbar auch Beethoven's Bestimmungsgrund gewesen; er rollt seine Fuge durch zwölf Seiten mächtig fort und geht auch hier — nicht bloss dem Umfang nach, sondern in der Macht der Intention, — dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im Gelingen, — über die bisherigen Gränzen weit hinaus.

Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema —

*Allegro risoluto.*

33

(dessen Schluss man bei *c.* anzunehmen hat), und dem von übermächtiger innerer Bewegung unruhig weiter getriebnen Anhang zu demselben deutet sich Maass und Karakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des schaffenden Genius eine der grössten Konzeptionen in unsrer Kunstwelt hat werden sollen. Aber auch schon im Thema nimmt das aufmerksame Auge die gänzliche Aneignung des Instruments und den Stoff wahr, an dem es sich in seiner eigensten Weise bethätigen kann. Die geistige Macht ist in diesem Kunstwerke zu hoch und herrschend, als dass (wie uns wenigstens scheint) irgend ein Instrument und irgend ein Spieler ihr vollkommenes Organ sein könnte. Allein sogleich muss man anerkennen, dass vor irgend einem Instrument oder Verein von Instrumenten dann doch nur das Pianoforte das geeignetste sein, und dieser Inhalt nicht füglich anders und besser dem Instrument angeeignet werden konnte, als hier geschehn ist.

Dies spricht sich — abgesehn davon, dass auch hier (im entschiedensten Gegensatz gegen die Vollgriffigkeit der frühern mehr homophonen Theile) die Dreistimmigkeit bis zum freien Ende herrscht — in dem Spielreichtum, man möchte sagen: Tonsturm aus, der bald leiser, bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauset, und dem die freieste und weiteste Modulation (schon vorbedeutet in der Ein-



(der Satz ist schon acht Takte lang vorbereitet worden), das sich dazu so günstig erwies, — wie übergewaltig und kühn das erste Motiv (*a.* in No. 33) Seite 46, 48 und 52 (hier bis zur Wildheit) übereinander gesetzt wird. Interessant ist es, zu beobachten, dass auch Beethoven das Bedürfniss eines mildernden und dabei schwunghaften Bewegungsmotivs gefühlt und dasselbe in ähnlicher, wenn auch machtvoller gewendeter Weise (ebenfalls mit fremder Einmischung) befriedigt hat, wie Bach (vergl. No. 29 und 31) in der chromatischen und *A* moll-Fuge. Wir finden diesen Satz zuerst Seite 44 angeknüpft,

dann Seite 46 in neuer Anordnung wiederholt und mit seinem neuen Stoffe, dem akkordischen Motiv, für Seite 47 sowie zur Vorbereitung des Schlusses, S. 58, höchst willkommen.

Wir müssen uns versagen, das überreiche Tonstück weiter zu verfolgen, dürfen dies dem eifrigen Jünger überlassen. Wenn wir nur flüchtig noch darauf aufmerksam machen, wie umsichtig Beethoven selbst die fremdern und seltnern Wendungen der Fugenform in den weiten Umkreis seines Werks gezogen: so ist weniger die Absicht, an diese Formen und ihre Bedeutung zu erinnern, als an die glückliche Benutzung des Instruments bei ihnen. Hier übergehn wir die Rückung des Thema's S. 43, die Verkehrung S. 51, die Gegeneinanderstellung der Verkehrung mit der rechten Bewegung in der Engführung S. 54 (allerdings, wie Beethoven schon zu Anfang der Fuge bemerkt hat, *con alcune licenze*), und blicken zuletzt auf die Vergrößerung des Thema's Seite 45,

deren Ausgang noch merkwürdig benutzt wird. Hier ist der dreistimmige Satz dem Sinne nach (denn formell sind die oberste und unterste Stimme eine) — oder, will man die der rechten Hand oben und unten zuertheilten Töne nicht für eine einzige, nach Art des Instrumentwesens weit umhergreifende Stimme nehmen, dem Anschein und der Wirkung nach vierstimmig geworden; und eben dadurch gewinnt das Thema (man muss es sich jetzt als  $\frac{3}{2}$  Satz denken) an Fülle und Gewicht, was es an feuriger Bewegung aufgegeben hat.

Dass der geistige Inhalt demungeachtet überall den vom Instrument genügend darzustellenden weit überragt, man selbst bei der genügendsten Darstellung mehr aus dem eignen erregten Innern hinzuzuthun, als aus dem Instrument herauszuhören hat, ist wohl schon aus dem hier Mitgetheilten klar.

Um so überraschender und heiterer bringt uns ein Rückblick auf Bach's *A*-moll-Fuge (oben No. 28) das anmuthig leichte, fast leichtfertige, ganz im Instrument aufgehende und befriedigte Spiel zu Gesicht, das auf das Beweglichste überall (besonders S. 16 und 18 der Gesamtausgabe) sich auf- und niederschwingt und so den weiten Tummelplatz, den das Instrument bietet und gern benutzt weiss, auf das Günstigste füllt. So wusste sich der tief sinnigste Tondichter auch in die leichten Spiele des Instruments zu schicken, und fand der grösste Klavierkomponist im reichsten Aufgebot des Instruments nur unzulängliche Mittel für seine Idee. In der Durchgeistung des Organs und in der Ueberragung des Geistes, in Beiden vereint werden wir die Macht und den Reichthum der Kunst und des Menschengenies inne.

## Fünfter Abschnitt.

### Die Variation.

Die Ausführung dieser Form ist zwar in den frühern Theilen des Lehrbuchs noch nicht gelehrt, wohl aber in vielfacher Hinsicht vorbereitet und vorgeübt worden, so dass Jeder, der uns bis hierher gefolgt ist, sich mit Leichtigkeit und reichem Erfolg in sie wird hineinbegeben können.

Der Name Variation bezeichnet, wie bekannt, die veränderte Darstellung irgend eines musikalischen Gedankens, z. B. eines liedförmigen Satzes. Dann wird bekanntlich mit dem Ausdrücke: Veränderungen (oder: Variationen auf ein Thema, oder: Thema mit Veränderungen) eine Komposition verstanden, die aus einem liedförmigen Tonstücke, — Thema genannt, — und mehrern Variationen desselben besteht. Dies ist also eine für sich bestehende Kunstform, die bald abgesondert für sich in einer selbständigen Komposition dargestellt wird, bald als Theil eines grössern Ganzen auftritt. So hat Beethoven in seinen *Asdur*-, *Fmoll*- und *Cmoll*-Sonaten (Op. 26, 57, 111), Haydn in seinem *Cdur*-Quartett und seiner *Gdur*-Symphonie Themate mit Variationen aufgestellt.

Allein ganz abgesehen von diesen selbständigen Anwendungen der Variationenform giebt es kaum eine Kunstform, in der nicht beiläufig und doch mit entschiedner Wichtigkeit von der Kunst des Variirens Gebrauch gemacht würde, um Sätze bei ihrer Wiederholung neu und in mannigfach modifizirter Bedeutung erscheinen zu lassen. Hat man in früherer Zeit vielleicht mehr von der selbständigen Variation Gebrauch gemacht, so ist bei der höhern Vollen- dung der Instrumentalmusik, namentlich durch Beethoven, die Kunst des Variirens fleissiger und bedeutsamer bei der Ausführung der grössern Kunstformen (Rondo- und Sonatenform) angewendet worden. So findet also der Jünger, dem umfassende Ausbildung und Bethätigung ernstlich am Herzen liegt, gegründeten und vielfachen Anlass, sich in der Kunst der Variation einheimisch zu machen, — selbst wenn ihm andre Formen tiefsinniger und ergiebiger erschienen. Ohnehin muss man stets eingedenk bleiben, dass jede Form in guter Stunde und zum rechten Zweck der höchsten Erhebung fähig und an ihrer Stelle durch gar keine andre zu ersetzen ist. Jede Vorliebe für eine Form, die sich mit Ausschliessung oder Geringschätzung andrer äussert, bezeichnet einseitigen Standpunkt oder unvollendete Bildung; dergleichen Schwäche ist nicht gründlicher zu heilen, als indem man sich in die gering ge-

schätzte Form nur um so tiefer versenkt, bis man den Schatz ihrer Kraft gefunden. Die Variationenform ist namentlich von Beethoven auf das Tiefsinnigste angewendet worden; man darf sie geradehin einen Haupthebel seines Wirkens nennen.

Bei unsrer jetzigen Aufgabe kommen drei Momente in Betracht: die Erfindung oder Wahl des Thema's, die Mittel der Veränderung, und die Zusammenordnung des Thema's und der Variationen zu einem grössern Ganzen. Wir haben sie theils abfertigend, theils vorbereitend hier zu erwägen.

#### A. *Das Thema.*

Vom Thema wissen wir bereits, dass es ein liedförmiger Satz sein soll, sind auch zu der Erfindung desselben schon aus dem zweiten Theil des Lehrbuchs in Stand gesetzt. Es genügen daher wenige Betrachtungen, um uns bei der Erfindung oder Wahl des Thema's zu leiten.

Erstens ist zu bedenken, dass das Thema Grundlage mehrerer, vielleicht vieler aus ihm zu gewinnender Tonstücke (der einzelnen Variationen) sein, uns zu ihnen anregen soll. Es muss also fähig sein, dauerndes Interesse zu wecken und zu erhalten; mancher Satz, den man sich allenfalls einmal wohlgefallen lässt, ist darum noch nicht der mehrmaligen Wiederkehr würdig. Das Thema muss also

der Bearbeitung werth  
sein.

Wir setzen hinzu, dass das Interesse

in dem musikalischen Inhalte

des Thema's, nicht etwa in äusserlichen Beziehungen desselben liegen muss. Irgend ein Satz, — ein Tanz, Lied, Marsch u. s. w. kann für uns zufälliges äusserliches Interesse haben; wir können die Gattung oder den Komponisten lieben, ein Lied kann uns um des Textes willen, als volksthümlicher oder patriotischer Ausdruck, um der Erinnerung an früher Erlebtes willen lieb sein. Das Alles hat sein Recht, aber nur ein äusserliches; es kann zu Wiederholungen reizen, nicht aber eben so sicher zu künstlerischer Bearbeitung wecken. Namentlich werden Komponisten sehr oft durch die Beliebtheit eines Liedes oder Opernsatzes irregeleitet; ja es ist eine Zeit lang förmlich Mode und Metier gewesen, jede eben beliebt gewordne Oper in allen einzelnen nur irgend loszureissenden Stücken variationenhaft zu zerarbeiten, bloss in Spekulation auf die Gunst des Hauptwerks, ohne Rücksicht auf innere Angemessenheit der einzelnen Aufgabe. Dergleichen lässt denn freilich kein

künstlerisches Gelingen hoffen, sondern gereicht nur zur Profanation des Hauptwerks, das man zerreisst und stückweis' abnutzt. Wer selber hofft und strebt, jemals ein würdig Kunstwerk hinzustellen, sollte sich weder durch Unbedacht noch äussern Vortheil zu so üblem Dienst gegen andre Künstler und gegen das Publikum verleiten lassen.

Zweitens ist es rathsam, dass das Thema

von angemessener Ausdehnung

sei. Zu grosse Kürze hat leicht zerstückeltes Wesen der ganzen Komposition zur Folge, weil die Ausdehnung der einzelnen Variationen sich in der Regel nach der des Thema's richtet. Zwar können in den Variationen sehr weite Motive (Figuren) ausgeführt werden, so dass die Variation bei weitem tonreicher wird, als das Thema; aber die wesentlichen Momente bleiben in der Regel dieselben, und eben nach ihnen, nicht nach der Tonzahl bestimmt sich (wie wir schon bei der Choralfiguration erkannt haben) Gang und Umfang des Tonstücks.

Wiederum hat zu grosse Länge den entgegengesetzten Nachtheil; die einzelnen Variationen dehnen sich dann leicht zu weit aus, — oder man muss jeder freiern und reichern Ausführung entsagen.

Im Allgemeinen möchte wohl die zweitheilige Liedform und die Ausdehnung jedes Theils auf acht Takte als ungefähre Norm dienen können. Dass aber kein absolutes, — dass kaum ein annäherndes Gesetz von aussen her gegeben werden kann, folgt schon aus der Verschiedenheit des Taktmaasses und Tempo's, die hier natürlich wesentlich in Betracht kommen, ist auch schon früher vielfach (z. B. Th. II, S. 244) klar geworden. So hat Seb. Bach zu seiner variirten Ariette, desgleichen Beethoven zu seinen Variationen in der *Asdur*-Sonate (Op. 26) und zu den „33 Veränderungen auf einen Walzer“ (Op. 120) Themate von zweimal sechszehn, — dagegen K. M. v. Weber in seinen Variationen auf ein Zigeunerlied ein Thema von zweimal vier Takten zum Grunde gelegt, und der Erfolg ihrer Arbeit hat die Wahl gerechtfertigt.

Drittens ist

eine angemessene Konstruktion,

besonders hinsichts der Modulation, für ein Variationenthema noch wichtiger, als für einen nicht öfters wiederkehrenden Liedsatz.

Wir wissen bereits, dass Modulationsordnung, rhythmische Einrichtung, Schlussfälle den Gang eines Tonstücks in seinen Hauptzügen bestimmen, und auf denselben, wie auf die Wirkung den nächsten Einfluss, mehr wie die Einzelheiten des Inhalts, ausüben. Hat nun ein Variationenthema in diesen Hauptbeziehungen eine

Schwäche, so ist leicht zu besorgen, dass deren Wiederkehr in jeder Variation immer empfindlicher und nachtheiliger hervortreten werde. Ein solcher bedenklicher Punkt zeigt sich in zwei, im Uebrigen reizenden Thematn von Mozart, in der Sonate 2 und 5 des ersten Bandes der Breitkopf-Härtel'schen Gesamt- (No. 2 und 5 der neuen Einzel-)Ausgabe. Das erstere (*A*dur) schliesst seinen zweiten und ersten Theil im Haupttone, die beiden Vordersätze aber mit einem Halbschluss auf der Dominante, so dass folgende Form

4 Takte mit Halbschluss auf *E*, 4 Takte mit Ganzschluss auf *A*,  
 4 - - - - - *E*, 4 - - - - - *A*

hervortritt. Im andern Thema (*D*dur) endet der erste Theil mit einem Ganzschluss auf *A*, die Vordersätze beider Theile aber mit einem Halbschluss auf *A*, so dass dreimal — und zwar mit grosser rhythmischer Bestimmtheit und sehr ähnlichen Wendungen auf demselben Punkte geschlossen wird. Es hat, wie man schon voraussetzen wird, in beiden Fällen dem unerschöpflichen Meister nicht an Hülfsmitteln gefehlt, diese Einförmigkeit der Grundlage zu überwinden, ja eben die bedenklichen Punkte hin und wieder zierlich zu schmücken. Auch haben wir uns schon bei andern Gelegenheiten gesagt:

dass es bei dem vielseitigen Inhalt unsrer Kunst und den vielen, unberechenbaren Kräften und Wegen für den ihr zugewandten Geist nie an Hülfsmitteln fehlen wird, sich aus Schwierigkeiten herauszuwinden oder Mängel zu bedecken.

Allein das Sichere und Rätliche ist doch, sich nicht willkürliche Hindernisse zu bereiten.

Viertens endlich ist es vortheilhaft, wenn das Thema einfachen Inhalt

hat; und zwar in zweierlei Hinsicht.

Zunächst nämlich liegt es im Sinne der Form, dass das Thema in den Variationen noch erkannt werden soll; denn sonst würden die einzelnen Sätze als eine blosse Reihe verschiedner, innerlich nicht weiter zusammengehöriger Tonstücke erscheinen, und man thäte besser, statt der Variationen geradezu eine beliebige Anzahl verschiedner Sätze, ungehindert durch die Rücksicht auf das Thema, aneinanderzureihen. Nun aber wird ein einfacher Inhalt natürlich leichter gefasst und festgehalten, als ein zusammengesetzter.

Sodann besteht die Mehrzahl der Variationen, wie wir bald sehn werden, aus weitem Ausführungen des Thema's. Je mehr nun das Thema selbst schon in Fülle seines innern Baues beginnt, desto weniger Spielraum bleibt den Variationen, oder desto weiter hinaus wird der Komponist in fremde oder zusammenge-



- 1) die Hauptstimme,
- 2) die Modulation,
- 3) die Form der Begleitung,
- 4) das Tongeschlecht,
- 5) den Rhythmus,
- 6) die Form, —

treffen kann.

Wiefern die Hauptstimme, die Harmonie in einzelnen Zügen oder die ganze Modulation und der Rhythmus verändert werden können, muss aus den frühern Theilen des Lehrbuchs von selbst einleuchten.

Die Form der Begleitung umfasst, wie ebenfalls bekannt, alle Mittel der harmonischen Figuration, der Vorhalts- und Durchgangsgestalten und des Rhythmus, die uns alle schon vertraut worden. — Man bemerkt jetzt, dass die Theil I, S. 442 zu No. 598 angestellten Uebungen nichts anders als Variationen der Oberstimme oder Begleitung und des Rhythmus gewesen sind.

Die Veränderung des Tongeschlechts besteht, wie man schon erräth, darin, dass ein Durthema in die Molltonart, — und umgekehrt ein Mollthema in die Durtonart (und zwar in der Regel derselben Tonstufe) übertragen wird. Im erstern Falle hiess die Uebertragung in früherer Kunstsprache

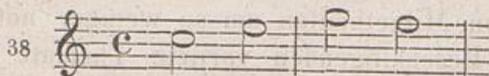
*Minore,*

im letztern aber

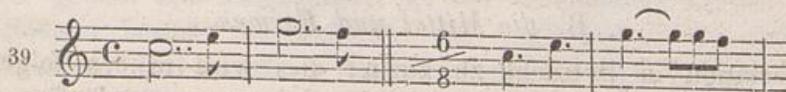
*Maggiore;*

Ausdrücke, die jetzt meist (und mit Recht als unnöthig) beseitigt sind, die übrigens öfters auch da gebraucht wurden, wo ein andres Tonstück in anderm Tongeschlecht folgte, z. B. ein Trio in Moll auf eine Menuett u. s. w. in Dur, und umgekehrt.

Auch die Aenderungen des Rhythmus sind uns vielfältig bekannt. Schon zu Anfang in der Elementarlehre haben wir aus zweitheiligem drei- und viertheiligem Takt gemacht, weiterhin auch das Verhältniss der einzelnen Melodiepunkte geändert, z. B. diesen Rhythmus



Th. I, S. 445 in No. 613 und 611 so



verändert und benutzt. Auch bei der Choralfiguration sind wir auf dergleichen Wege geführt worden.

Die bisher bezeichneten Wege der Veränderung wollen wir (in Ermangelung eines bessern Namens)

die Formal-Variation

nennen.

Mit den Aenderungen der Kunstform des Thema's, die oben (S. 58) zuletzt aufgeführt sind, und die wir die

Karakter-Variation

nennen wollen, sind die Umwandlungen der Form des Thema's in verschiedene andre Kunstformen bezeichnet, die Verwandlung der unbestimmten Liedform in die Formen des Marsches, eines Tanzes, in die später zur Uebung kommenden Rondo- und Sonatenform, in die polyphonen Formen der Figuration, des Kanons und der Fuge. Alles dies wird, so weit es noch erforderlich, in dem siebenten Abschnitte zur Ausübung kommen, worauf im achten Abschnitte die Zusammenordnung des Thema's und der Variationen, also

C. die Kunstform selbst

in ihrer Ganzheit zur Betrachtung zu ziehen sein wird.

## Sechster Abschnitt.

### Die Formal-Variation.

Wir haben bereits im vorigen Abschnitt angedeutet, dass unter diesem Ausdruck alle Veränderungen eines Thema's zusammengefasst sein sollen, bei denen die Absicht des Tonsetzers zunächst auf melodische, harmonische, rhythmische Motive und ihre Durchführung gerichtet ist, wogegen der Name der Karakter-Variation die Veränderungen der dem Thema ursprünglich eignen Kunstform bezeichnet. Dass diese, in Ermangelung treffenderer, gewählten Ausdrücke nicht scharf bezeichnen, dass die sogenannte formelle Variation auch zu charakteristischer Umwandlung gedeihen kann, — oder vielmehr niemals anders zur Ausführung kommen sollte, und dass umgekehrt gar oft die Kunstform charakterlos verwandelt worden ist und noch werden wird, sei sogleich zugestanden. Wenn indess jene unzulänglichen Namen nur dazu dienen, den reichen Stoff übersichtlicher auseinander zu halten, so wird man sie sich schon eine Weile gefallen lassen können.

Was nun die formelle Variation, also alle Aenderungen, die oben (S. 58) unter 1 bis 5 aufgezählt sind, anlangt: so sind uns

die Mittel und Anleitungen bereits in den frühern Lehrtheilen überliefert worden. Wir können also sofort auf die Anwendung im Sinne des jetzigen Standpunkts übergehn, die Komposition für das Klavier zeigen; auch haben wir nicht nöthig, uns der oben (S. 58) zu besserer Uebersicht des Stoffs getroffenen Eintheilung zu unterwerfen, da uns alle Einzelheiten bekannt sind. Am wenigsten wird man nach der hoffentlich genügenden Vorbereitung hier nochmals formelle Vollständigkeit erwarten. Wir können uns an einer Einführung in die neue Aufgabe wohl befriedigen, und diese soll sogleich in praktischer Weise angeknüpft werden.

Fassen wir unsre Aufgabe gleich durchgreifend an. Es sollen aus einem einzigen Thema möglichst viele Variationen gezogen werden, ohne Rücksicht darauf, ob es angemessen sein könnte, so viel Variationen als eine einzige Komposition zusammenzureihen. Dieses Bedenken wird im achten Abschnitt erwogen werden; hier wiegt der Zweck der Darstellung und Uebung vor. Daher wollen wir selbst unbedeutendere Veränderungen nicht verschmähen, wenn sie nur irgend eine lehrreiche Seite bieten.

In Rücksicht auf den Raum bilden wir (in Widerspruch mit dem S. 55 ausgesprochenen Rath) ein sehr kurzes Thema von acht Takten, behalten uns aber dessen Erweiterung nach bekannten Grundsätzen (Th. II, S. 27) vor. Dem Jünger rathen wir Gleiches, damit es ihm ohne zu grosse Beschwer möglich sei, die Aufgabe reich zu lösen\*). Allerdings werden wir aber die nachtheiligen Folgen zu grosser Kürze oft zu empfinden und, so gut es gehn will, zu überwinden haben.

Bedingung für Thema und Variationen ist, dass sie dem Instrument gemäss dargestellt seien. Hiermit gewinnen wir Anlass, denselben Grundgedanken vielfältig dem Instrument anzupassen, oder umgekehrt, dieses in mannigfaltigen Darstellungen und Ausdrucksweisen desselben Grundgedankens zu üben.

Jede Variation gilt als Aufgabe, ein besondres Motiv durchzuführen, für Thema und Instrument zu benutzen. Daher haben wir an jedem Motiv so fest zu halten, als der angemessene Gang des Ganzen gestattet. Dies verspricht Einheit und Charakter jedes einzelnen Satzes, und zugleich, weil wir treu und sparsam haushalten, grössern Reichthum für das Ganze. — Später werden wir allerdings Anlass haben, hiervon abzuweichen.

Dies —

\*) Die eifrigern Schüler des Verfassers haben demselben öfters hundert und mehr Variationen zu ein und demselben Thema vorgelegt.

Andante espressivo.

40

sei unser einfaches Thema. Wir wollen nochmals Erweiterung desselben vorbehalten, wenn es bisweilen nicht Spielraum genug bietet; sie könnte sich durch eine mittels Trugschlusses oder unvollkommener Vollziehung des Schlusses angehängte Wiederholung des Hauptmoments, z. B. in dieser Weise von Takt 7 an machen.

(Takt 7.)

41

Dass dies Thema keins von den bedeutenden oder besonders anziehenden ist, mag uns eher lieb als niederschlagend sein; um so grössern Spielraum hat unsre Uebung.

Allein haben wir es angemessen dargestellt? Es scheint so. Die Melodie liegt in der klangvollern und dabei hellern Region des Instruments, die am geeignetsten ist zu ausdrucksvollem Vortrag derselben; die Begleitung ist, um die einfache Melodie nicht zu beeinträchtigen, sehr ruhig, und dabei in Rücksicht auf das Instrument in klangvollen Lagen dargestellt.

Ehe wir an die Bearbeitung gehn, führen wir das Thema auf seine noch einfachere Grundlage zurück, ohne Rücksicht auf die Darstellung am Instrumente. Es wäre diese.

42

Hier sehn wir das eigentliche Grundthema und das Grundmotiv desselben (*a.*) im Gegensatze zu manchem, sofortiger Abänderung unterworfenen Zuge der ersten Erfindung. Dies Zurückgehn auf das Grundthema wird uns behülflich sein, am Wesentlichen des Thema's festzuhalten.

Unsre nächsten Versuche schliessen sich mehr der oben angelegten Frage, wie das Thema angemessen darzustellen sei? an, als dass sie sich tiefer greifenden Aenderungen zuwendeten. Man kann sie, zu besserer Uebersicht, unter der Rubrik

### 1. Darstellungen des Thema's

zusammenfassen. Doch werden wir gleich inne werden, dass schon die Absicht, das Thema anders, z. B. in andrer Tonregion darzustellen, auch innere Veränderungen nach sich zieht, auch hier also die Unterscheidung nicht streng durchzuführen ist, woran auch nichts liegt.

Wir haben die obige Darstellung (No. 40, 41) angemessen erachten dürfen; könnte aber das Thema nicht auch in höherer Oktave gegeben, der Satz No. 40 um eine Oktave höher gestellt werden?

Das Erstere gewiss. Aber die Uebertragung von No. 40 in die höhere Oktave (ohne Abänderung) wäre eben so gewiss nicht günstig; denn in der höhern Lage, bei der geringern Schallkraft und Dauer der höhern Pianofortetöne, würde die Begleitung den in No. 40 ihr eignen vollern Klang einbüßen. Man würde besser geradezu darauf verzichten und die Darstellung nach dem feinern Klang der höhern Saiten, — etwa in solcher Weise, —

richten. In diesem Sinn ist hier die Melodie für die feinem hohen Töne, Takt 3, vereinfacht, damit der Hauptton (*f*) ruhiger und sichrer wirken könne; die Auftaktnoten (die letzten Achtel *g* Takt 2 und 4 in No. 40), die im Thema empfindungsvoll erscheinen konnten, sind hier verfeinert, eigentlich ein bloss rhythmischer Nachschlag der vorhergehenden Schlussnoten geworden. Indem sich die Aufmerksamkeit auf sie richtete, wurden sie angeregt, sich etwas mehr geltend zu machen, sie motivirten sich Takt 5 als eigne Stimme, und hatten im folgenden Takt eine Rückwirkung auf die

Melodie selber. Das Letztere würde als neue Wendung wahrscheinlich weitere Folgen haben; der Schluss könnte sich so —



gestalten.

Vieles Einzelne darf hier und im Folgenden der Prüfung des Jüngers überlassen bleiben; dahin gehört die wechselnde Stimmzahl, der Querstand in No. 43, die Oktavenfolge in No. 44, und Andres mehr.

Die vorliegende Darstellung wäre nicht zu verwerfen; sie oder eine ähnliche Gestaltung könnte am rechten Orte ganz angemessen sein. Allein

der Charakter der Höhe des Instruments

ist an ihr nicht befriedigt. Die hohen Saiten des Pianoforte haben einen hellen, bei guten Exemplaren glockenartigen, oder vielmehr glöckchenartigen Klang, und in dieser Eigenschaft einen freundlichen Reiz; dagegen sind sie für sangvolle Darstellung weniger geeignet. Jene günstigen Klänge sind hier



benutzt. Die Melodie ist mehrmals geändert, um dem hohen g als hell hinaus klingender Quinte oder abschliessender Oktave rechte Geltung zu verschaffen; überhaupt ist das Klingen dem Sanghaften vorgezogen, und dabei zum erstenmal günstig auf die Grundgestalt des Thema's (No. 42) zurückgegangen. — Am Schlusse wird doch auf das Melodische, als das innigere Element im Gegensatz zu den lustigleeren Akkordklängen eingelenkt; man würde vielleicht so —



zu Ende gehn.

Hier war es das Klingen, und unter den mitspielenden Tönen das hohe *g*, das als Hauptsache und vor dem Melodischen geltend gemacht, dem sogar mehr als ein Zug aus der Melodie des Thema's aufgeopfert wurde. Könnte nicht derselbe Zweck und namentlich derselbe Ton erhalten werden ohne Aufopferung der Melodie? — Wir versuchen es in einer neuen Bearbeitung.

Hier schlägt der durchklingende Ton den Melodietönen nach; auch jenes *f*, *e* der Melodie (Takt 3), das in No. 45 dem bellern Klingen geopfert wurde, ist beibehalten. Durch das Ineinanderspielen beider Oberstimmen ist lebhaftere Bewegung des Ganzen ange-regt, die sich Takt 2 und 4 Luft zu machen sucht.

Eine neue Gestalt rufen wir durch den Vorsatz, die höhern Tonlagen zu einer energischen Darstellung zu benutzen, hervor.

Die Melodie sollte in der Höhe, aber stark durchgeführt werden. Folglich musste bei der Zartheit der hohen Töne die tiefere Oktave helfen; folglich mussten die Zwischentöne aus No. 47 sich verstärken und volle Harmonie werden; — und so hat allerdings die eine beabsichtigte Aenderung Verwandlung des ganzen Satzes nach sich gezogen.

Wie würde sich unser Thema in tiefern Oktaven darstellen? — Die tiefern Tonlagen haben schwerern, ernstern Charakter, sind auch vermöge der langsamern Tonschwingungen oder Tonentwicklung (Th. I, S. 141) zu langsamern Fortschreitungen geneigt; endlich müssen in tiefer Harmonielage die Töne sorgfältig auseinander gehalten werden, um sich nicht bei ihrer grössern und langsamer vibrirenden Schallmasse zu verwirren. Es wäre daher nicht rathsam, unser Thema, wie es in No. 40 aufgestellt ist, oder eine

der hochliegenden Variationen ohne Weiteres um eine oder zwei Oktaven hinabzusetzen; Einiges könnte auch da passend sein, schwerlich aber Alles.

Für die Darstellung in der Tiefe wünschen wir dem Thema vor allem mehr Breite und Gewicht; der Zweivierteltakt verwandle sich in Dreivierteltakt.

Dann fällt uns, indem wir an ernstere und gewichtigere Darstellung gehn, zum ersten Mal die kleine und so gar einfache Gliederung (in zwei Abschnitte von zwei, und einen grössern von vier Takten, der aber auch das Zweitaktmaass durchfühlen lässt) bedenklich auf. So kleine Maasse sind, wenn auch keineswegs unbehandelbar und unzulässig, doch jedenfalls ein Hinderniss grossartigerer und tieferer Entwicklung; dem Gefühl hiervon ist es beizumessen, dass schon in No. 47 und 48 die beiden ersten Abschnitte sich mit einander zu verschmelzen strebten. Unter diesen Rücksichten bildet sich folgender Satz, —

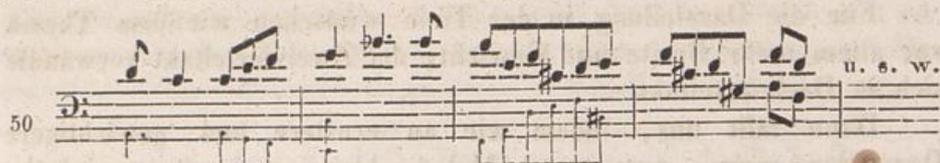
Grave.

49

u. s. w.

der bei seinem schwerern Tongewicht gern noch einen Anhang über der liegen bleibenden (oder vielmehr rhythmisch wiederholten) Tonika, oder nochmalige Rückkehr auf den Gipfelpunkt des Satzes (das hohe *g*) wünschen liesse. Würde das Letztere gewählt, so

müsste man jenen Punkt, der schon zweimal gewirkt hat, wahrscheinlich noch steigern; es würde sich statt der letzten Noten in No. 49 vielleicht von Takt 8 an folgende Melodiewendung



bilden, aus *e-g-c* der verlangende Dominantakkord mit der Septime in der Melodie ergeben. Die Erfindung eines schliessenden Anhangs über der Tonika bleibe Jedem überlassen.

Bisher haben wir das Thema bald in höherer, bald in tieferer Region dargestellt. Liesse sich dies nicht in einem einzigen Satze vereinen? — Wir benutzen dazu die breitere Darstellung in No. 49.

Es wäre dies ein zusammenfassender Satz, der am Schluss einer grössern Folge oder Entwicklung seine Stelle fänd'. In diesem Sinne, der sich auch schon in dem Hindurchgehen durch drei verschiedene Tonregionen kundgiebt, bedurfte er grösserer Breite der Entfaltung; und dies hat sich nicht nur in der breitem Takt-

art, die wir gewählt, sondern auch in dem grossen Gewicht geltend gemacht, das dem Gipfelpunkt des Satzes (dem Ton *g* aus Takt 5 in No. 40) beigelegt wird. Dies zieht sogleich weitere Ausführung der letzten Takte nach sich; man fühlt, dass der Satz oben noch nicht schlussreif ist, dass die Takte 5 bis 8 oder 9 noch befriedigende Lösung erwarten.

Zu diesem ganzen weit ausgelegten Inhalt bedurfte es zuletzt noch eines festen Einigungsmotivs; die Einheit des Inhalts schien hier nicht genügend, da er noch nicht das Durchwandern der drei Oktaven motivirt. Hier kam nun das (schon in No. 49 angeregte) Bassmotiv



zu statten, das sich Takt 3, 5, 7 wiederholt, Takt 6 und 8 wenigstens andeutet und überall auf den gemeinschaftlichen Bindeton *G* hinweist. Nun erscheint das Tonspiel durch alle Oktaven als blosser Entfaltung aus diesem festen Grunde.

Daher könnte der Fortgang des Satzes wohl so —



erfolgen, so dass jener bisher als Grundlage anschlagende Halteton jetzt in den mittlern Lagen (in rhythmischer Figurirung) fortwirkte, die Melodie mit der ihr fester anschliessenden Begleitung durch die verschiedenen Tonregionen herdurchschwebte und in jenem Halteton die einigende Mitte fand. Wie sich das im nächsten Takte, wo die Melodielage mit der Lage des Haltetons zusammentrifft, fort- und zu Ende führen liesse, mag Jeder versuchen.

Soviel über die erste Reihe der Variationen, die — wie sich von selbst versteht — hier im Mindesten nicht erschöpft ist oder erschöpft werden sollte. Fassen wir das bisher von No. 43 an Entwickelte in Einem Ueberblicke zusammen, so ergeben sich folgende Resultate.

- 1) Die vorherrschende Absicht war, dass Alles dem Instrument angemessen heraustrete; ohne diesen durchgehen-

den Zweck würde es kaum der Beachtung werth gewesen sein, denselben Satz in verschiedenen Oktaven aufzustellen.

- 2) Diese Hauptaufgabe konnte — schon durch blosse Versetzung in verschiedene Tonregionen — mehrfach, ja vielfältig gelöst werden. So eröffnet sich gleich beim Eintritt in das neue Gebiet die Aussicht auf eine reiche Aernde, auf unerschöpflich zu nennende Erfolge.
- 3) Jede Tonregion des Instruments erwies sich von einem besondern Charakter; wir können auf demselben (wenn auch weniger stark ausgesprochen, als in den Singstimmen und einigen andern Organen) die Tenorlage, — ungefähr zwischen dem kleinen und eingestrichnen *g*, — die Diskantlage, — ungefähr eine Oktave höher, — und die über alle Gesangregion hinausgehenden, mehr glöckchenartig ansprechenden Töne der drei- und viergestrichnen Oktave unterscheiden.
- 4) Folglich nahm derselbe Satz in den verschiedenen Tonlagen auch einen andern, von diesen motivirten Charakter an; er erschien rein und mild in der Diskantregion, von dunklerer Empfindung und ernsterer Stimmung in der Tenorlage, fein, hell und metallisch klingend in den hohen Oktaven.
- 5) Folglich musste die Behandlung in jeder Tonregion eine verschiedene, dieser eigenthümliche sein. Sie bedurfte der Feinheit für die feinen Klänge der hohen Oktaven (No. 43, 44), und dies hatte auf die Melodie selbst, z. B. auf die Schlussweise *a*. (in No. 43) in derselben, so wie auf den spielendern Ausgang in No. 44 Einfluss. Sie bedurfte vieler Töne zu vollerm und dabei luftigerm Klang in der Höhe (No. 45) und grösserer Breite für die langsamere Entfaltung in der Tiefe, in No. 49; — und was dergleichen weiter theils schon erwähnt, theils noch zu bemerken ist.
- 6) Hier, wie früher, haben wir gestrebt, jedes Motiv festzuhalten; wir haben längst und vielfältig erkannt, dass die Kraft der Komposition nicht in der Zahl aneinandergereihter Einfälle und im umherflirrenden Wechsel der Empfindung, sondern umgekehrt in einer immer treuern und energischer festgehaltenen Vertiefung in den einen Gedanken oder die eine Empfindung beruht.
- 7) Dabei haben wir uns vom Motiv zu entfernen gewusst, wo der Gesang des Satzes es foderte; so sind z. B. in

No. 47 und 48 besondere Wendungen rathsam gewesen, um die kurzen Abschnitte an einander zu bringen.

- 8) Selbst in der Entwicklung der verschiedenen Variationen haben wir gern an denselben Motiven wieder angeknüpft. So hat sich das in No. 53 herrschend werdende *g* schon in No. 47, 49 und 51 mehr oder weniger geltend gemacht; das Motiv *a*. (No. 43) wird bedeutender in No. 49 und noch mehr in No. 51\*) und 53; der erste Bassschritt in No. 49 wird zum bedeutsamen Motiv (No. 52) in No. 51. Hierdurch wird die Entfaltung der einzelnen Sätze zu festerer Einheit erhoben und die Erfindungskraft in das Unendliche vervielfältigt.

Hiermit ist nun die Einweisung des Jüngers in die neue Aufgabe wohl genügend zu erachten; wir dürfen uns daher von hier ab an flüchtigern Winken und einzelnen Beispielen, statt vollständiger Entwicklung vorwärts bewegen.

Die bisherigen Variationen hatten zunächst keinen andern Zweck, als die Darstellung des Thema's, und zwar in verschiedenen Tonregionen; Alles, was sich sonst noch einfand, war nur um jenes Zwecks willen da. Eine zweite Reihe von Veränderungen hat zu ihrem Ziel

## 2. die harmonische Begleitung.

Wie vielfältig irgend eine Melodie sich harmonisiren lasse, ist aus dem ersten Theil des Lehrbuchs bekannt. Es mag vom fleissigen Jünger noch einmal an der erwählten Melodie durchgeübt werden, bedarf aber hier keiner nochmaligen Erörterung.

Eben so wohlbekannt ist uns

die harmonische Figuration,

mit alle den Hülf- und andern Beistönen, die sich hier (Th. I, S. 419) einmischen können.

\*) Diese Variation erinnert an das unsterbliche Thema, das Beethoven in seinem grossen *B* dur-Trio (Op. 97) als Andante variirt hat; gleichwohl liegt von No. 40 her am Tage, wie man hier auf jeden einzelnen Zug gekommen und dass an eine absichtliche Entlehnung nicht zu denken ist.

Wir erkennen bei dieser Gelegenheit, wie leicht dieselbe Gestaltung bei verschiedenen Tonsetzern hervortreten kann, ohne dass der eine vom Werke des andern dabei Notiz nimmt. Nicht an solchen Einzelheiten ist das Verdienst oder der Vorzug der Originalität eines Werks und eines Komponisten zu prüfen, sondern an der Eigenthümlichkeit der Grundidee und an ihrer getreuen und folgerechten Durchführung. Eben hier irrt das Urtheil der Halbkennner am häufigsten und weitesten vom Wege, da sie wohl Einzelheiten zu merken und wieder zu erkennen, nicht aber auf die tiefere Grundidee zu dringen und die vernunftgemässe Entwicklung im Ganzen eines Werkes zu verfolgen und zu durchschauen wissen.

Wollen wir letztere Form als Variation anwenden, so kann das in unzähligen Weisen der Tonfolge, des Rhythmus, der Ausdehnung u. s. w. geschehn, muss aber wiederum der Natur des Organs durchaus entsprechen. Auch hier ist es höchst rathsam, dass der Jünger sich vom Einfachsten folgerecht und in möglichster Fülle des Gestaltens vorwärts bewege.

Wär' er also bei dieser Gestalt angelangt,

54

die keineswegs für die einfachste und erste zu achten, so müsste nach irgend einer Richtung hin der weitere Fortschritt gesucht werden. Es könnte zunächst das untergeordnete Verhalten der untern Stimmen bemerkt und deren Theilnahme an der Bewegung der zweiten Stimme, z. B. in einer von diesen Weisen

55

zur Aufgabe werden. Oder man könnte die Tonfolge bereichern und damit beschleunigen;

56

oder, — weil bloss Vermehrung und Beschleunigung der Tonfolge am wenigsten in der harmonischen Figuration wahre innre Bereicherung ist, die Motive mischen und der Einförmigkeit der Tonfolge, die jeder harmonischen Figuration eigen ist, durch die Kraft des Rhythmus und der Modulation abhelfen,

Energico.

57

wie hier begonnen ist. Auch dieser Tonsatz müsste übrigens durch Anhänge oder ähnliche Mittel erweitert werden, damit die Fülle der Ausführung dem Inhalt entspräche. Auch hier wieder wie bei jeder reichern oder lebhaftern Erfindung steht die Kürze des Thema's hindernd entgegen. Obwohl es, wie wir sehn, nicht an Mitteln fehlt, günstiger Raum zu gewinnen, wird man doch wohl bemerken, dass diese Wiederholungen u. s. w. in Bezug auf das Thema (also den Grundgehalt) eben nur äusserlich nothwendig geworden

Zusätze sind, und dass ein gleich ursprünglich in genügender Fülle ausgebildetes Thema auch die Variationen weit grossartiger, gleichsam aus Einem festen Stücke gegossen, hervortreten lassen würde. —

Schon hier haben wir zu einer weitem Taktart greifen und zu erweiterter Konstruktion rathen müssen, um dem breitem und gewichtigeren Motiv Raum zu schaffen. Je weiter wir die Motive ausdehnen, desto mehr müssen sich auch die Räume erweitern. Gelangten wir z. B. in Folge weiterer harmonischer Variationen auf diese Gestaltung, —

Brillante.  
58 forte dim.

*p*

u. s. w.

so wäre nicht bloss die ursprüngliche Taktart um einen Theil erweitert, sondern jeder Moment der Melodie, wie man hier verdeutlicht sieht,

Thema (nach No. 42).  
59 Variation.

vergrössert; — es wäre, wenn man Takt gegen Takt setzen wollte, aus dem Zweivierteltakt ein Sechsvierteltakt geworden. Alle diese Umgestaltungen und Erweiterungen der Konstruktion müssen aus

der ersten Melodielehre (Th. I, S. 37) und der Lehre von der Liedform (Th. II, S. 27) einleuchtend und geläufig sein.

Dass — und wie sich nun zu der harmonischen Figuration Vorhalte (z. B. Takt 2 in No. 58), Durchgänge u. s. w. gesellen und neue Motive an die Hand geben, bedarf keines nochmaligen Nachweises.

Mit Hilfe dieser vereinten Tongestalten erschliesst sich eine neue Reihe von Veränderungen, die wir in Erinnerung an frühere Arbeiten (Th. II, S. 108)

### 3. die figurale Begleitung

nennen. Wie einst gegen den Choral mit einer oder mehreren Stimmen figurirt wurde, so kann es jetzt gegen die Melodie des Thema's geschehn; es könnte z. B. unsre Melodie in dieser Weise —

Larghetto.

60

61

durchgeführt, oder die Bewegung in eine einzige Stimme, z. B. eine Mittelstimme, —

61

61



gelegt werden. Beiläufig hat in diesen beiden Fällen die Figuration auch auf die Hauptmelodie Einfluss geübt; das Einfachere wäre gewesen, die Melodie unverändert beizubehalten.

Hiermit aber haben wir von selbst den Uebergang zu der letzten Reihe formeller Veränderungen gefunden; wir wollen sie als

4. die *Variation der Melodie*

bezeichnen und nur ein einziges Beispiel davon —

Largo.

62 dolce e grazioso

geben. Die Melodie (vielmehr der erste Abschnitt derselben) tritt zuerst in der Oberstimme auf und wird dann in der Unterstimme tenorisierend wiederholt: wahrscheinlich wird dieser wiederholende Wechsel der Stimmen nun zu dem zweiten Abschnitte der Melodie, und so ferner, wiederholt. — Hier ist auf Aenderung der Melodie ausgegangen. Dies aber zieht sofort auch Aenderung der Begleitung nach sich, wie vorher in No. 60 und 61 umgekehrt, weil — von welcher Absicht auch die Komposition ausgehe — Melodie und Begleitung nothwendig zur Einigung streben.

Nur soviel ist nöthig, um in die verschiedenen Richtungen formeller Variation einzuweisen; das Weitere giebt sich nach dem jetzt und früher Erkannten von selbst. Je fleissiger der Jünger alle Arten von Variationsmotiven in folgerechter Entwicklung eines aus dem andern aufsucht, je stetiger und kunstmässiger er jedes nach seiner Richtung verfolgt, je freier er bei aller Stetigkeit der

Form und dem Sinne des Ganzen genutzthun sucht: desto reicher wird auch nach dieser Seite hin sein Geist und sein Kunstbesitz emporwachsen. Diese Richtung seiner Ausbildung wird aber, wie schon S. 53 voraus bemerkt, nicht bloss der eigentlichen Variation-Arbeit, sondern auch den bevorstehenden freieren und grössern Formen zu statten kommen. Ja, er wird sich bald überzeugen, dass er durch sie selbst in den polyphonen Aufgaben der Figuration und Fuge, die scheinbar so weit von der Variation abliegen, gefördert wird in Erfindungskraft und Freiheit und Leichtigkeit der Führung; wie denn überhaupt nach unsrer alten Vorhersagung (Th. II, S. 8) keine Kunstform angebaut oder versäumt werden kann ohne entschieden günstige oder nachtheilige Folge für alle andern\*).

## Siebenter Abschnitt.

### Die Charakter-Variation.

Dass der Ausdruck Charakter hier besonders auf die Kunstform bezogen werden soll, in der man ein Thema darstellt, ist bereits S. 59 gesagt. Sei der Ausdruck auch nicht vollkommen bezeichnend, so ist er doch insofern zu rechtfertigen, als die Kunstform eines Satzes der allgemeinste Ausdruck seines Inhalts, mithin das allgemeinste Charakterzeichen ist. So verschieden Inhalts auch alle Märsche, oder alle Fugen unter einander sind, so ist doch schon das Erste und Nächst-Entscheidende zur Charakterisirung eines Satzes gesagt, wenn wir aussprechen können, er gehöre der Marschform oder der Fugenform an. Er ist damit von einer ganzen Masse anderer Tonstücke wesentlich unterschieden.

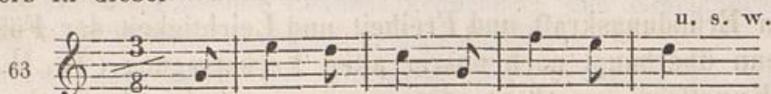
Ein Variationenthema ist, wie wir S. 54 gesehn, ein liedförmiger Satz, kann aber als solcher einer bestimmten angewandten Liedform angehören; ein Beispiel zu Letzterm haben wir an dem Walzerthema, das Beethoven variirt hat. Abgesehn nun hiervon (es würde daraus nur folgen, — was sich von selbst versteht, — dass man ein solches Thema nicht erst in diese bestimmte Form verwandeln könne) hat die nächste Reihe von Charakter-Variationen es mit

1. Uebertragung in eine angewandte Liedform zu thun.

Hierzu bedarf es keiner Anleitung, da wir schon früher und noch im vorigen Abschnitt uns geübt haben, eine Liedform in die

\*) Hierzu der Anhang B.

andre überzuführen. Bisher, z. B. in No. 61 und 62 oder 57, ist dies nach freier Laune geschehn; schon hierbei haben wir Melodie und Taktart geändert. Jetzt muss, wie sich von selbst versteht, die Aenderung dahin gehn, dem Thema die wesentlichen Züge und Wendungen der neuen Liedform, die man sich zur Aufgabe gesetzt, aufzuprägen. Sollte unser Thema z. B. in einen Walzer verwandelt werden, so müsste es vor allem den rhythmischen Bau des Walzers in dieser —



oder einer gehaltreichern Gestalt erhalten; zugleich müsste es — nach dem Herkommen dieser Form, denn nothwendig ist es ihr nicht — zu einem zweitheiligen Lied erhoben werden, was wir ebenfalls schon (Th. II, S. 69) gelernt haben.

Bei dergleichen Aufgaben wird nun die neue Form so wichtig, dass man noch weniger eng wie sonst an das Thema gebunden, dies vielmehr nur der erste Stoff zu einer gewissermassen neuen Komposition bleibt. Die freieste Verbrauchung der Motive ist hier nicht bloss statthaft, sondern auch nothwendig. Der vorige Versuch eines Walzers ist z. B. schon wegen der Kürze der Melodie nicht wohl ausführbar; man müsste der Kantilene durch erweiterte Auslegung der Motive —

Piacevole.

64  u. s. w.  
Ped. \*

erst eine genügende Weite geben. In ähnlicher Weise könnte der geringen und engen Melodie der Marschkarakter —

Fiero e vivace.

65  forte  
Ped. \*

zugänglich werden; es ist, wie man sieht, das erste Motiv dreimal auf verschiedenen Stufen wiederholt und dadurch ein rhythmisches Glied von zwei Takten gebildet worden, dem sich ein gleich langes (wahrscheinlich mit *a-cis-e-g* nach *D* moll ausgehendes) von ab-

weichendem, aber naheliegendem Inhalt anschliessen wird. So würden aus den zwei ersten Takten des Thema's (dem Motiv *e, d, c*) vier Doppeltakte — aus Zweiviertel- Viervierteltakt — geworden sein; die nächsten zwei Takte (das Motiv *f, e, d*) würden, wahrscheinlich auf der Dominante, gleiche Ausführung erfahren, und nach diesen zwei Abschnitten würde aus den letzten Takten des Thema's in gleicher Erweiterung — also auf acht Takte — der Schluss des ersten Theiles, wahrscheinlich in der Dominante, gebildet. Dann müsste ein zweiter Theil nach bekannten Grundsätzen geschaffen werden; er könnte auf der Dominante oder einem fremdern Tone (z. B. der Parallele derselben, *E*moll, oder — da der Mollkarakter vielleicht dem hellen Wesen des Hauptsatzes nicht entspricht — in der Parallele der Unterdominante) mit dem umgekehrten Motiv auftreten, —



und da sich in der ganzen Breite des Hauptmotivs oder vielmehr ersten Abschnitts (von vier Takten) festsetzen, oder in entschiedener Weise (wie hier geschehn) und mit schnellerer oder keckerer Modulation vorschreiten\*).

Dergleichen Umgestaltungen sind übrigens so oft dagewesen, dass wir sie mit diesem Wenigen für abgethan erachten und zu den

## 2. Uebertragungen in eine grössere Form

fortschreiten.

Hiermit sind zunächst Rondo- und Sonatenformen gemeint, deren nähere Bekanntschaft wir in den folgenden Abtheilungen machen werden. Bis dahin muss ihre Anwendung auf die Variation unterbleiben, und wir bemerken nur zur Orientirung, dass in beiden Formen ein (meist liedförmiger) Hauptsatz sich mit Gängen und andern Sätzen zu einem Ganzen verbindet. Soll nun eine dieser For-

\*) Wie sind wir auf die Tonarten *E*moll und *E*sdur gerathen? — Wir fassten den Hauptton der letzten Tonart und Harmonie (*g*) als *Mediante*, als Terz einer andern Harmonie und Tonart auf, folgten also einem altbekannten harmonischen Motiv (Th. I, S. 219) zu modulatorischen Zwecken. Die Auffassung des letzten Haupttons als *Quinte* hat das geringere Resultat einer Modulation in die Unterdominante. Wohl aber können wir umgekehrt die Terz (*Mediante*) des letzten Akkordes zum Grundton erheben und damit in eine neue Tonart, z. B. von *g-h-d* nach *H*moll oder *H*dur, gelangen.

men für Variation benutzt werden, so wird das Thema zum Hauptsatze der neuen Form erhoben und das Weitere frei (oder aus anders gewendeten Motiven des Hauptsatzes) zugesetzt. Weniger geschickt und darum seltner gebraucht ist übrigens zu solcher Verwendung die Sonatenform, weil diese eigentlich zwei Hauptsätze (oder gar Hauptpartien) hat, nebst mancherlei Nebensätzen und Gängen, mithin das Variationsthema eine nur untergeordnete Bedeutung behaupten kann.

Ebenfalls nur oberflächlich ist einer dritten Form, die wir

#### Variationenfinale

nennen wollen, zu gedenken. Sie besteht darin, dass das Thema in mehrmaliger Wiederholung, einfach oder auf mannigfache Weise variiert und in verschiedenen Tonarten mittels blosser Modulation oder durch verbindende Gänge zu einem grössern Ganzen erhoben wird. Bestimmtere Ordnung ist hier nicht sichtbar; vielmehr gehört ein solches Tonstück in die Kategorie

#### der Phantasie

(von der ebenfalls weiterhin die Rede sein wird), kann aber auch von den bestimmtern Formen des Rondo u. s. w. diese oder jene Wendung entlehnen.

Die letzten Formen für Variation fassen sich als

3. Umwandlungen in polyphone Kunstformen zusammen. Das liedförmige Thema soll Stoff geben zu polyphonem Satze.

Denken wir zuerst der wichtigen Fugenform, so ist klar, dass das Variationen-Thema nun Fugenthema werden soll, dass aber selten oder nie ein Variationsthema dazu sofort und ganz geeignet ist. Man wird sich also nur an einen Theil desselben (wahrscheinlich die ersten Motive) zu halten und diesen nach den Erfodernissen des Fugensatzes umzubilden und zu benutzen haben. Unser Thema z. B. könnte in folgender Weise



verwandelt und — bei der Buntheit seiner nunmehrigen Gestalt — in einer dreistimmigen (oder zweistimmigen) Fughette ausgeführt werden.

In dieser Weise hat Beethoven sein in No. 37 angeführtes



erkannt, der: ein und denselben Grundgedanken als Grundlage oder Stoff in den mannigfachsten Gestalten und Charakteren auszubilden; eben dies ist hier Beethoven's Zweck und Verdienst.

Anschliessender ist in den meisten Fällen die Form des Kanons, da der Kanon eine weiter erstreckte Melodie zulässt, als das Fugenthema sein kann, — ja beliebig weit erstreckte Fortführung gestattet. Daher kann bisweilen die ganze Melodie des Thema's kanonisch durchgeführt werden. So liegt dem unsern in seiner Grundgestalt (No. 42) oder einer Umschreibung, z. B.

Andantino.

71

u. s. w.

eine kanonische Durchführung in der Unterquinte oder Oberquarte sehr nahe; sie geht bis zu dem Zeichen † in der anführenden Stimme und würde freien Abschluss erfordern, könnte auch mit einem gehenden Bass unterstützt werden. Eine zweite kanonische Durchführung wäre in der Unterquarte und Oberquinte, wie hier bei *a.* —

72

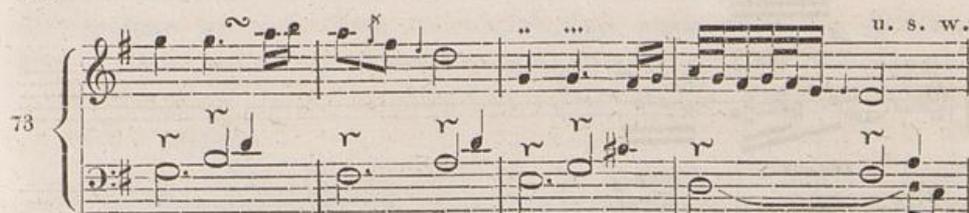
anzulegen, und könnte, wie bei *b.*, spielmässig oder durch zugesetzte Stimmen harmonievoller und rhythmisch belebter werden.

In gleicher Weise hat R. M. v. Weber in seinen „Sieben Veränderungen auf ein Zigeunerlied“ das ganze zweitheilige Thema zu einem zweistimmigen Kanon in der Unterquinte benutzt\*); er lässt das Thema von der zweiten Stimme, die einen Takt später eintritt, Ton für Ton nachsingen, so dass nun dieselbe natürlich auch einen Takt später als die anführende Stimme schliesst; eine

\*) Th. II, S. 453 des Lehrbuchs.

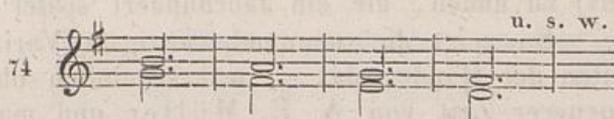
barocke, hier aber von Weber eben so geistreich als sachgemäss benutzte Form.

Am reichsten finden wir diese Form der Variationen in den „dreissig Veränderungen einer Arie“ von Seb. Bach\*) ausgebeutet. Hier sind seinem anscheinend gar nicht dazu geeigneten, schon wegen seiner Länge, — zweimal sechzehn Takte, — dann wegen seines komplizirten Inhalts bedenklichen Thema (wir geben hier —

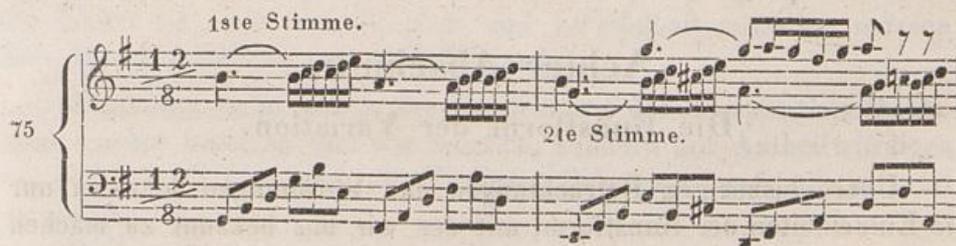


nur den Anfang), neben mancherlei Nachahmungen, einer Fughette und andern Veränderungen, Kanons im Einklang und der Oktave, in der Obersekunde, Unterterz, Unterquarte und Oberquinte (diese beiden in der Verkehrung antwortend), in der Obersexta und Oberseptime abgewonnen.

Die Ausführung dieser Arbeit war, wie man schon bei einem Blick auf das Thema erräth, nur möglich, indem der Meister auf die Grundlage des Thema's



zurückging, und, an dieser festhaltend, sich die freieste Abweichung von der ursprünglichen Kantilene (No. 73) erlaubte. Dies erkennt man gleich im ersten Kanon, in der dritten Variation, —



wo die Oberstimmen im Einklang nachahmen, und ein gehender Bass sie unterstützt; aus jedem Takte der Grundlage (No. 74) ist hier ein halber Takt geworden. Von ähnlicher Beschaffenheit ist die funfzehnte Variation, ein Kanon in der Quinte und Verkehrung, —

\*) Einige Variationen sind für ein Klavier mit zwei Manualen geschrieben, doch auch auf Instrumenten mit einem, wie die heutigen, ausführbar.

Largo.

76

und die reizende achtzehnte Variation, ein Kanon in der Sexte, deren Anfang schon Th. II, S. 454, No. 658 angeführt worden.

Ueberall blickt das Behagen hervor, mit dem der alte Meister seine Aufgabe im Sinn jener Zeit, — wie Beethoven die erwählte ähnliche im Sinn der unsern, — aufgefasst und durchgeführt hat; nebenbei wird man überrascht, so manche Spielform schon hier (wenn auch mit Zurückhaltung, begränzter als unser Spiel und Instrument fodert) zu finden, die ein Jahrhundert später neu aufgefunden wurde. So zeigt die neunundzwanzigste Variation jenes Ineinandergreifen der Hände, das — wahrscheinlich ohne Entlehnung — in neuerer Zeit von A. E. Müller und manchem ihm Nachfolgenden als Motiv benutzt worden.

## Achter Abschnitt.

### Die Kunstform der Variation.

Unsre bisherigen Betrachtungen und Vorübungen betrafen nur die Einzelheiten der Kunstform, mit der wir uns bekannt zu machen haben. Nachdem wir die wünschenswerthen Eigenschaften des Thema's erwogen und uns in der Erfindung und Durchführung der einzelnen Veränderungen geübt haben, werden wir uns leicht über die Kunstform selbst verständigen und sie dann künstlerisch anwenden können.

So viel erhellt schon von selber, dass die Uebungen der vorigen Abschnitte wohl dem Lehrzweck, nicht aber einem künstlerischen entsprechen. Da wir bei jenen Uebungen so viel wie mög-

lich auf Vollständigkeit und folgerechte Entwicklung einer Gestalt aus der andern bedacht waren: so mussten unvermeidlich viele Gestalten hervortreten (als Beispiele dienen No. 54, 55, 56), denen nur ein geringes Interesse eigen sein kann; andre Gestaltungen, die vielleicht für sich allein ansprechen, konnten es nicht wegen zu grosser Aehnlichkeit mit andern, neben ihnen auftretenden. Schon die grosse Ausdehnung solcher Arbeiten macht ihre künstlerische Wirkung bedenklich, da man nicht hoffen darf, die eigne und fremde Theilnahme an demselben Grundgedanken ununterbrochen so lange festzuhalten; selbst die Musterarbeiten Beethoven's und Bach's wird man nicht immer in ununterbrochener Folge sich und Andern darstellen mögen.

Ferner haben wir bei den in den vorigen Abschnitten angeordneten Uebungen die Form und das Motiv jeder Variation so stetig, als nur die kunstgemässe Entwicklung des Ganzen irgend erlaubte, festgehalten. Auch dies ist (wie früher in der Liedform und bei den Figurationen) dem Uebungszwecke ganz entsprechend, wird aber oft eine gewisse Leere, oder auch Herbigkeit und Steifheit nach sich ziehn, wenn das Motiv für längere Verfolgung entweder zu unbedeutend, oder auch zu eigensinnig und abgeschlossen ist. Das Erstere wäre, bei weiter Ausführung, mit dem Motiv in No. 56, 64 u. a., das Andre vielleicht schon bei dem Motiv von No. 57 der Fall.

Diese und ähnliche Bemerkungen leiten uns auf gewisse

#### äusserliche Regeln,

unter deren Schutz wir wenigstens den gröbern Missständen auszuweichen hoffen dürfen. Allein man wird schon im Voraus darauf gefasst sein, dass hier wie anderswo äusserliche Rathschläge für eine so von innen heraus lebende und bedingte Angelegenheit, wie die Kunst ist, nur unzulänglich und zweifelhaft ausfallen müssen. Das Hauptsächlichste ist wohl Folgendes.

Erstens halte man in der Ausdehnung der Komposition Maass; man trachte nicht so viel wie möglich, sondern nur Antheilwürdiges, — und von diesem auch nur Einiges, lieber zu wenig als zu viel, zu geben.

Zweitens halte man an der folgerechten Entwicklung der verschiedenen Sätze aus einander nur so weit fest, als daraus keine Einförmigkeit der Gestalten zu befürchten ist. Wären daher die Motive No. 54, 55, 56, 58, jedes für sich betrachtet, auch vom höchsten Interesse: so würde es doch unklug sein, sie zu künstlerischer Wirkung nach einander abzuhandeln. Vielmehr trachte man, die Reihe stetiger Entwicklungen da, wo sie zu ermüden droht, durch abweichende Gestaltungen zu unterbrechen, das Ganze durch

den Gegensatz verschiedener Bildungen und Charaktere mannigfaltiger und anziehender zu machen.

Drittens wisse man bei Motiven, die kein zu langes Beharren rathsam machen, oder bei Themen von ungünstiger Länge oder Konstruktion selbst innerhalb der einzelnen Variationen mit den Motiven oder der Weise ihrer Benutzung angemessen zu wechseln. —

Die Unzulänglichkeit dieser und ähnlicher äusserlicher Regeln leuchtet ein. Doch darf ihre Betrachtung und einstweilige Beobachtung, bis wir uns auf einem höhern Standpunkte befestigt haben, nicht verschmäht werden; ihre günstige Einwirkung lässt sich an den Kompositionen gar vieler zum Theil hochverehrungswürdiger Künstler gar wohl erkennen. Wir tragen kein Bedenken, einen unsrer grössten Meister, W. A. Mozart, als vollwichtiges Beispiel aufzuführen.

Die zahlreichen Leistungen desselben in der Variation scheinen vom grössern Publikum bei Seite gelegt. Unstreitig ist ein Theil derselben zu sehr irgend einer flüchtigen Veranlassung entsprungen, als dass man jenes thatsächliche Urtheil ungerecht finden könnte; auch ist eben in dieser einfachen Form die Entfaltung reichern und klangvollern Spiels, wie es unsre Zeit (S. 17) mit Recht fodert, allzu ungerne zu missen. Demungeachtet findet sich auch in diesem Kreise so manches Feine, Anmuthige, tiefer Beseelte, ja oftmals so entschiedne Ueberlegenheit des Inhalts vor vielen glänzenden neuern Kompositionen: dass der Kenner gern darauf zurückkommt, und weder billigen noch fürchten kann, es werde auch das Gute mit dem Geringern der Vergessenheit zum Raube.

Hier nun, auf der Gränze zwischen äusserlich abgefertigten und solchen Arbeiten, in denen sich schon der erwecktere Geist des Künstlers geltend macht, kann jene äusserliche Angemessenheit am deutlichsten beobachtet werden.

Bei mässig langen Themen (meist von zweimal acht Takten) beschränkt sich Mozart gern und klüglich auf die Zahl von sechs bis zwölf Variationen, selbst da, wo er sich für die Lösung der Aufgabe mehr als gewöhnlich angereizt fühlt; wie z. B. in den *D* dur-Variationen, die das Finale der fünften Sonate (des ersten Breitkopf-Härtel'schen Hefts, No. 5 der neuen Einzelausgabe) bilden, oder in den *G* dur-Variationen auf das alte Lied: „Unser dummer Pöbel meint“.

Ueberall findet sich eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung, die meist übereinstimmende Schritte macht und sogar äusserlich leicht zu bezeichnen ist. Die einfachern und kenntlichern Variationen gehn voran, die bewegtern oder zusammengesetztern und entferntern folgen; später fehlt es selten an einem Adagio mit sehr

verzierter Kantilene (auch wohl Minore), worauf dann ein lebhafterer walzer- oder menuettartiger Satz schliesst.

Mit dieser Stetigkeit des Fortschrittes geht die Sorge für Abwechslung Hand in Hand; auch sie ist äusserlich leicht erkennbar. In den so manches Artige enthaltenden Variationen auf das Lied: „*Ah! vous dirai-je, Maman*“\*) vielleicht am deutlichsten. In der ersten Variation wird das Thema (wir haben es mit Buchstaben übergeschrieben) in der Oberstimme leicht figurirt, —



worauf in der zweiten Variation eine ähnliche Figur in der Unterstimme



als Begleitung zu anziehendem Gesang der Oberstimmen wiederkehrt. In der dritten Variation fasst die Oberstimme das Thema in freierer harmonischer Figuration in Achteltriolen; dieselbe Bewegung wird in der folgenden von der Unterstimme als Begleitung benutzt. Darauf folgt ein artig und sinnig weiter geführtes Wechselspiel beider Stimmen, —



und nach zwei bewegten Variationen für die Unter- und für die Oberstimme ein fein empfundnes Minore mit nachahmenden Stimmen, und ein ähnlich gestaltetes munteres Maggiore. Eine bewegtere, auf harmonische Figuration gegründete Variation regt frischeres Leben an, worauf ein sinnig und zierlich geführtes Adagio und ein spielvollerer Satz den Beschluss machen. — Das Ganze ist voll artiger und empfundner Nüancen, was sich aus den obigen Andeutungen (die nur den Nachweis der Gestalten bezwecken) nicht weiter entnehmen lässt\*\*).

Bei andrer Gelegenheit dient dem überall, im Kleinen wie im Grossen so glücklich berathnen Meister ein Wechsel der Motive

\*) Heft 2 der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe, neuntes Thema (No. 9 der neuen Einzelausgabe).

\*\*\*) Ähnliches Verhalten zeigt sich in den vierhändigen Gdur-Variationen im achten Heft der gesammelten Werke (in neuer Ausgabe auch einzeln erschienen).

oder ihrer Anwendung, um, besonders bei einfachen Thematn, Mannigfaltigkeit in die Ausführung zu bringen, ohne die Einheit des Inhalts zu verlieren. Dies zeigt sich deutlich in den *Andur*-Variationen, die mit ein Paar andern Sätzen als Sonate im ersten Hefte der gesammelten Werke abgedruckt sind.

Das Thema schliesst, wie schon S. 56 gesagt ist, sowohl den ersten, wie den zweiten Theil im Hauptton, und setzt beide Vordersätze deutlich und gleichmässig auf der Dominante ab; unstrittig eine bedenkliche Einförmigkeit der Konstruktion, wenn man erwägt, dass dieselbe sich durch alle Variationen wiederholen wird. Noch ungünstiger erscheint aber endlich das Thema (so anmuthig es ausserdem ist) dadurch, dass der Inhalt des ersten Vordersatzes sich fast unverändert — mit Ausnahme der für die Konstruktion nöthigen Abweichungen — im Nachsatze des ersten und zweiten Theils wiederholt.

Was nun der Grundlage (dem Thema) an Mannigfaltigkeit abging, musste der Komponist in den Variationen durch wechselreiche Anordnung vergüten. Das durchgehende Mittel war aber, die Abschnitte des Thema's zu Wendepunkten der Variationen zu benutzen. So wird in der ersten Variation im Vordersatze des ersten Theils dieses Motiv —



durchgeführt, der Nachsatz aber verweist die Sechszehntelbewegung in den Bass und nimmt in den Oberstimmen —



festere Melodie; der zweite Theil ergreift wieder das erste Motiv (No. 80), zum Schluss aber kehrt das andre (No. 81) wieder. Eben so hat in der zweiten Variation die Oberstimme das melodisch verzierte Thema, der Bass aber harmonische Figuration in Sechszehnteltriolen als Begleitung; beim Nachsatz übernimmt die Oberstimme die Triolen (und in ihnen die Melodie), und der Bass befestigt in Achteln die Taktbewegung. Im zweiten Theil wechseln beide Formen genau wieder, wie in der ersten Variation. Die dritte Variation (Minore) bringt die Melodie in einer fließenden Sechszehntel-figuration, unter Sechszehntelbegleitung des Basses.



Hier würde Umkehrung der Figuren wenig Erfolg gehabt haben; Mozart unterscheidet daher die Partien, genau wie in den vorigen Variationen, wenigstens durch Oktavverdoppelung der Oberstimme im Nachsatze des ersten und am Schlusse des zweiten Theils. In der nächsten Variation war der gewohnte Wechsel gar nicht rathsam, und der erste Theil wurde einheitvoll durchgeführt. Doch lässt es Mozart nicht dabei bewenden; er bildet den Vordersatz des zweiten Theils ganz abweichend, ja fremd, — und kehrt mit dem Nachsatz auf das ursprüngliche Motiv zurück. Aehnliches Verhalten ist auch in den letzten Variationen zu bemerken.

Solche Behandlungsweise ist nicht bloss in den Mozart'schen, sondern auch in Haydn'schen, in den frühern Beethoven'schen und unzähligen neuern Variationen bis auf diesen Tag zu beobachten. Sie geht so einfach aus der Natur der Sache hervor, dass auch das innerliche Gesetz unsrer Kunstform zunächst auf sie hinführt, man also auch hier in der Uebereinstimmung der Meister nicht etwa ein Herkommen (Th. II, S. 7), sondern die Wirkung eines allgemeinen Vernunftgrundes erkennt. Herkommen, todte Regel, unfruchtbare Manier ist nur vorhanden, wo man nicht auf den Vernunftgrund hat dringen wollen.

Der natürliche oder vielmehr kunstvernünftige Ursprung unsrer Kunstform ist nämlich — und hierauf leiten alle bisherigen Betrachtungen und Uebungen hin — kein anderer, als

liebervoller Antheil des Komponisten an seinem  
Thema,

und zwar an einem liedförmigen und in sich befriedigend abgeschlossnen. Schon einmal haben wir uns in Themate vertieft und sie zu höherer Geltung erhoben; das war in der Fugenthema, einigermaßen auch in den Figural- und Nachahmungsformen der Fall. Allein hier war das Thema keineswegs in sich befriedigend abgeschlossen, schon an sich ein Kunstwerk; selbst das vollkommenste Fugenthema konnte nicht vollkommen befriedigend, kein selbständiges Kunstwerk genannt werden, weil es der Harmonie und jeder mehrseitigen Entfaltung entbehrte. Daher eben regten jene Themate nothwendig zu polyphoner Behandlung an; es traten die anfangs fehlenden Stimmen herzu und wetteiferten mit der er-

sten und unter einander, das Thema in mannigfachen Beziehungen zu zeigen und damit ein Kunstwerk erst zu schaffen.

Das Thema zu Variationen ist ein Lied, also ein in sich abgeschlossnes und an sich ohne Weiteres befriedigendes Kunstwerk. Wiefern ein solcher schon in sich vollkommner Satz sich mit andern Sätzen und Gängen zu einem grössern Ganzen verbinden könne, ist theils in der Lehre von der Liedform (Th. II, S. 27) gewiesen worden, und wird in den nächsten Abtheilungen noch weiter zur Sprache kommen. Hier aber, in der Variationenform, ist es das Lied an sich allein, das unsern Antheil festhält.

Der nächste Ausdruck dieser Theilnahme ist, dass wir bei ihm weilen, dass wir das liebgewonnene Lied wiederholen.

Nun aber ist es psychologisch unmöglich, lange bei der blossen Wiederholung zu verweilen. Unser Antheil mag sich steigern oder nachlassen, so kommen wir zu der beabsichtigten Wiederholung mit einer andern Stimmung heran, wär' es auch nur eine gleichartige, aber erregtere oder gemilderte. Dann aber ist bei der Regsamkeit unsers geistigen Lebens inneres Fortschreiten, selbst bei äusserm Verweilen, nothwendig, ja unvermeidlich; wir werden bei demselben Gegenstand erst allgemeiner, dann mehr im Einzelnen, erst an dieser Seite und diesen Momenten, dann an andern theilnehmen; sogar Fremdes kann seinen Einfluss äussern. Und wenn wir diesem Wandel unsers innern Lebens, während es auf denselben Gegenstand gerichtet bleibt, Raum geben, wie Wahrheit und Natur verlangen, so werden eben aus den Wiederholungen, die unsre Neigung uns abverlangte, Veränderungen.

Es versteht sich, dass Neigung und fortschreitende Stimmung mit ihren Aeusserungen nicht Gegenstand (der Lehre und Uebung sein können. Eben so deutlich erkennt man aber in diesen Seelenzuständen den Urgrund der Kunstform und aller ihrer Regeln und Hervorbringungen, die wir bisher mehr von aussen her, zum Zweck der Vorübung und äusserlicher Orientirung zu uns herangezogen haben; und nicht weniger haben alle Abweichungen vom Rechten keinen andern Grund, als dass wir etwas Andres gethan, als Neigung und fortschreitende Stimmung verlangten, — oder dass wir unsre Empfindung nicht so weit geläutert und erhoben, unsre Bildung nicht genugsam gesteigert haben, um damit dem Standpunkt unsrer Zeit zu entsprechen.

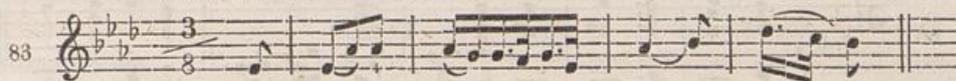
Raum möchte sich irgendwo ein edler Bild finden, wie Neigung und Stimmung sich auf das Reinste und Bescheidenste künstlerisch ausgeprägt haben, als in den Variationen, die Haydn zu dem von ihm gesungenen Volksliede Oesterreichs geschrieben. Das sanfte Lied, das so schön die Gemüthstille eines glücklichen, der väterlichen Herrschaft kindlich geweihten Volks ausspricht, wird

von den vier Instrumenten\*) sanft und erhebend vorgetragen. Dann übernimmt die zweite Violine die Melodie, und die erste umgibt sie schmückend mit einer anmuthigen Begleitung; dies ist die erste Variation. In den beiden folgenden Variationen haben erst das Violoncell, dann die Bratsche die Melodie und die andern Instrumente figuriren dagegen. In der vierten und letzten Variation ist die Melodie wieder in die erste Violine zurückgekehrt und wird durch bedeutendere Harmonie und einfache, aber gefühlte Wendungen zu höherer Weihe entzündet. — In ähnlicher Weise, aber durchaus heiterm Sinn hat dieser freudigste und heiterste aller Tondichter in der *G*dur-Symphonie\*\*) ein Thema seiner Arie aus den Jahreszeiten, „Schon schreitet froh der Ackersmann“, durchgeführt.

Wenden wir uns zu den Werken für unser Instrument zurück, so ist es Beethoven, der Vollender der Klaviermusik, der sich mit innigster Hingebung und folglich auch im höchsten Sinn und Gelingen der Variation gewidmet hat. Es sei hier nicht mehr von seinen frühern Arbeiten, eben so wenig von der Verwendung unsrer Form in der siebenten und neunten Symphonie, in der *Eroica*, in dem grossen *B*dur-Trio (Op. 97), im Septuor und Andern die Rede, sondern nur von drei besondern Werken.

Das erste ist die *A*sdur-Sonate Op. 26, deren erster Satz ein Thema mit Variationen bildet. Beiläufig kann die ganze Sonate, wie fast alle Beethoven'schen, als Muster sinnvoller, vielseitiger, wahrhaft dichterischer Behandlung des Instruments gelten. — Das Variationenthema ist ein nicht entlehntes, sondern aus tiefer, sehnsuchtvoll sich steigernder Empfindung hervorgetreten. Dieser innere Sinn bethätigt sich in jeder der Variationen, oder vielmehr, er schafft sie. Der erste Aufschritt des Thema's, *es-as*, —

Andante.



wird, in solchem Sinn höher beseelt, gleich zum Motiv der ersten Variation; —



\*) In dem *C*dur-Quartett, No. 1 der Trautwein'schen Ausgabe.

\*\*) No. 6 der Breitkopf-Härtel'schen, No. 3 der Bock'schen Partiturausgabe.

die Empfindung bestimmt, verstärkt, vermehrfacht sich mit jedem Schritte mehr, wenn das verlangende Motiv bald immer höher emporringt, bis in die vierte Oktave vom Anfang, bald schüchtern und verschlossener in die ursprüngliche Region zurücksinkt. In der zweiten Variation ist Alles in Bewegung aufgelöst, das Thema im Tenor, das Emporstreben noch mächtiger waltend. Derselbe Zug, aber in vergrämter Stimmung, bedingt den Gang der folgenden Variation (Minore), und es ist eine Folge davon, dass die nächste Variation (Maggiore) milder und tröstend, aber nicht festgestellt, zwischen Höhe und Tiefe, Aufschwung und Zurücksinken gleichsam schwankt. Die letzte Variation giebt das Thema, zwischen Diskant und Alt abwechselnd vertheilt, in bewegter, aber doch sichrerer Weise, und schliesst mit wohlthuend süßer Beschwichtigung. Der tiefere Sinn des Ganzen und namentlich des Schlusses würde wohl nur durch einen Hinblick auf die folgenden Sätze der Sonate zu deuten sein, den wir uns hier versagen müssen.

Noch abgeschlossener in innerer Einheit sind die Variationen, die den Mittelsatz der unsterblichen *F* moll-Sonate (Op. 57) bilden\*). Auch ihr Sinn ist nicht anders, als aus dem Zusammenhang des ganzen Tongedichts, namentlich aus dem vorangehenden Satze, tiefer zu erkennen. Genug, nach gewaltigem Sturm, in dem leidvolle und selige Klänge, Leidenschaft und ödes Versinken scheinen vorübergeweht zu werden, setzt sich nun in leiser, dunkler Tiefe, höchst zusammengehalten, verlangenvoll wie ein Gebet in tiefster Umfinsternung, das Thema fest. Die erste Variation wiederholt es nur zagender, —

(Thema.)  
Andante con moto.

85

Var. 1. u. s. w.

*p e dolce*

die Melodie ist gebrochen, der Bass schleppt zögernd, aber festgeschlossen nach. Tröstlicher, in milderer Tonlage und sanft bewegt, bringt die folgende Variation den gelöstern Gesang und führt unmittelbar in die dritte über, in der das Thema in zarter, feiner Weise, wie zu Harfenbegleitung —

\*) Ein ähnlicher Satz, nur von mindrer Bedeutung, ist das Andante der *G* dur-Sonate Op. 14.

86

Var. 2. Uebergang in Var. 3.

intonirt wird. Mit etwas erweiterter Ausführung leitet dieser Satz zum Thema in tiefer und mittler Lage, in erster Einfachheit, aber von bewegtern Motiven angeregt, zurück, dann aber — was nicht weiter hierher gehört — in das unruhige, mächtig strebende Finale der Sonate hinein. Nirgends möchte sich eine so eng geschlossene, so durchaus stetige, an den (äusserlich genommen) einfachsten Motiven sich genügen lassende Entwicklung wiederfinden, als hier. Aus tiefster Verlassenheit trostvoll emporgeflügelte, wieder in sich zurückkehrende Andacht.

Das dritte Werk, das hier, wenn auch nur flüchtig, — zur Anregung, zur Hindeutung auf Höheres, — erwähnt werden muss, ist das Finale der *C* moll-Sonate, Op. 111. Ein tief empfundnes, von zarter, inniger Wehmuth überfliessendes Thema wird hier in höchster Stetigkeit, aber auf das Reichste weiter und weiter ausgeführt; beunruhigter, dann anmuthig erregt — aber in den elegischen Grundton der Stimmung zurücksinkend, neu ermuthigt und in kühnem Schwunge sich aufraffend, später in tiefster Versunkenheit; — wer wagte, den überreichen geheimstverhüllten Seelenbewegungen überallhin mit Worten zu folgen! —

Wir dürfen diesen Punkt, mit dem sich die erste Reihe unsrer Mittheilungen und Uebungen abschliesst, nicht verlassen, ohne zweierlei Betrachtungen anzustellen.

#### Die erste.

Ueberblicken wir sämtliche Motive der Variationen aus der *F* moll-Sonate (No. 85 und 86), oder die der *A* dur-Variationen und der von Mozart angeführten: so muss, zumal bei den erstgenannten, auffallen, dass diese Motive weder so zahlreich, noch so eigenthümlich ausgebildet erscheinen, als wir nach den Vorübungen der vorigen Abschnitte für uns selber leicht erreichbar achten dürfen. Dass hier nicht an Dürftigkeit der Erfindung oder Ausbildung gedacht werden darf, versteht sich bei dem hohen Namen der Meister von selbst; hat doch Beethoven eben in der Variationenform das Tiefste und Eigenthümlichste geschaffen, das ihr je zu Theil geworden, und gehören doch die zuletzt erwähnten Variationen zweien seiner eigenthümlichsten und mächtigsten Werke an.

Eben hierin erkennen wir, dass ein Höheres, als das Trachten nach äusserm Reichthum oder originalen Einzelheiten die Meister geleitet hat, dass sie treu und rein der Stimme des Herzens oder der Idee ihres Werks gefolgt sind, und eben hierin sich und ihren Beruf am höchsten geehrt haben. Sie würden aber weder die Kraft noch den Muth dazu besessen haben, wenn nicht das redlichste und erfolgreichste Streben für ihre künstlerische Ausbildung vorangegangen wäre und sie in den Stand und das Recht gesetzt hätte, nur der innern Stimme zu folgen. Auch ein minder Ausgebildeter hätte gar leicht auf Erfindungen, wie die in No. 86 aufgewiesenen, kommen können. Aber in dem geheimen Bewusstsein seiner Beschränkung würde ihm das Gefundene, weil es nichts hinter sich hätte, ungenügend, trivial erscheinen, und er würde unwiderstehlich zu Gesuchterm hingetrieben werden, oder an dem für ihn Dürftigen gefesselt stehn bleiben.

#### Die zweite.

Hier zum erstenmal ist nicht zu umgehn gewesen, von einem tiefern Sinn, der Kunstwerken inwohne, Erwähnung zu thun.

Dass vielen Kompositionen tieferer Sinn als blosses Tonspiel oder bloss dunkles Gefühl inwohnt, — dass viele von einer mehr oder weniger lichten und bestimmten Idee angeregt und aus ihr heraus gebildet sind: sollte füglich nicht bestritten werden, da alle Meister unsrer Kunst theils in ihren Werken (und zwar in ihren höchsten, aus der reifsten und kräftigsten Periode ihres Schaffens), theils mit ausdrücklichen Worten davon Zeugnis ablegen, und man wohl kein gültiger Zeugnis erwarten kann, als von denen, in welchen die Kunst ihre höchsten Lebensmomente erreicht, die selbst nichts anders, als eine Verkörperung, Individualisirung der allgemeinen Kunstidee sind. Bezweifelt hat die Wirklichkeit eines solchen höhern Geistes in der Musik nur deshalb werden können, weil diese Kunst am weitesten entfernt ist von der Fähigkeit klarbestimmten und unzweideutigen Ausdrucks, weil in ihr der Geist in seinem innerlichen Verhülltsein und Geheimniss lebt, und weil derjenige Beobachter, dem die innerste Idee des Kunstwerks entschlüpft oder ganz verborgen bleibt, an den mannigfachen Aeusserungen für Sinn und Gefühl noch einen so überreichen Inhalt empfängt, dass er sich trösten und mit einigem Schein der Wahrheit überreden kann, das sei schon der ganze Inhalt des Werks.

Das Dasein eines solchen tiefern Inhalts unsrer Kunst dem Jünger verhehlen wollen, wär' ein eben so unbefugtes als unausführbares Unternehmen; die Werke und Worte der Meister und

früher oder später die eigne Ahnung der nach dieser Seite Berufenen zeugen zu laut.

Allein die weitere Erörterung gehört nicht der Kompositionslehre zu, sondern muss der Musikwissenschaft\*) vorbehalten bleiben, und zwar deswegen, weil die Entstehung oder Bildung der Ideen und Gemüthzustände und deren Darstellung in Kunstwerken nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können. Jener geistige Inhalt kann nicht gegeben und gesucht werden, sondern nur aus dem Gesammtleben hervortreten; ihn und seine Ausgeburt in Tönen haben wir nur als höhere Gabe zu empfangen. Und wenn in der That bisweilen die anregende Idee einem Künstler von aussen gegeben worden: so konnte sie sicherlich nur Leben gewinnen, wenn sie verwandte Geistesrichtung und Regung bereits vorfand; sie konnte nur wecken, was schlummernd oder traumhaft wirklich schon da war.

Schon aus diesem Grunde müssen wir dem Jünger sogar ausdrücklich rathen, jenem geistigern Gehalt nicht willkührlich nachzustreben; er ist seiner Natur nach nicht oder nur ausnahmweise von unserm freien Willen abhängig. Eigenwillig aber ergriffen leitet dieses Trachten, das dann ein missverständiges zu nennen ist, gar leicht aus der reinen und sichern Sphäre unsrer Kunst in Regionen, wo unmittelbar und durchaus Musikalisches sich fremden Geistesbethätigungen anlehnt und mit ihnen zusammengeht in eine neue und höhere Einheit. Hier droht aber dem nicht ganz Durchgebildeten und Gekräftigten die Gefahr, an seinem musikalischen Gehalt einzubüssen, ohne des höhern theilhaftig zu werden, ja diesen zu suchen, wo er in der That gar nicht zu finden ist.

So werden wir denn auch hier von der Lehre selbst an ein über alle Lehre und Uebung hinausliegendes Höheres erinnert, dessen wir uns durch die gewissenhafteste Bildung würdig und vielleicht theilhaftig zu machen haben\*\*).

\*) Einiges ist darüber in der Schrift des Verf. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ gesagt.

\*\*\*) Hierzu der Anhang C.

## Zweite Abtheilung.

### *Die kleinen Rondoformen.*

In der vorhergehenden Abtheilung haben wir den Anfang gemacht mit den Studien des Instrumentalsatzes, und zwar mit dem Klavier. Diese Studien wurden unter Anwendung der leichtesten Formen angestellt, solcher, die uns dem Wesen nach schon bekannt waren.

Auch jetzt bleiben wir bei dem Klavier; aber wir wenden uns zu neuen Formen, — und zunächst zur Rondoform. Diese neuen Formen, die sich bald als Zusammenstellungen älterer einfacher zu erkennen geben werden, sind so wenig wie die bisher betrachteten dem Klavier ausschliesslich eigen. Aber sie finden bei ihm ihre leichteste Anwendung, und ihre Vorübung wird höhere Instrumentalstudien auf das Erwünschteste erleichtern, während sie selbst in Hinsicht ihrer Anwendung auf das Klavier schon in den Uebungen der ersten Abtheilung genügende Vorbereitung finden. — Aus dem letztern Grunde und zur Ersparung des Raumes werden wir uns auch oft gestatten dürfen, statt ausgeführter Sätze bloss Entwürfe zu geben.

In der Variationenform war der als Thema dienende liedförmige Satz so entschieden Hauptsache, dass neben ihm gar nichts Andres Raum fand, alles Weitere nur Veränderungen, Zusätze u. s. w. an ihm waren. Insofern waren wir mit dem ganzen Streben wesentlich nicht über das Lied hinausgekommen; jede Variation ist im Grunde nichts als eine modifizierte Wiederholung des Liedes.

Wie nun, wenn wir über das Lied hinaus gehn wollen? wenn dasselbe, das uns Thema geworden, gleichwohl nicht vollkommen befriedigt, wir noch ein Andres, das nicht im Liede liegt, begehren? —

Dieser Gedanke leitet auf die weiter noch bevorstehenden Formen.

Jenes Andre, zu dem wir uns noch nach unserm Liedsatz, — er soll nun, in Bezug auf seine Bestimmung als Haupttheil eines grössern Ganzen,

#### Hauptsatz

heissen, — getrieben fühlen, kann Gang oder Satzreihe, Satz oder Periode oder Lied, also mit einem Worte

### Gang oder Satz

sein, und zwar Beides in homophoner oder polyphoner Weise.

Lassen wir einem vollkommen abgeschlossnen Liedsatz einen andern für sich bestehenden ohne innere und feste Verbindung folgen, so erhalten wir keine neue Form, sondern nur eine Folge verschiedner an einander gereihter Liedsätze, dergleichen wir schon im zweiten Theil der Lehre, S. 79, kennen gelernt. Neue Formen dagegen entstehn, wenn verschiedene Sätze, oder Sätze und Gänge sich zu einem nicht bloss äusserlich aneinandergestellten, sondern innerlich zusammenhängenden, festverbundnen Ganzen einigen.

Die Natur und Zahl der in Verein tretenden Einzelheiten und die Weise ihrer Verwendung und Verknüpfung begründen den Unterschied der hier entstehenden Formen.

Zunächst sind zweierlei Fälle zu unterscheiden.

Entweder bleibt jener Liedsatz, von dem wir ausgehn, alleiniger Hauptsatz, gegen den alles Weitere nur Nebensache ist, und der daher auch seine abgeschlossene Form festhält. Oder es tritt neben den einen Hauptsatz noch ein zweiter oder noch mehrere mit gleichem Antheil und Rechte, weshalb denn auch die im andern Fall abgeschlossene Form sich löst und ändert. Die erstere Reihe von Formen fassen wir unter dem Namen

#### Rondoform

zusammen. — Einstweilen denke man dabei der alten Form des Rundgesangs (*Rondeau*), in dem ein Einzelner, oder Einer nach dem Andern einen Vers singt, und am Schlusse jedes Verses der Chor den Refrain wiederholt, der sich mithin als Hauptsatz geltend macht.

Das Nähere stellen wir gleich mit praktischen Versuchen vor. Für die beiden ersten Rondoformen setzen wir ohne weitere Erklärung (sie folgt im dritten Abschnitte der nächsten Abtheilung) fest, dass sie im langsamen Zeitmaasse dargestellt werden sollen.

## Erster Abschnitt.

### Die erste Rondoform.

Wir gehn von einem Liedsatz aus, der nun  
Hauptsatz

werden, mithin — wie schon der Name andeutet — noch eine weitere musikalische Ergiessung, noch einen Inhalt ausser ihm selber nach sich ziehn soll.

Dies kann naturgemäss nur der Fall sein, wenn der Satz selber in sich oder im Gemüthe, nach der Stimmung oder Erregung des Komponisten nicht vollkommen befriedigend ist. Denn wäre er an und für sich genugthuend, so bedürfte es ja keines Weitergehns; vielmehr wär' alles Fernere überflüssig, folglich belästigend und störend.

Woran erkennen wir nun, dass ein formell vollkommen abgeschlossener Satz — denn das ist schon dem Kunstnamen nach und ausdrücklich (S. 94) Voraussetzung — doch für sich noch nicht befriedige und weitere Entwicklung ausserhalb seiner verlange? —

Da hier allein von innerer Befriedigung die Rede sein kann (denn die äusserliche liegt schon in der formellen Abrundung und Abschliessung), so ist freilich an äusserliche und darum absolut bestimmte Merkmale nicht zu denken. Wir können nur aussprechen: ein Satz ist in sich nicht befriedigend, wenn er eine geistige Bewegung hervorruft, der er selber nicht zu genügen, — wenn er einen Inhalt anregt, den er innerhalb seiner nicht zu erschöpfen vermag.

Aber selbst diese Bestimmung ist nicht vollkommen ausreichend. Denn da jeder geistige Inhalt einer unermesslichen Erweiterung nach den verschiedensten Seiten fähig ist, so hängt es grossentheils von der Individualität und jedesmaligen Stimmung ab, wo man sich begrenzen und nach welcher Seite man sich ausbreiten will. — Diese Unmöglichkeit absoluter Bestimmung ist aber nicht ein Schade, sondern eine Wohlthat; denn auf ihr beruht die Freiheit der Kunst, die Möglichkeit für jeden einzelnen Künstler, sich in seiner Weise frei und eigenthümlich zu entfalten. Auch die Lehre hat sich nicht zu beklagen. Ihre Aufgabe ist ja keine andre, als zur Freiheit zu führen, alle Wege zu ihr zu eröffnen. —

Um Raum zu sparen, wählen wir einen schon Th. II, S. 328 unter No. 483 gegebenen Liedsatz. Wir nehmen an, er sei klaviermässig geschrieben (er ist allerdings mehr im Sinne des Orchesters gedacht, und wir werden die Folgen davon zu tragen haben), und lenken ihn entweder, etwa vom elften Takt an in dieser Weise

87

8va

(oder in der Th. II, No. 485 angegebenen) zum Schluss im Hauptton, oder behalten ihn vollständig bei und geben ihm einen zweiten Theil.

88

8va

dolce

mf

1ma

8va

Im ersten Fall erscheint es ausser Zweifel, dass der gewichtige Inhalt des Satzes in dem Raume von zwölf oder vierzehn Takten sich nicht vollständig ausgesprochen hat. Aber auch mit dem zweiten Theile (den wir obnehin auf das Nöthigste beschränkt haben) werden wir uns noch nicht in der angeregten Stimmung einheimisch und befriedigt finden. Schon der gedrängte Wechsel von zartern höhern Stimmen und wieder zutretendem gewichtigerem Bass in den letzten Takten ist wenig geeignet, zu voller Ruhe zu führen.

Diese letztere Wahrnehmung könnte reizen, dem Schlusse durch einen Anhang grösser Gewicht und durch stetigeres Weilen Ruhe und Befriedigung zu geben. Das Motiv *a.* in No. 88 leitet auf folgenden Ausgang, —

89

1da volta

8va

8va

b



den man nach der Lehre von den Liedformen (Th. II, S. 17) leicht und sicher wird zu Ende führen können.

Jeder, der uns bis hierher gefolgt ist, erkennt sogleich, dass mehr als eine Motivirung des Anhangs möglich gewesen wäre, dass auch die obige auf der Form des Orgelpunkts (Th. I, S. 239) beruhende Weise mit einfachern, im Satze selbst liegenden Motiven hätte ausgeführt werden können, während das Motiv *b.* in No. 89 nur entferntere Beziehung auf den Hauptsatz hat. Allein man wird gleichwohl auch unsern Anhang gelten lassen müssen. Nach den mannigfachen Regungen im Hauptsatz und im Gegensatze zu dem ruhenden Basston (mit seinem treibenden Rhythmus) ist lebhaftere, aufwallendere Bewegung wohl motivirt.

Indess eben dieser Sinn, dieses neue Element fodert nun sein Recht; es will gelten, muss sich ausbreiten. So wird denn aus dem Anhang, mit dem wir zu schliessen gedachten,

ein Gang,

oder — wenn man lieber will — ein gangartiger Satz, der im ersten Takt in No. 89 anhebt und mit dem Eintritte des fünften schliessen wird. Volle Befriedigung kann dieser Satz schon darum nicht gewähren, weil er, an den Orgelpunkt geheftet, keinen vollkommenen Schluss hat; er ist eben nur aufstrebende Bewegung vom Halbeton aus. Daher fodert er Fortführung, oder Wiederholung, oder Gegensatz. Im letztern Falle würde die Form der Periode entstehn. Allein die entscheidenden Züge an unsrer neuen Erfindung sind unstreitig der festgehaltne Basston und die aufstrebende Bewegung. Beides rath statt des Gegensatzes oder der Wiederholung Fortführung an, die wir von Takt 5 in No. 89 so —



setzen. Jetzt, nach so langem Fortgang und so bedeutender Erhe-

bung ist noch weniger daran zu denken, das von No. 89 her Zugesezte als blossen Anhang zu behandeln und damit zu schliessen; es beruhigt dieser Satz nicht, er regt vielmehr durch Neuheit des Inhalts und Bewegung zu weiterm Fortschritt an. Auch das Satzartige tritt gegen die verbreiterte und gesteigerte Bewegung immer mehr zurück und das Gangartige wird vorherrschend.

Was soll nun weiter geschehn?

Da wir schon gewiss sind, nicht schliessen zu können, und so lange auf einem Ton festgehalten haben: so müssen wir jetzt fortführen; die Modulation muss frei und beweglich werden. Dies ist das Erste, das feststeht.

Da wir das neue Motiv (*b.* in No. 89) ergriffen und schon zu einem grössern (*c.* in No. 90) ausgebildet haben, so müssen wir auch zunächst daran festhalten; voreiliger Uebergang zu neuen Motiven wäre zerstreuernd. Dies ist das Zweite, was wir erkennen, — und damit ist der nächste Inhalt, das Motiv *c.*, festgestellt.

Oder ist dieses Motiv vielleicht schon erschöpft? ist es nicht genügend, dass wir es in zwei Abschnitten sechsmal gesetzt haben? — Die Wiederholung ist zahlreich genug, aber nur einseitig; sie ist nur in einer einzigen Stimme und nur in einer Richtung erfolgt.

Sollen wir also das Motiv in entgegengesetzter Richtung fortführen? — Das würde einen zur Ruhe bringenden Charakter bezeichnen und im Widerspruch mit dem nothwendigen Vorsatz sein, die Modulation fortschreiten zu lassen. Es soll also eine andre Stimme, — die kräftigste, der Bass — unser Motiv übernehmen. Wir gehn so —

91 forte

ff



weiter. Das Motiv, im Bass und Tenor, dann im Diskant, breitet sich aus und führt auf eine Art von Halbschluss in *A*moll. Hier, mit dem Eintritte des achten Taktes, scheint dem Motiv erst mehrseitiges Genüge geleistet.

Nicht aber der Bewegung und dem fremdern Schlusse. In den letzten Takten sucht der Bewegungstrieb in einer neuen Form Befriedigung. Wie zuvor das Motiv *c.* erst in der Ober-, dann in der Unterstimme durchgeführt wurde, so wird jetzt das neue Motiv *d.* erst von der Unter-, dann von der Oberstimme dargestellt. Noch einmal (wir schreiben es nicht hin) wird es der Bass von der grossen und dann die Oberstimme von der zweigestrichnen Oktave aus wiederholen (wobei die Obertöne aus dem letzten Takte von No. 91 wegbleiben mögen), und dann wird es ebenfalls für befriedigt erachtet werden können.

Hier halten wir inne und erwägen das Geschehne.

Mit No. 88 schloss ein fester zweitheiliger Liedsatz, den wir zu unserm Hauptsatz ausersehn hatten.

In No. 89, 90, 91 und den nicht niedergeschriebnen zwei Takten ist eine neue Entwicklung erfolgt, deren Inhalt, formell angesehen, keine oder nur entfernte Verwandtschaft mit dem Liedsatze zeigt; selbst die Stimmung ist — wenn auch nicht fremd — doch eine veränderte, erregtere und anstrebendere im Vergleich zu der gemessenen des Hauptsatzes geworden.

Schon in No. 89 fanden wir in dieser Entwicklung den gangartigen Charakter vorherrschend. Dies ist noch entschiedener der Fall bei No. 90, wo der Schluss vermieden, und in No. 91, wo (Takt 8) selbst der schwache Halbschluss sogleich durch neue und flüssigere Bewegung gestört wird.

So dürfen wir denn unbedenklich die ganze Entwicklung für nichts Andres, als einen Gang erachten, einen Gang, der (wie jeder grössere und organisirte Tonerguss) seine Abschnitte zeigt und zu einem Abschlusse hinneigt.

Wir haben uns also vom Hauptsatz entfernt, sind über ihn hinausgegangen, — und zwar mit neuen Motiven. Aber wir sind nicht zu einem neuen Hauptgedanken, nur zu vorübergehenden Vorstellungen gelangt; denn ein neuer für sich geltender und bestehender Gedanke hätte in sich abschliessen, abschliessende Form annehmen, das heisst Satz oder Periode werden müssen.

Hiermit ist nun, auch abgesehen vom Gange der Modulation, so viel festgestellt:

dass wir mit dem Gange, der uns zuletzt beschäftigt hat, nicht füglich schliessen können.

Das Festere und damit Entscheidende (der Hauptsatz) war vorausgegangen, und wir sind jetzt in einem in sich selber nicht Abgeschlossnen begriffen; wie sollte das ein höheres Ganze abschliessen können?

Es muss also noch ein Satz folgen, entweder ein neuer, oder die Wiederholung des schon dagewesenen Hauptsatzes. — Wir entscheiden uns für das Letztere, vor allem, weil es das Einfachere und Einheitvollere ist; tiefer greifende Gründe werden sich bald von selbst ergeben.

Allein der Gang hat sich weit vom Hauptsatz entfernt; es ist natürlich und wohlgerathen, dass mit dem Vorsatze, zu ihm zurückzukehren, auch die Gedanken sich auf seinen Inhalt richten. Hier

92

*dolce p*

*forte*

*dim.* *sff* *ten.*

haben wir, mit einer Erinnerung an Takt 13 des ersten, oder Takt 7 des zweiten Theils (Takt 8 in No. 88), auf den Hauptsatz zurückgelenkt; dies war auch der geeignete Punkt, zu so vielen aufstrebenden Bewegungen den Gegensatz zu geben, der aus dem erregtern Gang in die Stille des Hauptsatzes zurückführte. — Die Modulation hat sich so gemacht, dass wir den Schlusson (die Dominante von *A* moll) als Medianten der neuen Tonart (des wiederkehrenden Haupttons) festhielten, ja in den letzten Takten verstärkt befestigten.

Nunmehr wird der Hauptsatz vollständig wiederholt. Werden wir mit ihm schliessen? Es kann geschehn. Allein der gangartige Mittelsatz, der in No. 89 begann, muss sich so tief eingepägt haben, dass wir uns schwerlich beruhigen werden, ohne auf ihn zurückgekommen zu sein. Es könnte von Takt 4 in No. 89 ab so —

zum Schluss gegangen werden. Nun ist jener zuerst in No. 89 erschienene Satz dennoch zum Anhang geworden. Dort war das unzulässig, vielmehr trieb seine Neuheit und Weise vorwärts. Jetzt bedürfen wir sein, um auch durch diese Erinnerung das Ganze abgerundet und abgeschlossen zu fühlen; sein schon bekannter Inhalt kann nicht mehr zu Weitem erregen.

Hiermit haben wir unser Tonstück beendigt. Betrachten wir es im Ganzen, so besteht es aus

Satz, — Gang — und Satz.

Da nun der Satz das in sich Abgeschlossene, in sich Beruhende, der Gang aber das Beweßsame, nicht in sich selber, sondern in etwas Anderm Schluss und Ziel Findende ist, so tritt uns hier wieder der Urgegensatz und die Grundform aller musikalischen Gestaltung,

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe,

entgegen, die wir zuerst (Th. I, S. 23) im Gegensatze von Tonika und Tonleiter, dann von tonischer und dominantischer Harmonie, später im dreitheiligen Liede (so wie, unentwickelter, im zweitheiligen und jeder Periode) gefunden hatten. Es bestätigt sich wieder einmal das Fortwirken unsrer ersten Erkenntnisse, wir werden es durch alle Formen hindurch verfolgen können, wenn sich auch nicht immer Zeit findet, es aufzuweisen.

Daher ist einleuchtend, wie nahe die jetzige Form mit früher erkannten, namentlich dem dreitheiligen Liede, zusammentreffen muss. Besonders in vielen Polonaisen besteht der zweite Theil (bis an die Wiederkehr des ersten als dritten) oft nur aus gangartigem Passagenwerk. Nur erscheinen im Rondo, wie wir es bis jetzt kennen, die Massen viel ausgebreiteter und vollständiger organisirt. Der erste und dritte Theil eines Liedes war nur Satz oder Periode; der Hauptsatz des Rondo's ist ein zweitheiliges, kann auch, wie Jeder erräth, ein dreitheiliges Lied sein. Auch die mittlere Masse ist in gleichem Verhältnisse nicht bloss weiter und reicher, sondern dabei auch bestimmter organisirt, damit sie bei ihrer Ausdehnung noch fest und fasslich bleibe.

Ja es könnte selbst jene Th. II, S. 329 betrachtete Form, die auf einen Liedsatz ein Fugato folgen lässt und mit der Wiederholung des Liedes schliesst, mit unsrer neuen Form verglichen werden, und das Fugato ungeachtet seines bedeutendern Inhalts, im Vergleich seiner beweglichen Weise zu der festen des Liedes, als gangartiger Mittelsatz gelten.

Dass übrigens unser obiges Beispiel in vielfacher Beziehung anders hätte ausgeführt werden können, dass man die Modulation zuletzt auf die Dominante des Haupttons lenken, sogar bei der Wiederholung des Hauptsatzes manche kleine Veränderung sich gestatten durfte, sei beiläufig als sich von selbst verstehend in Erinnerung gebracht.

Erwägen wir aber zum Schlusse noch einmal Inhalt und Darstellung unsers Satzes, so müssen wir gestehn, dass er keineswegs dem Charakter des Instruments vollkommen gemäss ist. Es kann dergleichen auf ihm dargestellt werden; — und wer dürfte mit dem

Künstler rechten, der sich in einer ächten Klavierkomposition irgend einer den obigen ähnlichen Wendungen bediente? Gleichwohl fühlt man schon dem Hauptsatz an, dass er Vollklang, breite, stille und wohlgebundene, bedeutsame Führung der Stimmen fodert, mehr zu orchestraler als klaviermässiger Darstellung hinneigt. In der That ist jener alte Liedsatz No. 483 des zweiten Theils keineswegs für Klavier, sondern mit der Vorstellung still und breit geführter Streichinstrumente und füllender Bläser erfunden worden. Da nun hiermit der Charakter des Ganzen feststand, so musste auch in allem neu Hinzugekommenen, z. B. in No. 91, jene Richtung nach dem Orchestermässigen fortwirken.

So wird uns hier eine thatsächliche, obwohl nur äusserlich (S. 96) veranlassete Mahnung, bei der Erfindung gleich von Haus aus uns bestimmte Organe vorzustellen. Wo dies versäumt ist, kann stets nur halbe Wahrheit gegeben werden, wird selbst ein im Uebrigen glücklich Empfundnes oder Ersonnenes unzulänglich hervortreten; — wie denn die obige Komposition eher für einen Klavierauszug gelten könnte, als für ein Klavierwerk\*).

## Zweiter Abschnitt.

### Die zweite Rondoform.

In der ersten Rondoform hatten wir uns zwar vom ursprünglichen Satz entfernt; wir waren von ihm weggegangen. Aber wir waren auf keinen neuen feststehenden Satz gekommen, sondern wendeten uns zum ersten Satze zurück.

War dies eine Schwäche, — ein Mangel?

Keineswegs. Mag man es nun dem hier gewählten Hauptsatze zugestehn oder nicht, so ist doch denkbar, dass ein solcher uns tief erfülle, in sich stark und ausgeführt genug sei, um keinen neuen Gedanken neben sich feste Stellung nehmen zu lassen. Sind wir von dem Ernst, der Feierlichkeit, — oder was nun der gewichtige Inhalt unsers Hauptsatzes war, — ergriffen: so kann das bewegliche Gemüth davon weg, darüber hinaus verlangen, um sich gegen jene Einwirkung wieder festzustellen oder sie austönen zu lassen; aber es kann nicht umhin, darauf zurückzukommen und darin Ruhe und Abschluss zu finden.

Hierin erscheint unsre erste Form erklärt und gerechtfertigt. Zugleich begreift man hieraus, dass der Hauptsatz in derselben in

\*) Hierzu der Anhang D.

der Regel ein zwei- oder dreitheiliger Liedsatz sein wird. Denn so wenig man die Kraft eines Satzes nach seiner Länge messen wird, so gewiss strebt doch ein wichtigerer oder anheilvoller gefasster Inhalt nach einer gewissen Vollständigkeit der Darstellung.

Allein auch ein Andres ist möglich. Unser Hauptsatz fesselt uns nicht an sich; wir verlassen ihn, um auf einen neuen Satz überzugehn. Gäben wir nun hiermit den erstern ganz auf, so würde ein Gedanke den andern verdrängt haben; es würde eine Reihe an einander gehängter, aber nicht organisch mit einander verbundner Sätze vorüberziehn. Auch diese Gestaltung ist möglich, und wir werden sie da, wo sie recht ist, kennen lernen. Hier aber, wo wir uns von einem Hauptsatz angezogen und erfüllt finden, würde sie zerstreud, also im Widerspruch mit unsrer Voraussetzung auftreten.

Wir kehren also auf den Hauptsatz zurück. Nun steht der neue Satz eben so zwischen dem Hauptsatz und dessen Wiederholung, wie in der ersten Form die gangartige Masse. Auch ist er ebensowohl, wie diese, Nebensache im Verhältniss zum Hauptsatze, von dem wir ausgegangen, und auf den wir zum Schlusse zurückkommen, — dessen Name (Hauptsatz) auch nun erst vollkommen gerechtfertigt ist. Im Gegensatze zu ihm wollen wir den neuen Satz — Nebensatz, — oder, da sich künftig noch andre Sätze finden werden, denen dieser Name eben so wohl und besser gebührt,

#### Seitensatz

nennen; er stellt sich jenem als zweiter, wenn auch untergeordneter Satz zur Seite.

Hiermit ist die zweite Rondoform der Hauptsache nach charakterisirt. Sie enthält

Hauptsatz — Seitensatz — Hauptsatz,

so wie die erste Rondoform Satz, Gang und Satz enthielt.

Wie wollen wir diese drei (oder eigentlich zwei) Sätze stellen?

Unstreitig ist es ein bedeutender Schritt, wenn wir in einer Komposition von einem Satze zu einem andern fortgehn. Diesem Fortschritt im Inhalt entspricht auch die Modulation. Sie betritt mit dem neuen Satz auch eine neue Tonart.

Dem Hauptsatze zu Anfang und Ende gebührt, wie sich von selber versteht, der Hauptton. Der Seitensatz stellt sich in eine verwandte Tonart, entweder in die der Ober- oder Unterdominante, oder in die Parallele, oder in sonst eine mit dem Hauptton in Beziehung stehende. Angenommen also, Cdur wäre der Hauptton, so würden sich zunächst folgende Modulationspunkte —

Cdur , Gdur , Cdur  
 C - , F - , C -  
 C - , Amoll , C -  
 C - , Asdur , C -  
 C - , Cmoll , C -

zur Auswahl bieten. Wir wollen indess gleich anmerken, dass die Oberdominante von allen als der ungünstigste Modulationspunkt erscheint, da sie in Dursätzen in der Regel schon im Hauptsatz und Haupttone benutzt worden ist, in Mollsätzen aber Moll auf Moll häufen würde.

In dieser Weise haben wir schon früher (Th. II, S. 79) Liedsätze mit Trio geschrieben. Aber diese hingen unter einander formell gar nicht zusammen, sie waren nur an einander gereiht, nicht verbunden zu einem fest und innig gebildeten Ganzen. Von ihnen unterscheidet sich die Rondoform dadurch, dass ihre einzelnen Sätze förmlich mit einander verbunden werden.

Nun zur Ausübung. — Wir setzen folgenden Hauptsatz fest,  
 Andante con moto.

94

dolce piano

Ima v. Ilda.

der mit dem folgenden Takte schliessen wird. Dann ist er ein in sich fertiger Liedsatz, dessen Inhalt noch genügender eingepägt wird, wenn wir auch den zweiten Theil wiederholen.

Ein solcher Satz kann ein für sich bestehendes Tonstück sein; aber das in ihm webende Gefühl kann eben sowohl auch den Komponisten zu weiterm Fortgange bewegen. Dem vorstehenden Satz würde das Letztere schon wegen der gleich im Einsatz sich andeutenden bewegtern oder verlangendern Stimmung mehr zusagen.

Wie soll nun weiter geschritten werden?

Sollen wir einen zweiten abgesonderten Liedsatz in der Weise der Trio's anhängen? — Die Absonderung würde der eben vorausgesetzten weiter verlangenden Stimmung nicht entsprechend, auch dem fließenden Gange des Hauptsatzes nicht gemäss scheinen; doch wäre diese Form möglich. Ueber sie sind wir schon belehrt.

Sollen wir einen gangartigen Mittelsatz bilden, das heisst, die erste Rondoform anwenden? Auch das hätte Bedenken. Denn der ganze Hauptsatz ist schon bewegungsvoll und der Gang müsste die Bewegung überbieten; der Hauptsatz ist fließend geschrieben, und dem Gang ziemte derselbe Charakter. Wenn man in irgend einer Weise einen Gang anknüpft, z. B. so —

(wir denken uns die beiden ersten Takte als Motiv des Ganges im dritten und vierten Takte wiederholt, über beliebiger Modulation

\*) Es wird von hier an oft nur in blossen Entwürfen das Nöthige angedeutet werden.

weiter geführt, zwischen Ober- und Unterstimme wechselnd u. s. w.), und so geschickt und reich oder der Stimmung des Hauptsatzes angemessen, wie man nur vermag, fortführt: so wird man sogleich zu der klaren Anschauung kommen, dass das gesang- und liedmässige Wesen des Hauptsatzes im Gang untergeht, und der letztere, um sich nur von jenem zu unterscheiden, zu einer Masse von Bewegung getrieben wird, die der ursprünglichen Stimmung des Ganzen schwerlich gemäss sein kann. — Vergleicht man den jetzigen Hauptsatz mit dem für die erste Rondoform benutzten, so erkennt man, wie der alte nicht wohl etwas Andres, als einen Gang, der jetzige lieber einen Satz nach sich ziehen kann.

In welchem Tone wird unser zweiter oder Seitensatz stehn? — Der Regel nach, wenn nicht besondere Gründe weiter führen, in einem nächstverwandten; also in der Ober- oder Unterdominante, oder Parallele. Allein die beiden ersten Modulationen lehnen wir sogleich ab; unser ohnehin weicher Satz würde zu trüb, wenn wir Moll auf Moll (Th. I, S. 215) setzen wollten. Auch die Parallele (*Asdur*) genügt nicht; sie ist im ersten und zweiten Theile des Hauptsatzes scharf berührt worden, wird also in der Wiederholung wiederkehren und kann nicht mitten inne die Hauptstelle einnehmen, ohne da oder doch später zu ermatten. Wir wollen die Tonika (*F*) als Mediant des neuen Tons festhalten, kommen also nach *Desdur*, in die Unterdominante der Parallele.

Nun ist noch die rechte Anknüpfung zu suchen. Wir könnten den Hauptsatz (No. 94) fest abschliessen und den neuen Satz ohne Weiteres eintreten lassen.

Seitensatz.

96  u. s. w.

Allein wenn auch der Seitensatz noch so anziehend erfunden wäre, so würde ihm doch die allzugrosse Aehnlichkeit mit dem Hauptsatze nachtheilig. Auch die zu grosse Nähe, der unmittelbare Eintritt würde, wenn nicht ein ganz abweichender Satz folgte, ungünstig wirken.

Oder wir könnten einen Gang, eine Passage einflechten, die den Uebergang von einem Ton und Satze zum andern vermittelte. Auch dies — man stelle sich eine Anknüpfung, wie die von No. 95 vor — wäre nur ein äusserliches, mehr zerstreues als einendes Wesen.

Wir ziehen vor, aus Motiven und in der Weise des Hauptsatzes den Uebergang zu bahnen.

97

*sf* *sf*  
*p* *pp*

Più animato.

*marcato*

*bis* *cresc.*

*sf*

*bis*

Hier ist mit der Ueberleitung zugleich ein neuer Satz gegeben, der sich nicht bloss durch einzelne Wendungen (das wäre von No. 96 allenfalls auch zu sagen), sondern sogleich und entschieden durch veränderte und gesteigerte Bewegung vom Hauptsatz ablöst; beide Sätze sind verbunden und doch deutlich unterschieden; das verbindende Mittelglied gehört dem ersten Satz an und zieht sich doch auch, mit sehr geringer rhythmischer Veränderung, in den zweiten hinein.

Bedurfte es des letzten zu wiederholenden Taktes? — Man sieht leicht, dass möglicher Weise mit seinem ersten Eintritte geschlossen werden konnte. Allein erstens schien der Satz wegen seiner lebhaftern Bewegung und Modulation vollern, verstärkten Schluss zu fodern; zweitens verlangte das neue Motiv, das von Takt 8 an in die Begleitung getreten, sich geltend zu machen; drittens bedürfen wir eines Motivs zu weiterm Fortgange.

Betrachten wir nämlich den Seitensatz, so weit er sich in No. 97 gebildet hat, so müssen wir ihn vermöge seines Schlusses auf der Dominante für den ersten Theil eines zwei- oder vielleicht dreitheiligen Lieds ansehen. Im erstern Falle würde dieser Theil wahrscheinlich wiederholt, und wir könnten in dieser Weise —

(der erste Takt steht statt der Wiederholung des letzten in No. 97) oder in einer ähnlichen auf den Anfang zurückkommen.

Wie nun ferner der zweite, oder allenfalls zweite und dritte Theil des liedförmigen Satzes zu bilden wär', darf hier als hinlänglich bekannt übergangen werden. Wir nehmen an, der Seitensatz schliesse mit dem schon für den ersten Theil gebrauchten Anhang, aber in seinem Haupttone, *Desdur*, etwa so.

Von hier aus muss aus doppelten Gründen zurückgegangen werden in den Hauptton und zum Hauptsatz: einmal nach dem Plan unsrer Komposition, die in sich einig beschlossen und abgerundet werden, nicht von einem Satz zum andern hingehn und damit den ersten verloren geben sollte; dann schon der Modulation wegen, da wir ohne ganz besondere Gründe nicht ein Tonstück aus *F*moll in *Des*dur schliessen können.

Dass nun dieser Rückweg nicht füglich durch ein unmittelbares Einsetzen von *F*moll mit dem Hauptsatze geschehn könne, wenn wir so, wie in No. 99 geschlossen haben, ist schon daraus klar, dass wir ja den letzten Takt (den nach No. 99 folgenden) auszufüllen haben. In äusserlicher Weise könnte dies mit einer sogenannten Kadenz, mit einem frei auslaufenden Gange, gewöhnlich in der Oberstimme, geschehn; etwa in dieser Weise. —

100

u. s. w.

Oder es könnte, damit nicht zu so fremden Motiven gegriffen werden müsste (was nur selten begründet und gut erscheint), der Schluss selber so gewendet werden, dass er in den Hauptsatz hineinführt; wir könnten z. B. den in No. 99 gesetzten Schluss so

101

u. s. w.

wenden und damit sofort in den Hauptsatz einlenken. Man bemerkt, dass diese Wendungen in unserm Falle durch den Eintritt des Hauptsatzes auf *des-f-b* sehr nahe lagen. Allein dies ist nicht immer der Fall; und das zu nahe liegende, gleichsam unvermerkte Hinübergleiten aus einem Satz in den andern kann wohl bisweilen dem Sinn einer Komposition zusagen, wird aber in der Regel beide Sätze, indem es ihre Umrisse verwischt, schwächen. Dies ist besonders zu besorgen, wenn der Inhalt, wie hier, schon an sich einen weichern Charakter hat.

Wir thun also besser, zwischen dem Schlusse des Seitensatzes und der Wiederkehr des Hauptsatzes weitere Vermittlung zu

suchen. Das Nächstliegende wäre, das Schlussmotiv selber weiter zu führen. Statt No. 101 setzen wir so. —

102

ritard.

tempo Imo.

u. s. w.

8va

Allein es muss schon äusserlich auffallen, dass hier einem Nebenmotiv so viel Raum gegönnt ist; und in der That wird dadurch eine trübere Stimmung, die sich im Nebenmotiv nur beiläufig und vorübergehend vernehmen liess, so ausgebreitet geltend gemacht, dass der Hauptsatz innerlich unmotivirt, der zuletzt herrschenden Stimmung nicht gemäss erscheint. Dabei haben wir uns Takt 3 und am Schlusse noch nicht einmal so viel Raum gegönnt, als zu behaglicher Entfaltung wünschenswerth gewesen wäre. Einigermassen hätten wir dem abhelfen können, wenn wir ein Hauptmotiv zugezogen, z. B. so —

103



in einer Satzreihe (Gang aus Sätzen) weiter gegangen wären, in denen zwei Takte für ein Motiv gelten.

In dieser und jeder ähnlichen Weise müssten wir jedoch befürchten, den Inhalt des Seitensatzes, — der nun zwei oder gar drei Theile und ausserdem den zurückführenden Gang (in No. 102 sieben oder neun Takte) auszufüllen hat, zu erschöpfen und damit zugleich dem Hauptsatz zu nahe zu treten. Selbst das würde wenig fruchten, wenn wir zuletzt dem Inhalte des letztern nahe träten, z. B. in No. 102 von Takt 8 an so —



in das erste Motiv der Hauptmelodie einlenkten.

Gründlicher vermeiden wir alle diese Uebelstände, wenn wir ein Mittelglied zwischen Seitensatz und Wiederanfang stellen, das uns zwar schon vertraut, dabei aber noch nicht verbraucht und auch im Hauptsatz entbehrlich ist. Und ein solches haben wir in dem Uebergange vom Haupt- zum Seitensatze (No. 97) bereitet. Nach dem in No. 99 einmal festgesetzten Schlusse gehn wir so —



in den Hauptsatz zurück; die angeregte rhythmische Form will ebenfalls fortwirken und nimmt die Stelle der ursprünglichen Begleitung ein.

Die weitere Durchführung des Hauptsatzes bedarf keiner Erläuterung. Nach so mannigfaltigem Inhalt würden wir einen ausführlichen und genugthuenden Schluss wünschen, folglich einen Anhang setzen, der wohl am besten dem vermittelnden Satze nachgebildet würde; — vielleicht schlossen wir (von No. 94 aus gerechnet) in dieser Weise,

106

The musical score consists of two systems of music. The first system is a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff contains a melodic line with dynamic markings *sf*, *p*, and *sf*, and the lower staff contains a bass line with rhythmic patterns. The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

die sich auch weiter verfolgen liesse.

### Dritter Abschnitt.

#### Erleichterungen dieser Form.

Das charakteristische Kennzeichen der zweiten Rondoform ist das, aus zwei liedförmigen Sätzen zu bestehen. Unser Beispiel zeigt ein Rondo mit zwei Sätzen, die beide zweitheilige Lieder sind. Wir haben auch nicht unerwähnt lassen können, dass ebensowohl der eine oder beide Sätze hätten dreitheilig sein können. Nur muss schon in unserm, innerlich gar nicht einmal weit ausgedehnten Rondo eine gewisse lästige Breite fühlbar geworden sein, die in der Wiederholung einer so bestimmten und gleichmässig durchgeführten Form, wie die zweitheilige Liedform ist, ihren Grund hat. Bei der Verbindung dreitheiliger Liedsätze ist dieselbe Ungunst der Form natürlich noch empfindlicher.

Diesen unerwünschten Umstand können wir zunächst nur bei dem zweiten Satze (dem Seitensatze) gewahr werden, da unsre frischeste Theilnahme nothwendig dem Hauptsatze gehört,

der sie ja zuerst in Anspruch genommen. Alles was nach ihm kommt, kann im Verhältniss zu ihm nur Untergeordnetes sein; daher eben erscheint ein dem Hauptsatz gleich konstruirter Seitensatz breiter als jener, wenn auch sein Inhalt eben so anziehend oder selbst anziehender ist. — Man erinnere sich aus häufigen frühern Bemerkungen, dass hier nicht sowohl von der arithmetischen Ausdehnung (von der Zahl der Takte), als von den das innere Maass gebenden Verhältnissen die Rede sein kann.

Daher fühlt sich der Komponist oft bewogen, entweder dem Seitensatz nur eine einzige Periode einzuräumen, oder, wenn er zweitheilig angelegt ist,

den zweiten Theil gangartig aufzulösen, das heisst, ihn nicht nach dem Gesetz der Liedform abzuschliessen, sondern ihm vor dem Schluss gangartige Fortbewegung zu geben, die ohne weitem Abschluss auf die Dominante des Haupttons und von da in den Hauptton zurückleitet.

Betrachten wir nach dieser Vorerwägung einige Anwendungen unsrer Form, sowohl vollständige als erleichterte. Wir sind schon bei andern Anlässen (z. B. in der Fugenlehre) darüber aufgeklärt, dass man nicht verlangen dürfe, zwei oder gar alle zu einer Klasse gehörigen Tonstücke in allen Einzelheiten der Gestaltung übereinstimmen zu sehen. Dies kann zufällig einmal eintreten; aber es fodern, — hiesse die Freiheit aus der Kunst verbannen, mithin das Wesen der Kunst verneinen. Indess die Grundlinien, das Wesentliche der Form, werden wir bis dahin, wo höhere Gründe Abweichung, das heisst, neue Form fodern, allerdings in jedem gelungenen Werke gewahr.

Das erste Tonstück, das wir betrachten, ist das zarte und anmuthige Andante in Mozart's kleiner *C* dur-Sonate, der ersten im ersten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Gesamt- (No. 1 der neuen Einzel-) Ausgabe. Hier belauschen wir die Form gleichsam in ihrem Entstehn aus der Liedform mit Trio (S. 106), so dass man allenfalls ungewiss sein könnte, ob die Komposition der einen oder der andern Klasse zugehört.

Mozart beginnt mit diesem Motiv



einen sehr bestimmt und klar ausgebildeten zweitheiligen Liedsatz, den ersten Theil in *C* dur, den zweiten in *F* dur schliessend; der Auftakt von drei Achteln macht sich durch das ganze Stück geltend; die Begleitung ist höchst einfach, fast nur harmonisch unterstützend. Dies ist der Hauptsatz. Ihm folgt ohne engere Vermittelung ein zweiter Liedsatz in *F* moll; man betrachte hier

108

u. s. w.

den Schluss des Haupt- und den Anfang des Seitensatzes. Hier knüpft sich vorerst der eben erwähnte Zweifel an. Beide Sätze sind durch keine Art von Ueberführung mit einander verknüpft und man könnte sie für abgesonderte, Hauptstück und Trio nehmen. Allein das Trio hat in der Regel (Th. II, S. 79) einen vom Hauptsatz ganz verschiedenen Inhalt und Charakter und liebt deswegen auch, eine eigne Tonart zu haben. Hier aber bleibt Mozart, bloss mit Aenderung des Geschlechts, auf derselben Tonika stehn und knüpft sogar (wie die Ziffern in No. 107 und 108 andeuten) mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes wieder an; auch der Auftakt von drei Achteln geht durch den Seitensatz durch. Auch dieser hat vollkommen ausgebildete zweitheilige Liedform, und schliesst den ersten Theil in der Parallele (*As* dur), den zweiten in *F* moll. — Uebrigens wird jeder der vier Theile des Haupt- und Seitensatzes wiederholt; eben diese feste und sättigende Abrundung jeder Partie machte Ueberleitungssätze oder Gänge unrathsam.

Da der zweite Theil des Seitensatzes das Hauptmotiv verlassen hat, so bringt es Mozart in einem Anhang von vier Takten noch einmal und lässt nun, abermals ohne andre Vermittlung, als die in der Gleichheit des Hauptmotivs liegende, den Hauptsatz vollständig und unverändert wiederholen. Wenn schon das Minore einen abrundenden Anhang erhalten hat, so darf ein solcher noch weniger am Schlusse fehlen. Mozart benutzt dazu das Hauptmotiv in Dur, allein er giebt diesem die Bassfigur des Minore (No. 108) zur Begleitung und verknüpft so beide Sätze.

Ein zweiter Fall, sehr ähnlich dem vorigen, zeigt sich in dem Andante der seelenvollen, tiefbewegten *D* dur-Sonate von Beethoven, Op. 28. Der Hauptsatz (im Romanzenton erzählend) ist ein zweitheiliger Liedsatz in *D* moll, dem ein anderer zweitheiliger Liedsatz, *D* dur, folgt; darauf kehrt der Hauptsatz wieder, anfangs einfach, weiterhin mannigfach verändert. Ein Anhang fasst wieder Motive beider Sätze zusammen. Die einzige formelle Verbindung von einem Satze zum andern besteht aus einer kurzen Auftaktnote des Seitensatzes und wenigen überleitenden Noten, die in den Hauptsatz zurückführen. Dies — der Anhang aus Motiven beider Sätze, die Veränderungen des Hauptsatzes bei der Wiederholung — weiset die Rondoform aus; auch der gegliedertere und rhythmisch kerni-

gere Bau des Seitensatzes deutet dahin, da den Trio's in der Regel (Th. II, S. 79) eher ein fließendes Wesen zukommt. Auch hier werden alle Theile wiederholt (der erste Theil des Hauptsatzes schliesst in der Dominante, *A* moll), die des Hauptsatzes auch bei dessen Wiederkehr, aber hier mit Veränderungen.

Diese beiden Fälle haben uns also unsre Form unverkürzt gezeigt. Den dritten Fall entlehnen wir aus Haydn's kleiner launiger *Es* dur-Sonate, der dritten im ersten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe (No. 3 der neuen Einzelausgabe).

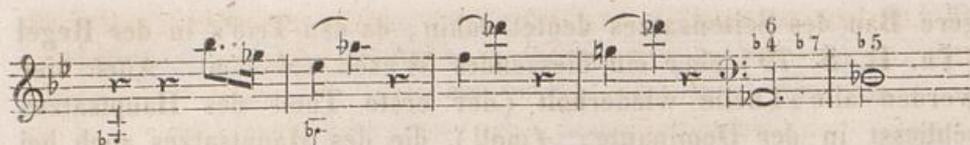
Das Adagio dieser Sonate hat als Hauptsatz einen zweitheiligen Liedsatz in *B* dur. Dies —



ist der Vordersatz des ersten Theils; der erste Abschnitt (*a.*) wird im Nachsatz nochmals gesetzt, dann der ganze Theil wiederholt, so dass in sechszehn Takten jener Abschnitt viermal erscheint und die Hälfte des ganzen Satzes ausmacht. Dieser Umstand ist von Einfluss. Erstens variirt Haydn schon bei der Wiederholung des ersten Theils die Melodie; zweitens weicht der zweite Theil nach einer verwandten Anknüpfung an den ersten mit einer Wendung nach *B* moll entschieden von demselben ab, so dass sich seine ersten zehn Takte beinah' als ein besondrer Satz abgelöst hätten. Dies erfolgt jedoch nicht, vielmehr kehrt, abermals verändert, der erste Theil wieder und wird etwas erweitert im Hauptton geschlossen. Darauf wird auch dieser ganze zweite (oder zweite und dritte) Theil mit steter Variirung wiederholt. So haben wir also einen weit und voll ausgeführten und abgeschlossnen Hauptsatz vor uns, der nur dadurch ein Weiterschreiten verlangt zu haben scheint, dass sein bei allem Gehalt doch einfacher Inhalt, stets an dieselbe Tonika gebunden, des Gegensatzes ermangelt und deshalb ungeachtet seines Reizes noch unbefriedigt lässt. Allein nach so ausführlicher und stetiger Durchführung des ersten Liedsatzes muss es bedenklich erscheinen, einen zweiten vollkommen durch- und ausgeführten nachzusenden.

Haydn setzt, ohne Ueberleitung, seinen Seitensatz in *B* moll ein, und bildet, wie hier —





angedeutet ist, einen fest in der Parallele geschlossnen ersten Theil; die Melodie geht über der fortwogenden Begleitung nur in leichten Zügen hin. Nun begehrt sie Ausfüllung und der erste Theil einen zweiten, und so scheint doch geschehn zu sollen, was wir vorher für bedenklich hielten, dass dem breit ausgelegten Hauptsatz ein gleicher Seitensatz folge.

Allein eben hier trifft Haydn, — der mehr wie irgend ein andrer Meister Maass zu halten weiss, — das einzig Rechte. Der zweite Theil setzt ein, die Melodie füllt und festigt sich, aber — aus der liedförmigen Konstruktion wird, eben auf dem Gipfel, ein Gang —



nach der Dominante des Haupttons. Hier wird in drei Takten nach einander über einem Orgelpunktbasse geschlossen, dann in sechs weitem Takten, immer über der festgehaltenen Dominante, der Uebergang zur Tonika gemacht, und nun tritt, mit abermaligen Veränderungen, der Hauptsatz wieder ein; der erste Theil wird wiederholt, statt der Wiederholung des zweiten Theiles wird, jedoch mit Anspielung auf seinen Inhalt, ein Anhang gebildet.

Hier zeigt sich also die erste Abweichung von der Grundform; wir sehn genau, wie weit letztere festgehalten, wo und warum sie verlassen worden, und können uns dabei abermals überzeugen, dass die Kunst ihrem Wesen nach weder Zwang äusserer Gesetze und Formen, noch Willkühr des Bildners kennt, sondern nur die in der Vernunft einige Freiheit und Gesetzlichkeit.

Das kleine Haydn'sche Adagio ist allerdings nur ein einzelner Beitrag zu dem Erweis dieser folgenreichsten Wahrheit; aber wegen seiner durchsichtigen und einleuchtenden Natur kein zu überschender.

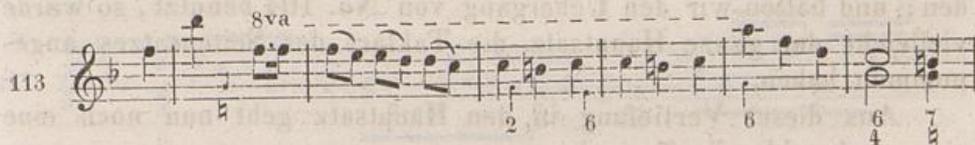
Hier haben wir auch zum ersten Mal eine ganz entschiedne Lossagung von der Form des Liedes mit Trio. Das Haydn'sche

Minore kann unmöglich Trio sein, denn es ist gar kein abgeschlossenes Lied, sondern löst sich eben auf seinem Gipfel in einen Gang nach dem Hauptsatz auf. Ja, es ist selbst bei seinem Auftreten, obwohl ohne Uebergang, von der Natur des Trio's durchaus fern; es tritt nicht fließender, sondern gegliederter auf und hat zum Inhalte nicht ein neues, sondern ein Motiv des Hauptsatzes (*b.* in No. 109), das zuerst (in No. 110) nur leise angedeutet wird, dann aber, im zweiten Theil (No. 111), entschieden heraustritt und sich geltend macht. Aus diesem Gesichtspunkte wird die tiefe Einheit der reizenden Komposition noch einleuchtender; Ein Hauptmotiv (*a.* in No. 109) durchwaltet das Ganze, stets neu gewendet und benutzt.

Einen vierten Fall giebt das Adagio der kleinen *F*moll-Sonate von Beethoven, Op. 2. Der Hauptsatz ist ein zweitheiliges Lied in *F*dur. Seinem Schlusse folgt ohne Weiteres in *D*moll der Seitensatz. Er stellt sich anfangs durchaus liedmässig dar; seine ersten Takte —



erscheinen als Vordersatz eines ersten Theils, der vielleicht auf der Parallele, oder — da das wieder der eben verlassene Ton des Hauptsatzes ist — besser vielleicht auf der Dominante (*A*) schließen würde. Allein auch dies — Moll auf Moll — konnte Beethoven nicht zusagen; auch musste das Motiv des neuen Satzes wohl anziehend und als Gegensatz für das Hauptthema durchaus angemessen, nicht aber zu weiter Ausführung geeignet erscheinen. Er wendet sich also schon hier von der Liedform ab und geht mit einer nahe liegenden Wendung (wir geben nur die Grundmelodie)



zu einem Schlusse nach *C*dur. Von da wird mit einer Kadenz zurückgelenkt in den Hauptsatz, der variirt durchgeführt und mit einem Anhang geschlossen wird.

Die Form ist hier abermals unverkennbar; aber das Liedförmige des Mittelsatzes ist nur eben festgestellt und dann sogleich wieder verlassen. — Unleugbar kann übrigens, wenn auch nicht im vorliegenden Falle, doch in ähnlichen (deren wir noch gedenken werden) Zweifel entstehen, ob ein so früh abgelenkter Mittelsatz

für einen liedförmigen Satz, oder für einen Gang zu achten; und so erkennen wir hier wieder eine Gränzlinie, auf der zwei nächstverwandte Formen, die erste und zweite Rondoform, sich berühren, ja, bisweilen nicht sicher unterschieden werden können, so bestimmt sie auch im Mittelpunkt ihres Wesens unterschieden sind. Aber eine andre Weise der Abscheidung ist auch im Gebiete des freien Geistes nicht zu setzen und nicht zu wünschen. Es kommt vor allem auf den festen Mittelpunkt, auf den bestimmten Grundbegriff jeder Form an. Von ihm gehn wir aus, bis wir an die Markscheide einer benachbarten Form gelangen; hier werden beide Formen gegen einander frei, wir werden losgelöst von dem anfangs uns haltenden Mittelpunkt der einen Form, und können uns in und zwischen beiden frei bewegen.

Und so ziehn wir in einem fünften Falle noch eine Form uns näher, mit der wir hier bereits in mancherlei Berührung gekommen sind, die Variation.

So viel erscheint klar, dass der erste Liedsatz in unsern beiden Rondoformen im eigentlichen Sinne Hauptsatz ist. Er beginnt, er schliesst; wenn wir einen Anhang brauchen, denken wir zunächst an ihn; ist eine Ueberleitung nöthig, so nehmen wir sie (S. 113) ebenfalls gern aus ihm, ja öfters knüpfen wir (S. 116) sogar den Seitensatz an Motive des Hauptsatzes. Daher nimmt der Hauptsatz (wenn wir Anfang und Ende des Ganzen zusammenrechnen) auch den grössten Raum ein, und eben daher sind wir leicht veranlasst, ihn zu variiren und, wie Haydn und Beethoven in den beiden letzten Fällen gethan, noch ein besondres, erneutes Interesse an ihn zu knüpfen. Ja, wir werden sogar ohne diesen mehr zufälligen Antrieb bisweilen durch die abweichende Natur des Seitensatzes genöthigt oder gereizt, den Hauptsatz bei seiner Wiederkehr zu variiren, um die Verschiedenheit beider auszugleichen. So ist schon in No. 105 die Begleitung des Hauptsatzes geändert worden; und hätten wir den Uebergang von No. 104 benutzt, so würde vielleicht der ganze Hauptsatz die Taktart des Seitensatzes angenommen haben.

Aus dieser Vertiefung in den Hauptsatz geht nun noch eine eigne, obwohl nahe liegende

#### Erweiterung der Form

hervor, die wir an dem hochsinnigen Largo der Beethoven'schen *Adur*-Sonate Op. 2 beobachten können.

Die Form dieses Tonstückes ist die zweite Rondoform, wie wir sie zuletzt an dem Andante der Beethoven'schen *Fmoll*-Sonate wahrgenommen haben. Der Hauptsatz stellt in *Ddur* den ersten vollkommen im Hauptton schliessenden Theil eines Lieds auf, dem der zweite Theil folgt, in *Adur* auftretend und dann auf das Hauptmotiv

und den Hauptton zurückkehrend. Nach vollkommenem Abschluss und ohne weitere Ueberleitung schliesst sich der Seitensatz in *Hmoll* an. Dieser hat unverkennbar liedförmige, aber freier organisirte Gestalt. Er tritt mit diesem Satze, —



den man für einen ersten Theil zu halten hätte, an; nun aber wird derselbe Satz bis zum Zeichen † in einer Mittelstimme und verändert —



in dem eben erreichten *Fis*moll wieder gebracht, dann aber sogleich gangförmig nach *G*dur, der Unterdominante des Haupttons, von da weiter auf *A* als Oberdominante geleitet und der Hauptsatz wiederholt. In dieser Wiederholung ist nur der Anfang des zweiten Theils leise, durch blosse Versetzung der Stimmen, —



verändert. Wenn nun Beethoven nach dem vollständigen Abschlusse des Hauptsatzes so —



weitergeht, im nächstfolgenden Takte in *D*dur schliesst und diesen ganzen Satz (No. 117) in mehr ausgeführter Figuration wiederholt: so muss man darin einen Anhang erkennen. Bis hierher also ist die Form mit den früher betrachteten übereinstimmend.

Nun aber fühlt sich der Komponist über alle diese Zwischenreden hinaus von dem edlen Sinn seines Hauptsatzes angeregt, ihm neue und grossartigere Entwicklung zu geben. Noch einmal setzt das Hauptmotiv in Moll und mit voller Energie ein, erhebt sich aber

in Kraft nach *B*dur, steigert sich und — wendet sich auf die Dominante des Haupttons zurück; denn allerdings konnte mit so fremdartiger Erhebung nicht charaktergemäss geschlossen werden. Daher kehrt nach einem Orgelpunkt von vier Takten abermals der vollständige Hauptsatz — nämlich der erste Theil, der ja sein Kern und auch der Hauptinhalt des zweiten Theils ist, — in *D*dur und mit neuer, zartsinniger Figuration wieder; statt des zweiten Theils, dessen eigenthümlicher Inhalt ja im ersten Versuch eines Anhangs (No. 117) vorweggenommen ist, beschliesst nun ein sehr einfacher Anhang das innerlich reiche und doch so einleuchtend klar und einfach geordnete Ganze.

In dem Hergang desselben von der in No. 117 angeführten Stelle liegt das Neue, das wir zu beobachten haben. Man kann den ganzen fernern Verlauf von dem Eintritte von No. 117 an für einen blossen Anhang erklären; dann wäre wenigstens dessen Ausdehnung (32 Takte, zu einem Tonstücke, das bis zum angeblichen Anhang nur 49 oder 50 Takte hat) und mannigfache Zusammensetzung merkwürdig. Aber es leuchtet ein, dass diese Auffassung eine oberflächliche sein würde, da sie auf den Inhalt gar keine Rücksicht nähme.

Es ist vielmehr in dem ganzen Hergange vom Wiedereintritt des Hauptsatzes an Hinneigung zur Variationenform, oder Vermischung dieser und der Rondoform zu erkennen. Der erste Theil des Hauptsatzes, den wir schon als dessen Kern erkannt haben, wird rundermassig wiederholt und macht (wie anfangs) den Schluss des zweiten Theils. Nach einem rundermassigen Zwischensatze kehrt dieser erste Theil variirt in *Moll* wieder, löst sich aber rundermassig in einen Gang auf, um sogleich noch einmal vollständig in *Dur* und abermals variirt vorüber zu gehn. Es sind die Vortheile der Variationenform — veränderte Wiederholung, mehrseitige Auffassung eines einzigen Satzes — benutzt, ohne ihre lästige Breite; und sie sind vereint mit der Gunst einer Form, die ihre Bestandtheile nicht auseinanderfallen lässt, wie die Variation, sondern sie in einer geordneten Konstruktion unter einander verknüpft.

So tritt uns hier auch noch klarer und voller als zuvor der Begriff der Rondoform vor das Auge: ein von Einer Vorstellung erfülltes Gemüth, das sich von ihr abwendet zu Gegensätzen, zu Nebenvorstellungen, von diesen aber zu jener herrschenden zurückgezogen wird, sich tiefer und bleibender in sie versenkt, in ihr befriedigt ruht.

Noch eine Schlussbetrachtung können wir hier nicht übergehn.

Das wohlthuende Ebenmaass in der Rondoform ist, in der

Hauptsache, schon S. 105 hervorgehoben worden. Wir können uns den Wechsel der Haupttheile, — Hauptsatz, Seitensatz oder Gang, und Hauptsatz in diesem Schema —

G  
HS . . . . . SS . . . . . HS

veranschaulichen. Allein dasselbe Ebenmaass begleitet unsre Komposition auch in die einzelnen und Nebenpartien. Merken wir Uebergang (Gang), Anhang, Theile ebenfalls mit Buchstaben\*) an, so vervollständigt sich das Schema folgendermassen.

HS . . . . . G . . . . . SS . . . . . G . . . . . HS . . . . . A

1 Th. 2 Th.                      1 Th. 2 Th.                      1 Th. 2 Th.  
1 , 2 , 1 (3) Th.              1 , 2 ,                      1 , 2 , 1 (3) 1 , 1.

Und so würde sich das wohlthuende Ebenmaass mit Hülfe früherer Entwicklungen (Th. II, S. 34, Th. I, S. 70) bis in die Abschnitte und Glieder jedes Satzes oder Gangs hinein verfolgen lassen.

Dieses ganze Verhältnisspiel ist aber kein zwangvolles, sondern ein in jedem einzelnen Moment freies. Es können einzelne Parteien des Ganzen zurücktreten oder ganz wegbleiben, oder auch zu höherer Geltung kommen; es kann jedes Einzelne auf das Mannigfachste gewendet, es kann, was einer Partie auf der einen Seite entzogen ist, auf einer andern ihr wieder ersetzt oder zugefügt werden.

Diese ganze Anschauung bestätigt sich sogar in dem äusserlichen Maasse der einzelnen Theile. Nur versteht sich nach dem früher bei der Liedform (Th. II, S. 34) Entwickelten von selbst, dass man hier nicht ein mechanisches Gleichmaass zu erwarten hat, sondern (wie bei Vorder- und Nachsatz, erstem und zweitem Theile des Liedes) auf ein freies Auslaufen einzelner Theile gefasst sein muss, und dass die äussern Maasse schon als das Aeusserlichste in unsrer wesentlich innerlichen und durchaus freien Kunst nur untergeordnete Bedeutung haben können.

Nehmen wir die erwählten Beispiele auch noch aus diesem Gesichtspunkte durch.

Das Mozart'sche Andante hat folgende Verhältnisse.

HS		SS		G	HS	A
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	4	1 Th. 2 Th.	4
$2 \times 8$	$2 \times 12$	$2 \times 8$	$2 \times 8$	8	12	4
16	24	16	16			
40		32		24 Takte.		

\*) HS bedeutet Hauptsatz, SS Seitensatz, A Anhang, G Gang, Uebergang; die Multiplikationsformel ( $2 \times 8$ ) deutet einfache Wiederholung der Takt (ohne Veränderung) an.

Der Uebergang musste zu der Summe des Seitensatzes gerechnet werden, da sein Inhalt aus diesem, und zwar dem ersten Theil, genommen ist; man kann darin eine Andeutung der dreitheiligen Liedform sehen. Der Anhang ist nur äusserlich zum Hauptsatze gezogen worden; er ist eigentlich eine Erinnerung an den Hauptinhalt des Mittelsatzes und seines eben erwähnten Anhangs, des Uebergangs.

Der Beethoven'sche Satz aus Op. 28 hat folgende Verhältnisse.

HS		SS		HS		A
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×14	2×8	2×8	2×8	2×14	17
16	28	16	16	16	28	
44		32		44		17 Takte.

Hier fällt zunächst im Hauptsatze das stark abweichende Verhältniss des ersten und zweiten Theils auf. Allein der Inhalt des letztern erklärt es. Da nämlich der erste Theil vollkommen und fest im Hauptton (*D* moll) abschliesst, so wird der Anfang des zweiten Theils weggedrängt, und es bildet sich ein orgelpunktartig auf der Dominante (*A*) stehender, bisweilen in deren Tonart (*A* dur) ausweichender, sogleich aber wieder zurückkehrender neuer Satz, dem nur befriedigendere modulatorische Abrundung fehlt, um für selbständig zu gelten. Er führt in die konzentrierte Wiederholung des ersten Theils zurück, so dass wir — abgesehn von der Unzulänglichkeit der Modulation — in den äussern Verhältnissen im Hauptsatz eigentlich die dreitheilige Liedform mit

8,                      8                      und 6 Takten

(abgesehn von den Wiederholungen) vor uns haben; beiläufig ein Mittelwesen zwischen zwei- und dreitheiliger Liedform.

Das Haydn'sche Adagio hat folgende Verhältnisse.

HS		SS mit G		HS		A
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th. und G	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×20	2×10	14	8	20	15
16	40	20				
56		34		43 Takte.		

Auch hier besteht der zweite Theil des Hauptsatzes aus zwei Partien, einer neuen (wenn auch am Hauptmotiv anknüpfenden) Entwicklung von 10 Takten und einer weiter (nämlich zu stärkerm Abschlusse des Hauptsatzes nach der Unterdominante) geführten Wiederholung des ersten Theils von 10 Takten, so dass hier abermals die äussern Verhältnisse auf Dreitheiligkeit,

8,                      10                      und 10 Takte

hinweisen. Der Inhalt entscheidet wie im vorigen Falle für Zweitheiligkeit. — Der Anhang durfte in der Berechnung um so mehr

zu der Wiederholung des Hauptsatzes gezogen werden, da er als Wiederholung des zweiten Theils desselben anknüpft.

Das Beethoven'sche Andante aus Op. 2 enthält

HS	SS	G	HS	A
1 Th. 2 Th.			1 Th. 2 Th.	
8 8	10	5	8 8	14
<u>16</u>	<u>15</u>		<u>16</u>	14 Takte;

endlich das Beethoven'sche Largo aus Op. 2, D dur, enthält

HS	SS	HS	A
1 Th. 2 Th.		1 Th. 2 Th.	
8 11	12	8 11	31
<u>19</u>		<u>19</u>	

Hier erscheint die Ausdehnung des Anhangs auf den ersten Hinblick unverhältnissmässig. Wir müssen uns aber dabei erinnern, dass dieser Anhang mit dem Kern des Hauptsatzes sich an die Variationenform anschliesst und damit ein für sich Bestehendes bildet. Sein Inhalt zeigt dann, für sich allein genommen, —

SS	HS mit G	HS	A
4 und 4	7 und 3	8	6 Takte,

wieder ein wohlorganisirtes Ganze\*).

## Vierter Abschnitt.

### Genauere Betrachtung der einzelnen Theile.

Die erste und zweite Rondoform hat sowohl an sich, wie auch als Grundlage der höhern Rondoformen, zu denen wir mit dem nächsten Abschnitt übergehn, doppelte Wichtigkeit; es kommt deshalb viel darauf an, sie klar zu durchschauen und sich in ihrer Ausführung recht fest zu setzen. Aus diesem Grunde verweilen wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung der einzelnen Bestandtheile. Da wir aber hier, wie überall, das abstrakte Theoretisiren für widersprechend dem Wesen der Kunst und unsrer Lehrweise ansehen müssen: so setzen wir voraus, dass der unserm Prinzip treue Jünger schon nach Anleitung der vorigen Abschnitte seine Uebungen begonnen und fleissig fortgeführt habe, ehe er auf die

\*) Gern erinnern wir uns dabei der Lehre Goethe's, wiewohl dieser sie nicht zunächst in Bezug auf unsre Kunst ausgesprochen hat: „Ein Kunstwerk, dessen Ganzes in grossen, einfachen harmonischen Theilen begriffen wird, macht wohl einen edlen und würdigen Eindruck; aber der eigentliche Genuss, den das Gefallen erzeugt, kann nur bei Uebereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten stattfinden.“

nähere Befestigung des im Wesentlichen schon Bekannten, die uns hier noch obliegt, übergeht und hieran seine diesmaligen Studien vollendet.

Wir gehen nochmals alle Haupttheile der bisherigen Rondoformen durch.

### 1. Der Hauptsatz.

Der Hauptsatz ist, wie wir nun bereits erkannt haben, Kern des ganzen Rondo's, von dem wir ausgehn, aus dem — oder in Bezug auf den wir die mittlern Partien bilden, auf den wir zurückkommen, den wir vielleicht zuletzt variirend oder auszugsweis im Anhang benutzen.

Ein Satz, der so viel gewähren, uns so erfüllen soll, dass wir nicht von ihm ablassen können, nach jeder Entfernung auf ihn zurückkommen, muss vor allem ein in sich selber befriedigend abgeschlossener sein. Daher ist ihm die Liedform eigen, aber vollgenügend wird auch sie nur, wenn sie mit besonderm Nachdruck ausgeführt und abgerundet ist. Wodurch geschieht dies?

Das Nächste, woran wir bei dieser Frage denken, ist die Gestaltung des Hauptsatzes. Nicht bloss muss derselbe in der Regel vollkommenen Abschluss im Hauptton, sondern auch eine Ausdehnung haben, die hinlängliche Auslegung und Abrundung des Inhalts gestattet. Wir finden daher die Mehrzahl unsrer Hauptsätze in zweitheiliger Liedform ausgeführt und noch obenein zu dreitheiliger Liedform hingeneigt, da diese den Hauptinhalt eines Satzes am bestimmtesten herausstellt.

Selbst die dreitheilige Liedform macht sich bisweilen geltend. Wir finden sie unter andern in dem Mittelsatze zu Beethoven's *E dur*-Sonate, Op. 14. Hier —

Allegretto.

118

8va - - -

8va - - -

geben wir; freilich nur in magern Andeutungen (die Unterstimme in dieser wie in ähnlichen Mittheilungen stellt den Bass vor, ist

aber nach Bequemlichkeit oft zu hoch gerückt), den ersten Theil. Ihm folgt der zweite, —

119

worauf als dritter Theil vom ersten die ersten acht Takte (in der höhern Oktave) wiederholt und statt der fernern so —

120

über die Unterdominante zum Schluss auf die Tonika gegangen wird. Auf dieser bildet sich nun orgelpunktartig aus dem Motiv *a.* in No. 120 ein Anhang von zwölf Takten, so dass sich im Ganzen folgende Verhältnisse herstellen:

Th. 1.	Th. 2.	Th. 3.	Anhang
8 und 8,	8 und 8,	8 und 11,	11 Takte.

Es kann übrigens nicht unbemerkt bleiben, dass auch hier die Dreitheiligkeit nicht ausser Zweifel steht. Der zweite Theil macht nämlich keinen Ganzschluss, sondern einen Halbschluss auf der Dominante von *E.* In diesem Ton hat der Theil aber gar nicht gestanden; er schwankte vielmehr — und das ist der andre Zweifelsgrund — zwischen *C*dur und *G*dur. Nur die scharf ausgeprägte Satzform beider Hälften dieses Theils und seine grösse Ausführlichkeit spricht dafür, ihm Selbständigkeit beizulegen.

Gestaltung und Ausdehnung waren die auffallendsten Aeusserungen der Wichtigkeit, die unsre Hauptsätze haben; die dritte ist die feste Ausbildung oder Konzentrierung des Inhalts. Je mehr uns ein Motiv am Herzen liegt, desto angelegentlicher beschäftigen wir uns mit ihm, desto energischer bilden wir nur aus ihm den ganzen Satz heraus.

In dieser Beziehung ist der eben angeführte Beethoven'sche Satz merkwürdig. Das so einfache Motiv des ersten Taktes tritt im er-

sten Theil viermal auf derselben Stufe, im zweiten Theil viermal auf derselben und zweimal auf einer andern, im dritten Theile wieder viermal auf der ersten Stufe auf. Fast eben so energisch erweist sich der Hauptsatz des S. 120 angeführten Largo, oder des S. 117 angeführten Haydn'schen Andante; wie denn in dieser Stetigkeit der Motivirung Haydn und Beethoven vor andern Meistern, namentlich vor Mozart, sich auszeichnen.

Unter solchen Umständen ist es sogar möglich, dass der Hauptsatz aus einer einzigen, aber stetig ausgebildeten Periode bestehe; die Zusammengenommenheit des Inhalts muss ersetzen, was an Ausbreitung fehlt. Ein einziges Beispiel mag hier genügen; wir nehmen es aus dem Adagio der Cdur-Sonate von Beethoven, Op. 2. Das Adagio, — ein Rondo erster Form, — hat sich in aller Fülle, in zweiundachtzig Takten, ausgearbeitet, ist also umfangreicher, als die S. 119 und 121 angeführten Beethoven'schen Sätze. Gleichwohl besteht sein Hauptsatz aus einer einzigen Periode von elf Takten, während die andern Kompositionen zwei- und dreitheilige Hauptsätze von sechzehn, neunzehn und vier- und vierzig Takten haben.

Allein dieser kurze Satz ist so zusammengehalten, in seinem Inhalt und Abschlusse so befriedigend, dass auf die Länge nichts weiter ankommt, man vielmehr wieder recht schlagend die Unzulänglichkeit alles äusserlichen Messens gewahr wird. Hier —

## 121 Adagio.

ist, in gedrängtem (und verschobnem) Auszuge, der ganze Hauptsatz. Das Hauptmotiv, im ersten Takt enthalten, wird viermal gebraucht, der Vordersatz im vierten Takte klar abgesetzt, die Periode im achten Takte zum Schluss geführt, dann aber durch einen Anhang, der die Schlussfigur (Takt 7) wiederholt und bereichert, vergrössert und um so befriedigender abgeschlossen. Hierbei ist sogar (Takt 7 und 9) die Unterdominante gebraucht, so wie vorher

(Takt 6 und 8) in die Oberdominante und (Takt 6) in die Parallele ausgewichen worden. So ist in periodischer und modulatorischer Abrundung Alles geschehn, was einen Satz befriedigend und gesättigt erscheinen lässt; aber auch der fasslich gegliederte und ebenmässig geordnete Inhalt — es entsprechen einander Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 9 — wirkt dabei mit. Die innere bestimmte und befriedigende Abgeschlossenheit ist es also, die den kurzen Satz für seine Bestimmung im Rondo eben so gut, als die früher angeführten grössern eignet.

## 2. Der Seitensatz

Wir haben schon erkannt, dass der Seitensatz gegen den Hauptsatz untergeordnet erscheint. Dies spricht sich schon darin aus, dass man den Seitensatz aufgibt, um zum Hauptsatze zurückzukehren, dass also derselbe nur als Mittel- oder Gegenstück zum Hauptsatze gilt. Dann erkennt man das Verhältniss in der häufigen Hinneigung des Seitensatzes zu gangartiger Auflösung, die wir schon mehrmals beobachtet haben und die es mitunter zweifelhaft machen kann, ob die mittlere Partie eines Rondo für einen Gang oder für einen gangartigen Satz zu halten sei.

Der Charakter des Seitensatzes stellt sich also, wie man nach Obigem begreift, nach dem des Hauptsatzes fest, zu dem ja der erstere ein Anderes, Unterschiednes, einen Gegensatz geben soll. Hier wirkt aber noch ein besondrer Umstand mit:

die Bestimmung des Rondo's in einem grössern Ganzen.

Schon jetzt nämlich, noch mehr aber aus dem Anblick der grössern Rondoformen, ist einleuchtend, dass die Tonstücke erster oder zweiter Rondoform zu den enger begränzten und insofern untergeordneten Gestaltungen gehören. Dies ist besonders in der Instrumentalmusik der Fall (denn der Vokalsatz unterliegt, wie wir schon im folgenden Buch erkennen werden, ganz andern Erwägungen) und am meisten in der Klaviermusik, da das Klavier zu reicher Spielentfaltung hinneigt, die in jenen Formen keinen Raum findet. Daher werden diese begränztern Formen gewöhnlich in grössern Kompositionen (Sonaten, u. s. w.) als

### Mittelsätze im langsamern Tempo

angewendet, die nach dem künftig zu erörternden Begriff der zusammengesetzten Kompositionen stillern, sanftern, mehr nach innen gekehrten Sinn haben, im Gegensatz zu den vorangehenden und nachfolgenden grössern und lebhaftern, energisch in das Weite strebenden Sätzen. Die Anwendung unsrer Formen in anderm Sinn oder für ein in ihnen abgeschlossnes Tonstück ist in der Klaviermusik selten und als Ausnahme zu betrachten.

Diese Bestimmung der Form nun spricht sich naturgemäss im

Hauptsatz aus; wir haben schon gefunden, dass diesem meist ein gemessenes, oder sanft und sangbar ausgesprochenes Wesen eigen ist; so in dem aus dem zweiten Theil entlehnten, in No. 88 zu Ende geführten Satze, so in No. 94 und allen von Beethoven und andern Meistern angeführten Sätzen.

Hiernach muss sich der Charakter des Gegensatzes bestimmen; daher haben wir ihn schon in No. 97 erhobner bilden müssen gegen den mehr weichgehaltenen Hauptsatz; daher ist Haydn's Gegensatz in No. 110 und 111 nach dem fließend sangbaren Hauptsatz abgebrochen und dann hochgesteigert aufgetreten. Zu vollerer Bestärkung werfen wir noch einen Blick auf das schon S. 116 erwähnte Beethoven'sche Andante. Der Hauptsatz

122

geht in enggeschlossener Weise seinen ernsten, gehaltenen Gang durch vierundvierzig Takte. Den nöthigen Gegensatz muss der Seitensatz übernehmen, und führt ihn in dieser Weise —

123

durch; das Motiv des ersten Taktes wird Takt 2, 3, 5 und 6 nach den da gegebenen Andeutungen wiederholt und dann in den folgenden zwei Takten nach der Art des vierten Taktes in *A*dur geschlossen. Fast von ganz gleicher Beschaffenheit ist der zweite Theil.

Ist aber ausnahmsweise der Hauptsatz von kernigerer Zeichnung, so wird nach denselben Grundsätzen der Seitensatz fließendern Charakter annehmen. Den nächsten Belag hierzu giebt schon der Seitensatz zu dem Beethoven'schen in No. 118 bis 120 angeführten Satze. Dieser ist zwar festgeschlossen, hat aber in dem stets wiederkehrenden Hauptmotiv einen regsamern Puls, fließt auch zum Schlusse beweglicher in Achteln. Der Seitensatz hat kein einziges Achtel, sondern geht in der ruhigsten, durch nichts aufgestörten Viertelbewegung —



einher, durch beide Theile und in der Verbindung der Theile; bis zuletzt vier ruhende taktlang gehaltne Akkorde in den Hauptsatz zurückführen.

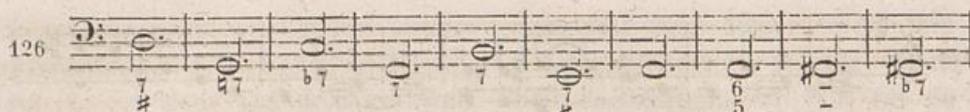
### 3. Der Gang.

In der ersten Rondoform ist nicht einmal ein Seitensatz ausgebildet. Es ist nicht dazu gekommen; man ist vom Hauptsatz abgegangen, hat dazu einen Gegensatz gesucht, aber den blossen Gang von ihm weg genügend befunden.

Ein solcher Gang kann sich, wie wir bereits bei No. 89 bemerkt haben, aus Sätzen, als Satzreihe (Th. I, S. 224) bilden, wie wir umgekehrt Seitensätze gefunden haben, bei denen es (S. 120) zweifelhaft sein konnte, ob sie nicht viel mehr von der Natur des Ganges an sich hätten. Ebensovohl kann aber auch der ganz satzlose Gang bisweilen genügen. Wir hätten dem ersten Rondover such an der Stelle von No. 89 folgenden Mittelsatz geben können,



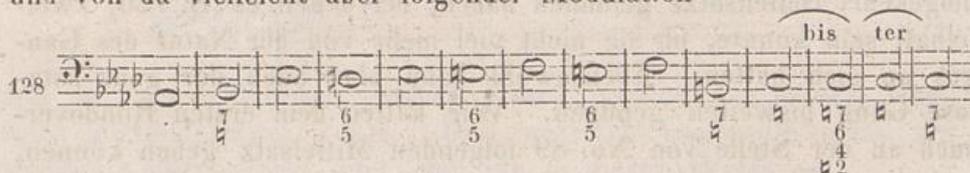
der zwar, nach dem rhythmischen Triebe, der aller Musik von Anfang an (Th. I, S. 25) inwohnt, sich auch in bestimmte Glieder zer setzt, überall aber eigentliche Abschnitte durch modulatorische Mittel vermeidet und deshalb nur für einen Gang gelten kann. Ein solcher Gang lässt sich nun beliebig weit fortsetzen. Der obige z. B., der zuletzt schon kürzere Glieder zeigt, könnte mit ihnen über folgender Modulation (vom letzten vollen Takt an)



auf die Dominante des Haupttons und von da in den Hauptton zurückgehn, oder auch auf einem andern Tone nochmals die grössern Glieder wiederbringen und endlich mit den kleinern zu Ende gehn. Noch gangartiger liesse sich No. 95, z. B. in dieser Weise —



und von da vielleicht über folgender Modulation



fortführen, weil hier die Glieder unter der freier und fließender fortgeführten Melodie noch weniger hervortreten.

Dergleichen Entwicklungen sind durch das bisher Durchgeübte reiflich vorbereitet. Es ist nur um des Gleichgewichts und der Wohlgestalt des Ganzen willen (S. 123) dahin zu sehn, dass auch der fließendste und freieste Gang das Verhältniss zum Ganzen beobachte, das dazu dient, dem Inhalt des Gangs genügende Entwicklung zu geben und doch auch den Hauptsatz nicht zu lange aus dem Sinn zu lassen. Uebrigens fodert und verträgt der Gang weitere Ausdehnung, eben weil sein Inhalt weniger bestimmt auftritt; aber er ermattet und ermüdet auch leichter, wenn dieser Inhalt nicht anziehend und mannigfaltig genug ist; wogegen am Satz und der Periode schon der feste Rhythmus ein gewisses Interesse weckt und erhält.

Wohl aber müssen wir noch auf eine jener Mittelgestaltungen einen Blick werfen, in denen das Wesen von Gang und Satz in einander zu schmelzen scheint. Wir finden sie in dem in No. 121 angeführten Beethoven'schen Adagio.

Schon dort (S. 128) haben wir auf die gedrängte Kürze des Hauptsatzes aufmerksam gemacht. Welche Gestalt sollte der Komponist dem mittlern Theile seines Rondo's geben? Satzgestalt? Dann

hätte er entweder den Seitensatz voller und gewichtiger ausführen müssen, als den Hauptsatz, oder er hätte lauter zusammengedrückte Sätze auf einander folgen lassen, und wäre damit in zerstückelte Darstellung gerathen. Da die Musik zunächst durch Sinn und Gefühl zu uns spricht, so bedarf sie, um auszutönen und uns durchzustimmen, einer gewissen benaglichen Ausführlichkeit und verträgt weniger wie andre Künste eine längere Reihe lakonischer Aeusserungen. — Oder hätte Beethoven einen reinen Gang bilden sollen, wie wir in No. 125 und 127 angefangen haben? Ein so flüssiges und unbestimmtes Wesen hätte keinen gewichtigen Gegensatz gegen den kernigen Hauptsatz abgegeben, zumal, da aus obigem Grund eine gewisse Ausführlichkeit nöthig gewesen wäre.

Die sichere Anschauung dieser Sachlage leitete Beethoven auf eine Mischgestalt, die uns eben wegen ihrer tiefen Begründung lehrreich wird. Er schuf einen Gang, und zwar einen ausgedehnten, (zweiunddreissig Takte gegen einen Hauptsatz von elf Takten), aber mit fortwährender Hinneigung zur Satzbildung. Hier —



sehen wir, nebst dem Hauptmotiv in Zweiunddreissigsteln, das erste Glied des Ganges, das in gleicher Weise fortgesetzt wird, —



und auf *G* (der Parallele des Tons, in dem der Gang aufgetreten) schliessen zu wollen scheint. Dies wäre dann der erste Theil eines liedförmigen Satzes gewesen. Aber auf dem Schlusstone selbst setzt ein neuer Fortgang ein, dem das Hauptmotiv (Takt 1 in No. 129) zwischen Ober- und Unterstimme zur Begleitung dient. Dieses Glied —



beginnt, wird in den nächsten vier Takten ähnlich wiederholt und im folgenden fünften Takte von *G* dur nach *E* moll zurückgeführt. Hier kehrt das Glied No. 129 wieder, wendet sich aber in seinem dritten Takte nach *A* moll; es wird in *A* moll wiederholt und nach

*D*moll, — hier wiederholt und nach *E*moll geführt; von hier wendet sich der nächste Takt durch einen verminderten Septimenakkord nach *H*, das aber nur als Dominante des Haupttons aufgefasst und zu einem Orgelpunkte von sechs Takten (in der Weise von No. 131) benutzt wird. Hier folgt Wiederholung des Hauptsatzes.

So hat Beethoven das fließende Wesen des Gangs und kernige Satzbildung verschmolzen an einer Stelle, wo weder reiner Gang, noch reiner Satz angemessen und befriedigend sein konnte.

#### 4. Der Uebergang.

Wir haben schon erkannt, wiefern ein Uebergang vom Haupt- in den Seitensatz und von diesem zurück in den Hauptsatz nöthig oder doch wünschenswerth sein kann.

Auf dem erstern Punkte bedarf es in der Regel keiner oder nur sehr leiser Vermittelung. Auch bei unserm Rondosatz No. 94 hätten wir den vermittelnden Satz aus No. 97 wohl entbehren können, wenn nicht der fremdere Ton des Gegensatzes ihn gefordert. Wählen wir z. B. das *Maggiore*, —

*un poco più animato.*



wie Mozart in seinem *Andante* No. 107, oder auch die Parallele, —



so konnte der Seitensatz unmittelbar am Schlusse des Hauptsatzes anknüpfen.

Wichtiger und meist unentbehrlich erscheint der Ueber- oder Rückgang vom Seitensatze zum Hauptsatze. Er liegt auch gewissermassen in der Idee, aus der die Form hervorgegangen, bedingt. Denn nachdem wir uns aus dem Hauptsatz entfernt und den Seitensatz hingestellt haben, ist die Frage, ob wir noch weiter zu dritten Sätzen u. s. w. schreiten oder vielleicht mit dem Seitensatze schliessen, oder uns zu einheitvoller Abrundung des Ganzen auf den Hauptsatz zurückwenden und hierzu unsre Mittel und mannigfach angezogene Theilnahme sammeln werden; — und dies spricht sich im Uebergang aus.

Die Beschaffenheit und Ausdehnung desselben hängt aber zunächst von dem mehr oder minder festen Abschlusse des Seitensatzes und von seiner Entfernung (nach Inhalt und Tonart) vom

Hauptsatz ab. Ist der Seitensatz fest abgerundet und weder sein Inhalt noch seine Tonart zu weit entlegen, so können wenige Töne oder Takte für den Rückgang genügen, wie wir schon bei dem Beethoven'schen *D* moll-Rondo (S. 116) gesehn haben. Ist der Seitensatz fest abgerundet, dabei aber seiner Tendenz und Tonart nach vom Hauptsatz entlegner, so wird es meist gut sein, einen besondern vermittelnden Zwischensatz, wie wir in No. 101 bis 105 versucht, oder doch einen überführenden Gang in Bereitschaft zu haben. Ist aber der Seitensatz nicht fest abgeschlossen, so fällt ihm selber anheim, sich gangweise fortzusetzen, bis entweder der Hauptsatz selbst (wie in No. 92), oder die Dominante des Haupttons zum Orgelpunkte (wie in No. 111) folgen kann. Hätten wir dem Seitensatz in No. 97 keinen formirten zweiten Theil geben wollen, so konnte von Takt 13 der No. 97 ab so fortgegangen werden.

134

Entweder konnte dies Motiv für sich allein an das Ziel führen, oder es konnte sich mit dem Schlussmotiv aus No. 97 ablösen.

### 5. Der Orgelpunkt.

Das Bedürfniss, sich nach längerer Entfernung vom Hauptton auf dessen Dominante festzustellen, ist schon von früher her bekannt. Es bleibt daher hier nur die nahe liegende Bemerkung zu machen, dass der Orgelpunkt sich natürlich stets aus dem Inhalte des Satzes oder der Sätze, zu denen er auftritt, bildet, folglich an der Beschaffenheit derselben Theil nimmt. Daher wird er in unsern jetzigen Aufgaben, die nur Liedform und Gang in sich fassen, nur ein leichtes Wesen haben, in der Regel nur aus einer leichten über wenig Harmonien hinweggeführten Melodie oder rhythmisch melodischen Figuration, bisweilen aus einem blossen Gang der Ober-

oder Unterstimme (einer sogenannten Kadenz) bestehend, dergleichen wir in No. 92, 93 und 102 gesehen haben. Auch seine Ausdehnung richtet sich nach den Maassen der übrigen Theile.

So viel, um der in den vorhergehenden Abschnitten erteilten Anweisung, wenn es nöthig, zu Hülfe zu kommen. Dem Jünger rathen wir, sich alle verschiedenen Gestalten der beiden Rondoformen an eben so viel einzelnen Arbeiten vorüberzuführen, bis jede in ihrem Wesen erkannt und mit ihren Vortheilen und Wirkungen geläufig worden ist. Dann erst kann er ohne Schwierigkeit oder Verwirrung zu den höhern Formen fortschreiten\*).

### Z u s a t z.

Hier, am Schlusse der ersten Reihe zusammengesetzter Formen, müssen wir noch eine besondere

#### rhythmische Gestaltung

in nähern Betracht ziehen, die zwar schon in den einfachen Formen vorkommen kann und vorgekommen ist, in den zusammengesetzten aber erst in ihrer Nothwendigkeit erkannt wird, daher sie auch erst in diesen zahlreiche, fast unaufhörliche Anwendung findet. Auch wir haben sie schon mehrfach vor Augen gehabt\*\*).

Dies ist nämlich

das Zusammenfallen des Endes eines Glieds oder Abschnitts mit dem Anfang des folgenden.

Betrachten wir es gleich an bereits vorliegenden Fällen.

In No. 129 haben wir das erste Glied eines Ganges vor uns gehabt, das offenbar im nächsten (vierten) Takte satzmässig schliessen wollte. Allein auf demselben Takte setzt ein neues Glied — oder vielmehr die Wiederholung des ersten auf dessen Schlusston ein. Hier\*\*\*)

Erstes Glied

135

Zweites Glied

\*) Hierzu der Anhang E.

\*\*) Man vergleiche hiermit das Th. II, S. 513 u. f. Gesagte.

\*\*\*) Die Mittheilung hier und in No. 129 ist der Kürze wegen nicht genau.

sehn wir beide Glieder in getrennten Systemen; der vierte Takt des ersten Gliedes geht in den ersten des zweiten auf. Eben so fehlt in No. 130 der Schlusstakt für die ganze erste Hälfte des Gangs; er ist vom ersten Takte der zweiten Hälfte (No. 131) verschlungen. Und so hat selbst der Hauptsatz (No. 121) seinen Schluss eingebüsst; statt des Schlusstaktes tritt der erste Takt des beginnenden Gangs (No. 129) ein, — oder der Schlusstakt hat sich in Gang aufgelöst.

Dass diese Konstruktion forttreibende Gewalt hat, da sie an die Stelle der erwarteten Abschlüsse und Ruhepunkte stets neue Bewegung, den Drang zu neuem Fortschreiten setzt, ist ohne Weiteres einleuchtend. Und so erkennen wir eben in ihr eines der wichtigsten Binde- und Bewegungsmittel für alle zusammengesetzten Formen, deren Wesen ja das ist, verschiedene Bestandtheile zu einem grössern, in ununterbrochener Verbindung sich entfaltenden Ganzen zu einen.

Nicht unbemerkt wollen wir den Einfluss lassen, den diese Konstruktionsweise auf die für die Erläuterung öfters (z. B. S. 123) nöthige Taktzählung hat. So oft der Schlusstakt eines Satzes oder Gangs mit dem Anfangstakte des folgenden zusammenfällt, wird er sowohl für jenen als diesen gezählt; so dass in der Rechnung das ganze Tonstück mehr Takte zu enthalten scheint, als in der Wirklichkeit\*).

\*) Hierzu der Anhang F.

### Dritte Abtheilung.

#### Die grössern Rondoformen.

Die bisherigen Rondoformen haben uns die leichtesten Combinationen aller zusammengesetzten Formen, die einfachste Zusammensetzung gezeigt; neben dem Hauptsatze stellte sich noch ein zweiter Satz oder gar nur ein Gang auf, — dies waren die beiden Hauptpartien, die sich in jenen kleinern Formen vereinten.

Nun aber haben wir schon erkannt, dass neben den Hauptsatz entweder ein Gang, oder ein Seitensatz treten, und dass diese beiden sehr vielfachen Inhalt haben, — desgleichen, dass wir für den Seitensatz unter verschiedenen Tonarten wählen können; so gut wir einen Seitensatz, — er soll mit *A.* bezeichnet werden, — ergreifen, eben so gut könnte es auch ein anderer, — er soll *B.* heissen, — sein; und so gut wir denselben in der Parallele, eben so gut können wir ihn in der Unterdominante oder einem andern Ton (und umgekehrt) auftreten lassen.

So liegt es also nahe, einem Rondo statt eines Seitensatzes deren zwei zu geben; vorher sahen wir ein, dass es einen oder den andern haben könne, jetzt beschliessen wir, dass es einen und den andern haben soll.

Hiermit ist die Grundbestimmung für die grössern Rondoformen ausgesprochen. Sie sind solche, die aus einem Haupt- und zwei Seitensätzen bestehn. Dass ausser diesen drei Hauptbestandtheilen auch noch andre Sätze und Gänge zutreten können, sehn wir schon voraus; haben doch auch die kleinern Rondoformen ausser ihren zwei Hauptpartien noch Gänge und Sätze zur Verknüpfung, zum Anhang u. s. w. gebracht.

In der verschiedenen Anordnung, Verknüpfung und Verwendung der Hauptpartien und des sonstigen Inhalts, den wir allmählich kennen lernen werden, sind die neuen Formen begründet und unterschieden, die wir nun einzeln zu betrachten haben.

#### Erster Abschnitt.

##### Die dritte Rondoform im langsamern Zeitmaasse.

Die dritte Rondoform besteht im Allgemeinen aus einem Hauptsatz und zwei Seitensätzen. An die Stelle des einen Seiten-

satzes, — möglicherweise beider, — kann auch eine gangartige Entwicklung treten; nur würde, wenn beide Seitensätze sich gangartig auflösten, in der Komposition ein Missverhältniss, zu viel des unsteten Elementes, zu besorgen sein.

Wir haben bis jetzt die Form nur äusserlich nach ihren Hauptbestandtheilen bezeichnet. — Wie ist aber ihre künstlerische Entstehung zu fassen? — Die Antwort auf diese Frage wird uns sogleich Wesen und Gesetz der ganzen Form, und den Grundgedanken der folgenden Rondoformen aufschliessen.

So viel ist von selbst einleuchtend:

wir haben uns die dritte Rondoform als hervorgegangen aus der zweiten oder ersten vorzustellen.

In diesen nämlich sind wir vom Hauptsatz abgegangen, um ein Anderes, einen Gegensatz gegen ihn zu suchen; dann sind wir auf den Hauptsatz zurückgekehrt. Nun aber führt uns der innere Trieb abermals vom Hauptton ab auf einen neuen Seitensatz, — und wir werden dann nochmals auf den Hauptsatz zurückkommen. Es sind gleichsam zwei in einander geschobne Rondo's erster oder zweiter Form, —

G  
HS—SS—HS  
          HS—SS—HS

die das Rondo dritter Form bilden. Nennen wir den Hauptsatz *A.*, den ersten Seitensatz *B.*, den zweiten *C.*, so ist dies —

A—B—A—C—A

das Schema der neuen Form.

Hieraus erkennen wir alle Gesetze derselben.

#### Der Hauptsatz.

Erstens muss der Hauptsatz fähig sein, zwei Seitensätze zu ertragen. — Er muss vor allem wichtig und kräftig genug, oder für neue Ausbildung besonders geeignet sein, dass wir ihn zwar zweimal verlassen dürfen, doch aber jedesmal angezogen sind, auf ihn zurückzukommen. Dann muss er nicht von so scharf abgeschlossnem Inhalte sein, dass man nicht im Stande wär', ihm verschiedene und doch auch nicht zu fremde Seitensätze entgegenzustellen.

In dieser Hinsicht würden wir den in No. 88 beschlossnen Hauptsatz zu einer Bearbeitung nach dritter Rondoform wenig geeignet finden. Er ist von einem so in sich abgeschlossnen Charakter, dass im Gegensatz zu seiner feierlichen und gemessnen Haltung der eine bewegtere und sich erhebende Nebengedanke, der den Gang statt eines Seitensatzes angeregt hat, genügend erscheint, und

ein zweiter Gegensatz so weit hergeholt werden müsste, dass dadurch der Hauptsatz von unsrer Theilnahme hinweggedrängt, das Ganze uneinig in sich selber würde. Auch lässt jener Hauptsatz keine Umgestaltung, kaum Aenderungen und Zusätze ohne Beeinträchtigung seines Charakters zu.

Auch der in No. 94 angefangne Hauptsatz scheint wenig geeignet für die weitere Ausführung in unsrer jetzigen Form. Wenn man ihm auch Antheil zuwenden wollte, so würde doch das ihm eigne weiche Wesen nicht inhaltreich und nachhaltig genug sein, um dreimalige Darstellung wünschenswerth zu machen. Gleichwohl werden wir, um Raum zu sparen, diesen Hauptsatz mit seinem zweiten Theil und dem Seitensatze mit seinen verschiedenen Rückwendungen zum Hauptsatze (also No. 94, 97, 102, 105) unsern folgenden Versuchen zum Grunde legen.

Aus ähnlichen Ursachen würden auch die von Mozart No. 107, Haydn No. 109, Beethoven S. 119, und die andern angeführten Hauptsätze für die dritte Form wenig geeignet sein. Das Beethoven'sche S. 119 erwähnte Thema ist von zu weichem, wenig nachhaltigem Charakter; das S. 126 erwähnte, so wie das in No. 121 mitgetheilte ist von zu abgeschlossnem und unabänderlichem Charakter (das letztere auch zu kurz und schnell vorübergehend), das in No. 118 bis 120 angeführte ist in sich selber so erschöpfend ausgeführt, dass man es nicht ohne Schmälerung des Antheils zum dritten Mal aufstellen möchte. — Es versteht sich, dass diese Bemerkungen keinen Tadel jener Sätze, sondern vielmehr die Anerkennung aussprechen, dass ihre Erfinder genau erkannt, welche Behandlung für jeden die angemessenste.

#### Die Seitensätze.

Zweitens müssen die Seitensätze beide mit dem Hauptsatz aus einer Grundstimmung hervorgegangen und dennoch beide gegen ihn in gegensätzlichem Verhältnisse sein. Dies versteht sich nach dem früher Erläuterten. Wir setzen aber sogleich hinzu:

die beiden Seitensätze müssen auch unter einander im Gegensatze stehen;

denn sonst wären sie mehr oder weniger blosse Wiederholung desselben Inhalts und würden nicht nur das Ganze ohne Vortheil verbreitern, sondern auch durch ihre übereinstimmende Wirkung das Interesse vom Hauptsatz ab und auf sich hinziehen.

Hieraus folgen sogleich äusserliche Entschlüsse, die zwar die Sache nicht erschöpfen, doch aber als Fingerzeige für den Neuling wohl merkwürdig sind.

Wir wollen den beiden Seitensätzen verschiedene Tonarten zuertheilen. Steht der eine im Minore oder der Parallele, so mag der andre in der Unterdominante stehn, u. s. w.

Desgleichen wollen wir beiden Seitensätzen verschiedene Bewegung geben; ist der eine bewegter, so sei der andre ruhiger, oder wenigstens in einer andern Form bewegt.

Wir wollen die beiden Seitensätze verschieden konstruiren; — wobei wir bekanntlich die Wahl zwischen Gangform (oder Satz-kette), satzmässiger oder periodischer, zwei- oder dreitheiliger, fest abgeschlossener oder in Gangform sich auflösender Liedform haben. — Das Weitere und Tiefere hängt von Stimmung und Anschauung jedes besondern Falles ab.

### Verknüpfung.

Drittens können die Hauptpartien (Hauptsatz und Seitensätze) einander bald ohne, bald mit vermittelnden Sätzen und Gängen anschliessen, kann der Schluss mit oder ohne Anhang gebildet, der Inhalt aller dieser Nebenpartien bald aus dieser, bald aus jener Hauptpartie genommen, sogar neu gebildet werden; es kann endlich jede der Nebenpartien ihr besonderes Motiv haben, oder auch nicht. — Dies und alles Nähere sei jetzt praktisch an besondern Fällen erprobt.

Unsre erste Aufgabe soll sich, wie gesagt, an den No. 94 aufgestellten Hauptsatz knüpfen, ungeachtet er dazu (S. 140) weniger geeignet scheint. Wir behalten eben so den Seitensatz No. 97 mit der zu ihm gehörigen Ueberleitung bei.

Sollen wir diesen Seitensatz zweitheilig ausbilden, oder gangartig ausgehn lassen, etwa wie in No. 134 angedeutet ist? — Wir würden das Letztere vorziehen; denn dadurch wird die Gleichheit der Konstruktion aufgehoben und das Gewicht des Seitensatzes gegen den für die jetzige Form ohnehin zu schwachen Hauptsatz gemindert.

Nach diesem Seitensatze, — wie er sich auch gebildet haben mag, — kehren wir zum Hauptsatze zurück und wiederholen denselben.

Nun stehn wir auf der Gränze beider Rondoformen. Wollen wir der frühern, zweiten Rondoform anhängig bleiben, so wird mit dem Hauptsatz allein, oder mit ihm und noch einem Anhange geschlossen.

Wollen wir zur dritten Form übergehn und noch einen zweiten Seitensatz folgen lassen, so wird schon

der Rückgang vom (ersten) Seitensatze zum Hauptsatz eine Aenderung erfahren. Wir können diesen Rückgang leichter behandeln, weil er doch nicht zur letzten Hauptpartie führt, der

Hauptton und Hauptsatz doch noch einmal eingeführt werden muss. Namentlich bedarf es nun keines weit oder inhaltschwer ausgeführten Orgelpunktes. Hätten wir z. B. den Seitensatz wie in No. 134 ausgehn lassen, so könnte es genügen, wenn wir so —

136

in den Hauptsatz zurücklenken, der dann bei der kurzen Abfertigung und Ueberleitung des Seitensatzes wohl gern an der Bewegung desselben Theil nähm', um die durch diesen angeregte Stimmung festzuhalten. Oder wollte man den Hauptsatz ganz unverändert beibehalten, so könnte die Bewegung schon im fünften Takte von No. 136 geändert werden. In diesem Falle würde man den Ueberleitungssatz verlängern, um die veränderte Bewegung, die mit dem Hauptsatz eintritt, erst zu befestigen.

Wie nun auch der Rückgang gemacht worden sei, es folgt nach ihm, verändert oder unverändert, Wiederholung des Hauptsatzes. Da wir die Ausführung der dritten Form beabsichtigen, so steht ferner fest, dass wir vom Hauptsatz abermals abgehn und einen zweiten Seitensatz bilden werden.

Wo soll dieser stehen?

Wir haben im Hauptsatz *F*moll und dessen Parallele, *A*sdur, gebraucht; diese Tonarten werden so oft, als der Hauptsatz selbst

(die Wiederholung der Theile ungerechnet) wiederkehren. Dann im ersten Seitensatz war *Des* dur und abermals *As* dur (zum Schlusse des ersten Theils, als Dominante von *Des*) aufgetreten. Von diesen Tonarten kann also nicht mehr die Rede sein.

Sollen wir uns in die Dominante des Haupttons, nach *C* moll, wenden? Dann würde Moll auf Moll folgen (*F* moll, *C* moll, *F* moll); auch ist die Stufe *C* schon am Schlusse des ersten Theils des Hauptsatzes und beim Rückgang in letztern (No. 136) benutzt worden und wird bei jeder Wiederholung des Hauptsatzes und bei dem zweiten Rückgang in denselben noch wiederholt werden müssen.

Sollen wir die Unterdominante, *B* moll, wählen? Auch hier hätten wir die trübe Folge von Moll auf Moll, durch den getrübbten Charakter von *B* moll noch fühlbarer. Auch würde uns keine günstige Modulation offenstehn; denn die Dominante des neuen Tons wäre der Hauptton selber, die Parallele wäre das schon im ersten Seitensatz gebrauchte *Des* dur. — [Wir wählen also das Maggiore, *F* dur.

Und nun die Bewegung. Dem ersten Seitensatz ist eine erregtere und fremde (dreitheilig statt zweitheilig) eigen; der zweite muss sich hiervon, wie vom Hauptsatz unterscheiden. Wir führen ihn — No. 94 als Wiederholung des Hauptsatzes vorausgesetzt und mit Abänderung des Schlusstaktes — so ein. —

137

The musical score for No. 137 is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) in both hands. The third system includes a dynamic marking of *dolce* (dolce) in the right hand. The score is written in a style typical of 19th-century piano literature.

The musical score on page 144 is a piano piece. It begins with a treble clef and a bass clef. The first system includes the dynamic markings *sf* (sforzando) and *dolce* (dolce). The music is written in a minor key and features complex rhythmic patterns, including arpeggiated textures and rapid sixteenth-note passages. The score consists of five systems of two staves each.

Das Gefühl, dass die Erfindung der ersten Sätze ungeeignet zu einer weitem Ausführung ist, macht die Vollendung dieses dritten Satzes (des zweiten Seitensatzes) unerfreulich. Es genüge hier, Erstens einen Satz eingeführt zu haben, der vom Haupt- und ersten Seitensatz hinlänglich verschieden ist, um zu ihnen beiden einen Gegensatz zu bilden, ohne gleichwohl sich ihnen so weit zu entfremden, dass die Einheit des Ganzen beeinträchtigt wäre. Jenes Bewusstsein, dass die dritte Rondoform dem für die zweite wohl geeigneten Inhalte nicht gemäss sei, hat auch veranlasst, dass der neue Satz weniger bestimmt ausgebildete Form hat. Sein Kern

ist der Satz Takt 6 bis 9 und dessen Wiederholung, die aber schon keinen Abschluss hat, sondern mit einem Trugschluss in einen Gang übergeht, worauf die letzten Takte auf den Kernsatz zurückführen und im Hauptton schliessen zu wollen scheinen, wenn sie nicht (etwa mit Hülfe einer Verwandlung des letzten *h* in *ces* nach *Asdur*, und so fort) abermals in einen Gang übergeführt und endlich auf die Dominante des Haupttons geleitet werden, worauf dann der Orgelpunkt und die letzte Wiederholung des Hauptsatzes folgen und mit dieser oder noch einem Anhang (etwa einer abermaligen, nur theilweisen und veränderten Wiederholung des Hauptsatzes) geschlossen werden müsste. — Wir würden übrigens, wenn das Tonstück in der höhern Form ausgeführt werden sollte, nach dem zweiten Seitensatz einen weitem Gang durch mehrere Tonarten rathsam finden. Denn da dieser Satz schon in *F* steht, so bleibt ohne vorherige Entfernung von diesem Tone kein Mittel, den Eintritt des Orgelpunkts und des Haupttons (*Fmoll* nach *Fdur*) vor Einfarbigkeit zu bewahren.

## Zweiter Abschnitt.

### Weiterer Nachweis dieser Form.

Betrachten wir nun zwei unsrer Form angehörige Tonstücke. In beiden wird sich die Form in ihren Grundzügen bewähren; in beiden aber werden wir auch, wie wir längst schon an andern Formen erfahren haben, Abweichungen in einzelnen Punkten zu bemerken und nach ihren Ursachen und Folgen zu forschen haben.

Das erste Tonstück ist das bekannte Andante „*La consolation*“ von Dussek.

Der Hauptsatz, *Bdur*, hat zweitheilige Liedform. Dies —

138

ist der Vordersatz; der Nachsatz wiederholt die ersten Takte mit geringer Veränderung und führt zum Schluss in der Parallele, *Gmoll*.

eine in Dur (besonders in Dussek's Zeit) zwar ungewöhnlichere Schlusswendung, die aber mit ihrem wehmüthigen Ausdrücke der vorgesetzten Aufgabe des Tonstückes entspricht und nach dem bereits für den Vordersatz verwendeten Schluss in der Dominante dient, Eintönigkeit der Schlussfälle zu vermeiden. Der zweite Theil setzt mit dem Hauptmotiv des ersten in *C*moll (als der Unterdominante von *G*moll) ein, geht von da in dessen Parallele *Es*dur (Unterdominante des Haupttons), und wendet sich über *B*moll, — mit einem ähnlichen Ausdrücke, wie am Schlusse des ersten Theils, — im achten Takte zu einem Schluss in *F*dur. Dann folgt mit leichten Veränderungen die Wiederholung des ersten Theils, nur dass der Nachsatz sich schon vom zweiten Takte zum Schluss im Hauptton wendet. — Wir nannten oben die Form eine zweitheilige. Man sieht, dass sie auch wohl für dreitheilig gelten könnte, nur dass der zweite Theil durch gehäufte und unstete Modulation, — *C*moll, *Es*dur, *B*dur und moll, *Es*dur und *F*dur, — und unvollkommenen, ja zweideutigen Schluss (er macht sich durch *ges-b-des-e*, weiset also eher nach Moll) nicht festgebildet und abgeschlossen wäre, — was übrigens auch nicht nothwendig ist. Jeder der beiden Theile übrigens, die wir oben bezeichnet, wird wiederholt.

Nun setzt in *B*moll der erste Seitensatz ein, ebenfalls zweitheilige Liedform. Sein Kern ist dieser Satz, —

139

sotto voce

pp

a

der gesteigert wiederholt wird, bis sich die Bewegung des Basses unter alle Stimmen vertheilt und der Satz figurativ in der Parallele, *Des*dur, zu Ende geht. Der zweite Theil fasst das Hauptmotiv des obigen Kernsatzes (*a*. in No. 139) auf, behält auch — wenn gleich nur in untergeordneter Weise — die Sechszehntelbewegung bei, verwendet aber beide in ermutigenderm Sinne, —

140

rinf.

und geht so über *Gesdur* und *Emoll* nach *Bmoll* zurück, wo im funfzehnten Takte die Wiederholung des Kernsatzes (No. 139) und seiner Steigerung, und — nur in anderer und weiterer Ausführung — der figurativ gebildete Schluss des ganzen Seitensatzes erfolgt. Auch hier liegt, wie man sieht, die Dreitheiligkeit, nur unentwickelt, in der Zweitheiligkeit zum Grunde.

Betrachten wir vor weiterm Fortschreiten den Seitensatz im Verhältniss zu seinem Hauptsatze, so finden wir nur eine leise, etwa im Hauptmotiv (*a.* in No. 139) angedeutete Beziehung zum Hauptsatze, der ebenfalls das beruhigende Niedersinken auf den Haupttakttheil festhält; man kann es sich so —

Hauptsatz.

durch Begleitung und Vortrag betont.

Grundzug des Hauptsatzes.

Seitensatz.

141

veranschaulichen; auch die Gleichheit der Tonika wirkt für innere Verbindung beider Sätze mit. Dabei aber tritt das veränderte Tongeschlecht (doch auch hierzu hat es im Hauptsatze nicht an Anklängen gefehlt), die Form der Begleitung durch selbständig gewordenen Bass, der figurative Ausgang beider Theile des Seitensatzes in entschiednen Gegensatz zum Hauptgedanken, wie schon an No. 139 zu erkennen gewesen. Man hat hier, wenn gleich die Komposition nicht zu den tiefstinnigsten zu rechnen ist, doch wieder Gelegenheit, die Einheit von Inhalt oder Stimmung und Form zu beobachten. Der ganze Seitensatz spricht das Zurücksinken in Gram im Gegensatz zur trostvollen Erhebung des Hauptsatzes aus. Dem gemäss stellt er Moll gegen Dur, ruhende Accente gegen die elastischen Motive des Hauptsatzes (man vergleiche in No. 141), verschmelzenden Bassgang und fließende Figuration gegen die festgliederten Rhythmen des Hauptsatzes.

Zugleich bemerke man, dass der Seitensatz in seiner geschlossenen hinziehenden Weise keine Wiederkehr, Veränderung, weitere Ausführung wünschenswerth macht, obgleich das alles bei ihm, wie bei jedem andern Satze möglich wäre. Nach einer Wiederholung jedes Theils ist er für immer abgethan.

Jetzt kehrt der vollständige Hauptsatz wieder; die Wiederholung seines ersten Theils geschieht in veränderter, belebterer Gestalt, —

die dann bis zu Ende des Ganzen beibehalten wird.

Darauf tritt, abermals ohne weitere Vermittlung, der zweite Seitensatz in *Es* dur ganz frisch und mit neuen Motiven auf. Dies

ist der Kern des neuen Satzes, der sich wie die vorigen zweitheilig mit Wiederholung jedes Theils in ununterbrochener Bewegung vollendet. Welchen entschiednen Gegensatz er in seiner Frische und Beweglichkeit gegen den grämelnden ersten Seitensatz und gegen den sanften, oft wehmüthigen Hauptsatz bildet, ist ohne Weiteres klar; seine Einheit mit dem Vorhergehenden beruht hauptsächlich auf der im Hauptsatz (No. 142) erhöhten und nun noch weiter gesteigerten Bewegung und der naheliegenden Modulation in die Unterdominante.

Bis hierhin sind die Sätze ohne alle Vermittlung neben oder nach einander aufgetreten und man könnte insofern zweifelhaft sein, ob die Komposition wirkliche Rondoform oder nur eine Folge von Liedsätzen darstellte, wie wir sie Th. II, S. 79 kennen gelernt. Nur das ständ' einstweilen der letztern Annahme entgegen, dass beide Seitensätze nicht fest genug gegliedert sind, um für sich selbständig zu bestehn, wie man vom Trio eines Marsches, Tanzes in der Regel erwartet. Sie sind nur im Verein mit dem Hauptsatze geltend zu machen; und darin eben offenbart sich ihr Charakter als der eines Seitensatzes und der richtige Formsinn des Kompo-

\*) Die Sextolen sind eigentlich Doppeltriolen. Vgl. d. Verf. allgem. Musiklehre, S. 86, 136.

nisten. Jetzt aber trennen sich die nahverwandten Formen (Liedkette und Rondo) unzweideutiger.

Nach dem Abschlusse des letzten Seitensatzes wird die Bewegung in der Begleitung beibehalten und darüber ein neues Sätzchen eingeführt. —

144

Dies wiederholt sich mit einem Schluss auf *Es*, abermals mit einer Wendung auf die Dominante von *C* moll, wird da weiter aus- und auf die Dominante des Haupttons zu einem Orgelpunkte von neun Takten geführt, worauf der Hauptsatz wiederkehrt, erst mit leichten Aenderungen, dann von der Wiederholung des ersten Theils an abermals mit gesteigerter Bewegung, —

145

die vollständig durchgeführt und dann nebst dem Hauptmotiv zur Bildung eines Anhangs —

146

von 16 Takten benutzt wird.

So zeichnet sich das ganze Tonstück in folgendem Schema ab:  
 HS SS1 HS SS2 G u. OP HS Anhang

Die Wiederholungen der einzelnen Theile zugerechnet, haben diese verschiedenen Theile folgende Längen:

- 1) der Hauptsatz 2×8 und 2×16 Takte
- 2) - 1ste Seitensatz 2 - 8 - 2 - 26 -
- 3) - 2te - 2 - 8 - 2 - 8 -
- 4) - Gang mit Orgelpunkt 19 Takte
- 5) - Anhang . . . . . 16 -

Die Modulation geht in den Hauptstücken den einfachsten Weg:  
*B* dur, *B* moll, *B* dur, *Es* dur, *B* dur,

kann sich aber im Innern der Sätze (wie oben gelegentlich bemerkt worden) um so freier gehn lassen.

Nur zweierlei kann auffallen: die Gleichförmigkeit in der Gestaltung der drei Sätze und der Mangel verbindender Gänge vor und nach dem ersten und vor dem zweiten Seitensatz. Das Erstere könnte allerdings zur Einförmigkeit führen, wenn nicht der Inhalt der drei Sätze so entschieden mannigfaltig wär'. Der Gänge aber bedurfte es nicht, da die Modulation sich im engsten Kreise bewegt (namentlich zu Anfang zwischen *B* dur und *B* moll hin und her) und überdies beide Seitensätze, besonders der zweite, selbst so viel des Gangartigen in sich haben, dass Zwischengänge allzuviel Beweglichkeit in das Ganze gebracht hätten. In Bezug auf den zweiten Seitensatz (No. 143) scheint dies unwidersprechlich; der erste Seitensatz hätte nach der Wiederkehr seines Anfangs im zweiten Theil auf der Dominante festgehalten und gangartiger von da in den Hauptsatz übergeleitet werden können. Allein einen wesentlichen Gewinn hätte dies (ausser einem vielleicht noch frischern Eintritt des Hauptsatzes) nicht gebracht; er schliesst auch jetzt mit acht figuralen Takten und hat daran genug\*).

Die zweite Komposition, die wir zu betrachten haben, ist ein Rondo aus *A* moll von Mozart\*\*), eine der feinsten und gefühlvollsten Klavierkompositionen jenes Tondichters, obwohl der Behandlungsweise des Instruments zu eigen gegeben, die schon der damalige Zustand der Instrumente und des Spiels bedingte.

Der Hauptsatz hat dreitheilige Liedform. Dieser Vordersatz des ersten Theils —

Andante.

wird mit feinen Aenderungen als Nachsatz wiederholt und im Haupttone geschlossen. Der zweite Theil tritt mit dem Hauptmotiv des ersten (*a.* in No. 147) unmittelbar in der Parallele, *C* dur, auf; er fügt sich (wie Mozart oft liebt) aus kleinen Sätzen zusammen, — einem von 4 Takten, mit Schluss in *C* dur, einem abermals viertaktigen, der über *G* dur wieder in *C* dur schliessen will, aber mit

\*) Hierzu der Anhang **G**,

\*\*) Band 6 der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe; No. 3 der neuen Ausgabe der einzelnen „Zwölf Klavierstücke“.

einem Trugschlusse nach *A* moll wendet, und der Wiederholung des letztern mit vollkommenem Schluss in *C* dur, während die vorigen zwei Schlüsse unvollkommen waren. Von dem Schlusstakte wird in dieser Weise, —



also mittels des Hauptmotivs zu dem ersten Theile zurückgelenkt und derselbe als dritter, wieder mit sinnigen Aenderungen, wiederholt.

Hiermit sind Hauptton und Parallele einstweilen erschöpft. In welcher Tonart sollte der Komponist wohl den nun zu erwartenden Seitensatz aufführen? Der nächste günstigste Ton, die Parallele, ist schon vorweggenommen. Die Dominanten, *D* moll und *E* moll, wären, zumal bei der weichen wehmüthigen Stimmung des Hauptsatzes, zu trüb; abgesehen hiervon würde *D* moll den Vorzug verdienen, weil dann die Rückkehr zum Hauptsatz einen Aufschwung böte. Diese Sachlage bewog den Komponisten\*), sich — nach der Parallele der Unterdominante, nach *F* dur, zu wenden; akkordisch liegt diese Modulation (der Medianten, s. Th. I, S. 219) ebenfalls nahe.

\*) Nicht stark und oft genug kann man gegen die so oft falsch gefasste und ausgelegte Vorstellung protestiren, dass im Künstler das Schaffen „unbewusst“ vor sich gehe und dass man lieber das Studium und Nachdenken fliehn solle, um nur jene „Naivetät“ ja nicht zu stören, oder wo möglich wieder heranzuträumen. Ganz gewiss waltet über den Schöpfungsmomenten des Künstlers ein Mysterium (können wir doch überhaupt nicht angeben, woher uns Gedanken kommen!), und sicherlich kann ein Kunstwerk nicht zusammengedacht und zusammengerechnet werden; — aber eben so wenig zusammengeträumt. Was im Kunstwerk an den Tag kommt, muss zuvor im Künstler gewesen, muss ihm in Sinn und Geiste gekeimt und aufgewachsen sein. In welcher Form es ihm dann in der schöpferischen Stunde zugekommen, ob z. B. Mozart bei der Komposition seines Rondo sich gesagt, dass und warum er den Seitensatz in die Parallele der Unterdominante stellen wolle, oder ob ihn eine rasche Empfindung der Verhältnisse in diesen Ton geführt, das ist sehr gleichgültig; er hätte aber fehlgegriffen oder würde nur zufällig einmal das Rechte ertappt und das nächste Mal vielleicht wieder fehlgegriffen haben, wäre nicht sein Geist schon vor dem Beginn der Komposition in ernstem Sinnen und Arbeiten durchgebildet worden.

Zufällig und glücklich für die Zweifelnden trifft es sich, dass Mozart über einen ganz ähnlichen Fall die Beweggründe seiner Modulation schriftlich hinterlassen hat. In der Arie des Osmin in Belmonte und Konstanze: „Solche hergelaufne Laffen“ geht er aus bestimmten und bewussten Gründen, gleich den oben angeführten, von *F* dur nicht nach *D* moll, sondern in die nächste Tonart, *A* moll, also den gleichen Weg, nur umgekehrt. Wie klar er seine Gründe darüber ausspricht, ist in der Nissen'schen Biographie oder im Universal-Lexikon der Tonkunst (in seiner Biographie vom Verf. dieses) zu lesen.

In *F*dur also tritt der erste Seitensatz auf, und zwar, wie hier —

Musical score for measures 149 and 150. Measure 149 is marked with '149' and 'cresc.'. Measure 150 is marked with '150' and a '+' sign above the staff.

der Vordersatz (er schliesst bei †) zeigt, in ganz abweichender, nur durch die Stimmung des Ganzen an den Hauptsatz anlehnender Weise, — wenn man nicht die Verzierung des Anfangs und die Erinnerung an ein Nebenmotiv (*b.* in No. 147) als formell bestimmtere Anknüpfung aufnehmen will. Der obige Satz wiederholt sich und wird noch weiter, in die Dominante gewendet, benutzt; so bildet sich der erste Theil. Der zweite Theil führt die Motive des ersten über *C*moll und *F*moll weiter und wiederholt den ersten mit einer Schlusswendung in den Hauptton des Seitensatzes, *F*dur. Der ganze Satz ist in der beweglichen Weise des oben gezeigten Anfangs lebhaft und sinnreich fortgeführt, bald Ober-, bald Mittel- oder Unterstimme haben die in No. 149 in der Mitte liegende Bewegung zu unterhalten.

Von dem fremdern *F*dur war aber kein unmittelbarer Rückschritt zum Hauptton und Hauptsatz zu thun. Daher setzt auf dem Schlusstakte selber ein Gang ein, aus Motiven des vorigen Satzes gebildet, führt zuerst geradeswegs nach *A*moll,

Musical score for measure 150, showing a transition to *A*moll. The score includes figured bass notation:  $\frac{6}{4}$  and  $\frac{6}{5}$ .

geht dann zu besserer Befestigung mit einem andern Motive des Seitensatzes nach *E*, wo mit einem dritten Motive des Seitensatzes ein Orgelpunkt gebildet wird, der endlich zur Wiederholung des Hauptsatzes überführt.

Allein diese Wiederholung ist unvollständig; nur der erste Theil des Hauptsatzes kehrt wieder. Woher diese Abweichung oder Abkürzung der Form?

Erstens ist, wie wir schon erfahren haben, der Inhalt des Hauptsatzes so einfach, dass vollständige Wiederbringung und damit breite Wiederkehr der langsamen Bewegung nach der beseeltern des Seitensatzes (man vergleiche No. 147 mit 149) eher lästig als günstig gefunden werden müsste. — Wir werden jedoch bald die Folgen sehn.

Zweitens würde der zweite Theil des Hauptsatzes wiederum *C*dur in aller Breite gebracht und keinen gleich frischen Ton in der Nähe des Haupttones für den zweiten Seitensatz übrig gelassen haben.

Der dritte Grund zeigt sich erst im zweiten Seitensatze. Dieser tritt nämlich so ähnlich dem Hauptsatz —



und mit so naheliegender Modulation (nach *A* moll *A*dur) auf, dass weitere Ausführung des Hauptsatzes durch den Seitensatz selbst überflüssig wird. Allein hierbei konnte es nicht bewenden; der neue Gedanke musste mit dem vorangehenden in Gegensatz treten, so eng' er sich ihm auch anfangs anschloss; der wehmüthigen Stimmung des Hauptsatzes, aus der sich schon der erste Seitensatz er-muthigend losgerissen und erhoben, musste Mozart's liebeiches Wesen sanften, süß erheiternden Trost folgen lassen. So stimmt wiederum das Verlangen der Form mit dem psychologischen Hergang im Gemüth überein; nach dem sanften Anschluss an die Klage des Hauptsatzes belebt sich der Seitensatz zu lebendigerer Regung;



aus gleichem Stoff und in gleicher Stimmung bildet sich der zweite Theil und schliesst mit dem eben angeführten Satz in *A*dur.

Hier war nun wieder ein Gang nöthig, um das Erscheinen des Hauptsatzes zu vermitteln und dem belebten Momente des Seitensatzes (No. 152) vollen Spielraum zu gewähren. Es wird zunächst der zweite Takt von No. 152 als Motiv ergriffen, vom Bass in *A*dur, dann mit einer Wendung nach *Fis* moll, mit einer gleichen nach *D*dur gesetzt; dann bildet sich aus diesem Stoff und harmonischer Figuration der weitere Gang nach *Cis*, *H*, *A*dur über *A*moll und *B*dur nach *E* zu einem abermaligen Orgelpunkte.

Nun folgt ordnungsmässig die Wiederholung des Hauptsatzes, und zwar vollständig, wiederum mit Veränderungen.

Dass ein so weit geführtes Tonstück nicht leicht ohne Anhang enden wird, ist obnehin vorauszusetzen; denn der Schluss des Hauptsatzes, der für diesen allein genügt hat, kann schwerlich auch für die ganze so viel mehr umfassende Komposition befriedigen. Allein zum Anhang und für denselben wirken noch besondere Gründe mit.

Der Hauptsatz ist, wie wir wissen, bei seiner vorigen Wiederholung abgekürzt worden, — mit Recht, aber gleichwohl zu seiner Benachtheiligung. Sodann ist er ungeachtet der neuen und beweglicher geschmückten Ausführung doch im Ganzen zu ruhig, als dass er nach beiden bewegten Seitensätzen einen befriedigenden Schluss böte. Es muss zwar mit ihm, aber mit der erhöhten Bewegung der Seitensätze geschlossen werden.

Daher führt Mozart zunächst den Schluss mit ähnlichen Motiven weiter auf die Dominante und wiederholt dann den Kern des Hauptsatzes mit einer figuralen Gegenstimme, die zuerst vom Basse, —

dann (ganz frei) von der Oberstimme (während der Bass den Satz übernimmt) geführt wird. Hiermit ist die Bewegung des ersten Seitensatzes repräsentirt; nun wird aber auch des zweiten gedacht; der Bewegungssatz desselben (No. 152) wird zweimal (natürlich im Hauptton) aufgeführt und mit gleich bewegter harmonischer Figuration und dem Hauptmotiv des Hauptsatzes (*a.* in No. 147) geschlossen.

Die räumlichen Verhältnisse dieser Komposition sind folgende:

- 1) Hauptsatz: Th. I, 8, Th. II, 14, Th. III, 8 Takte;
- 2) erster Seitensatz: Th. I, 11, Th. II, 23 Takte;
- 3) Gang und Orgelpunkt: 10 und 7 Takte;
- 4) Hauptsatz: Th. I, wie oben;
- 5) zweiter Seitensatz: Th. I, 9, Th. II, 15 Takte;
- 6) Gang und Orgelpunkt: 10 und 7 Takte;
- 7) Hauptsatz: wie oben, und 4 Takte weiter geführt;
- 8) Anhang: 20 Takte.

Durchweg sind dabei diejenigen Schlusstakte, die zugleich Anfang eines folgenden Ganges sind, doppelt gerechnet. Die unregelmässigen Taktzahlen übrigens: 7, 9, 11, 23 u. s. w. werden Niemand befremden, der unsern rhythmischen Entwicklungen bei der Liedform (Th. II, S. 27 u. f.) gefolgt ist.

### Dritter Abschnitt.

#### Unterschied des langsamen und bewegtern Zeitmaasses.

Die kleinern Rondoformen haben wir (S. 95) im langsamern Zeitmaasse dargestellt, ohne zuvor nähere Bestimmung zu geben; wir haben einstweilen auf Erfahrung und Instinkt des Jüngers gerechnet. Nun aber ist Anlass und Nothwendigkeit vorhanden, den Einfluss des Zeitmaasses auf die Form zu erwägen; die dritte Rondoform bildet den Uebergang, insofern sie sich beiden Seiten, dem langsamern und schnellern Zeitmaasse geeignet erweist.

Wollen wir hier zu festen Resultaten gelangen, so müssen wir uns klar machen, welcher Sinn im Zeitmaasse liegt? Wir dürfen dabei alle feinem Abstufungen bei Seite setzen und nur den Unterschied vom langsamen und schnellen Zeitmaasse in das Auge fassen; hiernach begreift sich der Sinn des mehr oder minder schnellen oder langsamen Zeitmaasses von selbst.

Die Bedeutung des Zeitmaasses ist keineswegs damit erschöpft, dass man sich sagt: das eine habe schnellere, das andre langsamere Tonfolge. Dieser Gegensatz kann in demselben Zeitmaasse dargestellt werden; ein Gang von Sechszehnteln oder Zweiunddreissigsteln im Adagio kann schneller sein, als ein Gang von Vierteln oder Achteln im Allegro; ein Adagio kann mehr solcher schnell folgenden Töne enthalten, als ein Allegro. Hier ist also die zufällige Bildung dieser oder jener Komposition allein waltend und ein wesentlicher Unterschied nicht zu finden. Dennoch liegt er nahebei.

Der Sinn des langsamen Zeitmaasses ist: vorherrschendes Verweilen bei den einzelnen Momenten. Wenn im Komponisten diese Neigung waltet, so durchdringt sie das Ganze mit dem Hang, die einzelnen Momente tiefer, inniger und darum weilender zu fassen; die Einzelheiten werden für sich wichtiger und selbständiger.

Der Sinn des schnellen Tempo ist: Vorherrschen der Bewegung. Wenn im Komponisten diese Neigung waltet, dann bedingt sie schnelles Zeitmaass, indem sie das Ganze in allen Partien durchdringt, nicht bloss beiläufig, etwa in zufälligen Sechszehntel- oder Zweiunddreissigstelgängen und Verzierungen. Es tritt mehr die Bedeutung des Ganzen im kräftig einigen Flusse

hervor und die einzelnen Partien geben sich der Bewegung des Ganzen als dessen Theile hin.

Nun erinnere man sich der ersten Konstruktionsgesetze, so werden sich die Charakterzüge der Sätze in schnellerm Tempo im Gegensatz zu denen im langsamen Tempo sicher und leicht erkennen lassen.

Welches ist die Grundform der Bewegung, nämlich diejenige Grundform, in der die Bewegung vorherrscht? Der Gang. Folglich werden im schnellen Tempo Gänge, — gleichviel, ob sie sich als blosse Tonreihe, oder als harmonische Folge oder als Satz-kette bilden, — häufiger und in grösserer Ausdehnung stattfinden, als in Kompositionen langsamen Tempo's.

Welches ist umgekehrt die feste Form, gleichsam der Stehend gewordne musikalische Gedanke? Der Satz. Dass dieser, wie die aus ihm hervorgegangnen Formen der Periode und des zwei- und dreitheiligen Liedes in keiner Komposition (das einfachste Vorspiel und die präludienhafte unterste Gattung der Etüde ausgenommen) entbehrt werden können, wissen wir bereits. Wir sehn aber voraus: dass, wenn im schnellen Zeitmaasse der Trieb der Bewegung vorherrschen soll, häufiger die Form des Satzes, als die der Periode und des zwei- oder dreitheiligen Liedes Anwendung finden werden. Denn die letztern Formen bestehn aus zwei oder mehr Sätzen, gewähren also der Neigung zur Stetigkeit vorzügliche Geltung. Dagegen haben wir schon beiläufig erkannt, dass in Sätzen langsamen Zeitmaasses gern die zwei- und dreitheilige Liedform ihre Stelle nimmt.

Wodurch endlich wird selbst im Satz oder in der Periode die Bewegung flüssiger und erregter? Hinsichts der Konstruktion durch fließende, gleichsam an einander geschmolzne Glieder, durch fortgehende und gleichmässige Bewegung der einzelnen Theile; harmonisch durch einfachere, mehrere oder viele Melodienoten zusammenfassende und damit verschmelzende Akkordfolge; melodisch durch grössere Gleichheit der Bewegung (Tonfolge und Rhythmik) und Richtungen.

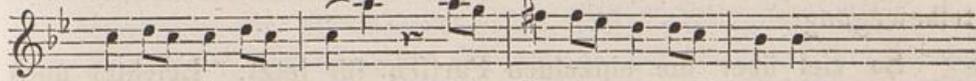
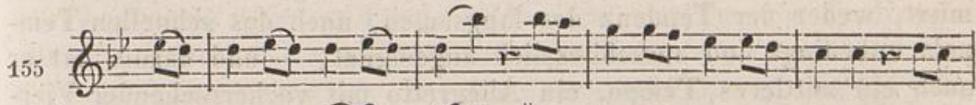
Dies sind die Gesetze, die uns bei der Bildung von Sätzen im schnellen Tempo leiten werden; es sind Folgerungen aus Anschauungen und Grundsätzen, die uns längst\*) geläufig worden sind. Das Entgegengesetzte wäre für langsamer bewegte Kompositionen Gesetz.

Daher trägt dieses Thema aus Beethoven's Overtüre zu Egmont, —

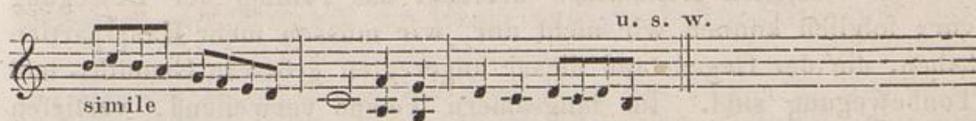
\*) Th. I, S. 415 u. f.



oder dieses aus Mozart's Gmoll-Symphonie, —



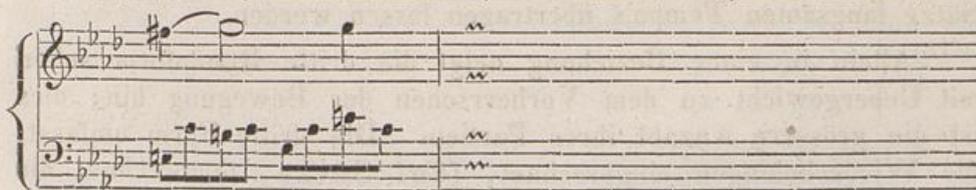
oder dieses aus dem Allegro einer Sonate von Hummel —



den Charakter eines Tonstückes in schneller Bewegung an sich; alle diese Sätze müsste man als Allegrosätze erkennen, wenn auch gar kein Tempo angegeben wäre; ja man müsste sie als Adagiosätze geradezu schlecht nennen.

Wenden wir uns nun zu frühern Beispielen zurück und prüfen an ihnen die neuen Grundsätze.

Könnte wohl das Thema No. 94 schnelle Bewegung vertragen? — Gewiss nicht; es zeigt kleine rhythmisch und harmonisch von einander abgeordnete Glieder, mannigfache Motive der Melodie, ausgeführte, abwechslungsreiche Begleitung; alles das will vernommen und gefühlt sein und widerstrebt daher schnellerer Bewegung. Für eine solche, z. B. für ein Rondo-Allegro, müsste sich der Satz etwa in dieser Weise —



umgestalten. Aus denselben Gründen, die hier entscheiden, würden die in No. 96 und 97 angedeuteten oder ausgeführten Sätze schon lebhaftere Bewegung vertragen, und das bei letzterm angezeichnete *Più animato* hat daher seinen innern Anlass. Dasselbe gilt von den Haydn'schen Thematen No. 109, 111, von den Beethoven'schen No. 112, 114, so wie auch das Tempo des Beethoven'schen Satzes No. 118 hiernach zu beurtheilen ist. Dieser letztere Satz ist, wenn man ihn nach den obigen Grundsätzen ermisst, weder der Tendenz des langsamen, noch des schnellen Tempo's unbedingt und ausschliesslich angeeignet, — und darum hat er auch ein mittleres Tempo, ein Allegretto mit vorherrschender Viertelbewegung.

So viel über die einzelnen Partien für jetzt. Leichter noch begreift sich der Einfluss des Zeitmaasses oder vielmehr des für das eine oder andre Zeitmaass geeigneten Inhalts auf die Formung des Ganzen.

Im schnellen Zeitmaasse herrscht das Prinzip der Bewegung vor; folglich können wir nicht nur, wir müssen mehr Hauptpartien haben, die der Gegenstand dieser angeregten grössern Gemüths- und Tonbewegung sind. Im langsamern Tempo verweilend, vertiefen wir uns mehr in die Einzelheiten; und darum können wir für weniger Partien Zeit und Fassungskraft finden.

Daher kommt es, dass die kleinern Formen vorzugsweise für langsamere Sätze geeignet sind, und umgekehrt bewegte Sätze umfassendere Formen bedingen; ja dass — wie wir weiterhin sehn werden — die umfassendern Formen, wenn man sie auf langsamere Sätze anwendet, gern abgekürzt werden. Es war also nicht Willkühr, sondern im Wesen der Sache begründet, dass die ersten Rondoformen an Sätzen langsamen Tempo's gezeigt wurden; und hierin erkennen wir den letzten Grund, warum die Erhebung des in No. 94 begonnenen Andante zu einem Rondo dritter Form (No. 137) kein erfreulicheres Resultat geben wollte.

Die dritte Rondoform ist, wie schon die Ueberschrift des ersten Abschnitts (S. 138) andeutet, ebensowohl für schnelles als langsames Tempo geeignet; an sie knüpft sich daher die Charakteristik des Tempo's und der Uebergang zu den Formen des schnellen Tempo's am natürlichsten an, — obwohl manche dieser letztern nach der geistig-beweglichen Natur alles Tonwesens sich rückwärts auf Sätze langsamen Tempo's übertragen lassen werden.

Allein in einer Beziehung neigt die dritte Rondoform schon mit Uebergewicht zu dem Vorherrschen der Bewegung hin; dies ist die grössere Anzahl ihrer Partien. Die dritte Form umfasst, die Wiederholungen eingerechnet, fünf Sätze, ungerechnet die

Gänge und den Anhang; und diese Sätze haben meist zwei- oder dreitheilige Liedform. Diese Reihe von Sätzen, die nach der Natur des langsamen Tempo zur Vertiefung in die Einzelheiten ihres Inhalts auffodern, ja nöthigen, muss in ihrer Ganzheit lastend, ja sie kann leicht ermüdend erscheinen, so anziehend auch jede einzelne Partie sein mag. Selbst die beiden zuvor betrachteten Rondo's von Dussek und Mozart, so sinnig und anziehend sie — besonders das Mozart'sche — fast in jedem Zuge sind, scheinen uns doch eine gewisse Länge fühlbar zu machen; ja die Komponisten scheinen diese gefühlt und Alles aufgeboten zu haben, um den Nachtheil zu mindern. Hierhin deutet bei Dussek die bei jeder Wiederholung des Hauptsatzes (No. 138) gesteigerte Bewegung (No. 142, 145), bei Mozart die zuletzt fast überladne Auszierung des Hauptsatzes und das Bedürfniss, denselben in der Mitte (S. 152) zu verkürzen. Auch darin spricht sich die Hinneigung zu der Form des schnellen Tempo's aus, dass bei Dussek die Sätze selbst (namentlich der zweite Seitensatz, No. 143) ganghaften Charakter annehmen, bei Mozart die Gänge und ganghaften Sätze sich auszubreiten und fast vorzuherrschen beginnen.

So viel für jetzt über die Bedeutung des Tempo für den Komponisten. Dass nicht überall alle Charakterzüge getroffen, dass bald dieses, bald jenes Gesetz unberücksichtigt gelassen und das hier Versäumte auf andre Weise ergänzt oder ersetzt werden, dass es endlich gemischte und Mittelformen geben kann, wie eben das Rondo dritter Form — : das alles ist wahr, kann uns aber nicht befremden, da wir fortwährend, schon in den ersten Theilen der Lehre, erkannt haben, dass mechanisch scharfes Abgränzen dem Wesen der Kunst nicht gemäss und darum weder ausführbar noch nöthig ist. Auch hier, wie früher bei der Fugенlehre (Th. II, S. 365) und anderwärts, muss ausgesprochen werden: dass der Begriff einer Kunstform vollständig in keinem einzelnen ihr angehörigen Werke, sondern in der Gesammtheit aller enthalten und zu suchen ist. Jede Kunstform ist nur ein allgemeinerer Gedanke, ein Gattungsgedanke, dessen besondere Bethätigung in den einzelnen Kunstwerken alle Besonderheiten, eigenthümliche Wendungen und Abweichungen an sich haben darf und muss, die aus der besondern Idee des einzelnen Werks hervorgehn. Je vielfacher nun der Inhalt eines Kunstwerkes, desto häufiger ist auch Anlass zu solchen Besonderheiten, und so kann selbst — bald mit Recht, bald mit Unrecht und aus Schwäche — in einzelnen Partien vom Sinn und Streben des Ganzen mehr oder weniger abgewichen werden\*).

\*) So kann z. B. durch die Begleitung (vergl. Th. I, S. 449 u. f.) ein und demselben Satze verschiedene Bedeutung und Richtung gegeben werden; der

Nicht diese Abweichungen sind dem Jünger das zunächst Wichtige und Lehrreiche, sondern die Grundform, aus der er die ganze Reihe der dahin gehörigen Gestaltungen und selbst die Abweichungen von ihr zu begreifen hat und von der auch seine ersten Versuche geleitet werden.

### Vierter Abschnitt.

#### Die dritte Rondoform im bewegtern Zeitmaasse.

Zur Einführung in die dritte Rondoform schnellen Tempo's genügt nunmehr die blosse Hinweisung auf die vom Tempo bedingten Unterschiede, — oder vielmehr auf die Unterschiede des Inhalts, welche sich zunächst in der Wahl eines andern Tempo kundgeben, — von der Ausführung derselben Form im langsamen Tempo. Es werden also sämtliche Gesetze und Beobachtungen, die sich im ersten und zweiten Abschnitt ergeben haben, auch hier ihre Anwendung finden; nur wird der Inhalt von Grund aus andre Tendenz und Gestaltung offenbaren.

Um diesen Unterschied scharf zu fassen, wenden wir uns auf unsern No. 94 aufgestellten Rondosatz zurück.

Es ist schon S. 157 angedeutet worden, warum der Inhalt dieses Satzes langsame Bewegung innerlich nothwendig mache und zu schneller Bewegung ungeeignet sei. Versuchen wir seine Umgestaltung, wie sie in No. 157 schon begonnen ist, zu einem Satz im schnellen Tempo, — des Raumes wegen nur in der Hauptstimme mit Andeutung der Begleitung.

Mozart'sche Satz No. 147 erscheint in No. 153 beunruhigt, und der Allegrosatz No. 155 könnte durch lastendere Begleitung und eine nachdruckvollere Rhythmik —

158

allenfalls in einen Andantesatz umgewandelt werden. Aber es geschähe nicht nur zum Schaden der lebenvollen Mozart'schen Komposition, sondern es würde der so einfachen, lebendigen Fluss heischenden Melodie eine diesem Verhalten schnurgerade entgegenlaufende Begleitung aufgeladen; dieser innere Widerspruch würde das Ganze als unwahr aufweisen und jede lebendige Wirkung zerstören.

159

Im ganzen Satze, No. 157 und 159, giebt sich ein schnelles Zeitmaass, etwa *Allegro agitato*, zu erkennen; die Stimmung von No. 94 erscheint in ihm leidenschaftlich gesteigert, die einzelnen Momente des Ganzen haben fliessendere, meist diatonische Gestalt (No. 157, Takt 1 bis 2, No. 159, Takt 3, Takt 5 bis 6) angenommen, die Motive werden weiter und in einheitvollerer Richtung (No. 159, Takt 8 bis 11) benutzt; es bilden sich Abschnitte von je vier Takten statt der zweitaktigen von No. 94; die Abschnitte sind nicht, oder nicht bestimmt und trennbar gegliedert. Endlich ist das Ganze ein einziger Satz (der Vordersatz schliesst No. 159, Takt 4), dessen eigentlicher Schluss auf Takt 12 in No. 159 fällt; das Weitere ist Anhang.

Schon das würde in einem Rondo langsamer Bewegung nicht wohl angehn, dass der Hauptsatz aus einer einzigen Periode beständ\*); der umständlicher und feiner gegliederte Inhalt langsamer Sätze (namentlich der Hauptsätze) drängt von selbst zu einer Auseinandersetzung in zwei oder drei Theilen. In einem Rondo schneller Bewegung dagegen könnte eine voll ausgeführte, allenfalls durch Anhänge noch befriedigender abgeschlossene Periode, wie die vorstehende, füglich als Hauptsatz gelten. Doch erscheint selbst hier die zweitheilige Liedform, — weniger die dreitheilige, — als die dem Grundgedanken des Rondo günstigere; der eine Hauptsatz des Ganzen, auf den immer wieder zurückgegangen wird, erhält dadurch eine Fülle, die ihm stets das Uebergewicht zuwendet und ihn, gegen die Gänge und Seitensätze gehalten, als Hauptgedanken, auf dem alles Andre beruht, erscheinen lässt. — Man kann aussprechen:

der Hauptsatz im langsamen Tempo ist eher der Dreitheiligkeit zugeneigt, als der einfachen Periodenform; der Hauptsatz im schnellen Tempo würde eher die einfache Periodenform, als die Dreitheiligkeit ergreifen;

\*) Oder dieselbe müsste, wie der in No. 87 geschlossene, mit grösster Ausführlichkeit gebildet sein.

so dass beide Formen in der Zweitheiligkeit die ihnen gemeinsam erwünschteste Ausdehnung fänden\*).

Bleiben wir vorerst bei der obigen Gestaltung des Hauptsatzes, so kann von ihm aus entweder unmittelbar oder mit einem kurzen Gang oder Zwischensatz auf den ersten Seitensatz übergegangen werden; — wir setzen ihn z. B. nach dem Schlusse des Hauptsatzes in der Parallele so —

ein. Der Schluss des Hauptsatzes fällt hier auf das erste Achte von Takt 2; sogleich tritt ein Satz von drei oder vier Takten ein (der Schlusstakt des Hauptsatzes kann füglich für ihn nochmals gerechnet werden), der uns in die neue Tonart versetzt, daselbst schliesst und mit Abänderungen wiederholt wird. Allein schon die Kürze, in der er abgefertigt wird, lässt vermuthen, dass ein andrer Seitensatz folgen wird, — wiewohl auch jener dazu hätte erhoben werden können. Der eigentliche Seitensatz tritt nun Takt 9 bei SS ein; ihn vollständig hier auszuführen, dürfen wir uns nach dem bisher Erörterten aus Rücksicht auf den Raum erlassen; vielleicht würde der verbindende Satz (Takt 2) als Anhang und Fortleitung wiederkehren.

Wie sind wir auf den Zwischensatz geführt worden?

Durch die fließende Bewegung in der Begleitung des Hauptsatzes (in No. 157 angedeutet) war das Bedürfniss festerer Rhyth-

\*) Hierzu der Anhang II.

mik als Gegensatz hervorgerufen worden; daher schien es weder rathsam, sogleich einen bewegten Seitensatz, noch einen Gang anzuknüpfen, der sich zunächst doch wieder in Achteln, wie die Begleitung des Hauptsatzes, hätte entfalten müssen. Oder hätten wir einen bewegtern Gang, etwa in Achteltriolen, bilden sollen? Das wär' eine neue Gestaltung gewesen, die zu ihrer Ausführung breiten Raum verlangt hätte; so hätte sich hier ein weit geführter Gang gestaltet, ein gleicher wäre nach dem ersten, ein dritter nach dem zweiten Seitensatze nöthig geworden (vielleicht noch ein vierter vor dem letzten), und so würde das Gangelement sich übermässig ausgebreitet haben, — um so bedenklicher, da der Hauptsatz selbst sich auf einfache Periodengestalt beschränkt.

Wie sollen wir nun weiter gehn? —

Vor allem muss der Seitensatz ausgeführt werden. Hier stoßen wir auf das schon oben (S. 161) angedeutete Bedenken über die beschränkte Form des Hauptsatzes. Soll der Seitensatz (und zwar der erste, der sich jenem zunächst anschliesst) nicht das Uebergewicht über den Hauptsatz erhalten, so können wir nicht füglich über die Satz- und Periodenform hinausgehn; dann aber wird unsre ganze Komposition, wäre sie auch in jedem einzelnen Momente befriedigend, eine gewisse Hastigkeit annehmen (die Sätze zwischen den Gängen hätten zu wenig nachhaltige Fülle), die nur in besondern Stimmungen zusagen könnte. Es bestätigt sich daher hier praktisch, dass in der dritten Rondoform auch im schnellen Tempo für den Hauptsatz zweitheilige Liedform vor der blossen Periodenform im Allgemeinen den Vorzug hat. Geben wir also die erste Gestaltung des Hauptsatzes auf; wir haben erkannt, dass sie brauchbar, aber auch, dass sie nicht besonders günstig wäre.

Vor allem muss also der Hauptsatz zu einem zweitheiligen Lied erhoben werden. Wie dies geschieht, ist uns längst bekannt; es könnte z. B. in No. 159 von Takt 9 an der erste Theil so —

161

in der Parallele geschlossen und der zweite Theil nach bekannten Grundsätzen gebildet werden. Wir nehmen an, dies sei geschehn und so, wie in No. 160 im Haupttone geschlossen.

Nun entstehen zwei Fragen.

In welchem Ton soll der erste Seitensatz auftreten? — Wäre die Paralleltonart, in der der erste Theil des Hauptsatzes schloss, mit Nachdruck und Fülle geltend gemacht, so würde deren nochmalige Benützung (S. 151) bedenklich scheinen und ein fremderer Ton, vielleicht *Des* dur, vorzuziehen sein. Allein die Stimmung des Hauptsatzes hat den hellern Durton nicht ungestört lassen können, wir haben uns bald (No. 161, Takt 4) von ihm zurück nach Moll in den Hauptton und sogar in dessen Unterdominante (*B* moll, Takt 6 in No. 161) gewendet und nur die letzten Takte wieder in den Parallelton fallen lassen; auch im zweiten Theil wird aus demselben Grunde wahrscheinlich mehr Gewicht auf den Hauptton und dessen Dominante (*C* moll) gelegt werden, als auf die Parallele. Wir können sie daher unbedenklich zum Sitz des ersten Seitensatzes machen.

Wichtiger ist die zweite Frage: welche Gestalt diesem Seitensatze die günstigste sei?

In den bisherigen Rondoformen haben wir in der Regel jedem der zwei oder drei Sätze zwei- oder dreitheilige Liedform gegeben. Dies war dort wohlgerathen, weil dem Satzelemente das Uebergewicht, also den einzelnen Sätzen breitere, umfassendere Form gebührte; obwohl auch da sich schon (S. 118) eine Neigung zeigte, in den Seitensätzen den zweiten Theil gangartig aufzulösen, um der Einförmigkeit und zu grossen Umständlichkeit in den Sätzen zu entgehn. Allein in Rondo's schneller Bewegung würde mehrmalige Anwendung zwei- oder dreitheiliger Liedformen leicht den Gang des Ganzen zu sehr beschweren. Hier also hat im Allgemeinen Satz- oder Periodenform, namentlich auch jene entwickeltere Periodenform, die aus drei oder vier Sätzen statt aus blossem Vorder- und Nachsatz\*) besteht, den Vorzug. Ja, es kann sogar statt des einen Seitenthema's eine Folge von zwei, nicht enger verbundenen, sondern nur modulatorisch an einander gereihten Sätzen eingeführt werden.

Demnach kann sich unser Seitensatz folgendermassen gestalten.

(Schluss des HS.)

\*) Th. II, S. 46.

Er knüpft Takt 2 mit einem Motiv des Zwischensatzes an, der in No. 160 statt eines Ganges zu dem dortigen Seitensatz führte. Allein der festere Eintritt, die breitere Ausführung, die gediegnere Theilnahme der begleitenden Stimmen\*), die weitere Fortführung, alles giebt den hier auftretenden Satz als einen Haupttheil des Ganzen, nicht als ein blosses Mittel- oder Verbindungsglied zu erkennen. Auch ist offenbar das zuletzt (Takt 14 und 15) Anschliessende im Verhältniss zu den in Takt 2 und 8 eintretenden Sätzen das Untergeordnetere, während in No. 160 der neue, Takt 9 eintretende Satz, obgleich nur sein erster Abschnitt gegeben ist, sich als das Festergestaltete und dadurch als Hauptgedanke in dieser Partie der Komposition darstellt.

Welches ist nun die Gestalt unsers Seitensatzes?

Sein eigentlicher Kern ist der Satz Takt 2 bis 8. Dieser Satz hätte als Vordersatz des ersten Theils einer zwei- oder dreitheiligen Liedkomposition benutzt, der erste Theil dann in der Dominante, z. B. von Takt 12 an so —

\*) Es bedarf keiner Bemerkung, dass die Begleitung in No. 160 wie in vielen andern Beispielen nur entwurfsmässig angedeutet ist.



zum Schluss oder in den zweiten Theil hinein geführt werden können. Dies ist aber nicht geschehn, die Wiederholung des Kernsatzes vielmehr in einen ganz fremden Ton gewendet und damit die regelmässige Perioden- oder Theilform aufgegeben worden. Der Seitensatz besteht also wesentlich aus einem einfachen Satz und dessen Wiederholung; und dies erscheint hier nicht grundlos. Denn jener Satz ist in der Stimmführung umständlicher, als man nach der Gestaltung des Hauptsatzes wohl hätte erwarten sollen\*); ja, er neigt fast zu einem etwas langsamern Tempo, als der Hauptsatz. Hätte er mit periodischer Strenge und den Umschweifen zweier oder dreier Theile ausgeführt werden sollen, so würden wir uns noch weit mehr in seine Weise vertieft und von der fließenden Bewegung des Hauptsatzes entfernt haben.

Hiernach wäre der Seitensatz oder doch sein wesentlicher Inhalt mit Takt 14 geschlossen. In der That könnte von hier weiter gegangen werden; mit Motiven jener Sätze liesse sich (wie mit jedem Motiv!) ein Gang anknüpfen, —

\*) Wir müssen nochmals, wie in den ersten Theilen des Lehrbuchs, daran erinnern, dass man von Beispielen zur Lehre, die eben zu Gunsten ihres Zweckes während der Lehrentwicklung, in Einem Gusse mit dieser, erfunden worden, nicht jene Wärme und Einheit der Stimmung gewärtigen darf, die von einer rein künstlerischen Konzeption zu fodern — oder doch stets zu wünschen sind. Die Lehrbeispiele sollen das Tonstück vor den Augen des Jüngers entstehen und je nach verschiedenen Tendenzen bald in diesem, bald in jenem Theile sich anderswohin wenden oder verwandeln lassen, ihm dadurch das künstlerische Bewusstsein, — an das allein sich die Lehre wenden, das allein mit Sicherheit und Bestimmtheit erzogen werden kann und für die Stunde der freien künstlerischen Empfängnis schon erzogen sein muss, — öffnen und befestigen. Dann

und von diesem aus auf die Dominante des Haupttons zum Orgelpunkt und Hauptsatze fortschreiten. Allein einestheils würden diese im Kernsatze No. 162 vorwaltenden Motive bei weiterer Ausführung leicht jene Hohlheit hervorbringen, die der harmonischen Figuration (Th. I, S. 450) eigen ist; wie wir uns denn auch schon Takt 13 in No. 162 und Takt 5 in No. 164 zu andern Motiven bewegen finden mussten. Anderntheils erscheinen jene Sätze schon ihrer Modulationswendung wegen nicht genügend als alleinige Substanz des ersten Seitensatzes. Dies ist der Grund, warum Takt 14 in No. 162 noch einen neuen, wenn auch mit den vorhergehenden nahe verwandten Satz anknüpft. Dieser Satz wird wahrscheinlich wiederholt werden müssen, — auf denselben oder andern Stufen, verändert oder nicht, — aber er kann nur dazu dienen, an den Kern des Seitensatzes den nun nöthigen Gang anzuknüpfen.

Dass dieser Gang vorzugsweis melodischen Inhalt haben, oder auf einer Harmonienfolge beruhen oder eine Satzreihe sein kann, wissen wir. Er könnte von No. 162 aus so anknüpfen, —



und von hier an sich in Achteltriolen (angeregt im fünften Takte) rein und gangmässig, oder in neu gebildeten Sätzen und Abschnitten fortbewegen.

Hier dürfen wir von der weitem Verfolgung des Beispiels abstehn. Es ist uns schon bekannt, wohin der Gang führen, wie sich der Orgelpunkt bilden, die Wiederholung des Hauptsatzes und alles Weitere machen muss. Nur zweierlei mag, wenn auch vielleicht überflüssig, nochmals erwogen werden. Erstens, dass die Gänge in der grössern und schneller vorübereilenden Komposition weitere Ausführung fodern; zweitens, dass bei der kurzgefassten Weise des ersten Seitensatzes der zweite, um dem Ganzen Haltung zu geben, wohl am besten breitere, zwei- oder dreitheilige Form annehmen und sich auch durch seine Bewegungsweise von beiden vorhergehenden Sätzen unterscheiden wird.

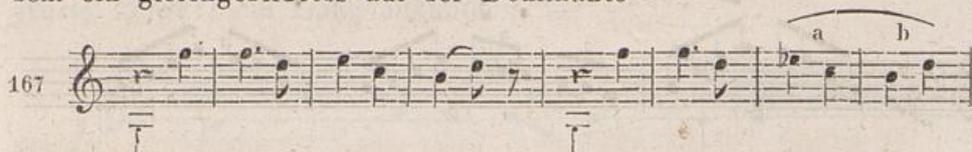
erst ist es gerathen, ihn zu wirklichen, freien Kunstwerken zu führen, deren Motive zwar ebenfalls dem vernünftigen Bewusstsein offen liegen, aber meist vielfach zusammenwirkenden Ursachen entsprungen sind, deren Umfang schon schwerer zu überschauen ist.

Betrachten wir nun ein in dieser Form vollendetes Rondo, das Finale von Beethoven's grosser Cdur-Sonate, Op. 53. Man muss sich, um seine Gestaltung besser zu verstehn, vergegenwärtigen, dass schon der erste Theil der Sonate ein höchst bewegtes Wesen, reiches Tonspiel entfaltet hat. Es ist eine der glänzendsten Klavierkompositionen, die jemals geschrieben worden; der Karakter schneller Bewegung (S. 155) herrscht dergestalt vor, dass das Adagio nicht sowohl ein Mittelsatz zwischen dem ersten und letzten Allegro, als vielmehr Einleitung zu dem letztern ist; Beethoven nennt es auch Introdution. Das letzte Allegro (*Allegretto moderato*, dann *Prestissimo*) ist wie gesagt Rondo dritter Form. Von all' dem Reizenden und Merkwürdigen der Ausführung kann hier nicht näher geredet werden, sondern nur von der Konstruktion des Ganzen.

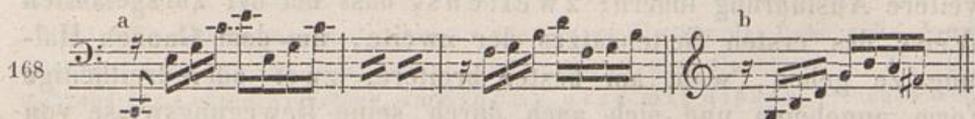
Der Hauptsatz giebt (zu harmonischer Figurirung in Sechszehnteln) folgendes Sätzchen, —



dem ein gleichgebildetes auf der Dominante —



anschliesst. Takt *a.* und *b.* werden in Dur, dann Takt *a.* nochmals in Moll wiederholt, der auf dem folgenden Takt sich vollendende Halbschluss aber verlängert und orgelpunktartig über elf Takte ausgedehnt; man muss daher einer dreisätzigen Periode gewärtig sein, deren dritter Abschnitt wahrscheinlich den ersten wiederholen und zum vollen Schluss führen wird. Dies wäre gleichsam ein dreitheiliger Liedsatz, nur dass statt der Theile Sätze ständen. Allein nicht bloss deswegen, sondern auch wegen der leicht dahin spielenden Weise, — die Begleitung der Sätze ist die hier bei *a.* gegebne, —



der Orgelpunkt, ein einstimmiger Gang, hat als Hauptmotiv die Figur *b.*, — müsste ein solcher Satz dem Komponisten für einen Hauptsatz, zumal in einer grossartig und glänzend ausgeführten Komposition, zu gewichtlos erscheinen.

Daher wiederholt er, wie vorauszusehen war, nicht nur den ersten Satz, und zwar in erhöhter Gestaltung, —

169

sempre *pp*

Ped.

sondern auch noch den zweiten Satz und, nach einem Orgelpunkte von drei Takten, abermals den ersten, diesen zu rollender diatonischer Begleitung. Diese Reihe von fünf Sätzen (die Wiederholungen eingerechnet), die durch Inhalt, Schlussweise und ununterbrochen fortflutende Begleitung als Eine Masse erscheint, dient als Hauptsatz; sie endet mit einem Ganzschluss, aber unvollkommen, —

170

*tr*

mithin weiterer Entfaltung entgegenführend.

Hier nun erhebt sich die Komposition. Noch als Nachklang der vorherigen harmonischen Figuration, aber gesteigert, wird mit diesem Satze, —

171

*f*

der sich in höherer Akkordlage und Akkordumkehrung wiederholt, zu dem ersten Seitensatze überleitet; dass der vorstehende Satz nicht selber der Seitensatz ist, zeigt sowohl seine Gestalt, als seine Stellung im Tone des Hauptsatzes.

Der Seitensatz nun bricht tosender, in der Parallele, herein. Dies —

172

ist sein Vordersatz, der sogleich in der höhern Oktave wiederholt wird, worauf der Nachsatz —

173

und dessen im Bass veränderte Wiederholung, — der Bass bildet sich so, —

174

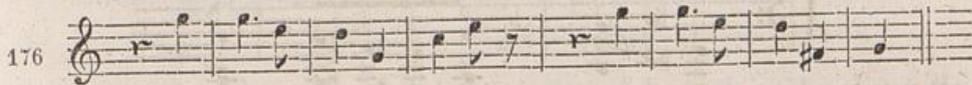
in der tiefern Oktave folgt. Ein Anhang über der schon zuvor angeknüpften Sechszehntelfigur im Basse, —

175

der sich mit Verlängerung des letzten Sätzchens (*a.*) wiederholt, führt allmählich beruhigend zum Schlusse.

Ueberblicken wir hier das Bisherige, so überzeugen wir uns wieder (wie bei jedem wahren Kunstwerke) von der Vernünftigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Eins das Andre bedingt und Eins

zum Andern sich verknüpft. Die Weise des Hauptsatzes kann natürlich nur aus dem ganzen Zug der Sonate in ihrer Wahrhaftigkeit aufgewiesen und muss hier, wo dazu noch nicht Zeit ist, als die rechte vorausgesetzt werden. Nimmt man aber das an, erkennt man das erste Sätzchen (No. 166 und 168) für recht, so ist sogleich klar, dass dies Gebilde zu leicht war, zu einer förmlichen Periode als Hauptsatz für ein grosses Finale, oder vielmehr nach dem Vordersatzschluss auf der Tonika zu einem ersten Liedtheil' ausgedehnt zu werden; oder würde ein Lied mit diesem ersten Theile —



(denn so ungefähr hätte er sich gestalten müssen) genügt haben, würde er nicht bei dem leichten Inhalt zu formell und beschwert mit einer gar nicht in ihm liegenden Bedeutsamkeit aufgetreten sein? Ihm sagte die spielende Wiederholung (in No. 166) besser zu. — Damit war der weitere Hergang des Hauptsatzes, aus dessen steter, erst sanfter, dann gesteigerter Bewegung dann wieder die Weise des Seitensatzes bedingt. Oder sollte derselbe nach dem sanften Hauptsatze noch ruhiger und damit schläfrig, — oder im grellen Widerspruch mit der angeregten Stimmung scharf accentuirt, — oder durfte er nach einundsechzig Takten voll Sechszehntel und Viertel wieder mit der Sechszehntel- und Viertelbewegung auftreten? — So war seine Gestalt und namentlich seine Bewegung in Sechszehnteltriolen und gegenüberstehenden Achtern nothwendig. Nun aber lag nichts näher, als unter Beibehaltung der Triolenbewegung die Auflösung der Achtel in Sechszehntel (No. 174) und damit (No. 175) die nöthige Beruhigung und Rückkehr in die Bewegung des Hauptsatzes, der jetzt, wie wir wissen, wiederholt werden muss.

Allein wie soll der Uebergang zu ihm geschehn? Ein Gang ist nicht anwendbar, da wir aus der lebhaften Bewegung noch nicht zur Ruhe gekommen sind und der zu erwartende Hauptsatz wieder Bewegung bringt. Dennoch bedarf es einer Ueberleitung aus *A*moll in den Hauptton. —

Beethoven schliesst den Anhang förmlich ab und lässt ihm, in derselben Tonart, eine Erinnerung an den Hauptsatz folgen; —



weil also das ganghafte Wesen bis jetzt vorgeherrscht hat, muss nun statt des erforderlichen Ganges ein Satz, und zwar in höchster Einfachheit auftreten. Dieser Satz wird auf *F* wiederholt, setzt

nochmals auf *G* ein, dehnt sich aber hier, im Dominantakkorde, über acht Takte aus und führt nun ohne Weiteres die vollständige und genaue Wiederholung des Hauptsatzes herbei.

Der zweite Seitensatz tritt in *C* moll und in der Bewegung des Hauptsatzes —

178

sempre forte

auf. Dieser enge Anschluss ist durch den schon ausgeprägten aufgeregten und oft stürmischen Charakter des Ganzen motivirt; aber es folgt auch sogleich daraus, dass hier abermals von keiner scharf geformten Perioden- oder mehrtheiligen Liedform die Rede sein kann; die Rapidität des Ganzen fodert kurze rapide Sätze. So wird denn der erste Satz auf *F* wiederholt und — mit einer Art von Nachsatz (in gleicher Ausführung) —

179

8va

in *As* dur geschlossen. Dies ist der zweite Seitensatz, oder der Kern desselben. Er wird sofort vollständig, mit einer Gegenstimme in Sechszehnteltriolen, wiederholt, also nochmals in *As* geschlossen. Um diesen befremdenden Ausgang mit dem Haupttone (*C* moll) zu versöhnen, führt eine Umbildung des Satzes —

180

all' 8va

all' 8va

unter einem Gegensatz in Sechszehnteltriolen auf einen Schluss in *C* moll; auch dieser neue Satz wird wiederholt, und zwar in der Oberstimme, während der Bass die Triolenbewegung in freier Nachahmung übernimmt. Dann bildet ein Anhang, an den Nachsatz geknüpft, einen stark befestigten Schluss.

Auch hier kann von einem Gange zur Wiederholung des Hauptsatzes nicht die Rede sein, noch weniger wie nach dem ersten Seitensatz, da sich die Masse der Bewegung vergrößert und gestei-

gert hat. Beethoven ergreift daher wieder den Satz (No. 177), der vom ersten Seitensatz zurückgeführt hatte, jetzt zuerst in *As* dur, dann in *F* moll, und zum dritten Mal in *Des* dur. Hier wird der letzte Abschnitt zweimal wiederholt und mittels der Schlussakkorde noch um drei Takte erweitert, und nun beginnt in dieser Weise —

181

ein Gang über *des*, *as*, *es*, *b*, *f*, *c*, der sich nach nochmaliger Besetzung von *F* auf *C* niederlässt. Mit breiten Arpeggien in Sechszehnteln werden nun auf *C*, dann auf *F*, dann auf *B* orgelpunktartige Gangstücke (zu je dreimal zwei Takten) gebildet, mit gemischten Sechszehntelfiguren über *es*, *as*, *des*, *g* nach *C* und von da weiter auf die Dominante gegangen. Hier entfaltet sich ein breiter Orgelpunkt, der schon den Anfang des Hauptsatzes vernehmen lässt und zu demselben zurückführt.

Ehe wir weiter gehn, zieht die Modulation der vorherigen Partie unsre Betrachtung an.

Beethoven hat den zweiten Seitensatz in *C* moll eingeführt, also durch Tonika und Dominante in nächster Verbindung mit dem Hauptsatz und dadurch dem fließenden Wesen der ganzen Komposition am angemessensten, während die Verwandlung des Tongeschlechts (nach *C* dur *C* moll) den nothwendigen Gegensatz vermittelt. Eine andre Molltonart war im Kreise der Verwandten nicht vorhanden, da *A* moll schon für den ersten Seitensatz benutzt worden: unter den Durtonarten wäre *G* dur am wenigsten frisch (No. 167 u. a.), *F* dur zu weich und als Unterdominante eine Herabstimmung, *As* dur zu feierlich, *E* dur gegen den unschuldig spielenden Hauptsatz zu glänzend feurig\*) gewesen.

Hieraus folgt alles Weitere. Nach dem Charakter des ganzen Tonstücks und nach seinem eignen Eintritte (No. 178) konnte der Seitensatz nicht füglich strenge Perioden- oder mehrtheilige Liedform annehmen. Daher wendet er sich weder in die Dominante (das ohnehin so viel gebrauchte *G*), noch in die Parallele, sondern in die Unterdominante Moll und von da in deren Parallele, um von da den umgekehrten Weg —

<i>C</i> moll,	<i>F</i> moll,	<i>As</i> dur,
<i>As</i> dur,	<i>F</i> moll,	<i>C</i> moll

\*) Vergl. die allgem. Musiklehre, S. 331 der 6. Auflage.

zurückzumessen. Was also an der Modulation fremd und gewagt erscheint, wird nicht bloss durch die oben (S. 172) erwähnte Wiederholung, sondern auch durch den gemessenen Rückgang erläutert und beschwichtigt.

Nun aber stehn wir wieder auf derselben Tonika, über der der Hauptton zurückkehren soll, oder vielmehr, wir haben sie im Wesentlichen noch gar nicht verlassen. Daher bedarf es eines breiten modulationsreichen Gangs, der die Tonart aus dem Sinn rücke, damit sie frischer wiederkehre.

Der Hauptsatz kehrt jetzt wieder, aber abgekürzt; sein erster Abschnitt tritt sogleich in der No. 169 gezeigten Gestalt auf, dann der zweite, dann der erste, der wie in No. 170 schliesst.

Hiermit ist der Rondoform im Wesentlichen genug gethan; durch die lebendigen Seitensätze hat sich aber das Bedürfniss erzeugt, auch den Hauptsatz zu erhöhter Lebendigkeit zu steigern; ohnehin bedarf der weit geführte Satz eines durch Anhänge befestigten Schlusses.

Dies bereitet der Komponist schon durch abgekürzte Darstellung des Hauptsatzes vor; sie lässt dessen nochmaliges Erscheinen voraussehn. Zunächst kehrt das Motiv des ersten Gangs (No. 171) wieder, leitet aber nicht zum ersten Seitensatze, sondern in bedeutenderer Ausführung abermals auf die Dominante zu breitem, bloss akkordisch ausgefülltem Orgelpunkt. Dann kehrt — und zwar im Prestissimo — der erste Satz des Hauptstückes wieder, wird figurirt, gangartig weiter geführt, in *F* wiederholt, und nach Darstellung des zweiten Satzes (No. 167) auf *G* und weit modulirenden Zwischengängen nochmals in *C*dur und *C*moll, in *A*dur und *F*moll, und abermals in *C*dur aufgestellt, worauf endlich der orgelpunktartig an der Tonika festhaltende Schluss (der letzte Akkord wird allein funfzehn Takte weit figurirt oder wiederholt) erfolgt.

So endet dieser reiche, eben so feurig als leicht bewegte Satz. Hat man erst die Lebendigkeit und Wärme seiner Konzeption empfunden und dann die tiefe Vernünftigkeit seines Baues, die Folgerichtigkeit jedes seiner Schritte erwogen: so wird wieder einmal einleuchtend, dass die höchste Freiheit des Künstlers nichts Andres ist, als die höchste Vernünftigkeit, dass das wahre Kunstgesetz kein andres ist, als die Kunstvernunft, und endlich, dass Kunst und Kunstlehre nur dann aus einander kommen oder einander widersprechen können, wenn eine — oder beide in der Irre gehn.

Die räumlichen Verhältnisse dieses Rondo's sind übrigens folgende:

Hauptsatz . . . . .	62 Takte,
erster Seitensatz mit dazu gehörigen Gängen oder Sätzen . . . . .	52 -

Hauptsatz wie zuvor . . . . .	62 Takte,
zweiter Seitensatz mit den Gängen . . . . .	138
Hauptsatz bis zum Prestissimo . . . . .	90
Anhang (Prestissimo) . . . . .	141

Die Konstruktionsordnung und Verhältnissmässigkeit der einzelnen Parteien machen das Ganze eben so leicht beweglich als fasslich.

## Fünfter Abschnitt.

### Die vierte Rondoform.

Ueberblicken wir die bisherigen Gestaltungen des Rondo's, so hat sich die Entwicklung zunächst als eine quantitative, als ein Zuwachs an Massen der Komposition erwiesen. Wir gingen vom einfachen Lied aus, fügten einen Gang, dann einen Seitensatz, endlich zwei Seitensätze nebst Gängen und Anhang zu. Es fragt sich, ob nicht noch eine — wo nicht gar noch mehrere solche Erweiterungen stattfinden, ob man nicht nach den bisherigen Formen ein Rondo mit drei oder noch mehr Seitensätzen aufstellen könne?

Unmöglich, das sieht man leicht, wär' eine solche Erweiterung nicht; aber sie würde keine erwünschten Resultate bringen. Ihr Schema

HS — SS 1 — HS — SS 2 — HS — SS 3 — HS

zeigt schon, warum. Man müsste dreimal in den Hauptton zurück und dazu drei mehr oder weniger ausgedehnte Orgelpunkte auf derselben Stufe bilden; man müsste viermal den Hauptsatz bringen und gewärtigen, dass über dem zweiten und dritten Seitensatz der erste ganz vergessen würde; zum Schlusse würde das Bedürfniss eines Anhangs in gleichem Verhältnisse mit der Ausdehnung erwachsen und eine fünfte vollständige oder theilweise Aufführung des Hauptsatzes kaum zu umgehen sein. Diese bedenklichen Verhältnisse wären nicht die einzigen; es würde selbst dem begabtesten Komponisten selten vergönnt sein, in einer einzigen unabgebrochenen Komposition vier Gegensätze (den Hauptsatz und die drei Seitensätze) aufzustellen, die gleichwohl durch Stimmung und innere Bezüge eine einheitvolle Gesamtmasse bildeten; es würde nicht leicht gelingen, für so viele Hauptpartien und die nöthigen Verbindungslieder einen einheitvollen und dabei nicht eintönigen Modulationsplan durchzuführen.

Wir befinden uns also hier an einer Formgränze, deren Ueberschreitung zwar möglich, nicht aber rathsam erscheint, und

deshalb — so viel dem Verfasser irgend bekannt — auch noch niemals von einem namhaften Künstler unternommen worden ist. Stiesen wir doch schon in der dritten Form auf die Gefahr, weitschweifig und ermüdend zu werden! Schon in ihr fanden wir uns mit so viel von einander geschiednen, im Grunde doch nur an einander gehängten, nicht in einander verwebten Partien beladen, dass wir Bedacht nehmen mussten, die Masse bald da, bald dort durch Abkürzung einzelner Theile zu erleichtern.

Aus dieser Erkenntniss geht das Streben nach innigerer Verwebung der einzelnen Partien hervor und führt zu den weitem Formen des Rondo's und der Sonate. Auf der andern Seite ist hier der Grund zu suchen, warum die dritte Rondoform, besonders in schneller Bewegung, ungleich seltener angewendet worden ist, als die nun folgenden; der Komponist fand sich entweder an den ersten Formen begnügt, oder über die dritte hinausgezogen zu fester ausgebildeten.

Worin hat die Lockerheit, der Mangel an festerer Verbindung in der dritten Rondoform seinen Grund? Darin, dass stets ein Satz nach dem andern auf- und wieder abtritt, und nur auf den Hauptsatz mit Nachdruck zurückgegangen wird; die beiden Seitensätze fallen einer wie der andre dahin, um nie wiederzukehren; höchstens kann im Anhang auf sie hingedeutet werden. Damit steht in Verbindung, dass zuletzt auch der Hauptton keinen hinlänglichen Inhalt bekommt; in ihm kehrt der schon zweimal gehörte Hauptsatz wieder, der kaum durch den Anhang mit dem letzten Seitensatz und Gang in Gleichgewicht gesetzt wird.

Hier tritt die vierte Rondoform ausgleichend ein. Die dritte hatte der Hauptsache nach folgendes Schema:

HS SS 1 HS SS 2 HS.

Die vierte will den letzten Auftritt des Hauptsatzes, auch abgesehn vom Anhang, verstärken, greift also zum ersten Seitensatz — denn der zweite ist ja eben dagewesen — und lässt ihn dem Hauptsatz nochmals folgen. Dies ist der charakteristische Zug der neuen Form, deren Hauptbestandtheile sich in diesem Schema

HS SS 1 HS SS 2 HS SS 1

darstellen.

So bildet Hauptsatz und erster Seitensatz eine enger zusammengehörige Masse. Dies war schon in den frühern Formen durch die meist engere Verknüpfung beider angedeutet; jetzt wird es bei der gemeinschaftlichen Wiederholung beider entschieden und durch die Modulation noch mehr befestigt. Denn da nunmehr der Seitensatz, abgesehn vom Anhang, den Schluss macht, so versteht

sich von selbst, dass er zuletzt im Hauptton auftreten muss. Aber auch in seinem ersten Auftreten schliesst er sich nun gern dem Hauptsatze näher an, indem er seinen Sitz in einer nächstverwandten Tonart (Oberdominante oder Parallele) zu nehmen liebt.

Die Abweichungen der neuen Form von der vorhergehenden sind sonach zwar entscheidend, doch aber nicht in dem Maasse neu-ernd, dass wir uns nicht auf den Nachweis an einigen bekannten Kompositionen beschränken dürften.

Den ersten finden wir im Finale von Beethoven's *Asdur*-Sonate, Op. 26.

Der Hauptsatz hat periodische Liedform. Dies —

Allegro.

182

simile

ist die Skizze des Vordersatzes; der Nachsatz —

183

simile

bringt denselben Inhalt in der Umkehrung und macht ordnungsmässig einen vollkommenen Schluss im Haupttone. So entspricht dieser Satz dem bei der vorigen Form in Bezug auf das schnelle Tempo Gesagten.

Es musste nun zum ersten Seitensatze fortgeschritten werden. Hier zu bedurftees eines Uebergangs, und zwar in beweglichen oder doch abgesonderten Sätzen; denn dem Sinne der ganzen Sonate gemäss und entsprechend der Tendenz, die das Finale schon durch den Hauptsatz erhalten, konnten auch die Seitensätze nicht füglich andre, als bewegliche Gestalt haben. Beethoven bildet jetzt diesen Satz, —

184

8va

der in der Umkehrung in *Esdur* und noch einmal, in erster Stimmlage, in *Asdur*, hier aber mit einer abschliessenden Verlängerung, —

2, 2 und 4 Takte, —

wiederholt wird. Dieser ganze Satz von acht Takten wird nochmals in der Umkehrung wiederholt. Nun erst wird aus den drei ersten Vierteln des Hauptsatzes (No. 182) ein Satz gebildet (er ist No. 188 *a.* zu sehn), der uns nach *Es* bringt; er wird wiederholt und führt nach *B.*

Hier tritt sofort der erste Seitensatz ein. Dieser Abschnitt, — *a.*, —

wird erst wörtlich, dann in der Umkehrung (*b.*) wiederholt, hier erweitert und in freier Weise, mit dem Satz *a.*, —

der noch zweimal erweitert (bei *b.*, zuletzt wieder eine Terz höher) wiederkehrt, beschlossen. Ein kurzer Orgelpunkt führt zur Wiederholung des Hauptsatzes.

Ueber diesen ist, ehe wir weiter gehn, eine kleine Untersuchung nothwendig; er zeigt eine neue Gestalt, die wir in spätern Formen öfters wiederfinden werden.

Oben haben wir kurzweg die in No. 182 und 183 skizzirte Periode als Hauptsatz bezeichnet; sie ist auch unstreitig der Kern desselben und in sich vollkommen abgeschlossen. Allein ihr Inhalt ist gangartiger Natur; wir sehn in No. 182 einen Gang, der nur in seiner zweiten Hälfte zu einem Satz abgeschlossen wird, und zwar wieder in fließender gangartiger Weise; sogar Vorder- und Nachsatz sind durch keine Unterbrechung des Sechszehntellflusses geschieden. Dies genügt dem Komponisten als Grundlage seines Finale nicht, am wenigsten kann er nach einem ganghaften Satz noch einen Gang bringen. Daher stellt er, wo der Fortschritt zum Seitensatz erwartet wird, wieder einen Satz (No. 184) auf, und dieser Satz schliesst sich mit seinen Wiederholungen abermals in periodischer, wenn auch nicht nach der Grundform geregelter Weise ab. So haben wir hier einen zweiten periodischen Bau im Sitze des Haupt-

satzes, den wir durchaus zum Hauptsatze rechnen müssen, da der Seitensatz (No. 185) erst später, und — wie sich's gebührt — in einer andern Tonart auftritt, auch der Gang nach dem Seitensatz erst nach jenem zweiten Liedsatz und mit andern Motiven erfolgt.

Oder ist der zweite Satz nur als zweiter Theil des ersten zu achten? Gewiss nicht. Er ist aus ganz neuen Motiven gebildet, und es müsste sonach ein dritter Theil folgen, der den ganzen oder doch den hauptsächlichsten Inhalt des ersten Theils wiederbrächte; auch würde man nicht zwei oder drei Theile in dieselbe Tonart stellen und auf derselben Tonika schliessen.

Wir haben mithin

einen aus zwei Liedsätzen bestehenden Hauptsatz vor uns; jeder der Liedsätze ist ein für sich selbständig und befriedigend abgeschlossener periodischer Bau; der zweite ist eingetreten, weil sich nach dem ersten weder der Seitensatz noch ein Gang günstig anknüpfen liess; auch der zweite gab zu beidem keinen Anlass, und so wurde zum ersten zurückgegangen, um seine Motive jetzt gangartig zu benutzen. Ohne die Zwischenstellung des zweiten Satzes würde dasselbe Motiv, das schon im ersten Satze zehnmal gewirkt hatte, für den Gang ermüdend abgenutzt worden sein, oder der Komponist hätte mit fremden Motiven einen Gang bilden und damit den Satz um alle Haltung bringen müssen. — Es zeigt dieser zweite Liedsatz in einer höhern Bildung dasselbe, was wir schon S. 105 erfahren haben, wo wir statt eines Ganges einen überleitenden Zwischensatz rathsam fanden.

Nach der ersten Wiederholung des Hauptsatzes, und zwar beider Liedsätze aus No. 182 und 184 (so dass wir hier die letzte Bestärkung unsrer obigen Bestimmung erhalten), tritt ohne Weiteres der zweite Seitensatz in *C*moll ein. Er bildet einen regelmässigen ersten Theil mit einem Schluss in der Dominante *G*moll. Statt des zweiten Theils aber tritt der Kern desselben mit einem zweitaktigen Satze nochmals in *G*moll auf, wiederholt sich zweimal mit Schlussfällen auf *F*moll, noch einmal mit einem Schluss in *E*sdur, und hier wird mit einem kurzen Orgelpunkt zur Wiederholung des Hauptsatzes fortgegangen, die abermals beide Liedsätze desselben vollständig wiederholt.

Bis hierher ist nur die Doppelmasse des Hauptsatzes neu gewesen; nun könnte möglicher Weise mit oder ohne Anhang geschlossen werden und wir hätten dann ein Rondo dritter Form vor uns. Allein es wäre weder rathsam gewesen, mit dem zweiten Liedsatze (No. 184) zu schliessen, noch aus dem Hauptsatze sofort (S. 178) einen Gang und Anhang herauszuheben; auch der zweite Seitensatz, der ohnehin eben dagewesen, hätte — wie sein Kern



zeigt — dazu keinen günstigen Stoff gegeben.

Hiermit war also der Uebergang zur vierten Rondoform geboten. Beethoven geht nach dem Abschlusse des Hauptsatzes, also von dem in No. 184 angedeuteten Liedsatze, mit einem aus dem ersten Liedsatz (No. 182) entlehnten Sätzchen (a.) —



weiter nach *Es* dur, mit dessen Umkehrung nach *B* moll, mit abermaliger Umkehrung nach *F* moll und eben so nach *C* moll; darauf wird das Schlussmotiv (c.) ergriffen und damit der Gang zu einem Halbschluss im Hauptton, also auf der Dominante *Es*, geführt, wo denn der erste Seitensatz eben so eintritt, wie das erste Mal auf der Dominante von *Es* dur, und vollständig durchgeführt wird. Nun ist es auch thunlich, aus den Motiven des eigentlichen Hauptsatzes (No. 184) einen Anhang zu bilden; es geschieht in Orgelpunktform auf der Tonika.

Ueberblicken wir den Modulationsplan in seinen Hauptpunkten, so ist er folgender; — wir wollen die beiden Liedsätze des Hauptsatzes *A.* und *B.* nennen.

HS		SS 1	HS		SS 2	HS		SS 1
A B			A B			A B		
<i>As</i> dur		<i>Es</i> dur	<i>As</i> dur		<i>C</i> moll	<i>As</i> dur		<i>As</i> dur.

Hier sowohl, wie bei der Abwägung der einzelnen Massen, — Gänge und Anhang zu den vorangehenden Sätzen gezählt, —

HS	SS 1	HS	SS 2	HS	SS 1 und Anhang
32	20	28	28	38	31

wird die grössere und innigere Zusammenordnung der Massen und die kräftigere Konzentrirung auf dem Hauptton einleuchtend; beides verdanken wir dem Fortschritte zur vierten Form.

Noch eine Bemerkung knüpfen wir an dieses Rondo.

Es besteht fast nur aus Sätzen — und dennoch ist nicht das Element des Satzes, sondern das des Ganges darin vorherrschend. Woher dies? Erstens, weil alle diese Sätze mehr oder weniger ganghaften Inhalt haben; zweitens, weil auf keinen besondres

Gewicht gelegt wird, wie etwa auf die Hauptsätze in den Formen langsamer Bewegung. Ja, der Hauptsatz besteht hier zum ersten Mal aus zwei vollkommenen Liedsätzen; aber eben weil ihrer zwei in derselben Tonart neben einander gestellt sind, haben beide weniger bestehende Kraft, als ein einziger mehrtheiliger oder sonst (etwa durch Wiederholung, vergl. Anhang H, No.  $\frac{1}{159}$ ) mit Nachdruck ausgeführter.

Ein zweites Beispiel für unsre Form giebt das Finale der *A* dur-Sonate, Op. 2, von Beethoven.

Der ungemein reizende Hauptsatz hat zweitheilige Liedform. Dies —

ist der Vordersatz; der Nachsatz wiederholt den ersten Abschnitt (Takt 2 *e-fis* auf dem Quintsextakkorde auf *aïs*) mit einem Schluss in *E* dur. Der zweite Theil hat einen figurativen Vordersatz auf dem orgelpunktartig festgehaltenen *e*; der Nachsatz bringt den ersten Abschnitt (No. 189) wieder und schliesst auf der Tonika.

Da dieser Satz keinen erwünschten Stoff zum Fortschreiten bietet, so wird ein zweiter beweglicherer —

angeknüpft, der mit noch zwei Taktten fester schliesst. Allein über den Schluss hinweg führt die ununterbrochne Sechszehntelbewegung zu einer Wiederholung in der höhern Oktave und da zu einem wiederholten Schlussfall in *E* dur. — Man sieht hier einen Hauptsatz von festem Kern, das Satzartige mehr wie im ersten Beispiel befestigt (das Tempo — *Grazioso* — ist auch ein weniger schnelles), und darum war der satzmässige Abschluss des zweiten Gedanken (No. 190) nicht, wie im ersten Falle, bedingt.

Mit dem Schlusse des in No. 190 angeknüpften Ganges setzt nun der erste Seitensatz ein. Dies —

ist, über fortgehender Sechszehntelbewegung, sein Hauptinhalt; zweimal wird dieses Sätzchen mit gesteigertem Anfang wiederholt und dann mit einem kurzen Gang über *D*dur, *Cis*moll, *H*dur nach *A*dur zu einem Halbschluss auf *E* geführt, worauf nach leichtem Orgelpunkte die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes folgt.

Der weitere Verlauf wird uns die vierte Rondoform eben so bestimmt zeichnen, wie das erste Beispiel. Hier aber tritt noch ein, wenn auch nicht durchgehender, doch häufig anzutreffender

neuer Charakterzug  
dieser Form, und zwar

am zweiten Seitensatze

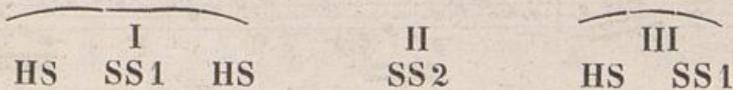
hervor.

Blicken wir noch einmal auf das erste Beispiel (S. 177) zurück, so zeigen sich beide Seitensätze, besonders aber der zweite, im Vergleich zum Hauptsatz in untergeordneter Entwicklung; es liegt sogar im Charakter jener Komposition, dass auf keinen der vier Sätze (S. 179) vornehmliches Gewicht gelegt wird, sondern alle flüchtig vor uns dahin eilen. Demungeachtet zeigte sich schon dort (man betrachte nur das Schema S. 180) ein engeres Zusammengehören von Haupt- und erstem Seitensatze, theils durch die Modulation, theils durch das beiden gemeinsame Motiv (*a.* in No. 183 und 185), endlich durch den Verein beider am Schlusse, so dass ihnen gegenüber der zweite Seitensatz als isolirtere Masse unterschieden werden könnte.

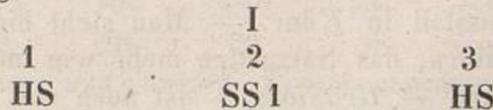
Dies ist nun mit voller Bestimmtheit in dem jetzt vorliegenden Rondo der Fall und wird sich bei vielen, wohl den meisten Kompositionen dieser Form zeigen. Es treten

drei Hauptmassen

hervor, —



und damit kehrt im Grossen und Zusammengesetzten die dreitheilige Form wieder. Ja, dieselbe ist schon im ersten Gliede dieser Gestaltung



vorhanden, und auch (abgesehn vom veränderten Sitze des Seitensatzes) im letzten wieder zu erkennen, vorausgesetzt, dass ein Anhang, und zwar aus Elementen des Hauptsatzes, wie sich gebührt, gebildet ist.

Nun aber springt in die Augen, dass im obern Schema die Partie II unterliegen muss gegen die andern Partien, deren jede

aus zwei Sätzen und einer Wiederholung (oder Anhang) besteht, wofern ihr nicht besonderes Gewicht ertheilt wird. Dies aber können wir jetzt an dem Beethoven'schen *A*dur-Rondo beobachten.

Man erwäge vor allem, dass der Hauptsatz vollkommen ausgebildet, der erste Seitensatz aber ohne besondern Nachdruck (dazu hätte erst nach Th. I, S. 219, in die Dominante der Dominante, von *A*dur über *H*dur nach *E*dur, gegangen werden müssen) eingeführt und nicht periodisch ausgeführt, nicht einmal bestimmt abgeschlossen und eben so gelinde in den Hauptsatz zurückgegangen ist.

Nun beginnt der zweite Seitensatz. Schon seine Ausdehnung giebt ihm das Uebergewicht gegen jeden vorigen Satz. Es hat nämlich — unter Zurechnung der Gänge —

der Hauptsatz . . . . .	26 Takte,
- erste Seitensatz . . . . .	14 -
- Hauptsatz (seine Wiederholung ohne Gänge) . . . . .	16 -
- zweite Seitensatz — mit den Wiederholungen . . . . .	53 -

also fast gleiche Ausdehnung mit der vorhergehenden Masse.

Dieser Seitensatz tritt ferner, — in *A*moll, — mit einer ganz neuen Figur (Achteltriolen) und schon dadurch im scharfen Gegensatz mit dem Vorigen auf. Es bildet sich ein scharf gezeichneter erster Theil mit vollkommenem Schluss in *C*dur, und zwar der Vordersatz wie bei *a.*, —

192

der Nachsatz unter Umkehrung beider Motive (*b.*) aus demselben Stoffe. Eben so fest geformt bildet sich aus demselben Stoffe, —

193

unter Rückkehr auf den Anfang (No. 192 *a.*), der zweite Theil, der seinen Vordersatz in *E*moll (der letzte Akkord wird sogleich zum Dominant- oder Nonen-Akkorde von *A*moll), den Nachsatz aber in *A*moll schliesst. Der erste Theil war ganz wiederholt worden, auch der zweite wird wiederholt; vom vorletzten Takt an aber bildet sich ein Orgelpunkt, der nun den vollständigen, etwas ver-



nur etwa durch den Schluss nach *G*dur hin bemerkenswerth ist. Nun setzt ein ganz abweichender Satz ein, —



gleichsam ein zweiter Theil, der nach *G*dur und zur Wiederkehr des obigen Vordersatzes (No. 194) führt. Dieser aber macht einen Schluss nach *E*moll hin und geht mit dem Motiv *a.* aus No. 194 weiter fort nach *D*dur. Hier wird die Tonika zur Dominante und auf ihr, also nun in *G*dur, der erste Seitensatz gebracht. Es ist nur ein Satz, der frei ausgeht, wiederholt und noch freier ganghaft fortgeführt wird.

Hier nun wird Beruhigung nöthig; der letzte Gang —

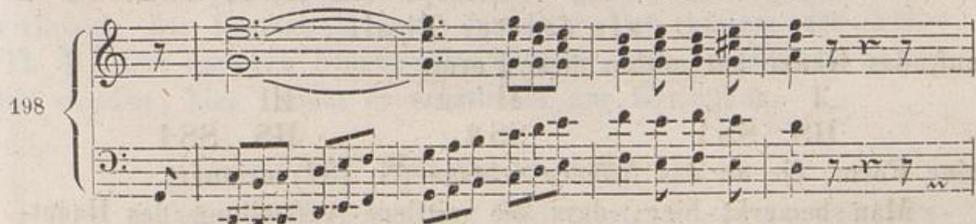


zumal im Tempo eines *Allegro assai* — ist zu unstät und hastig, als dass er unmittelbar in den Hauptsatz führen könnte; es wird erst ein Orgelpunkt (in diesem Sätzchen —



und dessen Wiederholung in höherer Oktave) gebildet und dann in leichter Weise zum Hauptsatz zurückgekehrt.

Allein nun zeigt sich, dass der Komponist den Hauptsatz eben so angesehen, wie oben wir, und den zweiten Satz (No. 195) nicht eigentlich dazu gerechnet hat. Dieses zweite Stück bleibt weg; dafür wird mit dem Kernsatze (No. 194) kräftig weiter gearbeitet, —



und nach zwei Wiederholungen auf *D* und *E* (ohne Schluss der letzten) weiter gegangen zu dem sehr breit und ruhig ausgeführten zweiten Seitensatze.

Die nächste Wiederholung des Hauptsatzes geschieht vollständig, oder vielmehr übervollständig; denn die ganze Periode (No. 194) wird in der Umkehrung (frei) wiederholt und dann auch noch der unwichtigere Satz No. 195 mit der Wiederholung des Kerns nachgebracht. Der weitere Verlauf dieses feurig, voll genügend und doch nicht zu weit ausgeführten Satzes bietet nichts Neues für unsre jetzige Betrachtung.

## Sechster Abschnitt.

### Die fünfte Rondoform.

In der vorhergehenden Rondoform traten schon immer deutlicher drei Hauptmassen hervor, deren erste und dritte aus der Vereinigung von Haupt- und erstem Seitensatz bestand. Diese Vereinigung sprach sich am kenntlichsten in der letzten Masse aus, wo der Seitensatz sogar seine Tonart verliess, um sich auch in dieser Hinsicht dem Hauptsatz eng anzuschliessen.

Hiermit ist allerdings in Vergleich zu den frühern Formen das Gewicht des Hauptsatzes vermindert, und es wird ein solches Gewicht auf die Vereinigung des Seitensatzes mit ihm gelegt, dass man Haupt- und Seitensatz vereint als ein einigereres Ganze ansehen muss und mehr auf sie, als auf die nachfolgende (mittlere) Aufführung des Hauptsatzes ankommt.

Diese Erkenntniss führt zur fünften Rondoform.

Ihr erster Charakterzug ist der, dass sie den Verein von Haupt- und Seitensatz bekräftigt, so dass derselbe

als besondrer Theil

der ganzen Komposition dasteht. Dieser Theil schliesst mit oder nach dem Seitensatz; wie, — das wird sich weiterhin zeigen. Darauf tritt der zweite Seitensatz

als zweiter Theil,

und die letzte Wiederholung von Haupt- und erstem Seitensatz

als dritter Theil

auf, das Ganze hat mithin diese Form,

I	II	III
HS SS 1	SS 2	HS SS 1

eine Form, die an das frühere Schema (S. 182) erinnert.

Man bemerkt hier, dass die mittlere Aufstellung des Hauptsatzes unterblieben ist. In der That erscheint sie — und das ist der zweite Charakterzug — aus Gründen, die wir gleich erfahren werden, entbehrlich, oder doch im Vergleich zu den frühern

Formen unwichtig. Wir erkennen, dass nur besondrer Antheil am Hauptsatze bewegen kann, ihn wie in der vorhergehenden Form zwischen erstem und zweitem Seitensatze zum zweiten Mal zu bringen. Allerdings haben wir aber an dieser Wiederholung des Hauptsatzes festen Abschluss der ersten Partie des Rondo's (S. 176) und Befestigung der Modulation gefunden.

Das Nächste und Wichtigste, was wir demnach zu betrachten haben, ist

der Abschluss des ersten Theils.

Kann mit dem ersten Seitensatze befriedigend geschlossen werden? — Nein. Denn erstens ist er von minderm Gewicht und losem Gewebe, als der Hauptsatz; zweitens sind wir mit ihm eben in der neuen Tonart angelangt, und es bedarf noch eines besondern Nachdrucks, in ihr zur Ruhe zu kommen.

Auch ein Gang, der hinter dem Seitensatz folgte, würde diese Kraft nicht haben; der Gang löset und führt weiter, thut also das Gegentheil von dem, was uns jetzt nothwendig ist.

Wir bedürfen also eines Satzes, der den Schluss unsrer zusammengesetzten Masse oder unsers ersten Theils befestige, also eines

Schlusssatzes,

wie wir ihn bereits Th. II, S. 83 kennen gelernt haben. Blicken wir hierbei auf jene Urform aller musikalischen Bewegung,

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe,  
Tonika, Tonleiter, Tonika

zurück, die wir schon Th. I, S. 23 kennen gelernt und überall in steigender Ausbildung und Bewegung wieder gefunden haben, — z. B. in der Liedform (Th. II, S. 78), in der Fugenform (Th. II, S. 366), in den kleinern Rondoformen (S. 103): so sehn wir dieselbe hier abermals in grösserer Ausdehnung und Bedeutung als

Hauptsatz — Seitensatz mit Gängen — Schlusssatz  
verwirklicht.

Hiernach ordnet sich die weitere Lehre sehr einfach. Wir müssen die Bildung des Schlusssatzes — der einzigen neuen Gestalt an unsrer jetzigen Form — und dann die Anordnung und Entwicklung des Ganzen kennen lernen. Der erstere ist früher (Th. II) dem dortigen Standpunkte gemäss, nur als Zugabe behandelt worden; hier kommt er ernstlicher zur Erwägung.

#### A. Der Schlusssatz.

Die nächste Bestimmung des Schlusssatzes ist, zu schliessen; sein einfachster und zugleich nothwendigster Inhalt wäre daher, auf den harmonischen Grundbegriff zurückgeführt, die bekannte aus Dominant- und tonischem Akkord gebildete Schlussformel.

Allein diese ist wohl für den Ausgang eines Satzes oder einer Periode geeignet (und auch da wird sie bekanntlich — Th. II, S. 29 — durch Zusätze erweitert und verstärkt), nicht aber zum letzten Abschluss einer Masse von Sätzen und Gängen genügend. Daher bildet man, je nach der Ausdehnung und dem Gewicht des Vorangehenden, Sätze von grösserm oder minderm Umfang, auch wohl Perioden, oder wiederholt die Sätze mit oder ohne Aenderungen, oder lässt sogar dem ausgedehntern noch einen kleinern Satz folgen. Alle diese Gebilde müssen aber ihrer Bestimmung, zum Schlusse, mithin zur Ruhe zu bringen, getreu bleiben; daher liegt ihnen allen mehr oder weniger die harmonische Schlussformel zum Grunde und ist der Inhalt aller mit seltenen Ausnahmen ein beruhigender.

Der unzählige Mal in Opernsätzen (Arien u. s. w.) und anderwärts gehörte Anhang —

199

u. s. w.

kann hier als erstes und einfaches, wenn auch nicht einfachstes Beispiel dienen; dieser zweite, —

200

(Bass bloss angedeutet)

sim.  
8va

8va loco

der mit dem letzten Takt sich, mit der Melodie der Oberstimme im Bass oder einer Mittelstimme, zu wiederholen beginnt, — hat

wesentlich keinen ändern, sondern nur breiter ausgeführten Inhalt, als der vorhergehende Schlusssatz. Er könnte von Takt 12 an sich mit einem Trugschluss in fremde Tonarten wenden, ja lange in denselben weilen, wie z. B., —

201

oder es könnte, z. B. von Takt 10 an, —

202

in einer fremden Tonart ein neuer Satz eingeschoben, wiederholt und dann nochmals im Hauptton ein Schlusssatz gebildet, oder der vorige wieder benutzt werden: — in all' diesen Fällen ist mehr oder weniger die Grundformel des Schlusses vorherrschend und die Neigung zum Enden des ganzen Tonstückes empfindbar, nur bald verzögert, bald durch Abschweife scheinbar aufgegeben, aber dann wieder ergriffen; wie z. B. die Abschweifungen in No. 201 und 202 sich schon durch ihre Fremdheit und die Plötzlichkeit ihres gar nicht weiter motivirten Eintritts als etwas, bei dem es

nicht bleiben kann, von dem auf den verlassenen Standpunkt zurückgegangen werden muss, zu erkennen geben.

Man sieht sogleich, dass es keiner Vorübung für Erfindung der Schlusssätze bedarf, wenn man sich nur ihre eigentliche Bestimmung klar gemacht hat. Bildet man sie übrigens aus Motiven des Hauptsatzes, so bekommt das Ganze noch stärkern Zusammenhalt. Doch ist dies weder nöthig, noch immer ausführbar; es fragt sich, ob das Hauptmotiv zum Schlusssatze geeignet und ob es nicht bereits hinlänglich in Thätigkeit gesetzt worden ist.

### B. Die Anordnung des Ganzen.

Nach der Erläuterung des Schlusssatzes ist die Gestaltung der fünften Rondoform leicht zu fassen. Sie zeigt (S. 186) drei verschiedene Theile.

Im ersten Theile tritt der Hauptsatz und unmittelbar nach ihm, oder durch einen Zwischengang oder Satz vermittelt, der erste Seitensatz auf; ersterer im Haupttone, dieser in der Dominante oder Parallele. Ihm schliesst sich, mit oder ohne Zwischengang, in derselben Tonart der Schlusssatz an. Hiermit ist entweder der erste Theil sofort abgethan, oder es wird derselbe vollständig wiederholt, wobei es bisweilen einer Zurückleitung in den Anfang bedarf, dergleichen wir schon bei den Liedformen und anderwärts kennen gelernt haben. Statt der Wiederholung des ersten Theils wird auch wohl bloss der Hauptsatz oder dessen Kern wiederholt.

Der zweite Theil besteht aus dem zweiten Seitensatz und einem Gang und Orgelpunkte, der uns in den Hauptton und zum dritten Theile bringt.

Hier wird Hauptsatz, erster Seiten- und Schlusssatz wiederholt, letztere beide treten aber nun im Hauptton auf, und zu diesem Zweck nehmen die vermittelnden Gänge, wie sich von selbst versteht, ihre Richtung auf den Hauptton, statt auf Dominante oder Parallele.

Ist der erste Seiten- und Schlusssatz anfangs in einem andern Tongeschlecht aufgetreten, ist z. B. eine Molltonart der Sitz des Tonstücks und der Seitensatz in der Parallel-Durtonart aufgestellt worden: so bringt der dritte Theil den Seiten- und Schlusssatz in der Regel wieder im Durgeschlechte des Haupttons, so dass eine Mollkomposition mit einem breiten Durchschlusse zu Ende geht. Doch können auch durch Verwandlung des Geschlechts beide Sätze, oder wenigstens der Schlusssatz in Moll aufgestellt werden.

Eine scharf gezeichnete Anwendung unsrer Form findet sich im Finale von Beethoven's kleiner *F*moll-Sonate, Op. 2, das wir

statt überflüssigen Vorarbeitens hier benutzen. Wir werden (wie immer) mehr als eine Abweichung von der allgemeinen Skizzirung der Form gewahr werden, aber keine, die uns nach dem bisher Bemerkten irre machen könnte.

Erster Theil.

Schon der Hauptsatz zeigt sich darin auffallend, dass er nicht einmal vollständige Periodenform hat und aus zwei entschieden fremdartigen Elementen besteht. Zuerst tritt dieser Satz —



auf und wiederholt sich; man könnte ihn für eine blosse Einleitung (Th. II, S. 32) halten, wenn nicht das Folgende sogleich in einem andern Ton aufträte. Dem erstern Satze schliesst sich nämlich nun dieser ganz abweichende —



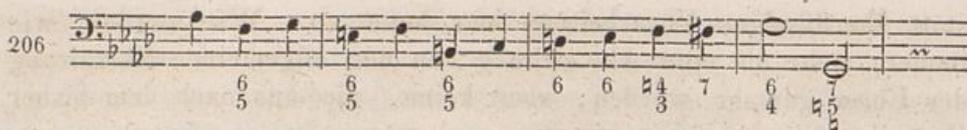
(die beiden Unterstimmen in tieferer Oktave) an, seine ersten Abschnitte (bis †) werden im Hauptton wiederholt, im folgenden Takt aber eine rasche Wendung nach *G*dur gemacht und von da nach einer orgelpunktartigen Befestigung in die Dominante des Haupttons gegangen, — nach *C*moll.

Sowohl die Unstättigkeit in der Bildung des Hauptsatzes, der von *F*moll sich sofort nach *A*sdur wirt, um über *F*moll in *G* zu schliessen (und zwar unvollkommen), als die Wahl der Molldominante statt der Durparallele sind dem leidenschaftlichen, bis zu wildem Schmerz aufgereizten Charakter des Finale beizumessen. Man sieht aber am Hauptsatze bestätigt, was uns schon S. 161 hat einleuchten müssen, und wird sich leicht überzeugen, dass ein solcher Hauptsatz durchaus ungenügend und unpassend gewesen wäre für die erstern Rondoformen, vielmehr die letztern herbeirufen musste.

In *C*moll tritt der erste Seitensatz auf, der diesen Kern —



dreimal, die beiden letzten Male gesteigert, wiederholt und in dieser Weise (unter fortdauernder Triolenbewegung) —



zum Schluss geht; auch dieser Abschnitt wird wiederholt. Wir haben also wieder einen blossen Satz mit unvollständiger Wiederholung vor uns, von gleichem Ungestüm mit dem Hauptsatze, von gleicher rhythmischer Gestaltung, eng mit demselben verknüpft.

Nun fühlt sich das Bedürfniss des Schlusssatzes, der den ersten Theil beschwichtigend abrunde. Die Triolenbewegung kann zwar nach so heftiger Anregung nicht aufgegeben werden; aber sie ordnet sich unter, indem sie bloss als harmonische Figuration den Schlusssatz\*) —



begleitet. Auch der Schlusssatz wird, und zwar vollständig, wiederholt. Man wird ebensowohl seinen abschliessenden, zur Ruhe bringenden Charakter, als die Einheit und vollständige Abrundung des ganzen Theils, entschieden über Alles hinaus, was die frühern Formen hierin leisten konnten, anerkennen.

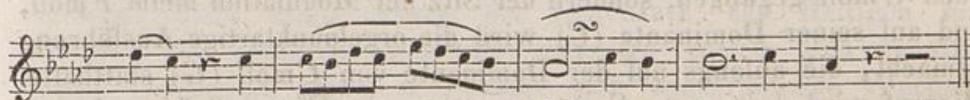
Allein der Grundcharakter des ganzen Finale widerstrebt diesem ruhigen Abschluss; auch verlangt der so stürmisch, im Hauptsatze so unstät vorübergeeilte erste Theil Wiederholung, mithin Zurückführung in den vom Schlusssatze so verschiedenen Anfang. Daher wird nach dem Schlusssatze der Anfangssatz (No. 203) in *C*moll aufgestellt und mit einer kleinen Verlängerung nach *F*moll, zur Wiederholung des ganzen Theiles umgebogen. Das zweite Mal wird in *C*moll förmlich geschlossen und dann mit dem dreimal einfach angeschlagenen Dominantakkorde nach *A*s dur gelenkt.

Diese Aufstellung des Anfangssatzes in *C*moll (sechs Takte lang bis zur Umlenkung nach *F*moll) nimmt fast das Ansehn eines zweiten Schlusssatzes an; — oder man könnte auf den ersten Hinblick geneigt sein, sie als den einzigen Schlusssatz, und den vorhergehenden als ein zweites zum Seitensatz gehöriges Gebilde anzusehn. Allein die Ruhe dieses und die Heftigkeit des vermeintlichen zweiten Schlusssatzes — man vergleiche No. 203 und 207 — sprechen zu bestimmt dagegen und für die obige Auffassung.

\*) Blosser Skizze, wie viele Ausführungen.

Zweiter Theil.

Der zweite Seitensatz tritt nun in *Asdur*, ruhig in vorherrschender Viertelbewegung auf, — ein entschiedner, gegen den bisherigen Ungestüm labsthevoller Gegensatz. Er hat vollkommen abgerundete zweitheilige Liedform. Dies —



ist der erste Theil, der in höherer Oktave und feiner ausgeführt wiederholt wird. Der zweite Theil beginnt mit diesem Satze, —

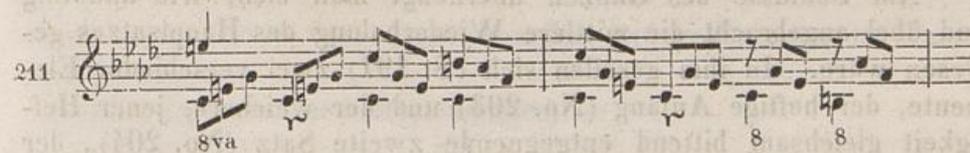


der fließender wiederholt wird, worauf das Wesentliche des ersten Theils den Schluss macht und der ganze Theil wiederholt wird.

Nun knüpft lebhaftere Rückkehr zum ersten Satze (No. 203) an. Dieser Satz —



wird auf dem Dominant- (Terzquart-) Akkorde von *Fmoll*, dann auf *F* selber wiederholt; hier aber wird als letzter Akkord *des-f-as* aufgestellt und mit dem letzten Motiv (*a*. in No. 210) nach *Desdur*, *Bmoll* und *Cmoll* gegangen. Statt *Cmoll* wird aber *c-e-g* gesetzt und mit deutlicherer Hinweisung auf den Anfang —

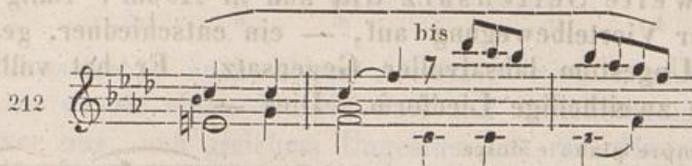


ein Orgelpunkt gebildet, der auf den Wiederanfang führt.

Dritter Theil.

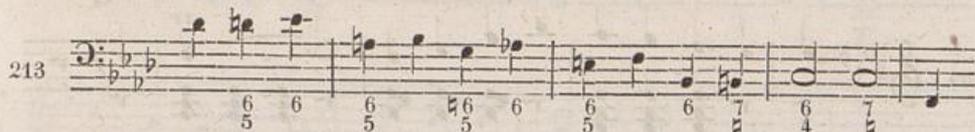
Der dritte Theil bringt vor allem den Anfang des Hauptsatzes, die in No. 203 und 204 aufgewiesenen Sätze wieder. Auch die

Wiederholung der ersten Abschnitte von No. 204 im Haupttone geschieht, hier aber durch Umkehrungen —



verdoppelt, eine nicht weiter folgenreiche Aenderung.

Nun aber wird nicht, wie anfangs, nach *G* und von da weiter nach *C* moll gegangen, sondern der Sitz der Modulation bleibt *F* moll, und auf seiner Dominante (*C*) wird die orgelpunktartige Ausführung gemacht, die anfangs auf der Dominante von *C* moll (*G*) statthatte. Hierauf wird der erste Seitensatz — im Wesentlichen wie zuvor, nur in andrer Richtung der Figuren (No. 205), und mit dieser Schlussmodulation über Unter- und Oberdominante —



(vergl. No. 206) — nach ihm der Schlusssatz vollständig, aber im Haupttone, wiederholt. Auch der dem Anfang entlehnte Zusatz, der nach dem Schlusssatze des ersten Theils folgte, erscheint hier, nur in gesteigerter Bewegung, —



wieder, so dass hiermit das Ganze in demselben leidenschaftlichen Schwunge zu Ende geht, mit dem es begonnen. — Es ist eine der frühern und kleinern Kompositionen Beethoven's, aber eine der charaktervollsten und gehaltensten, die je geschrieben worden.

Am Schlusse des Ganzen überzeugt man sich, wie unnöthig und übel angebracht die mittlere Wiederholung des Hauptsatzes gewesen wäre. In ihm gesellen sich (S. 191) zwei verschiedene Elemente, der heftige Anfang (No. 203) und der weichere, jener Heftigkeit gleichsam bittend entgegennende zweite Satz (No. 204), der sich — wenn auch von ganz abweichendem Inhalte, doch mehr der Stimmung des zweiten Seitensatzes (No. 208) als der des Anfangs nähert. Was sollte nun zwischen dem ersten Theil und dem zweiten Seitensatze wiederholt werden? Der ganze Hauptsatz? — Aber sein erster Gedanke war eben als Zusatz (S. 193) geltend gemacht, und der zweite Gedanke hätte den ähnlich gestimmten zweiten



Dieser ist ein sich wiederholender, aber mit der Wiederholung sich verwebender einfacher Satz, der bloss zur Erläuterung der Verwebung hier aufgeführt sei; —

218

(Grundkonstruktion)

vom sechsten Takt an wendet sich die Modulation nach *Es* moll und von da nach *B* dur. Hier wird mit ganz neuen Motiven ein gangartiger Satz —

219

nach *Es* dur und in der Wiederholung über *As* dur zu einem Schluss in *Es* dur geführt. Mit dieser ihrem Inhalte nach mehr gang- als satzartigen Ausführung kann der Theil nicht zur Ruhe gelangen; es folgt noch der Schlusssatz, von dem hier der Vordersatz —

220

stehe, dessen Nachsatz sich ähnlich bildet und in *Es* dur schliesst. Allein — auch dieser so kleine Schlusssatz kann nicht befriedigen; das erkennt man, wenn man ihn mit dem in No. 207 aufgewiesenen vergleicht. Daher geht Beethoven mit dem schon in No. 219 angeregten Gang abermals weiter, und zwar auf die Dominante des Haupttons. Hier wird der Hauptsatz\*) vollständig wiederholt.

\*) Man sehe S. 198.

Zweiter Theil.

Der zweite Seitensatz hat zweitheilige Liedform. Dieser Vordersatz (a.) —

221

hat einen ähnlichen, in der Dominante schliessenden Nachsatz zur Folge; der hiermit gebildete erste Theil wird mit leichten Aenderungen (b.) wiederholt; der zweite Theil bringt einen kleinen fremden Zwischensatz und dann die Wiederholung des ersten Theils in dieser Umgestaltung. —

222

Statt des Schlusses wird aber nach G dur umgebogen und hier erst in Sechszehnteln, dann breiter in Achteltriolen ein Orgelpunkt in harmonischer Figuration ausgeführt, der uns auf der Dominante des Haupttons festsetzt.

Dritter Theil.

Nun tritt der Hauptsatz wieder auf. Da aber von ihm nicht nach Esdur gegangen, sondern der erste Seitensatz im Haupttone (Dur) aufgestellt werden soll, so fällt erstens der Anhang (S. 195), der im ersten Theile C moll noch fester einzuprägen diente, zweitens der Zwischensatz (No. 217), der nach Esdur überführte, weg; drittens wird die Wiederholung des Nachsatzes in dieser Weise —

223

fortgesetzt, um über die Unterdominante (*F* moll) nach der Oberdominante (*G* dur) zu bringen und hier den Seitensatz im Hauptton, aber in dem ihm eigenthümlichen Geschlechte folgen zu lassen.

Er schliesst, wie zuvor, in der Dominante, hier also in *G* dur; darauf folgt auch der Gang des ersten Theils (etwas verändert) in *G* dur, mit einem vollkommenen Schluss in *C* dur; endlich, in derselben Tonart, der Schlusssatz. In seinem Nachsatz aber wendet sich schon der erste Abschnitt nach *C* moll, wiederholt sich in *Es* dur und führt über *G* dur in den Hauptton.

Hier bildet sich nun noch ein besondrer Anhang. Zuvörderst wird der Hauptsatz vollständig mit abweichender Wiederholung seines Nachsatzes wiederholt; dann wird mit Elementen des ersten Ganges (No. 219) zweimal ein Satz in *F* moll mit Schlüssen im Haupttone gebildet, mit einem neuen Motiv —



nochmals der Hauptton befestigt, nach einer Fermate in *As* dur zweimal der erste Abschnitt des Hauptsatzes gebracht und endlich im Haupttone geschlossen.

Nur zwei Punkte scheinen nochmals Erwägung zu fodern.

Erstens die Aufstellung des vollständigen Hauptsatzes mit seinem Anhang in der Mitte, während in dem vorigen Beispiel die Wiederkehr des Hauptsatzes ganz unterbleiben durfte, sogar in der dritten und vierten Form (S. 153, 185) die unvollständige Anführung bisweilen genügte. Allein die Beschaffenheit des Seiten- und des Schlusssatzes foderten hier gewichtige Wiederkehr des Hauptsatzes. Der erste ist so flüssig und in seinem Ausgang unbestimmt, der zweite so kurz und karg gehalten, — beiden sind nothwendig Gänge angehängt: dass in dieser ganzen Masse kein fester Anhalt und Abschluss zu finden war; nur der Hauptsatz mit seinem Anhang bot einen solchen, war mithin unentbehrlich.

Zweitens die weite Ausführung am Ende des dritten Theils nach dem Schlusssatze. Hier walteten jedoch, wie nun schon einleuchtet, dieselben Gründe ob, und noch stärker; weil jetzt die ganze Komposition abgeschlossen werden soll und der vorhergehende erste Seiten- und Schlusssatz fast durchaus in Dur verweilen, während für die Stimmung des Ganzen Rückkehr und Schluss in Moll hier\*) nothwendig ist. —

\*) Hier, — aber keineswegs immer. Oft gestattet Stimmung und Tendenz eines Tonstücks in Moll einen Schluss in Dur; es wird dann mit

Ist aber nicht dennoch in diesem Fall ein Rondo mit viermaliger Aufstellung des Hauptsatzes gegeben, also eine (sechste) Form, die uns oben (S. 175) unrathsam schien? Nein. Der Hauptsatz erscheint zwar allerdings viermal; wir können ihn aber bei seinem letzten Erscheinen nicht als neue Hauptpartie, sondern nur als wiederholenden Anhang anerkennen, weil ihm keine neue Zwischenpartie (kein dritter Seitensatz, wie im Schema S. 175) vorangeht. Das Schema\*) dieser unsrer Form würde sein:

Th. I.                    Th. II.                    Th. III.

HS SS 1 SZ HS        SS 2        HS SS 1 SZ HS oder Anhang.

Wir haben also wieder eine dreitheilige, nur weit reicher zusammengesetzte Konstruktion vor uns, deren dritter Theil Wiederholung des ersten (mit den nöthigen Modulationsänderungen) ist.

#### Schlussbemerkung.

Hiermit sind wir an eine sehr bezeichnende Gränze der Rondoformen gelangt, obwohl noch nicht das letzte Wort über dieselben gesagt werden kann.

Ueberblicken wir alle bisherigen Gestaltungen, so tritt uns aus allen als erster Charakterzug das entgegen:

dass das Rondo als Kern und Hauptsache einen liedförmigen Satz (Hauptsatz) aufstellt, von ihm aus auf Gänge und andre Sätze (Seitensätze) übergeht, von diesen aber stets wieder auf den Hauptsatz zurückkommt.

So ist also das Wesen der Rondoform Aneinanderkettung verschiedener Sätze und Gänge; hierin liegt sowohl die Ausdehnungsfähigkeit, die wir von Stufe zu Stufe der Rondoformen haben wachsen sehn, als die Lockerheit des innern Verbands ausgesprochen. Daher wurden eben je grössere und grössere Zusammensetzungen möglich, und wo man nicht wagen darf, den Hauptsatz zum vierten Mal mit einem dritten Seitensatze zu wiederholen, da wiederholt man ihn ohne letztern, wenigstens theilweis im Anhang, lässt ihn dafür aber auch ganz oder theilweis in der Mitte fallen.

Als zweiter Charakterzug tritt sodann in allen Rondo's im Allgemeinen der leichtere, weniger wichtig genommene Inhalt vor Augen. Jeder Satz eilt, sich liedförmig abzurunden, um

Seiten- und Schlussatz in Dur geendet, oder auch der Anhang in Dur gesetzt.

\*) SZ soll Schlussatz bedeuten, die Gänge sind unerwähnt.

dann andern Sätzen und Gängen Platz zu machen; ja, die Seitensätze lösen sich ganz oder theilweis in Gänge auf und gewähren so noch leichteres Tonspiel. Dieser Charakterzug wird erst im Gegensatz zur Sonatenform, zu der wir jetzt fortschreiten, vollkommen erkannt werden. Einstweilen vergleiche man, um sich vorläufig zu orientiren, die Rondoformen in der Lockerheit ihres Zusammenhangs mit der uns schon bekannten Fuge. Die Fuge lässt ihren oder ihre Gedanken (die Subjekte) nie los, das Rondo lässt einen um den andern fallen; die Fuge verwandelt ihre Hauptgruppen (die Durchführungen, oder das Thema selbst) unaufhörlich, das Rondo hält seinen Hauptsatz, von unwesentlichen Veränderungen abgesehen, stets, sogar in derselben Tonart fest. Diese Betrachtung muss an den Ursprung der Rondoform aus der Liedform und an die nahe Verwandtschaft derselben mit der Liedkette erinnern, eine so nahe, dass es bei einzelnen Kompositionen einen Augenblick lang (S. 115) zweifelhaft erscheinen konnte, ob sie der Rondoform angehörten, oder bloss Lied mit Trio oder Liedkette seien. Die Lockerheit im Verbande dieser letztern Formen ist aber bereits Th. II, S. 80 erkannt worden.

Beide oben bezeichnete Charakterzüge treffen am wenigsten in der vierten und fünften Rondoform zu, die aus Haupt- und erstem Seitensatz eine zusammenhängendere Masse zu bilden streben. Aber eben hier bildet sich auch der Uebergang zu einer neuen Form, zu der Sonatenform, die wir nun zu erkennen und zu üben haben.

## Vierte Abtheilung.

### Die Sonatenform.

Das lose Aneinanderreihen verschiedener Sätze und Gänge war als Charakterzug der Rondoformen erschienen. Nur ein Satz, der Hauptsatz, war ursprünglich im Rondo wichtig genug, um wiederholt zu werden; er war dann aber auch das einzige Feststehende des Ganzen, und musste eben darum immer in derselben Weise (wenigstens im Wesentlichen) und in derselben Tonart wiedergebracht werden. So hatte man an ihm steten Anhalt; aber zugleich war die Modulation durch ihren mehrmaligen Rückgang auf denselben Punkt von freierer und energischer Entwicklung zurückgehalten, fast nur auf die Räume zwischen Haupt- und Seitensätzen beschränkt.

Die vierte und besonders die fünfte Rondoform sind über diesen beengenden Kreislauf hinausgegangen. Indem sie Haupt- und ersten Seitensatz zu einer einheitvollern Masse vereinen, besonders im dritten Theil beide (mit dem Schlusssatze, wenn ein solcher vorhanden) im Hauptton eng verbunden wiederbringen, giebt sich in ihnen eine andre und höhere Richtung zu erkennen. Nicht mehr

das Einzelne (einzelne Sätze) in seiner Vereinzelnung soll gelten, sondern der innige Verein der Einzelheiten (einzelnen Sätze) zu einem Ganzen, also

das Ganze in seiner innern Einheit

wird zur Hauptsache. In diesem Ganzen fängt auch das Einzelne an, sich aus seiner Starrheit zu lösen; es ist nicht mehr bloss für sich da und muss auf sich beschränkt seinen Platz bewahren; es bewegt sich (wenigstens der erste Seitensatz) von seinem ursprünglichen Sitze zu einer andern Stelle (von der Dominanten- oder Paralleltonart zum Hauptton), und zwar nach dem Bedürfniss des Ganzen, das nun in grösserer Einheit und mit grösserer Masse im Haupttone sich abschliessen will.

Nur der zweite Seitensatz ist dieser Tendenz fremd geblieben. Er steht für sich da, als ein Fremdes zwischen dem ersten und dritten Theil. Man werfe aus dem S. 186 gewiesenen Schema, — oder aus dem S. 191 betrachteten Beethoven'schen Rondo den zweiten Seitensatz mit seinen Anhängseln (Gang und Orgelpunkt) aus: so bilden erster und dritter Theil ein Tonstück von so fester

Einheit, wie keine der Rondoformen darbietet. — Dass übrigens diese Operation an Beethoven's Rondo schon aus innern Gründen (die leidenschaftliche Unruhe des Ganzen fodert den im zweiten Seitensatze gebotenen beschwichtigenden Gegensatz) verwerflich sein würde, kommt hier nicht in Betracht.

Die Sonatenform\*) vollführt, was die vierte und fünfte Rondoform begonnen hat. Sie thut dies im Allgemeinen in zweifacher Weise. Einmal dadurch, dass sie das Fremde, — den zweiten Seitensatz, — das die fünfte Rondoform zwischen dem verschmolzenen ersten und dritten Theile noch festhält, aufgibt (wie wir oben S. 201 bloss aus formellen Gründen vorgeschlagen) und sich auf die enger vereinigten Partien beschränkt. Dies ist die kleine Sonaten- oder Sonatinenform. Dann, indem sie einen neuen zweiten oder mittlern Theil bildet, und zwar in Einheit mit dem ersten Theil, also aus dessen Inhalte. Dies ist die eigentliche Sonatenform.

Beide Formen, oder vielmehr Arten der einen Sonatenform werden für Sätze schneller wie langsamer Bewegung angewendet. Wir werden sie zuerst an erstern studiren, weil sie eben hier, wo die Bewegung von einem Satze zum andern und die Beweglichkeit der Sätze vorherrscht, ihre Natur am deutlichsten enthüllen. Die kleine Sonatenform würde übrigens kaum einer besondern Aufweisung bedürfen, wenn wir nicht damit zugleich der eigentlichen Sonatenform vorarbeiteten. Aus diesem Grunde sei sie im Folgenden genau durchgenommen.

## Erster Abschnitt.

### Die Sonatinenform.

Diese Form ist bei dem ersten Hinblick als Zurückführung der fünften Rondoform auf zwei Theile durch Auswerfung des mittlern erschienen. Allein es versteht sich, dass solche Auffassungsweise nur eine vorläufige Veranschaulichung beabsichtigte, uns

\*) Sonate heisst bekanntlich (wie weiterhin zu besprechen sein wird) ein aus mehreren abgesonderten Sätzen, z. B. aus Allegro, Adagio, Scherzo und Finale zusammengesetztes Tonstück für ein (oder zwei) Instrumente. Mit dem Namen Sonatenform aber bezeichnen wir — in Ermangelung eines andern bereits geläufig worden Namens — die ganz bestimmte Form eines einzigen Tonstücks. Der hin und wieder gebrauchte Name „Allegro“ oder „Allegroform“ ist schon deswegen unangemessen, weil die Sonatenform auch häufig für langsame Sätze angewendet wird.

nur vorläufig vergewissern sollte, dass wir alle Bedingungen und Voraussetzungen der neuen Form schon in Händen hätten. In der That aber wird diese Form wie jede durch den Inhalt des Tonwerkes, wie er sich in der Seele des Komponisten gebiert und ausgestaltet, hervorgerufen, oder vielmehr: ist nichts als diese Ausgestaltung.

Hiermit verweist selbst jene äusserliche Anknüpfung auf den Inhalt und Antrieb der Sonatinenform.

Ein leichterer, flüchtig weiter führender Satz, der nicht sowohl für sich, vielmehr als Bestandtheil eines grössern Ganzen beweglich in einander greifender Bestandtheile gelten will: das ist der Keim eines solchen Tonstücks; leichte Fortbewegung und Verknüpfung ist hervortretender Charakterzug desselben.

Hier\*) —

225 Allegretto.

haben wir einen solchen Satz vor uns, der als Beispiel der Sonatinenform in Dur dienen soll. Wollten wir auch annehmen, dass er irgend einen Grad von künstlerischem Interesse erweckt: so ist doch offenbar sein Inhalt ein nicht tief anregender, das Ganze aus leichten Motiven leicht und flüchtig gewebt. Der Satz erscheint für sich selbst nicht wichtig genug, reizt uns also zu raschem Fortschreiten. Sollte er Hauptsatz eines Rondo's werden, so müssten

\*) In diesem und den folgenden Beispielen hat aus Rücksicht auf den Raum nur das Nothwendigste gegeben, nur ein Entwurf auf einer Zeile gesetzt werden können. Die Unterstimme soll den Bass andeuten und ist dazu bald eine, bald zwei Oktaven tiefer zu stellen, bald als blosse Harmonie-Andeutung anzusehn. — Diese Abfassungsweise hat auch auf den Inhalt nachtheiligen Einfluss gehabt; er erscheint zu einseitig in die Diskantregion gedrängt, nicht spielvoll, nicht klaviermässig, überhaupt nichts weniger als reich entwickelt.

wir ihn durch festern Abschluss wenigstens zu einer formellen Bestimmtheit fördern, um ungeachtet der Leichtigkeit seines Inhalts genügenden Anhalt an ihm zu haben. — Umgekehrt hat in dem S. 191 betrachteten Beethoven'schen Rondo die leidenschaftliche, in scharfen an einander gedrängten Gegensätzen sich kundgebende Bewegung ersetzt, was dem Hauptsatz an fester Ausprägung der Form abgeht.

Wie haben wir nun den obigen Anfang (No. 225) weiter zu führen?

Er zeigt sich als ein Vordersatz, fodert also anscheinend seinen Nachsatz, das heisst: vollendete Periodengestalt. Dagegen ist kein Antrieb zu zweitheiliger Liedform vorhanden; der Inhalt ist nicht so bedeutsam, dass er weitem Raum foderte; und der (auf die Dominante fallende) Halbschluss lässt eher einen Schluss im Hauptton, als in der Tonart der Dominante erwarten.

Wir gehn so weiter:

226

The musical score shows five staves of music. The first staff begins with measure 226 and includes a 'cresc.' marking. The second staff continues the melody. The third staff has a 'forte' marking and an '8va' instruction. The fourth and fifth staves continue the piece, with the fifth staff ending in measures 230 and 231 marked with '8'.

Dass hier ein Satz geschlossen, ist klar. Aber wie? nicht einmal mit einem Ganzschluss, weder im Haupttone noch in der

Dominante. Zwar zeigt sich im dreizehnten Takte der Dominantakkord (oder gar nur verminderte Dreiklang) von *D*dur; aber er tritt auf dem vierten Viertel, also auf dem leichtesten Takttheil, in einer Umkehrung und zu einer so beweglichen Kantilene auf, dass gar nicht das Gefühl des Schlusses, sondern das Bedürfniss weitem Fortgangs entsteht. Darauf folgt denn — ein Halbschluss im Hauptton (wie in No. 225 bei dem Vordersatze), und zwar mit der Mollharmonie der Tonika, so dass man nicht einmal an einen sogenannten Kirchenschluss in *D* (Th. I, S. 319) denken kann. Die ganze Formel von Takt 3 bis zu Ende ist nichts, als ein befestigter Halbschluss im Haupttone.

Der Vordersatz hätte zu einem Hauptsatze für ein Rondo benutzt werden können; jetzt, wo die Flüchtigkeit der Gestaltung zu der Leichtigkeit des Inhalts kommt, ist nicht mehr an die Stabilität eines Rondo, sondern nur an gleich leichten Fortschritt und somit an den fortdrängenden Gang der Sonatenform zu denken.

Allein — ist denn der Inhalt unsers Satzes ein drängender? Dazu haben wir ihn wohl schon zu leicht befunden; er fodert leichtere Behandlung, — wie im Bisherigen, so im Weitem.

Dies zeigt sich zunächst in der Weise, wie der Seitensatz an dem Hauptsatz anschliesst; eine Weise, die der Sonatinenform eigen und ihr auffallendster Unterschied von der Sonatenform ist. Wir zeigen ihn gleich praktisch am vorliegenden Falle.

Der Schluss in No. 226 ist unstreitig ein blosser Halbschluss und die Tonart unverändert *G*dur. Allein der letzte Akkord, — also der Schlussakkord, — ist der Dreiklang auf der Dominante, auf *d*. Nach einer längst uns geläufigen Vorstellung (Th. I, S. 79) erinnert dieser Dreiklang an die Tonart seines Grundtons, an *D*dur; ja, in der Modulationslehre haben wir schon (Th. I, S. 238) erkannt, dass ein nach einem Schlusse frisch eintretender Dreiklang uns in die von ihm angedeutete Tonart versetzen kann, — mittels eines Modulationssprunges. Ein solcher finde hier statt.

Wir sind zwar noch in *G*dur, der Schlussakkord ist nur der Dominantdreiklang von *G*, aber er erinnert an die Tonart der Dominante, *D*dur, und so bestimmen wir:

er soll der tonische Dreiklang dieser neuen Tonart sein.

Dies ist unstreitig die leichteste oder flüchtigste Weise, in die neue Tonart und zum Seitensatze gelangt zu sein; es ist die Modulationsweise der Sonatine.

Wir fahren also, mit Wiederholung des letzten Taktes aus No. 226, so fort: —

227

Der Seitensatz, der hier mit dem zweiten Takte anhebt, hat nicht einmal den Weg zu periodischer Bildung eingeschlagen; er besteht im Grunde nur aus einem einfachen auf dem vierten Takte schliessenden Satze, der mit einer Wendung nach *E*moll, dann noch zweimal in *E*moll, — stets unter Versetzung aus einer Stimme in die andre, — wiederholt wird; auch hier also offenbart sich die leichte Weise des Ganzen. Mit dem zehnten Takte wird in den jetzigen Hauptton (den Hauptton des Seitensatzes) zurückgegangen und derselbe nun festgehalten; der zehnte bis zwölfte Takt wie-

derholt (wenigstens im Wesentlichen) den Kern des Seitensatzes, so dass man denselben erst hier für geschlossen erachten muss.

Von diesem Abschluss des Seitensatzes an war jedenfalls noch ein weiterer Fortgang nothwendig, um das Ganze in der Tonart des Seitensatzes fester und befriedigend abzurunden; dies war um so nothwendiger, je loser die Modulation des Seitensatzes sich gebildet hatte. Daher beginnt nun vom zwölften Takt ein Gang, der in den letzten fünf Takten (die mit *bis* bezeichneten doppelt gerechnet) durch einen Schlusssatz den ersten Theil des Tonstücks endet.

Nach dieser Uebersicht des Ganzen ist zweierlei noch besonders nachzuholen.

Erstens: wir haben die Modulation des Seitensatzes eine losere genannt; ist sie folglich nicht tadelnswerth, da es ja bei uns stand, sie fester zu bilden? Nein. Obgleich man von Sätzen, die nur zur Veranschaulichung der Lehre und Arbeitsweise verfasst worden, nicht die tiefe Begründung fodern wird (S. 166 Anm.), die dem wahren Kunstwerk aus der Fülle des in ihn versenkten Künstlergeistes innere Nothwendigkeit aller seiner Momente giebt: so ist doch die Bildung des Seitensatzes der des Hauptsatzes, also dem Sinn des Ganzen wohl entsprechend. Auch der Hauptsatz ist keine fest abgerundete Bildung, sondern besteht wesentlich aus dem Satz in No. 225 (oder dem Kern der zwei ersten Takte daselbst), dem nun statt eines abschliessenden Nachsatzes veränderte und weiter führende Wiederholung (No. 226) folgt. Ihm entspricht die Bildung des Seitensatzes, in welchem Takt 3 der kurze Kernsatz in wörtlicher Wiederholung, nur in einer andern Stimme, wiederkehrt und erst am Schluss anders gewendet wird. Der Satz selbst ist hiermit befestigt; aber es hat sich an seiner Wiederholung eine neue Intention kundgethan: der Wechsel zweier Stimmen. Folglich musste auch dieser weitere Folge gegeben werden, wenn sie nicht als eine bloss zufällige und einflusslose wieder fallen sollte; selbst wenn die Wiederholung der alternirenden Stimmen verzögert, z. B. so —



mit einem **Zusatze** zu einem festen Satz (der hier mit dem siebenten Takte schliesst) abgerundet würde, könnte die **Wiederholung** — nunmehr des ganzen Satzes (sie beginnt Takt 8 im obigen Beispiel) nicht wohl umgangen werden; sie war vielmehr bei der grössern **Gewichtigkeit** des Satzes um so nothwendiger geworden. Uebrigens erkennt man an diesem Beispiel, dass ein fester gebildeter **Seitensatz** weniger dem Sinne des Tonstücks entspräche, als der in No. 227 festgesetzte.

**Zweitens:** ist das, was wir in No. 227 dem Seitensatze bis zum **Schlussatz** zugefügt haben, wirklich ein **Gang**? — Wir haben es oben kurzweg so genannt, weil dieses **Zugefügte** jedenfalls an der Stelle oder anstatt eines **Gangs** ist; genauer hätten wir diese Bildung als eine jener **zweideutigen** oder **Mittelgestalten** bezeichnen sollen. Bei schärferer **Betrachtung** finden wir nämlich den auf den elften Takt des Seitensatzes fallenden **Schluss** in Takt 12 und 13 durch **abermalige Schlussformeln** verstärkt; mit dem letzten Takte beginnt ein Satz von vier Takten, der abermals auf einen **wiederholten Schluss** ausläuft; auch dieser Satz wird (obwohl sehr geändert) **wiederholt**, und hier erst wird der **Schluss**, nachdem er verlängert worden, vom **zweiundzwanzigsten Takt** an gangartig weitergeführt, — um bald wieder in den **Hauptton** und zum **Schlussatz** zu führen. Vorherrschend ist also hier die **Satzform**, und zwar mit fortwährender **Neigung**, einen **Schluss im Haupttone** zu machen oder zu befestigen; man könnte jeden der Sätze für einen **Schlussatz** erachten, so wenig eigne **Bedeutung** hat er, so wenig ist einer derselben um seiner selbst willen da; sogar der **eigentliche Schlussatz** gewinnt durch seine **Stützung** auf die **Unterdominante** festere **Haltung**. Aber eben darin spricht sich das **Ganghafte** jener Sätze aus. Es hat sich nur dadurch verborgen, dass die Sätze **insgesammt** in derselben **Tonart** bleiben. Wären wir von Takt 13 an so, —



oder auch nur nach Festsetzung des ersten dieser Sätze vom sechszehnten Takte so —

230

glied- oder satzweise fortgeschritten, so würde die Natur des Ganges klarer hervorgetreten sein. Dann wäre aber bei der Beweglichkeit des Seitensatzes ein Uebergewicht der Bewegung, eine Erregung die Folge gewesen, die dem leichten Inhalt und Gange des Ganzen nicht angemessen schiene. —

Hiermit haben wir

den ersten Theil

unsers Tonstückes, ähnlich dem der fünften Rondoform, festgestellt.

Soll jetzt als zweiter Theil, wie in den letzten Rondoformen, ein zweiter Seitensatz folgen? — Der Inhalt des ersten Theils ist zu leicht gefasst und abgefertigt, als dass er zu weiterm Fortschreiten, zur Aufstellung eines Gegensatzes reizen könnte.

Daher geht nun unser Weg entweder ohne Weiteres zum Wiedeanfang des Hauptsatzes, oder es erfolgt diese Rückkehr des Hauptsatzes nach einem überleitenden Gange, der entweder schon auf der Dominante des Haupttons orgelpunktartig steht, oder zu einem Orgelpunkte dahin führt.

Im obigen Beispiel würden wir den sofortigen Wiedeanfang vorziehen, weil Harmonie und Melodie auf das Beste dazu bereit liegen. Wäre dies nicht der Fall, hätten wir z. B. für gut befunden, den Schlusssatz lebhafter hinaufzuführen —

231

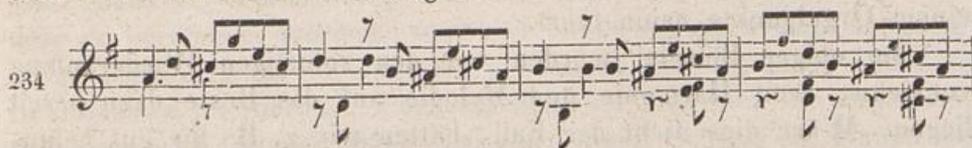
(eine Heftigkeit, die im Vorhergehenden gar nicht begründet wäre), so würden wir eines Ueberleitungssatzes bedürfen, um wieder auf den harmlosern Anfang zurückzukommen; wir könnten so —



zum Anfang (im letzten Takte) zurückkehren. — Gleiches Bedürfniss tritt hervor, wenn Seiten- und Schlusssatz in einer fremdern Tonart stehn, z. B. in einem Tonstück aus Moll in der Parallele. Angenommen, unser Hauptton wäre *Hmoll* gewesen und der Schluss ständ' also in der Parallele, *Ddur*: so wär' es nicht wohlgethan, von da (nach No. 227) sogleich wieder nach *Hmoll*, mit der Quinte in der Oberstimme, zurückzuspringen; man hätte Grund zu einer vermittelnden Ueberleitung, die sich vom vorletzten Takte von No. 227 etwa so, —



oder mit weiterer Ausdehnung so —



hätte machen und in den Hauptton (das jetzt dafür angenommene *Hmoll*) und das erste Motiv hätte zurückführen können. — Man erkennt hier, und schon im Schlusssatze von No. 227, wie vorthailhaft es für innigere Verknüpfung des Ganzen ist, wenn man am Schluss und vor dem Wiederaufgang auf die ersten Motive zurückkommen kann. Technisch würde dies allerdings jederzeit möglich sein, nicht aber dem Sinn jeder besondern Komposition gemäss.

Wir wollen uns also das Vortheilhafte solcher Ueberleitung nicht entgehen lassen, wohl aber auch hier uns hüten, aus einer bisweilen oder oft erspriesslichen Maassnahme eine allgemeine zwingende Regel zu machen.

Es ist noch ein dritter Fall (S. 207) möglich. Wir bedürfen bisweilen einer Ueberleitung oder Einschlebung zwischen dem Schluss des ersten Theils und dem Wiederanfang, mögen aber dazu keins der schon vorhandenen Motive benutzen. Angenommen, unser erster Theil hätte den in No. 231 aufgewiesenen Schluss gehabt und wir fühlten das Bedürfniss, der damit gegebenen zu grossen Erregung eine um so entschiednere Beruhigung entgegen zu setzen: so könnte schon die in No. 232 gegebne oder jede ähnliche Rückleitung zu lebhaft, also für den jetzigen Zweck ungeeignet erscheinen. Wir wollen, um den bewegtern Schluss besser zu motiviren, abermals als Hauptton nicht *G* dur, sondern *H* moll annehmen. Dann könnte sich eine Ueberleitung, wie die nachfolgende —

235

ergeben.

Hier sehn wir abermals, wie eng sich die Sonatinenform und durch sie die Sonatenform an die fünfte Rondoform anschliesst. Der in No. 235 auftretende Satz tritt offenbar an die Stelle des zweiten Seitensatzes. Nur reift er nicht zu einem solchen; er ist vielmehr auf einfache Satzform und den Umfang von vier Takten beschränkt, und führt nach einmaliger Wiederholung in einen Gang und zum Wiederanfang, so dass Niemand ihn für gleich gewichtig mit dem Haupt- oder ersten Seitensatz ansehen wird.

Wie nun auch der Rückschritt zum Hauptsatz geschehn sei, mit seinem Eintritt beginnt

der zweite Theil

der Sonatine. Hieraus ergibt sich schon, dass sie nur aus zwei Theilen bestehn kann; der ehemalige zweite Theil (nämlich aus der fünften Rondoform der zweite Seitensatz) ist ja ausgefallen und damit der ehemalige dritte Theil zum zweiten geworden.

Der Inhalt dieses zweiten Theils nun ist aus der Rondoform bekannt; er ist aus

Hauptsatz, Seitensatz, Gang und Schlusssatz zusammenzustellen, die insgesamt im Hauptton, — also bei uns in *G*dur, — auftreten.

Allein auch bei der Zusammenstellung waltet die leichtere Weise der Sonatinenform vor.

Im ersten Theil endete der Hauptsatz mit seinen Anhängseln in einem Halbschluss auf der Dominante des Haupttons, und wir setzten damals fest:

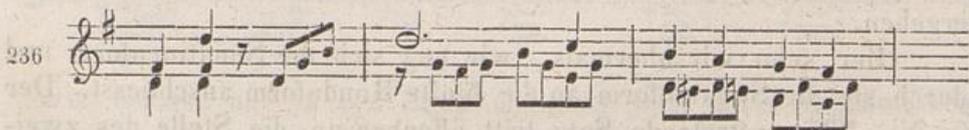
es solle diese Dominante für den Sitz der neuen Tonart *D*dur, für den Seitensatz gelten.

Diese Annahme war willkürlich; eben so gut (oder vielmehr richtiger) konnte der damalige Schlussakkord als Dominante des Haupttons (*G*dur) gelten, und wir erkannten nur in jener Leichtigkeit, uns aus einem in den andern Ton zu versetzen, einen Charakterzug der Sonatine.

Jetzt, — im zweiten Theile, — wird zuvörderst der ganze Hauptsatz mit seinem Anhang, bis zum Schlusse von No. 226 wiederholt. Nun aber wenden wir uns auf die andre Seite obiger Modulationsannahme:

der Schlussakkord soll als Dominante des Haupttons geltend bleiben;

und hiermit wird denn der Seitensatz mit Gang und Schlusssatz, wie er in No. 227 gebildet war, wiederholt, jetzt aber, zum Abschluss des Ganzen (wie im Rondo vierter oder fünfter Form) im Hauptton. Er setzt also so —



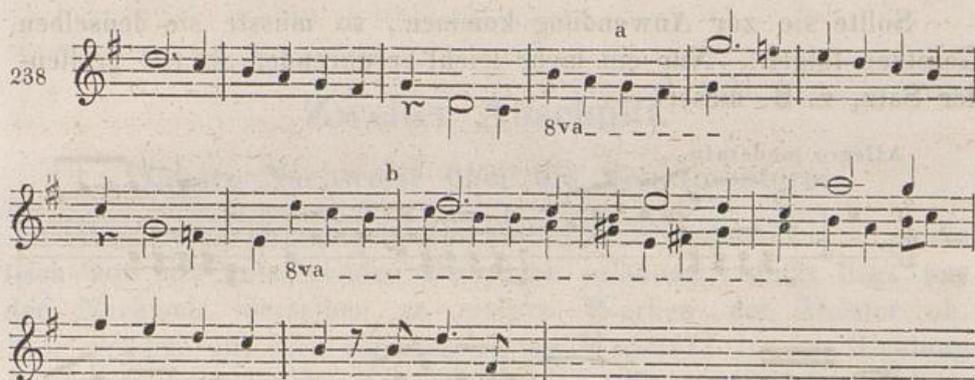
ein und geht mit kleinen Abweichungen oder in wörtlicher Wiederholung zu Ende.

Ob dann noch ein Anhang gebildet, ob in demselben — oder gelegentlich bei Wiederholung des Seitensatzes, oder des nachfolgenden Ganges die Unterdominante berührt werden soll: das ist

in jedem einzelnen Falle nach dem Bedürfniss desselben zu beurtheilen. Der Anhang sowohl als die Berührung der Unterdominante dienen bekanntlich zu festerer und ruhigerer Abschliessung eines Tonstücks; es muss also aus dem Inhalt jeder besondern Komposition entschieden werden, ob und wie weit es für sie einer solchen verstärkten Abschliessung bedarf. Im vorliegenden Falle scheint eine solche unmotivirt; bei dem leichten Inhalt und dem langen Verweilen des Gangs und Schlussatzes in der Tonart des Seitensatzes (No. 227), also zuletzt im Haupttone, bedarf es keiner weitern Befestigung des Schlusses. Wäre dem aber anders, so könnte gleich beim Eintritt des Seitensatzes die Unterdominante angeregt werden, —



worauf das Weitere im Hauptton folgte, wie in No. 227 in der Dominante. Oder man könnte einen Abschnitt des Seitensatzes in die Unterdominante stellen. —



Bei *a.* hätte sich der Satz nach *A*moll wenden sollen, wie in No. 227 nach *E*moll; statt dessen tritt er in die Unterdominante. Bei *b.* hätte fortgefahren werden können, wie in No. 227 im neunten Takte des Seitensatzes; statt dessen wird nun die Wendung nach *A*moll nachgeholt und erst im letzten Takte wieder in die ursprüngliche Weise eingelenkt, so dass der Seitensatz um zwei Takte erweitert ist. Oder endlich konnte im Gang oder einem Anhange die Unterdominante benutzt werden, was keiner weitern Aufweisung bedarf.

Dies ist die Form der Sonatine. Sie zeigt wieder zweitheilige Konstruktion,

Theil I.  
HS SS G SZ

Theil II.  
HS SS G SZ

dergleichen wir seit den Lied- und Etüdenformen nicht mehr gefunden; ja, es ist sogar der zweite Theil der Hauptsache nach nichts als Wiederholung des ersten. Und dennoch: wie weit reicher und gesättigter ist hier die Form der Zweitheiligkeit, als zuvor! — Gleichwohl herrscht dasselbe Konstruktionsgesetz, nur auf grössere Massen und zusammengesetztere Verhältnisse angewandt. Dieses Fortbestehn und immer weiter greifende Walten unsrer ersten Grundsätze ist aber nicht bloss, wie wir Th. I, S. 7 vorhergesagt, eine Bestätigung derselben, sondern eine mächtige Hülfe bei der künstlerischen Konzeption: denn damit werden die so einfachen und doch so durchgreifenden Gesetze der Vorstellungs- und Denkweise dem Künstler wahrhaft zu eigen; sie lenken, bestimmen, sichern seine Auffassungen vom ersten Keim an bis zur Vollendung des Werks.

Die

### Sonatinenform in Moll

dürfte sich wohl seltener gerechtfertigt finden, da der Charakter des Mollgeschlechts dem leichten, flüchtigen Sinne der Sonatinenform weniger entspricht; auch erinnern wir uns keines erheblichen Falls dieser Form.

Sollte sie zur Anwendung kommen, so müsste sie denselben Gesetzen folgen. Nur ein mehr leicht berührender als tief greifender Satz, z. B. dieser, —

Allegro moderato. <sup>3</sup>

239

der nach erforderlicher Weiterführung einen befestigten Halbschluss auf der Dominante machte, z. B. —

240

würde gegründeten Anlass für die leichte Form geben. Nach dem Halbschlusse würde, eben wie in Dursätzen, im ersten Theile der Seitensatz in der Parallele eintreten, z. B., —



im letzten Theil erfolgte derselbe Eintritt im Haupttone — und zwar in Moll oder sogar in Dur, —



und zwar in allen Fällen ohne eigentlichen Uebergang, — und wenn man für gut gefunden hätte, den Seitensatz auch zuletzt in Dur aufzuführen, so könnte Gang und Schlusssatz in Dur gesetzt, oder damit nach Moll zurückgekehrt werden. Im letztern Fall würde es wahrscheinlich eines weitem Anhangs bedürfen, um dem zurückgesetzten Moll noch das erforderliche Gewicht zu geben.

## Zweiter Abschnitt.

### Nähere Nachweise über die Sonatinenform.

Wir haben im vorigen Abschnitte die Sonatinenform an praktisch vor uns entstehenden Beispielen erläutert. Jetzt liegt uns der Nachweis derselben an einigen Werken der Meister ob. Wir wenden uns hier vornehmlich an Mozart; in der Richtung seiner Klavierkomposition war es bedingt, dass er sich der leichten Form häufiger bediente. Oft mag die Hast, die ihm durch Verhältnisse (wie er selber klagt) geboten wurde, dazu gedrängt haben; stets kam ihm dann die geniale Leichtigkeit seiner Konzeption zu Hülfe, dergestalt, dass man bei keiner seiner hierher zu zählenden Kompositionen Anlass findet, sie anders oder statt ihrer eine andre zu wünschen.

Das erste Beispiel giebt uns der erste Satz der vierhändigen *D*dur-Sonate\*).

Der Hauptsatz ist noch leichter gewebt, wie der unsrige; nach einem aus zweierlei Motiven gebildeten Satze —

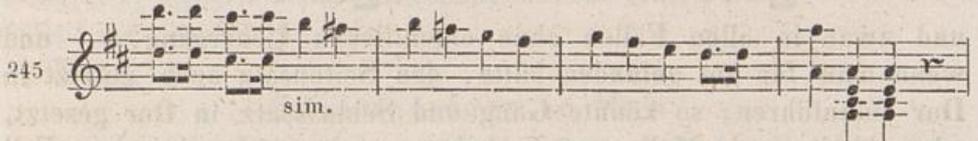
\*) Heft 7, No. 3 der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe; No. 1 der neuen Einzelausgabe.



(die letzten beiden Takte werden wiederholt) folgt ein zweites Sätzchen —



(das höchstens mit seinem zweiten Motiv an den ersten Satz erinnert), und diesem ein drittes, —



das mit einem Halbschlusse den ganzen Hauptsatz auf das Kürzeste und Leichteste endet.

Nun wird auf den Grund des Dominantdreiklangs angenommen, dass wir uns in der Tonart der Dominante befänden, und ohne Weiteres ein eben so locker gewebter Seitensatz in Adur eingesetzt. Er besteht im Grunde nur aus dem Sätzchen, —



das mit einer kleinen Aenderung wiederholt und leichtweg —



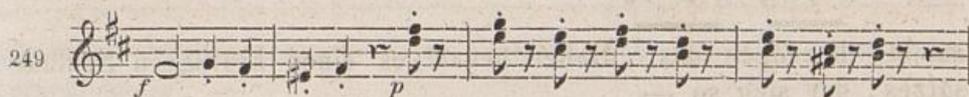
geschlossen wird. Hier hängt Mozart eine ganghafte, aber satzartig schliessende Stelle an —



(eine jener Mittelbildungen, die zwischen zwei Formen stehn und von beiden annehmen), und endet mit eben so leichtem Schlussätze.

Nun folgt als Ueberleitung zum Wiederanfang eine Reihe von

einundzwanzig Takten. Bemerket man, dass der ganze erste Theil nur dreissig Takte hat, so könnte der vorläufige Anblick zweifelhaft machen, ob wir nicht hier ein Rondo fünfter Form vor uns hätten. Allein die genauere Betrachtung zeigt uns, dass hier von einem zweiten Seitensatze nicht die Rede sein kann. Mozart stellt zuvörderst einen neuen, wieder aus zwei verschiedenen Partien gebildeten Satz in der Dominantparallele auf, —



und wiederholt ihn eine Stufe tiefer, also in *A*dur. Nun folgt ein Gang —



von acht Takten, der auf einen Halbschluss auf der Dominante des Haupttons und zwei Takte weiter zum Hauptsatz zurückführt. Es ist klar, dass das viertaktige, in der Modulation sogleich weiter rückende Sätzchen in No. 249 nur ein vermittelnder, kein Seitensatz sein kann. — Von da an wird der Hauptsatz mit seinem Halbschluss unverändert wiederholt.

Dasselbe geschieht mit dem Seitensatze, der nun wie im vorigen Beispiel ohne Weiteres im Hauptton auftritt, sieben Takte weit. Hier aber macht der Komponist einen vollkommenen Schluss und wiederholt den ganzen Seitensatz, — aber die ersten Takte in Moll (*D* moll), — worauf dann Gang und Schlusssatz (dieser ebenfalls erweitert) das Ganze beenden.

Ein sehr ähnliches Beispiel bietet der erste Satz der vierhändigen *B*dur-Sonate desselben Meisters\*), nur dass sie in allen Theilen energischer zusammengehalten ist; schon der Hauptsatz, noch mehr der Seitensatz (bei dessen Wiederholung sich ein artiges Spiel der Stimmen —



\*) In demselben Hefte No. 4; No. 2 der neuen Einzelausgabe.



macht) bezeugen das. Daher bedarf es eines kräftigern Schlussatzes, der sich so —



(wie hier der dürftige Auszug andeutet) bildet, mit Versetzung der Stimmen wiederholt, und noch eine Durchführung des ersten Motivs aus dem Hauptsatze (gleichsam einen Anhang) nach sich zieht, die zu beruhigendem Schluss und zugleich zur Rückführung in den Hauptsatz und Ueberführung in den zweiten Theil dient. Letztere macht sich einiger mit dem Vorhergegangenen und zugleich kürzer, als in der *D*dur-Sonate. Zu Ende des zweiten Theils wird der Schlussatz in die Unterdominante gewendet, —



von da in die Oberdominante und den Hauptton, abermals wiederholt und jene Reminiszenz aus dem Hauptsatze zu einem voll befriedigenden Anhang benutzt.

Das letzte Beispiel gebe der erste Satz der freundlichen kleinen *C*dur-Sonate\*). Es ist hier, nach allem bereits Erörterten, nur die ungleich reichere und buntere Zusammensetzung merkwürth.

Ein Sätzchen von zwei Takten, das wiederholt wird, beginnt den Hauptsatz; ein bloss durch gleiche Begleitungsform und verwandte Stimmung mit dem ersten zusammenhängender zweiter Satz von vier Takten, abermals wiederholt, ein mehr gangartiger Zusatz von zwei Takten und dessen Wiederholung bilden den Hauptsatz, und nun folgt, mit Berührung der Unterdominante, ganz kurz (in zwei Takten) der Halbschluss.

Der Seitensatz bringt zuerst folgenden Satz —

\*) No. 1 des ersten Hefts; No. 1 der Einzelausgabe.



mit seiner Wiederholung; dieser schliesst sich unmittelbar ein ganz verschiedener, —



ebenfalls wiederholter Satz an, dem nach einer kleinen Ausdehnung des Schlusses eine Periode, wieder ganz neuen Inhalts (statt des Halbschlusses hat der Vordersatz einen unvollkommenen Ganzschluss in der Dominanttonart) folgt. Man könnte versucht sein, in diesem neuen Gebilde den Schlusssatz zu sehn, wenn nicht nun, wieder aus neuem Stoff, ein lebhafterer gangartiger Satz (statt Ganges) und endlich der eigentliche Schlusssatz folgte. — Was diesen ersten Theil der Sonate von den vorhergehenden Beispielen und vielen andern Arbeiten in dieser Form unterscheidet, ist die Vielheit seiner Sätze, die in der zweiten Partie\*) (vom Seitensatz an, — sie zählt vierzig, die erste achtzehn Takte) nur durch Tonart und ungefähre Stimmung zusammengehalten werden.

Der zweite Theil beginnt mit einer Zwischenpartie (oder, wenn man will, Ueberleitung) von gleicher Beschaffenheit. Ein Satz von acht Takten in *G*dur scheint zu einem Orgelpunkt führen zu wollen; allein es schliesst sich mit einer Wendung nach *A*moll ein zweiter an, und dieser erst bringt einen Orgelpunkt und, mit dem Eintritte des Haupttons, den Hauptsatz zurück. Auch hier also erhalten wir wenigstens einen, wo nicht zwei Sätze fremden, wenn auch verwandten Inhalts. Eine innere Nothwendigkeit für dieselben möchte schwerlich nachzuweisen sein; dem reichen Tondichter hat es beliebt, sich in angenehmen Vorstellungen zu ergeben, deren keine ihn tiefer zu erregen und damit zu fesseln vermochte; in gleichem Sinn geniessen wir seine Gabe.

\*) Wenn Haupt- oder Seitensatz aus zwei oder mehrern Sätzen besteht, wollen wir — um die ewige Wiederholung des Wortes Satz (das wir ohnehin so vielfach gebrauchen müssen) zu vermeiden — gelegentlich die Ausdrücke Partie, Hauptpartie, Seitenpartie benutzen.

Der Hauptsatz wird mit kleinen Aenderungen wiederholt und zu seinem Hauptschluss geführt. Jetzt tritt der erste Satz der Seitenperiode (No. 254) ein, — in Gdur; allein sogleich auf dem vierten Takte wendet sich die Modulation in den Hauptton zurück, und von hier an bietet der weitere Verlauf nichts Abweichendes oder sonst der Erörterung Bedürftiges. — Jene Einführung des Seitensatzes in der Dominanten- statt Haupttonart diene dem Komponisten, sich um so bestimmter in die letztere zurückzuwenden, sie mit einem förmlichen Uebergang zu befestigen. Dies war ihm nicht nur gestattet, sondern auch nöthig, weil die Seitenpartie vier oder fünf Sätze (der Schlusssatz ist der fünfte) mit ihren Wiederholungen zählt. Er hätte also von der Wiederkehr des Hauptsatzes an zweimal sieben Sätze (und noch einen Anhang) in derselben Tonart eintreten lassen müssen, wenn er nicht jenen Ausweg gefunden.

Ist nun die Mozart'sche Weise, dieses Aneinanderreihen vieler kleiner Sätze, nachahmenswerth oder tadelnswerth? — Keins von beiden. Dem Tondichter, — zumal einem so Vieles bringenden, — muss frei stehn, sich gelegentlich auch in leichter Weise, wie der Schmetterling von einer Blüthe zur andern irrt, im artigen Spiel mit leichten Vorstellungen gewissermassen absichtlos zu ergehen. Das Charakteristische des Spiels liegt aber eben in der Absichtslosigkeit; der Komponist verlässt eine Vorstellung, einen Satz um den andern, nicht weil er es sich vorgesetzt hat, sondern weil diese Vorstellung nicht die Macht gehabt hat, ihn dauernd zu fesseln; und das ist die innere Nothwendigkeit solcher Gestaltungen. Das aber bedarf keiner geflissentlichen Uebung; vielmehr das Gegentheil, Festhalten der Gedanken und Vertiefen in dieselben, muss geübt und als eine besondre, eine der entscheidendsten Fähigkeiten für den Künstler erzogen werden.

### Dritter Abschnitt.

#### Die Sonatenform.

Die Sonätinenform musste sogleich als eine der flüchtigen Mittelgestaltungen erscheinen, die zwar innerlich und in der Kette aller Kunstformen berechtigt und nothwendig, in denen aber ein bestimmter Formgedanke noch nicht zu seiner Reife und Fülle gekommen ist.

Die Sonatine strebte über die Rondoformen hinaus zu einer noch innigeren Einheit des Inhalts; aber sie erlangte dieselbe durch

Aufopferung eines Theils des frühern Inhalts, — des zweiten Seitensatzes —, mithin durch eine Verminderung des Gehalts. Und dann war sie doch wieder geneigt, statt des ausgefallenen Theils einen Zwischen- oder Ueberleitungssatz einzuführen; zum Beweise, dass der ausgeschiedne zweite Theil seine gute Berechtigung hatte. Aber das statt seiner Eingeschobne kann ihn nicht ersetzen. Daher eignet sich diese Form nur für flüchtige Gebilde.

Diese Betrachtung führt zu der eigentlichen Sonatenform und sogleich auf ihren wesentlichen Charakterzug.

Die Sonatenform kann einen mittlern Theil (zwischen dem ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss dreitheilig werden. Aber dieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen Fremdes, — einen zweiten Seitensatz, — bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommene Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist.

Folglich muss der zweite Theil\*) der Sonatenform den Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar

entweder ausschliesslich,  
oder doch hauptsächlich.

Hiernach stellt sich nun die neue Form in ihren Hauptzügen folgendermassen fest; —

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
HS SS G SZ	— — —	HS SS G SZ

und man erkennt sogleich, dass der erste und letzte Theil wenigstens der Hauptsache nach aus der fünften Rondo- und Sonatinenform bekannt, nur der mittlere Theil das wesentlich Neue ist.

Ehe wir jedoch zu diesem, als dem wichtigsten Gegenstande des neuen Studiums fortschreiten, ergeben sich schon aus der vor-

\*) Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an. Der erste Theil, der gewöhnlich wiederholt und durch das Wiederholungszeichen kenntlich abgeschnitten wird, gilt als solcher; alles Weitere, also zweiter und dritter Theil gemeinschaftlich, gilt als ein einziger, als zweiter Theil; so auch oft bei den Rondo's fünfter Form. Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist, wie wir schon jetzt wissen, so wesentlich, dass wir sie nicht übergehn können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren. Dies ist auch früher gefühlt worden und man hat im sogenannten zweiten Theil (dem vereinten zweiten und dritten) die Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere die Reprise, das Vorangehende aber die Durcharbeitung genannt. Das wären ja aber die drei Theile mit der wesentlichen Abscheidung des dritten vom zweiten! Nur die Namen scheinen nicht genau (der dritte Theil ist keineswegs blosse Reprise oder Wiederholung, — Durcharbeitung findet in allen Theilen und obenein in vielen andern Kunstformen statt) und es wird — beiläufig zur Erschwerung des Studiums — als zweiter Theil zusammengeworfen, was gleich darauf doch wieder geschieden werden muss.

läufigen Anschauung der Form einige Betrachtungen, die wir vorweg nehmen.

**Erstens.** Stellen wir uns im Voraus ein Tonstück vor, das durch drei Theile an seinem Haupt- und Seitensatze festhält: so müssen wir diesem stetigen Inhalt eine tiefere Bedeutung beimessen, als dem der Sonatinenform; oder was dasselbe ist: der Komponist muss sich von diesen Sätzen mehr angezogen, er muss sich bestimmt fühlen, sich mehr mit ihnen zu beschäftigen. Daher werden Sätze, die für jene flüchtigere Form wohl geeignet sind, für die höhere Sonatenform zu leicht erscheinen. So würden die im vorigen Beispiel (No. 225 bis 238) aufgestellten Sätze für die höhere Form nicht eben so wohl geeignet sein, als für die Sonatine. Dasselbe darf von den Mozart'schen (No. 243 bis 255) behauptet werden; es ist damit nicht ein Tadel des verewigten Künstlers ausgesprochen, sondern vielmehr die Anerkennung, dass er auch in diesen Fällen jedesmal die geeignetste Form gefunden hat. — Wenn wir demungeachtet unsre Sonatensätze weiterhin auch als Beispiele für die höhere Form benutzen, so geschieht es nur um der Raumersparniss willen, und um an denselben Sätzen die abweichenden Modifikationen der verschiedenen Formen um so anschaulicher hinzustellen.

**Zweitens.** Die blosse Wiederholung eines Satzes zeigt schon das Interesse, ihn gleichsam als einen Besitz festzuhalten. So diene in den Rondoformen besonders der Hauptsatz als ein fester Moment des Ganzen, auf den man zurückkam, um ihn aber- und abermals zu wiederholen. Ein höheres Interesse zeigt sich in der Sonatenform. Es findet nicht mehr darin Befriedigung, den festzuhaltenden Satz gleich einem todten Besitzstück wiederzubringen, sondern belebt ihn, lässt ihn sich verändern, in andern Weisen, nach andern Zielpunkten hin sich wiederholen, — es macht aus dem Satz ein Anderes, das gleichwohl als Ausgeburtskind des erstern erkannt wird und statt seiner gilt. Ein vorläufiges geringes Beispiel giebt No. 226, wo der Kern von No. 225 mit einer wesentlichen Aenderung (Beugung in die Unter- statt Oberdominante) wiederholt wird. Das Rondo konnte sich auf wesentliche Aenderung der Sätze nicht einlassen, sondern nur auf beiläufige, dergleichen die Sonatenform auch zulässt und wir ohne weitere Erwähnung in No. 228 gemacht haben.

In diesen Umgestaltungen des Satzes liegt nun offenbar die Kraft, mannigfacheres und gesteigertes Interesse für denselben anzuregen, wie das selbst dem geringen Fall in No. 226 zugestanden werden kann. Daher ist es möglich, einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der grössern Form zu erheben; ja, es zeigt sich nicht selten eben an sol-

ehen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise, obwohl es unkünstlerisch scheint, dergleichen geflissentlich zu suchen, um daran eine Probe seines Kunstgeschicks abzulegen, — und fahrlässig, mit dem ersten besten Einfall ohne wahren Beruf dazu, ohne innere Erregtheit dafür sich an die Arbeit zu geben. Eins der glücklichsten Beispiele bietet der erste Satz von Beethoven's Gdur-Sonate, Op. 31. Der geistreich von Humor sprühende Hauptsatz hat diesen Kern, —

Allegro vivace.

256

den man, sollte er für sich allein und unverändert stehn bleiben, wohl erregt, nicht aber bedeutend nennen könnte. Und eben ihm gewinnt der angeregte Geist des Künstlers die geistvollsten Wendungen in reizendem Wechsel ab, die uns immer tiefer gefangen nehmen und zuletzt sogar weichere Anklänge der unerwartet gerührten Seele bieten. — Es hiesse, dem Meister ein kleines Schülerlob ertheilen, wollte man annehmen, er habe seinen Satz zu solchem Spiel technischer Gewandtheit erkoren. Hier war, — bei dem Künstler ist nichts Technik; was der Künstlergeist ergreift, das wird unter dem Walten eifervoller Liebe seinem Geist eigen und lebendiges, lieberfülltes Zeugniß dieses Geistes. Das läßt sich an diesem Beethoven'schen Satze, wie an jedem Kunstwerk erkennen und erweisen, und jeder Künstler weiss es. Der künstlerischen Liebe aber ist Technik, — äusserliches Geschick, oder gar eitles Spiel mit ihr ganz fern.

Drittens. In der höhern Sonatenform, in der das Ganze vom Drange nach einheitvollem kräftigen Fortschreiten und Fortbilden durchdrungen und bedingt ist, kann jene leichte, in ihrer Willkührlichkeit auch oberflächliche Weise, in der die Sonatinenform vom Halbschluss des Hauptsatzes in den Seitensatz und seine

Tonart springt, nicht mehr befriedigen. Hier macht sich ein förmlicher Uebergang nothwendig, der uns mit Bestimmtheit aus dem Sitze des Hauptsatzes in den des Seitensatzes führt und diesen befestigt.

Dazu wird nach längst bekannten Grundsätzen im ersten Theil vom Hauptsatz und Hauptton aus in die Dominante der Dominante und von da zurück in die letztere modulirt. Sollte z. B. unser Hauptsatz aus No. 225 und 226 für die grössere Sonatenform verwendet werden, so könnte schon vom neunten Takt in No. 226 an so \*) —

257

über *A* (moll und) dur nach dem Dominantakkord von *D* dur (im vorletzten Takt) und nach dem Seitensatz (im letzten Takte) gegangen werden. Dass übrigens hier ein Halbschluss auf der Dominante von *A* gemacht ist, geschah bloss, um den gemässesten Eintritt des Seitensatzes, wie er einmal in No. 227 angenommen, zu bewirken; eben so gut konnte sofort nach *D* dur übergegangen werden, — z. B. vom drittletzten Takt in No. 257 an, —

258

\*) Es sei hier nochmals und zum letzten Mal erwähnt, dass die beschränkte Weise des auf eine einzige Zeile gedrängten Entwurfs auf den Inhalt selbst ungünstigen Einfluss geübt und diesen unabsichtlich und — abgesehen vom äusserlichen Anlass — tadelnswerth in den höhern Tonregionen mit Ausschluss der tiefern gefesselt hat.

wenn ein anderer Seitensatz (wie wir hier annehmen) eine andere Einführung foderte.

In Mollsätzen würde, wie uns ebenfalls bereits bekannt ist, in der Regel nicht in die Dominante, sondern in die Parallele zu moduliren sein. Nach denselben Grundsätzen würde im dritten Theil entweder vom Hauptsatz aus über Unter- und Oberdominante zum Seitensatze modulirt werden müssen; z. B. vom zehnten Takt in No. 226 an, —

259

und nun im dreizehnten Takte von No. 226 weiter; oder man könnte, wie im ältern Beispiel oder dem Mozart'schen, S. 218 erwähnten geschieht, sogleich den Seitensatz folgen lassen und die Unterdominante, wie in No. 237 oder 238, später nachbringen, wie es in jedem besondern Falle gelegen oder der Tendenz des Komponisten gemäss erscheint.

Von diesen leicht zu beseitigenden Punkten wenden wir uns nun zum wichtigsten, zur Konstruktion des zweiten Theils, die eine abgesonderte Betrachtung fodert.

## Vierter Abschnitt.

### Der zweite Theil der Sonatenform.

Der zweite Theil, das steht bereits fest, erhält in der Sonatenform im Wesentlichen keinen neuen Inhalt.

Folglich muss er sich wesentlich mit dem Inhalte des ersten Theils,

- mit dem Hauptsatze, —
- mit dem Seitensatze, —
- auch wohl mit dem Schlusssatze,

beschäftigen, und zwar

- entweder nur mit einem,
- oder mit zweien dieser Sätze,

oder gar mit allen.

Allein diese Beschäftigung ist keineswegs, gleich der Behandlung des Hauptsatzes im Rondo, blosse Wiederholung. Die wiederkehrenden Sätze werden vielmehr in jeder dem Moment der Komposition zusagenden Weise gewählt, geordnet und verknüpft, verändert.

So zeigt sich schon im Voraus der zweite Theil vorzugsweis als Sitz der Mannigfaltigkeit und Bewegung, und abermals treten uns die ursprünglichen Gegensätze, das Grundgesetz aller musikalischen Bildung:

Ruhe — Bewegung — Ruhe

in den drei Theilen der Sonatenform vor Augen.

Im Charakter des zweiten (oder Bewegungs-) Theiles liegt nun der Antrieb zu grosser Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Verwendung des Stoffes. Die Aufgabe ist im Allgemeinen:

vom Schlusse des ersten Theils mit dem aus ihm erwählten Stoffe zum Orgelpunkt auf der Dominante des Haupttons und zum Eintritte des dritten Theils zu führen.

Die Mannigfaltigkeit aber findet zunächst in der Anknüpfung, in der Weise, wie vom ersten Theil weiter geschritten wird; sodann in der Durchführung des durchaus oder wenigstens der Hauptsache nach dem ersten Theil entlehnten Inhalts statt.

Es würde kaum möglich, gewiss aber unnöthig sein, alle Fälle und Abweichungen, die hiernach für den zweiten Theil der Sonatenform eintreten können, aufzuzählen oder gar vorzuarbeiten; wir müssen und dürfen uns auf die wichtigsten, welche Hauptrichtungen andeuten, beschränken. Ebenso wenig ist aber Anlass vorhanden, ausser der Sonatinenform noch mehrere Unterarten der Sonatenform anzunehmen, wie bei dem Rondo geschehn müssen. Die Unterschiede der Rondoformen sind wesentliche, insofern sie die Zahl der Haupttheile (Haupt- und Seitensätze) oder ihre Kombination zu grössern Partien betreffen. Die unterschiedlichen Wege, die der zweite Theil einer Sonatenform nimmt, können nicht als wesentliche gelten, weil sie weder neue Haupttheile bringen, noch wesentlich verschiedene Partien bilden.

Hiernach gehn wir nun die wichtigsten Momente des zweiten Theils gleich praktisch durch und legen, um den Raum möglichst zu schonen, das alte Beispiel (No. 225) fortwährend zum Grunde, ohne weitere Rücksicht, ob dasselbe zu jeder der verschiedenen Entwicklungen am geeignetsten ist, oder nicht.

#### A. *Sofortige Rückkehr zum Hauptsatze.*

Der erste Theil ist wie in No. 227 geschlossen und es ist ein zweiter Theil zu erwarten. Der Schluss, wie der ganze Inhalt des ersten Theils war ruhig, nichts weniger als aufregend oder

mächtig vordringend; daher eben erschien die Sonatinenform für ihn als die genügende und geeignetste. Jetzt nehmen wir an, es sei Grund vorhanden, einen zweiten und dritten Theil zu bilden, also die Sonatenform zu benutzen. Da der Inhalt des Ganzen und namentlich der Schluss nicht besonders vordringend ist, so kann nur ein lebhafter Interesse für irgend eine Hauptpartie weiter führen. Dies kann aber im gegebenen Falle nur

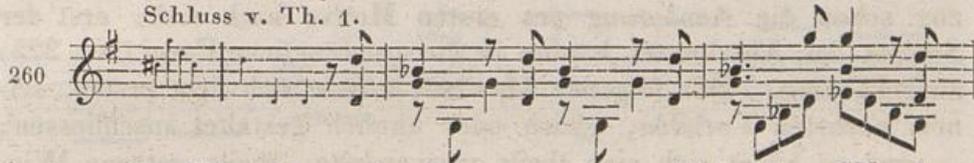
der Hauptsatz

sein; denn der Schlusssatz (das Letzte, das uns beschäftigt hat) ist beschränkt und so eben wiederholt dagewesen; der Seitensatz ist ebenfalls kurz zuvor gehört worden und besteht aus einer vier- oder fünfmaligen Wiederholung seines ersten Abschnittes.

Aber in welchem Tone soll der Hauptsatz auftreten? — Nicht in dem schon genugsam besetzten *D* dur, nicht in dessen Dominante *A* dur (weil wir sonst einformig von einer Dominante zur andern, — *G*, *D*, *A*, — gingen), und noch weniger im Haupttone *G* dur, der dem letzten Theil vorbehalten werden muss.

Die bequemste Anknüpfung wär', abgesehen von dem eben bezeichneten Gegengrunde, unstreitig *G* dur. Denn da der Hauptsatz mit der Quinte anhebt, so wäre sein Eintritt durch den Schlusston des ersten Theils ohne Weiteres motivirt. Da nun *G* dur unzulässig ist, so würde sich die Aufstellung des Hauptsatzes in *G* moll —

Schluss v. Th. 1.



in formeller Hinsicht am leichtesten machen. Allein diese Wendung scheint für die Stimmung des ersten Theils zu ernst und trüb, zumal da wir von *G* moll aus kaum den weitem Hinabschritt nach *C* moll (*D*, *G*, *C*) umgehen könnten.

Wir ziehn daher *H* moll, als Parallele der letzten Tonart (*D* dur) vor. — Hätten wir Ursach', auch diesen Ton zu meiden, so würde sich zunächst *B* dur (Parallele des Haupttons im Mollgeschlecht) darbieten, zu dem der Schlusston des ersten Theils, als Terz der neuen tonischen Harmonie, ebensowohl Vermittelung bietet, als zu *H* moll. Letzteres ist jedoch näher verwandt, und *B* dur mit seinen nächsten Umgebungen (*F*, *Es* dur, *G* moll) ist ebenfalls für die Stimmung unsers ersten Theils zu wenig hell\*).

Allein für *H* moll (wie auch für *B* dur) dient der Schlusston nicht zu so bequemer Anknüpfung, wie oben für *G* dur oder moll. Folglich werden wir — zu einer Aenderung am Hauptsatze gedrängt. Er trete nunmehr so ein: —

\*) Vergl. für jetzt die allgem. Musiklehre, 6. Aufl., S. 331.

261

ri - tar - dan - do

Hier sollte zunächst bloss die erste Note geändert werden, um den Anschluss an die letzte des vorigen Theils zu bewirken. Dies zog schon die Aenderung des ersten Motivs nach sich; erst der Schluss des Abschnittes konnte in die ursprüngliche Form (No. 225) zurückkehren. Der folgende Abschnitt musste sich dem ersten, seinem nächsten Vorbilde, gleich oder ähnlich gestaltet anschliessen; — und so bildet sich eine theils verwandelte, theils getreue Wiederholung des Vordersatzes, mit dem die Hauptpartie im ersten Theil eintrat.

Wenden wir uns hier einen Augenblick lang zu den Rondoformen zurück, so ist der Unterschied der Sonatenform von ihnen und die ebensowohl energische als einheitvollere Entwicklung der Sonatenform mit dem ersten Zuge des zweiten Theils in das unzweideutigste Licht gestellt. Auch hier tritt jetzt der Hauptsatz zum zweiten Mal auf, wie in der dritten und vierten Rondoform, und wird abermals, vielleicht unverändert, im dritten Theil erscheinen. Aber er ist ein anderer geworden, und zwar in wesentlichen Wendungen (sogar im Tongeschlecht), nicht bloss in beiläufigen Zügen der Begleitung; wesentlich dürfen wir jene Abweichungen nennen, weil sie, wie gezeigt worden, aus den Verhältnissen, unter denen der Hauptsatz wieder auftreten müsste, als nothwendig bedingte hervortreten. Schon das war entscheidend, dass der Hauptsatz hier seinen ersten Sitz eben so geflissentlich zu vermeiden, als in den Rondoformen zu behaupten hatte; damit war das Prinzip

der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft erhoben gegen das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen. —

In No. 261 ist der Kern, sogar der ganze Vordersatz des Hauptsatzes zurückgeführt; wenn auch verändert, doch kenntlich genug. Bedarf es noch einer weitem Verfolgung des Hauptsatzes? — Nur deswegen, weil der vorangehende Halbschluss einen Nachsatz, und zwar (unter dem Einflusse des in No. 226 Gegebenen) einen an das Hauptmotiv des Vordersatzes geknüpften verlangt. Sobald diesem genügt ist, können wir das im ersten Theil Gegebne verlassen und — weiter gehen.

Das Einfachste ist hier, mit Motiven des eben aufgestellten Satzes einen Gang bilden, der zuletzt auf den Orgelpunkt und über diesen zum dritten Theil führt. Es könnte so —

262

The musical score for No. 262 is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. There are several rests throughout the piece. The word "bis" is written above the fourth and fifth staves. The score concludes with a final cadence on the seventh staff.



geschehn; der dritte Theil setzt hier mit dem Anfang des Hauptsatzes im letzten, der Orgelpunkt mit dem fünfundzwanzigsten Takte (wobei die wiederholten ausgezählt sind) ein.

Ueberblicken wir nun den ganzen Entwurf des zweiten Theils (No. 261 und 262), so kann uns freilich nicht entgehn, dass in demselben das Hauptmotiv (oben Takt 1) fast unausgesetzt verwendet und die Wiederkehr des Hauptsatzes gleich darauf im dritten Theil bedenklich worden ist. Hätten wir gleichwohl überhaupt ein wahrhaft tieferes Interesse am Hauptsatze (hier ist bloss ein solches angenommen, um die Erörterung an das bereits vorhandne Beispiel zu knüpfen, S. 222), so würden wir eben in dieser ausdauernden Beschäftigung mit dem Hauptmotiv kein Uebermaass empfinden, oder wir würden von demselben freier und weiter, als oben (No. 262, Takt 7) geschehn, abschweifen und wieder zurückkehren. So hätte im Obigen schon das Motiv des siebenten Taktes weiter geführt, — oder vom zwölften Takt mit einem andern Motiv, z. B. dem des zweiten Taktes, —



weiter gearbeitet werden können, oder man konnte an irgend einer Stelle aus der erst im Vorstehenden unterbrochnen Achtelbewegung zu einer erregtern oder flüchtigern übergehn, z. B. die letzten Takte von No. 263 so um- und weiter bilden, —

264

und später (vielleicht erst über dem Orgelpunkt, am Schluss desselben) in die ursprüngliche Bewegung zurücklenken.

Diese Andeutungen einiger von unzähligen Fällen genügen hoffentlich, um dem bisher mit uns fortgeschrittenen Jünger die Wege des Fortschritts auch an dieser Stelle zu öffnen. Hier wie überall kommt es vor allem darauf an, dass er sich überzeuge: es seien unerschöpfliche Mittel und Wege dem Kundigen bereit; dann: dass er sie alle durch Nachdenken, stetes Arbeiten und Studium der Meister (das letztere aber erst, wenn er durch eigne Arbeiten sich dieser Aufgaben bis zur geläufigen Ausführung bemächtigt hat, damit er nirgends nachahme, überall aus eigener Kraft schaffe) sich ganz zu eigen mache; zuletzt: dass er in ununterbrochener Ausführung des einmal begonnenen Werks und ungestörter Vertiefung in dessen Stimmung und Gedanken die einheitvolle Durchführung, getreu der ersten Anregung, sichre. — Das Letzte ist in den obigen Versuchen schlechthin aus Rücksicht auf den Raum (S. 222) aufgegeben; namentlich scheinen sich die Fortführungen in No. 263 und 264 von der ursprünglichen Stimmung ganz zu entfernen; was man denn hier als gleichgültig auf sich beruhen lassen kann.

### Fünfter Abschnitt.

#### Zweite Art der Anknüpfung und Bildung des zweiten Theils.

Die im vorigen Abschnitt aufgewiesene erste Anknüpfungsweise des zweiten Theils kann insofern als die nächstliegende in der Reihe der Sonatenform gelten, als sie sich der einfachsten Sonatenform (S. 208) anschliesst und gleichsam Miene macht, den er-

sten Theil ohne Weiteres zu wiederholen. Nur dass dabei nicht der Hauptton (S. 210) oder doch wenigstens dessen andres Geschlecht (No. 260) ergriffen wird, nur das führt dann über die Sonatinenform hinaus.

Wie nun, wenn der Komponist keinen Antrieb hat, sofort zum Hauptsatze zu greifen? — Dann muss ein andrer Stoff für die Einführung des zweiten Theils gesucht werden. Es treten hier folgende Fälle ein, die wir dem ersten, im vorigen Abschnitt aufgewiesenen anreihen.

B. *Anknüpfung mittels eines fremden Zwischensatzes.*

Es wird vorausgesetzt, dass sich für keinen der im ersten Theil aufgestellten Sätze ein Antrieb zu sofortiger Wiedereinführung zeigt, oder dass sogar Grund vorhanden ist, alles bisher Gegebne einstweilen bei Seite zu schieben. Einen solchen könnten wir im vorliegenden Falle wohl in der ununterbrochnen Achtelbewegung finden, die einförmig und lästig wird, sobald wir die leichte Erfindung gegen ihren eigentlichen Sinn in die höhere Sonatenform hinauftreiben. Diese Achtelbewegung konnte früher, z. B. bei dem Seitensatze, verlassen, derselbe statt wie in No. 227 vielleicht so —



eingeführt werden. Dies ist aber nicht geschehn, gleichviel, ob die frühere Bildung mehr zusagte, oder die drohende Einförmigkeit erst zu spät bemerkt wurde.

Hier retten wir uns nun aus ihr durch einen neuen Satz von andrer Bewegungsweise. Es kann der zweite Theil (also nach No. 227) so (eine Nachahmung von No. 235) eingeführt werden: —

266

Der Satz ist nach allen Beziehungen, besonders in seiner rhythmischen Konstruktion, ein durchaus neuer. Sind wir durch seine Einführung auf die fünfte Rondoform zurückgegangen? —

Nein. Der zweite Seitensatz im Rondo muss sich, um den wiederholt auftretenden andern Partien das Gegengewicht zu halten, bestimmt liedmässig, wenigstens periodisch, und mit befriedigender Fülle ausbilden. Hierzu ist oben kein Antrieb vorhanden. Der neue Gedanke schliesst im fünften Takt in seiner Tonart ab und setzt sich dann in einer ganz andern, nicht einmal nächstverwandten fort. Dies ist die Weise einer Satzreihe oder eines Gangs, nicht aber eines festen Liedsatzes; und so wird schon durch den Eintritt des neuen Satzes klar, dass hier so wenig wie bei dem frühern Fall in der Sonatine (S. 211) ein Rondo im Werden ist. Selbst wenn der Zwischensatz durch Wiederholung und weitere Ausführung, z. B. so —

267

8

befestigt wird, kann man ihm nicht die Bedeutung eines zweiten Seitensatzes im Rondo beimessen. Diese Befestigung erscheint nothwendig, damit der neue Gedanke zur Reife und tiefern Wirksamkeit gelange; auch die Rückkehr der einmal angeregten Achtelbewegung war, wenn nicht nothwendig, doch das Nächstliegende für das Tonstück, wie es sich nun einmal gebildet hat.

Hiermit ist nun der zweite Theil eingeleitet, und zwar mit einstweiliger Beseitigung des im ersten gegebenen Inhalts. Nun muss zu diesem zurückgekehrt werden.

Was und wie viel wir von demselben ausheben, in welcher Ordnung und Verknüpfung wir es aufführen: das hängt in jedem einzelnen Fall von der Stimmung des Tonstücks, von der Tendenz und Geltung seiner einzelnen Sätze ab. Wir können nun

Erstens vom Zwischensatz aus, also am füglichsten mit den in ihm bereits gegebenen Motiven, auf den Hauptsatz losgehn, z. B. nach No. 267 so —

268

fortschreiten.

Hier will der Hauptsatz in *C*dur, also in der Unterdominante des Haupttons, und in tiefer Lage wiederkehren. Beides war uns nahe gelegt. Der Auftritt des Zwischensatzes in *B*dur und *D*moll führte uns von allen erhöhten Tonarten (*E*moll u. s. w.) ab, und so war die Unterdominante allerdings der nächstliegende Ton; die tiefe Lage ergab sich mit gleichem Recht aus der vorhergegangnen Erhebung in die höchsten Tonlagen.

Allein unser Hauptsatz bedurfte wohl im Grunde keiner Wiederanführung; sein leichter Inhalt findet Raum genug im ersten und dritten Theil. Und jedenfalls erscheint der Ernst der Unterdominante und der tiefen Tonlage wenig ihm angemessen. — Folglich begnügen wir uns mit seiner blossen Anführung oder Andeutung und gehen sogleich weiter zum dritten Theil, —

269



oder können zuvor statt der beiden letzten Takte einen ausführlicheren Orgelpunkt aufstellen und dann erst den Anfang des dritten Theils bringen. Hier erscheint übrigens der Orgelpunkt unnötig, da die gewichtige Unterdominante und die bequeme, breite Modulation des Hauptsatzes (im dritten Theil) den Hauptton genugsam befestigen.

Zweitens können wir, wenn der Seitensatz für Wiederbenutzung vorzüglicher scheint, diesen zum Hauptmoment des zweiten Theils erheben. Von No. 267 ausgehend wären hierzu die ersten fünf Takte aus No. 268 zu benutzen, nach denen wir so —

fortschreiten, auf *H* einen unvollkommenen Schluss (an der Stelle eines Halbschlusses) machen, und dann in *E* moll den Seitensatz aufführen.

Hiernach fragt sich, ob derselbe vollständig und unverändert aufgeführt werden soll? Im Allgemeinen ist wohl Beides nicht rathsam, da der dritte Theil der Sonate (wie der fünften Rondoform) Seiten- und Hauptsatz mindestens vollständig wiederbringt und der Bewegungskarakter der Sonate sich auch darin (S. 228) ausspricht, dass er die wiederkehrenden Sätze, — zumal im zweiten Theil,



The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a trill marked 'tr'. The second and third staves are in bass clef and feature a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'bis' above. The fourth staff is in treble clef and shows a continuation of the melodic line with markings '8' and '7' below it.

Es hat sich hier aus dem Kern des Seitensatzes und in seiner ursprünglichen Form (mit einander antwortenden Stimmen) ein neues Gebild' ergeben, eben so, wie in No. 261 der Hauptsatz von einer andern Seite gezeigt worden war; gleichwohl ist in beiden Gebilden der ursprüngliche Gedanke unverkennbar ausgeprägt. Erwägt man nun, dass es für solche Umbildungen in der That keine Gränze giebt, weil jeder Moment, jedes Motiv irgend eines Satzes Anknüpfungspunkt der mannigfachsten Neugestaltungen werden kann: so muss der unerschöpfliche Reichthum der Sonatenform, ihre Bewegsamkeit und lebendige Fortschrittskraft hier noch klarer als früher (S. 228) in das Auge fallen und uns die Gewissheit geben, dass diese Kraft mit jedem Schritt vorwärts sich in das Unberechenbare vervielfältigen wird. Diese Ueberzeugung aber kann nicht früh und nicht stark genug eingepägt werden, weil sie vor allem geeignet ist, die Schaffenslust des Jüngers von lähmendem Zweifel-muth, — ob die Kraft zureichen werde? ob nicht der Künstler oder gar die Kunst selber (wie mancher unserer Zeitgenossen aus eigenem Ermatten oder missverständigen Folgerungen aus den Lehren eines grossen Philosophen annehmen wollen) erschöpft sei? — zu befreien und den Eifer für seine Durchbildung, — die unerlässliche Bedingung eines reichen Künstlerlebens, — zu stählen.

Drittens können in der Durcharbeitung des zweiten Theils Hauptsatz und Seitensatz mit einander, oder vielmehr nach einander, benutzt werden, — gleichviel in welcher Ordnung. So hätten wir entweder nach der Ausführung von No. 261 und 262 an gelegner Stelle, statt auf die Dominante des Haupttons

in eine andre Tonart moduliren; daselbst den Seitensatz (rein oder verändert) aufführen, und von diesem endlich auf die Dominante des Haupttons gehn können. Oder umgekehrt konnten wir nach der Ausführung in No. 271 statt der Dominante *D* eine andre Tonart ergreifen, in dieser den Hauptsatz aufstellen und dann — nach einer längern Ausführung (damit der Eintritt des Hauptsatzes im dritten Theil durch die vorherige Ausarbeitung im zweiten nicht zu sehr verliere) — auf die Dominante des Haupttons und den dritten Theil kommen. Ob diese allerdings weit umfassendere Ausführung durch die Wichtigkeit der Sätze, oder das besondre Interesse an ihrer Umgestaltung, oder aus irgend einem andern Grunde motivirt sei, muss nach den besondern Verhältnissen jedes einzelnen Tonstückes beurtheilt werden. In keinem Fall bedarf es weiterer Anleitung, da die Ausführung wohl umfassender ist, mehr Hauptmomente, als bisher, begreift, aber keiner wesentlich neuen Mittel oder Weisen benöthigt ist.

## Sechster Abschnitt.

### Die fernern Anknüpfungen des zweiten Theils.

Die in den vorigen Abschnitten gezeigten Weisen, den zweiten Theil einzuführen, müssen — wie gehaltvoll sie auch ausgeführt und wie richtig motivirt sie in einzelnen Fällen sein mögen — doch nur als lockere Anknüpfungen gelten. Entweder geht dabei die Komposition auf einen Satz zurück, von dem im Augenblick des Schlusses am wenigsten die Rede gewesen (nämlich auf den Hauptsatz, von dem man durch Seiten-, Schlusssatz und Gänge getrennt ist), oder es wird ein ganz fremder Satz eingeschoben, der also mit dem Vorhergehenden vollends keine Verbindung hat.

Diese Betrachtung erschliesst uns die folgenden Anknüpfungsweisen.

#### C. *Anknüpfung mittels eines auf den Hauptsatz zurückweisenden Schlusses.*

Die erste Anknüpfung (die im vierten Abschnitte S. 227 zeigte) mittels des Hauptsatzes nannten wir eben eine lose, weil zunächst vor dem Eintritte des zweiten Theils vom Hauptsatze nicht die Rede gewesen sei. Ist aber der Trieb, den Hauptsatz schleunig wieder zu bringen, rege, so gestaltet sich entweder der Schlusssatz aus Motiven des Hauptsatzes und dient selbst zur Ueberleitung in denselben, oder es wird nach dem Schlusssatz noch ein Anhang

(gleichsam ein zweiter Schlusssatz) aus Motiven des Hauptsatzes gebildet. Dann aber ist offenbar eine innige Verbindung beider Theile vorhanden.

Der erstere Fall ist offenbar bei unserm Modellsatz eingetreten; der Schluss (in No. 227) lehnt deutlich genug an den Hauptsatz an, daher man auch, wenn einmal ein zweiter Theil gebildet werden sollte, die Anknüpfung an den Hauptsatz (No. 261) gar nicht unmotivirt finden wird, gleichviel, ob eben diese Weise seiner Benutzung angemessen erscheint.

Den andern Fall wollen wir zunächst an No. 231 aufweisen.

Hier ist zwar derselbe Schlusssatz, aber es ist in fremderer Weise über ihn hinausgegangen, worauf im folgenden Takte der Schluss des ersten Theils und (nach Belieben) dessen Wiederholung folgen würde. Statt dessen knüpfen wir jetzt an den achten Takt von No. 231 an und führen den Satz so —

zum Schluss, um nach der Wiederholung des ersten Theils (oder sogleich) ohne Weiteres — oder mit leichter Verknüpfung, z. B. statt der letzten beiden Takte von No. 272 so —

in den zweiten Theil und daselbst zunächst in den Hauptsatz einzuführen.

Dasselbe Verfahren würde auch bei einem dem Hauptsatz ganz fremden Schluss anzuwenden sein.

Setzen wir statt des ursprünglichen Schlusssatzes in No. 227 einen ganz neuen und fremden. Es werde vom sechsundzwanzigsten Takt an so —

274

geschlossen. Hier bietet sich keine Anknüpfung an den Hauptsatz; soll er den zweiten Theil sofort beginnen, so müssen wir ihn entweder unvermittelt einführen, oder eine Vermittelung erst bewerkstelligen. Ja, sogar die sofortige Wiederholung des ersten Theils würde aus demselben Grunde des innigern Zusammenhangs mit diesem Schluss entbehren.

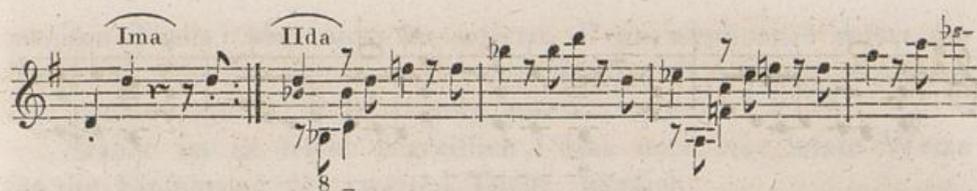
Deshalb knüpfen wir, so befriedigend der Schlusssatz für seinen nächsten Zweck gewesen sein mag, noch einen Anhang oder zweiten Schlusssatz an, der dem Hauptsatze wieder näher bringt. Statt der obigen zwei Schlusstakte gehn wir so —

275

his

più a - ni - ma - to cre - scen - do

cresc.



weiter; bei *Ima volta* wird zu der hiermit vorbereiteten Wiederholung des ersten Theils, mittels des *Hda volta* eben so motivirt in den zweiten Theil zur Aufführung des Hauptsatzes geschritten.

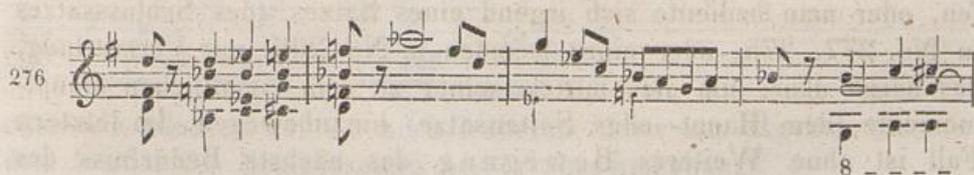
Dass freilich diese Schlusssätze und diese Weise, den Hauptsatz wieder darzustellen, dem ursprünglichen Charakter unsers Modells nichts weniger als entsprechend sind, kann nicht übersehen und nur den äusserlichen Rücksichten auf Raum und klare Aufweisung aller erheblichen Wendungen an demselben Stoffe beigegeben werden. Je weiter wir dringen, desto weiter müssen wir uns natürlicher Weise vom eigentlichen Bedürfniss und Charakter jener leichten Erfindung entfernen.

#### D. Einführung des zweiten Theils mittels des selbständigen Schlusssatzes.

Im Obigen haben wir dem ersten Schlusssatze (dem in No. 274 aufgestellten) einen zweiten nachgesendet, weil jener uns nicht auf die Stelle brachte, wohin wir begehrt: zu der motivirten Rückkehr des Hauptsatzes. Allein wir wissen ja bereits, dass es gar nicht nothwendig ist, den ersten Theil zu wiederholen und den zweiten mit dem Hauptsatze zu beginnen. Es kommt wesentlich nur darauf an:

in geschlossener Einheit und Folgerichtigkeit aus dem ersten Theile den zweiten zu entwickeln.

Hat nun der erste Theil mit dem Schlusssatze geendet, so ist es ja dieser, der uns zuletzt beschäftigt hat und an den wir zunächst anzuknüpfen haben, um weiter, in den zweiten Theil zu dringen. Am ursprünglichen Schlusssatz (in No. 227) ist dies weniger klar zu zeigen, weil derselbe schon eine Anspielung auf den Hauptsatz enthielt, mithin ohne Weiteres am natürlichsten auf diesen zurückführt. Wir benutzen daher den neuen Schlusssatz und gehen, — vom vierten Takt aus No. 274 in den zweiten Theil zum Hauptsatz, —





der hier in der Unterdominante auftritt, oder (an den fünften Takt von No. 276 anknüpfend) nach dem Seitensatze, —

277

der in *B*dur aufgeführt werden soll. Im erstern Falle sind wir in den beiden oder vier letzten Takten auf das Motiv des Hauptsatzes selber gekommen; im letztern Falle kann schon das diatonische Motiv und die Synkope des zweiten und dritten Viertels im Schlusssatze, dann die ununterbrochne Viertelbewegung in der Unterstimme dem Eintritte des Seitensatzes (zumal in einer an No. 271 erinnernden Darstellungsweise) zur Motivirung gereichen.

Alle bisherigen Einführungen des zweiten Theils lassen sich auf zwei Formen zurückführen: entweder wurde sogleich zu einem der Hauptstücke, und zwar (No. 260, 261) zum Hauptsatze gegriffen, oder man bediente sich irgend eines Satzes (des Schlusssatzes in No. 277, 275, oder eines fremden in No. 266) zur Vermittlung, das heisst also: um sich mittels seiner zu dem eigentlichen Hauptmomente (dem Haupt- oder Seitensatze) hinzubewegen. Im letztern Fall ist ohne Weiteres Bewegung das nächste Bedürfniss des

zweiten Theils; aber auch im erstern. Denn wenn auch sofort der Hauptsatz ergriffen wird, so muss er doch auch nach dem Charakter der Sonate sogleich in Bewegung gesetzt werden.

Daher ist es leicht begreiflich, dass noch eine letzte Weise für die Einführung des zweiten Theils, nämlich

E. *die gangartige Einführung*

möglich, und zwar diejenige ist, in welcher sich der Grundcharakter des zweiten Theils, — vorherrschende Bewegung, — am schnellsten und entschiedensten ausspricht.

Diese Einführung knüpft bald an einem beweglichen Motiv des Schlusssatzes an und führt dasselbe gangartig weiter, bis ein geeigneter Punkt zur Einführung eines Hauptmomentes erreicht ist. Ein kleines Beispiel bietet hierzu No. 234, wo das letzte und beweglichste Motiv des Schlusssatzes (die Achtel *cis, g, e, cis*) benutzt wird, um von *D*dur über *H*moll nach *Fis*dur zu führen, wo ein andres dem Hauptsatz angehöriges und schon vorbereitetes Motiv weiter zum Hauptsatz in *H*moll leitet. —

Bald wird zu gleichem Zwecke nach Beendigung des Schlusssatzes ein zuvor dagewesenes Motiv ergriffen und mit demselben ein Gang gebildet. So könnten wir vom vorletzten Takt in No. 227 auf das letzte Gangmotiv zurückkommen und damit weiter arbeiten, —

278

u. s. w.

8

The musical notation consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 278. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff is in bass clef and continues the accompaniment. A circled number '8' is placed above the eighth note of the fourth staff. The text 'u. s. w.' (et cetera) is written to the right of the fourth staff.

oder wir könnten auf ein noch früheres Motiv zurückgehn, das mit dem letzten des Schlusssatzes besser zusammenhängt, —



oder wir wüssten selbst einem anscheinend ungünstigern Motiv (aus dem vierzehnten Takt) eine geeignete Seite abzugewinnen, —



und jeden dieser Gänge an das gesetzte Ziel zu führen.

Bald endlich wird geradezu ein neues, dem bisherigen wenigstens nicht ganz widersprechendes Motiv ergriffen und zum Gange benutzt, — freilich nicht mit jener Innigkeit und Kraft, die aus einheitvoller Durchführung eines oder weniger Hauptmomente gewonnen werden können, und nur dann am rechten Orte, wenn es eines erfrischenden Gegensatzes gegen die frühern einstweilen ermüdeten Motive bedarf oder eine besondere Intention des Komponisten den Wechsel gebietet. Ein kleines Beispiel hierzu, das jedoch einen Orgelpunkt auf dem schon vorhandnen Halteton, keinen eigentlichen und freiern Gang bietet, findet sich in No. 231; der ganze Gegenstand ist zu einfach und bei frühern Anlässen schon zu genügend erläutert, als dass ihm hiermit nicht genug geschehn wäre.

## Siebenter Abschnitt.

### Nachträge über die Ausarbeitung des zweiten Theils.

Da die Einleitung des zweiten Theils mit der weitem Ausführung desselben ein unzertrenntes Ganze bildet: so ist, eingedenk der praktischen Tendenz und Methode des ganzen Lehrbuchs, gleich bei den verschiedenen Weisen der Einführung in den zweiten Theil auch dessen weiterer Verfolg gezeigt worden.

Hierbei musste jedoch das Augenmerk zunächst auf die Einführung gerichtet und das Weitere auf dem kürzesten und einfachsten Wege beseitigt werden, so dass daraus zwar zu wiederholten Malen der volle Anblick des zweiten Theils gewonnen wurde, wenn auch nicht der ganze Reichthum seiner Gestaltungen aufgewiesen werden konnte.

Unter diesen Umständen bedarf es zunächst einiger nachträglichen Winke über die Ausarbeitung des zweiten Theils, die sich jedoch mit wenig Worten geben lassen.

Zuvörderst also versteht sich

1.

von selbst, dass alle Momente, die wir im zweiten Theil aufgewiesen haben, in grösserer Fülle und Ausdehnung auftreten können, als im Lehrbuche, wo des Raumes wegen die beschränkteste Ausführung, wenn sie nur die Sache in das gehörige Licht stellt, vor jeder weitem und reichern den Vorzug haben muss. Besonders wird es für die Gänge und Orgelpunkte meist einer weitem Ausführung bedürfen, als der hier gegebenen; unsre Beispiele werden aber hoffentlich genügen, da nach allem Vorangeschickten nichts leichter ist, als einen bereits angeknüpften Gang oder Orgelpunkt weiter zu führen. Wie weit übrigens gegangen werden soll, muss in jedem einzelnen Fall nach der besondern Tendenz desselben entschieden werden; es lässt sich im Allgemeinen nur das rathen: dass man, — wenn nicht besondre Gründe (die aus dem Inhalt und der Stimmung der Komposition sich ergeben) ein Andres fodern, — wohl thut, den verschiedenen Partien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht gegen einander zu ertheilen, so dass der zweite Theil ungefähr eben so lang sei, als der erste, die Partie des wiederkehrenden Haupt- oder Seitensatzes ungefähr der vorangehenden oder nachfolgenden Gangmasse gleiche, u. s. w. Dieses Ebenmaass der Gestaltung ist der Ausdruck des ebenmässigen Antheils und Ueberblicks, der im Komponisten für alle Partien seiner Schöpfung walten soll, und ruft das Wohlgefühl des allgerechten und sichern Waltens auch im Hörer hervor, wenngleich dieser nicht berufen ist, nachzurechnen, vielleicht von dem ganzen Organismus, der ihn erfreut und fördert, gar kein heller Bewusstsein hat. — Nur darf das Streben nach solchem Ebenmaass nie in ängstliches Nachrechnen und Auszählen der Takte, zumal während der Komposition, ausarten; dies würde der Tod jeder künstlerischen Regung sein. Haben wir doch schon bei der Liedkomposition, also in viel engerm und übersichtlicherm Raume, längst den Fortschritt vom Gleichmaass zum Ebenmaass gethan und uns überzeugt, dass es des erstern für das Wohlgefühl und die Vernünftigkeit des letztern nicht bedarf. Wenn wir schon damals gegen vier Takte mit fünf, sechs u. s. w. auftreten durften, so kann es jetzt in so viel umfassendern und mannigfaltigern Zusammensetzungen noch weniger auf einige Takte mehr oder weniger ankommen.

Wir wissen ferner schon seit dem ersten Auftreten der Poly-

phonie, dass Gänge und Sätze ebensowohl polyphon als homophon gebildet oder ausgeführt werden können. Daher versteht sich

## 2.

von selbst, dass auch in der Sonatenform und namentlich in den den zweiten Theil bildenden Durchführungen schon dagewesener Sätze und Gangmotive von der Polyphonie der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden kann. Durch sie vermögen wir bekanntlich einem Satze ganz neue Bedeutung zu ertheilen, namentlich durch die Formen der Umkehrung (Th. II, S. 424) einem bekannten Satz einen ganz neuen Gesichtspunkt abzugewinnen, und dem Ganzen bei allem Wechsel der Gestaltung eine Einheit und Festigkeit zu verleihn, die in grössern Ausführungen kaum anders, als mit den Formen der Polyphonie zu erlangen ist. — Auch hierüber bedarf es nach den Uebungen des zweiten Theils keiner weitem Anleitung; die vorstehenden Beispiele für den zweiten Theil der Sonate enthalten zwar nur sehr geringe, aber doch genügende Andeutungen.

Hieraus folgt sogleich weiter, dass

## 3.

auch von der Fugenform in der Ausführung des zweiten Theils Gebrauch gemacht werden kann. Es ist aber klar, dass hier keine förmliche und selbständige Fuge, sondern nur Benutzung ihrer Form für einen besondern Theil des Ganzen statthaben kann.

Als Thema der Fuge kann natürlich weder der Haupt- noch der Seitensatz dienen; es muss aus Motiven des einen oder andern, zunächst wohl aus dem Anfange, gebildet werden. In den meisten Fällen dürfte die Wahl hier auf den Hauptsatz fallen, da derselbe aus schon bekannten Gründen die energischste, für Fugenarbeit zusagendste Gestaltung zu haben pflegt. Doch kann hieraus keine Regel gefolgert werden; sehr oft ist der Seitensatz für die Bildung des Fugenthema's geeigneter, oder im Verlauf des zweiten Theils für die Stimmung des Komponisten gelegener. Der Hauptsatz unsers Uebungsstückes (No. 225) würde z. B. für ein Fugenthema keinen günstigen Stoff bieten, — man müsste denn zu einem Doppeltrema und der Form der Doppelfuge, —

281

282

oder sogleich bei der Einführung des Thema's zu einem Gegensatze (Continuo oder Kontrapunkt) —

282

u. s. w.

greifen.

Ein so gebildetes Thema wird meistens nur einmal, wenn auch übervollständig, oder zweimal schnell hinter einander durchgeführt, und dann wird wie in der Fuge, also in der Weise der Zwischensätze, weiter gearbeitet bis zum Orgelpunkt, der — mit oder ohne Wiederkehr des Thema's — zum dritten Theil führt. Bei der Bedeutsamkeit der Fugenarbeit wird gewöhnlich der gewichtigste Ton, die Unterdominante, — zum Sitz des Fugato gewählt und nach demselben nicht noch auf andre Sätze, sondern wie gesagt gleich zum dritten Theil übergegangen, oder auch der zweite Theil ausschliesslich der Fugen-Arbeit gewidmet; doch kann hieraus keine Regel gebildet, vielmehr in jedem einzelnen Falle nur nach den obwaltenden Verhältnissen entschieden werden.

Auch hier bedarf es keiner fernern Anweisung. Das einzige allenfalls Neue ist die Herausbildung oder Hervorhebung des Fugenthema's aus einem Satze, der in seiner ursprünglichen Beschaffenheit nichts weniger als zu einem solchen geeignet ist. Auch dies meinen wir durch die vorstehenden Beispiele (No. 281 und 282) an einem besonders ungünstigen Falle genügend angedeutet zu haben. Wie wir einst (Th. II, S. 254) aus unzulänglichen Anfängen immer befriedigendere mannigfaltige Fugenthemate herausgebildet haben: so kommt es hier allein darauf an, einen liedförmigen oder doch für ein Fugenthema zu weit ausgedehnten und sonst ungeeigneten Satz auf seinen Kern zurückzudrängen und diesen fugenmässig auszugestalten.

Zuletzt ist

4.

noch zu erwähnen, dass bisweilen der zweite Theil nicht bloss durch Fortführung des Schlussatzes eingeleitet, sondern ausschliesslich der Durchführung desselben gewidmet wird. Dies geschieht, wenn der Schlussatz dem Komponisten vorzugsweis fesselndes Interesse abgewinnt, Haupt- und Seitensatz dagegen ihrer Beschaffenheit nach, — z. B. wenn sie einen in mannigfacher Weise wiederholten Kern-

satz enthalten und schon bei ihrem ersten Auftreten genügend vielseitig gezeigt worden sind, — einer weitem Durcharbeitung weniger bedürfen. Auch hier bedarf es keiner weitem Anleitung. Wer überhaupt einen Satz durchzuführen versteht, — und dafür genügen die vorangeschickten Bemerkungen, — dem kann es gleichviel gelten, ob der durchzuführende Satz ursprünglich ein Schlusssatz war, oder ein andrer.

Uebrigens darf man wohl den Fall als einen Ausnahmefall betrachten, da er das Hauptgewicht auf einen Nebensatz statt auf eins der Hauptstücke (Haupt- und Seitensatz) wendet.

### Achter Abschnitt.

#### Der dritte Theil der Sonatenform.

Ueber die Bildung des dritten Theils in der Sonatenform ist nach dem bei der fünften Rondoform (S. 193) und im dritten Abschnitt von der Sonate (S. 220) Gesagten nur Weniges nachzutragen, da derselbe im Wesentlichen ganz wie der dritte Theil jener Rondoform gestaltet wird.

Er beginnt mit dem Hauptsatze, der vollständig wiederholt, auch wohl an irgend einem besonders geeigneten Punkte verändert, vielleicht, — besonders, wenn sich der zweite Theil mehr mit dem Seiten- oder Schlusssatze beschäftigt hat, — weiter ausgeführt wird. So könnte unser Hauptsatz vom zweiten Takt in No. 226 an sich auf die Unterdominante Moll (*c-es-g*) wenden und dann vom vierten Takte so weiter geführt werden, —

283

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 283. The first staff contains a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest. The second staff continues the melody with a 7-measure rest and a 7-measure rest. The third staff features a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest, followed by a section marked 'sim.' (simile). The fourth staff shows a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest.

und dann wie vom zwölften Takt in No. 226 zu Ende gehn, angenommen, dass dieser Satz uns besonders anzöge und im zweiten Theil übergangen worden wäre.

Nach dem Hauptsatze folgt, wie wir bereits wissen, der Seitensatz, und zwar im Haupttone, zu dessen entschiedner Einführung bekanntlich die Berührung der Tonarten von Unter- und Oberdominante (vergl. No. 213 und 250) dient. Die Berührung der erstern kann leicht abgefertigt, ja allenfalls ganz unterlassen werden, wenn diese Tonart im zweiten Theile mit Gewicht hervorgehoben worden.

Diese Modulation nun macht sich nach den besondern Umständen jedes einzelnen Tonstückes verschieden.

In den meisten Fällen findet sie mittels einer gangartigen Fortführung des Hauptsatzes in derselben statt; so ist in No. 259 geschehn; dasselbe kann auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden.

Bisweilen, wenn der Hauptsatz fest abgeschlossen worden, wird noch ein besondrer Gang oder eine Satzketten angehängt, und in dieser — wie im ersten Theil die Modulation in die Dominante der Dominante — so im dritten die in die Unterdominante bewerkstelligt; die folgende Abtheilung wird uns dazu Beispiele liefern.

Bisweilen kann es angemessen erscheinen, den Seitensatz erst leicht einzuführen, dann aber mit ihm selber nach der Unterdominante und hierauf wieder zurück über die Oberdominante in den Hauptton zu moduliren. Hätte z. B. in unserm Moll der Hauptsatz vermöge des zweiten Theils ein grösseres Gewicht und entschiednere, kräftigere Haltung gewonnen: so könnte die Abschliessung, die ihm in den vier letzten Takten von No. 226, — oder die weitere Ausführung, die ihm in No. 257 und 259 gegeben worden, unangemessen erscheinen, und dafür im dritten Theil vom dreizehnten Takte von No. 226 gleich ohne Weiteres in den Seitensatz gegangen, hier aber die Modulation in die Unterdominante und der Rückgang in den Hauptton —

284

u. s. w.

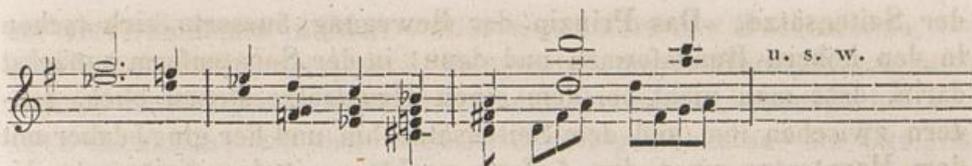
gelenkt werden.

Bisweilen kann diese Stelle zu einer nochmaligen Durcharbeitung des Hauptsatzes oder seiner Motive, — gleichsam als Nachtrag zum zweiten Theil, — benutzt werden, wenn der Hauptsatz besonders wichtig oder ergiebig erscheint, oder wenn er im zweiten Theil nicht zur Erörterung gekommen ist.

Hätten wir also in unsrer Modell-Arbeit den Hauptsatz im zweiten Theil gar nicht, sondern dafür den Seiten- oder Schlusssatz mit Fülle durchgeführt: so würde die gleiche Berechtigung des Hauptsatzes uns auffodern, auch ihn irgendwo noch ausführlicher zur Sprache zu bringen. Hierzu wäre nun der Punkt, wo er im dritten Theil wieder aufgeführt und die Nothwendigkeit einer weitem Modulation ohnehin vorhanden ist, zunächst geeignet. Wir könnten den dritten Theil mit der Wiederholung von No. 225 beginnen und vom vierten Takte in No. 226 an bis in den Seitensatz so —

285

The musical score consists of eight staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The eighth staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



fortschreiten. Hier ist durch die Abwendung von der ursprünglichen Weise des Hauptsatzes nicht bloss eine Erweiterung, sondern auch gleichsam eine abermalige Aufführung desselben (in *Hmoll*, im zwölften Takt anhebend) gewonnen worden. Erst von dieser aus wird nun über Unter- und Oberdominante in den Hauptton zurück zum Seitensatzes gegangen.

Die Folge dieser neuen Aus- oder Durchführung kann dann, wie das obige Beispiel andeutet, eine ähnliche Abschweifung in der Ausführung des Seitensatzes sein.

Endlich kann auch der Schlusssatz oder der vorhergehende Gang erweitert oder ein Anhang zugefügt werden, der dann zunächst die Bestimmung hätte, den Hauptsatz noch einmal zur Geltung zu bringen. Alle diese Erweiterungen gehören nicht zum Wesen der Form, sind nicht nothwendig, können also (wie wir bei ähnlichen Zusätzen zur Rondoform, S. 184, gesehn) leicht zur Ueberlast werden. Es ist daher in jedem einzelnen Falle wohl zu erwägen, ob Anlass zu solchen Erweiterungen vorhanden, ob die Sätze der mehrmaligen An- und Ausführung bedürftig und werth — und ob die abermaligen Ausführungen im dritten Theil durch ihre Bedeutung ihr Dasein rechtfertigen \*).

## Neunter Abschnitt.

### Die Sonatenform in langsamer Bewegung.

Die Rondoformen haben uns, aus der langsamen Bewegung ansteigend, zur schnellen Bewegung geführt; dem Prinzip der letztern haben wir die Sonatenform am gemässesten befunden. Dies schliesst aber nicht aus, dass dieselbe Form nicht auch für Tonsätze langsamer Bewegung zugänglich wäre, da ja die Sonatenform wie jede andre auch ihre stehenden Momente hat, so gut wie umgekehrt die Rondoformen, selbst die ersten, ihre Bewegungspartie.

Das Prinzip der Stabilität spricht sich im Rondo (S. 228) vornehmlich darin aus: dass der eine Hauptsatz feststehender Mittelpunkt der ganzen Komposition ist, auf den immer wieder zurückgekommen werden muss, namentlich am Schlusse, nach Abfertigung

\*) Hierzu der Anhang I.

der Seitensätze. Das Prinzip der Bewegung äusserte sich (schon in den höhern Rondoformen und dann) in der Sonatenform zunächst darin, dass man nicht bei dem einen Hauptsatze stehen blieb, sondern zwischen ihm und dem Seitensatze hin und her ging, daher mit dem Hauptsatze zwar den Anfang machte, mit dem Seitensatz dagegen (abgesehn von einem etwaigen Schlusssatz oder Anhang) endete.

Hierin spricht sich vor allem erhöhter Antheil am Seitensatz aus, den man nach seiner einmaligen Aufführung nicht für immer aufgeben mag.

Nun ist aber leicht begreiflich, dass erhöhter Antheil ebensowohl bei einem Tonstück erwachen kann, das nach seinem sonstigen Inhalt dem Prinzip der langsamen Bewegung, also eher den Rondoformen angehörig wäre. Dann würde diese Konstruktion (der wir beispielsweise die nächsten Modulationspunkte beifügen)

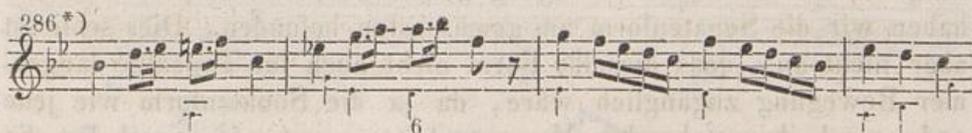
HS — SS — HS — SS  
 C dur    G dur    C dur    C dur

entstehn, — das heisst: eine Sonatenform, wenn auch in gedrängtester Fassung.

Hiermit ist nun sogleich die ganze Lehre für die Sonatenform in langsamer Bewegung begründet.

Dem Prinzip der langsamen Bewegung — und schon der äusserlichen Rücksicht auf die längere Dauer langsam fortschreitender Komposition gemäss wird hier die Sonatenform sich in engern Schranken halten; sie wird vor allem ihre eigentlichen Bewegungspartien, die Gänge und besonders den zweiten Theil, entweder aufgeben oder doch beschränken; auch die Sätze werden sich nur einfacher und beschränkter entwickeln. — Da hiernach nichts Neues aufzuweisen ist, so genügen statt des Vorarbeitens einige Beispiele aus allgemein zugänglichen Werken.

Erstens: das Adagio aus Mozart's *F*dur-Sonate, der dritten aus dem ersten Hefte der gesammelten Werke (No. 3 der Einzelausgabe). — Der Hauptsatz tritt mit einem regelmässigen Vordersatz auf, —



wiederholt sich dann in Moll und schliesst mit einem vollkommenen Ganzschluss —



\*) Blosser Auszug; das Original ist reicher, zierlicher ausgeführt.

auf der Dominante in Moll. Hier tritt sofort der Seitensatz — aber ganz normal in Dur — auf, wird durch Wiederholung und Anhang befriedigend ausgebildet, und zieht einen kleinen Schlusssatz nach sich, der aber zugleich den Orgelpunkt auf der jetzigen Tonika (Dominante des Hauptsatzes, mit unwesentlichen Veränderungen und Verzierungen) mit seinem Schluss in der Tonart der Dominante — diesmal Dur — enthält, —



und nun schliesst sich, indem diesmal *F* als blosser Dominante des Haupttons aufgefasst wird, mit einfacher Rückwendung nach *B* dur der Seiten- und Schlusssatz an.

Hier haben wir nun alle Bestandtheile der Sonate beisammen; nur fehlt vor allem der mittlere Theil, und der Rückschritt vom Schluss des Hauptsatzes in den Hauptton macht sich ebenfalls mehr nach der Weise der Sonatinenform. Ferner ist die Modulation zwischen Haupt- und Seitensatz dem erstern einverleibt und damit der besondere Gang zwischen beiden erspart; desgleichen sind, abermals mit Uebergehung eines Zwischengangs, Schlusssatz und Orgelpunkt —



zusammengefallen. Endlich sind auch alle Räume beschränkt; der Hauptsatz hat acht, der Seitensatz mit seiner Fortbewegung und dem Schlusssatz zwölf, das ganze Tonstück vierzig Takte.

Zweites Beispiel: das Adagio aus Beethoven's *B* dur-Sonate, Op. 22. — Der Hauptsatz schliesst vollkommen im neunten Takt im Hauptton (*E* dur) ab und erhält dann noch einen Anhang von vier Takten, ebenfalls mit vollkommenem Abschluss. An diesen Anhang wird nun ein Gang von vier Takten über *F* dur in die Dominante geknüpft und hier, also in *B* dur, der Seitensatz eingeführt. Dieser beschränkt sich auf ein Sätzchen, —

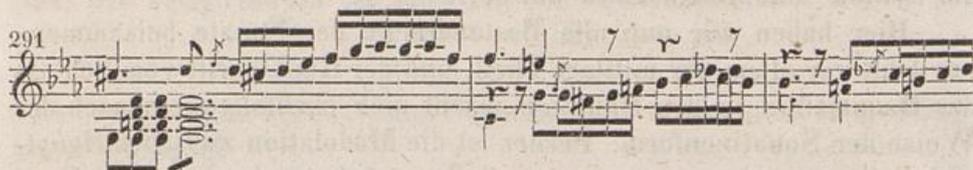


das unmittelbar (mit innern Veränderungen, ohne Einfluss auf die Gestaltung im Ganzen) wiederholt, mit einem kleinen Anhang (an

den vorherigen Gang erinnernd) befestigt wird und einen eben so kleinen Gang und Schlusssatz nach sich zieht.

Hier haben wir nun einen vollständigen ersten Theil (Hauptsatz, Gang mit der normalen Modulation über die zweite Dominante in die Dominante des Haupttons, Seitensatz, Gang und Schlusssatz) vor uns, allein in den Raum von dreissig Takten zusammengedrängt, ungeachtet der festen und sättigenden Ausbildung des Hauptsatzes.

Nun bildet sich aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes ein zweiter Theil. Nach dem Schlusse des ersten in *B* ergreift der Bass *g* zunächst als neuen Grundton zu dem vorherigen *b*; es wird aber dann der Dominantakkord von *C* moll darauf gebaut und hier, also in der Parallele des Haupttons, der Hauptsatz eingeführt. Schon im vierten Takte verwandelt er sich in einen Gang, —



der von Unterdominante zu Unterdominante nach *A* moll sinkt, dann über *E* moll auf die Dominante *B* und mit einem Orgelpunkte zum dritten Theil führt; dieser wird ganz normal dem ersten nachgebildet. Der zweite Theil hat sechszehn, der dritte einunddreissig Takte.

Als drittes Beispiel diene das anmuth- und empfindungsvolle Andante in Mozart's *A* moll-Sonate, der sechsten des ersten Hefts (No. 6 der Einzelausgabe). — Hier schliessen Haupt- und Seitensatz im ersten und dritten Theile wieder in der Weise der Sonatinenform an einander. Der zweite Theil hebt in der Dominante (in der Seiten- und Schlusssatz des ersten Theils gestanden) mit leiser Erinnerung an den Hauptsatz an, bringt aber dann neue Motive zur Ausführung, bis endlich der dritte Theil die Einheit des Ganzen wieder befestigt. — Man könnte zweifelhaft sein, ob nicht ein Rondo fünfter Form vorläge, wäre nicht jene Erinnerung an den Hauptsatz gegeben und der weitere Inhalt bis zum dritten Theil gänzlich gangartiger Natur. Nur die ersten sechs Takte, — eben die an den Hauptsatz anknüpfenden, — bilden einen Satz, der aber unmöglich als zweiter Seitensatz in der fünften Rondoform (S. 192) genügen könnte. Zudem ist uns die Weise Mozart's, von Erfindung zu Erfindung lieblich zu schwärmen (S. 220), schon bekannt. Sie hat ihr gutes Recht, wengleich ihr die Vertiefung Beethoven'scher Konzeption abgeht, die dann wieder an andern Orten auch jenem reich gesegneten Geiste vergönnt war.

## Fünfte Abtheilung.

### *Nähere Erörterung der Sonatenform.*

In der vorigen Abtheilung kam es darauf an, auf dem geradesten Weg in den Besitz einer Form einzuführen, deren Wichtigkeit sich immer mehr herausstellen wird, je weiter wir vordringen. Bei diesem raschen Gang konnte aber unmöglich eine vollgenügende Erkenntniss gewonnen werden; es würde auch dem Grundprinzip einer wahren Kunstlehre (die sich hierin von einer rein oder vorzugsweise wissenschaftlichen Lehre wesentlich unterscheidet) zuwider gewesen sein, hätten wir eher auf erschöpfende Einsicht, als darauf denken wollen, den Jünger auf dem kürzesten Wege wieder zum Bilden und Schaffen zu führen. Daher hielten wir fast ausschliesslich an einem einzigen, nach den verschiedenen Seiten hingewendeten Modell fest.

Nunmehr liegt uns die nähere Erörterung und zugleich der Nachweis an Werken der Meister ob. Indem sich so zu den vorläufig bethätigten Grundsätzen die Erfahrung an den Werken Andrer knüpft, wird Erkenntniss und Thatkraft gleichmässig und ungetrennt reifen, kann jene nicht zu einem abstrakten, für den Künstler todten und tödtenden Wissen, diese nicht zu einer bloss empirischen Nachahmerei (die stets Einseitigkeit und Manier droht) umschlagen.

## Erster Abschnitt.

### Der Hauptsatz.

Vom Inhalt des Hauptsatzes aus wird nicht bloss die Form im Allgemeinen, sondern auch die besondre Weise ihrer Ausführung und zunächst der weitere Fortgang bis zum Eintritte des Seitensatzes, so wie die Weise des letztern bestimmt. Aehnliche Bedeutung hatte der Hauptsatz schon in den Rondoformen, auf deren Erkenntniss wir hier weiter bauen können.

In den ersten Rondoformen fanden wir die Hauptsätze meist oder oft in zwei- oder dreitheiliger Liedgestalt; allein schon in der vierten, noch mehr in der fünften Rondoform hatten wir Ursache, beweglichere Gestaltung vorzuziehn.

Dies ist auch bei der Sonatenform der Fall. Diese Form kann den Hauptsatz eben so oft — und nach Belieben noch öfter aufstellen, als irgend eine Rondoform. Aber sie versetzt, verwandelt ihn,

verschmilzt ihn mit den übrigen Partien des Tonstücks mehr zu einem innig einigen Ganzen; sie lässt ihn nicht stehen, wie im Rondo geschieht, sondern bringt ihn in Bewegung, nach andern Tonarten, zu andern Sätzen und Gängen hin. Daher ist hier die zwei- und dreitheilige Liedform viel zu fest abgeschlossen und stetig; man wird sie nie, oder nur in seltenen Fällen (dem Verfasser ist keiner erinnerlich) angewendet und anwendbar finden.

Die Sonate liebt vielmehr, ihrem Hauptgedanken

#### A. die Satzform

zu geben. Allein diese engste aller abschliessenden Formen würde, für den Hauptgedanken eines grössern und inhaltreichen Tonstückes angewendet, zu wenig Gewicht haben. Daher wird es Bedürfniss,

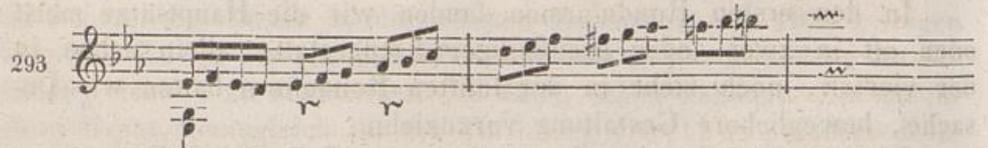
- 1) den Satz innerlich zu erweitern
- und
- 2) durch Wiederholung zu befestigen.

So verfährt Beethoven in seiner geistreichen *Es*-dur-Sonate, Op. 29 oder 31. Dies —



ist der Satz, der ihm als Hauptsatz, mithin als Hauptgedanke seines ganzen Tonstückes dient. So eng begränzt er für diese Bestimmung erscheint, so wollen wir doch nicht übersehn, dass er schon für sich als Satz einen ungewöhnlich reichen Inhalt hat; der erste Takt wird wiederholt; das nächste Motiv (das in den beiden folgenden Takten enthaltne) wird wiederholt und vorwärts geführt; das Ganze hat eine Ausdehnung von acht Takten und umfasst mindestens drei verschiedene Motive, den siebenten Takt für Eins gerechnet. — Nicht also jeder Satz, nicht der Satz auf seiner untersten Stufe, sondern der entwickeltere und damit bereicherte erscheint für unsern Zweck geeignet. Wie aber ein solcher Satz sich bildet, wird aus Th. II, S. 27 u. f. als bekannt vorausgesetzt.

Dieser Satz nun muss nach seiner wichtigen Bestimmung und nach dem Reichthum seines Inhalts eingeprägt, gewichtiger werden. — Beethoven geht daher vom Schlusston mit diesem Gange —



\*) Hier und in den meisten folgenden Beispielen können und müssen Auszüge und allerlei Abkürzungen und Andeutungen genügen.

weiter und wiederholt seinen Satz; hierbei wird der erste Takt, wie No. 293 andeutet, in der Höhe, der zweite (die Wiederholung des ersten) eine Oktave tiefer, die beiden folgenden noch eine Oktave tiefer, die beiden nächsten zwei Oktaven höher, die letzten auf der alten Stelle (wie No. 293, eine Oktave unter den vorhergehenden) genommen; so dass das Ganze, auf- und abschwebend um seinen ursprünglichen Standpunkt, sogleich jene Beweglichkeit annimmt, die die Sonatenform (S. 252) charakterisirt.

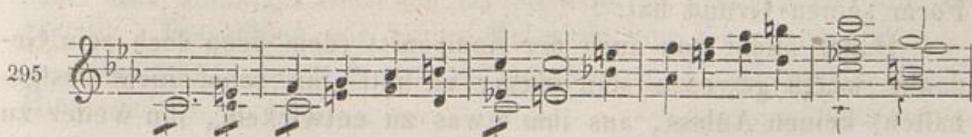
Aber hiermit noch nicht befriedigt ergreift der Komponist nun sein erstes Motiv, bildet daraus abermals einen Satz, — gleichsam einen Anhang zum vorigen, —

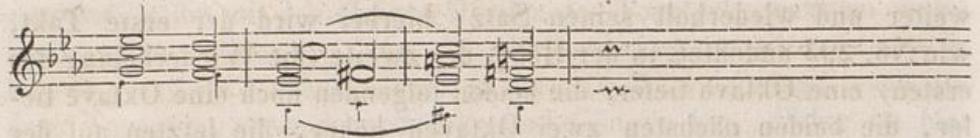


und wiederholt auch diesen. So hat sich der eine Satz (No. 294 zu No. 292 gerechnet) schon jetzt über 25 Takte ausgebreitet, seinen Inhalt zugleich eingepägt und doch beweglicher, fortschreitender erwiesen, als die mehrtheilige Liedform oder selbst die Periode gekonnt hätte; die Beweglichkeit liegt in den mehrmaligen Abschlüssen und in der steten Verwandlung desselben Inhalts; Eins nach dem Andern wird abgethan und das Wiederkehrende neu gestaltet. Und nach alle dem werden wir weiterhin (S. 271) erfahren müssen, dass der Komponist seinen Satz noch nicht losgelassen hat.

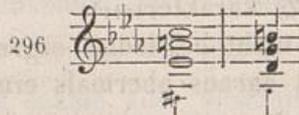
Uebrigens ist unser Beispiel als solches nicht ganz ohne Zweifel. Die in No. 294 aufgewiesne Bildung ist zwar durchaus dem Hauptmotiv des eigentlichen Satzes (in No. 292) entsprossen und durfte insofern ein blosser Anhang genannt werden; allein sie kann ebensowohl als ein für sich bestehender Satz gelten. Will man der letztern Auffassung beipflichten, so würde der Fall nicht in diese erste, sondern in die letzte Kategorie, die wir unter E. zu besprechen haben werden, gehören.

Ein schärfer ausgeprägtes, — wengleich ebenfalls nicht ausser allem Zweifel stehendes Beispiel bietet Beethoven's *Sonate pathétique*, Op. 13. Der Hauptgedanke —





ist ein breit ausgelegter, im Hauptton ganz abschliessender Satz. Auf dem Schlusstone wird derselbe bis zum achten Takte wiederholt, da aber kurz in die Dominante gewendet.

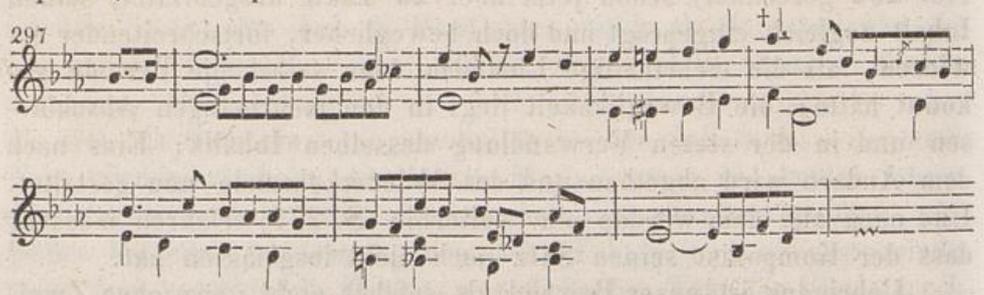


Es ist ein Uebergang in die Tonart der Dominante und ein Ganzschluss; aber so flüchtig gehalten, dass man ihm nur die Wirkung eines Halbschlusses beimessen dürfte. — Was diesen Fall einigermaßen zweideutig macht, wird später zur Sprache kommen.

Bei den Vorzügen, die sich schon hier für die Sonatenform am Satze zeigen, ist klar, dass der letztere für den Hauptsatz günstiger und befriedigender befunden wird, als

#### B. die Periode.

Beobachten wir eine solche, die Dussek's *Es*-dur-Sonate, Op. 75, als Hauptsatz dient.



Wir finden (was schon bei der ersten Anschauung dieser Form, Th. I, S. 29, einleuchtend geworden) den Gedanken durch die gleichmässige Bildung von Vorder- und Nachsatz, so wie durch die beiden einander entsprechenden Schlüsse (der letzte Dreiklang des Vordersatzes bei † ist durch den folgerechten Fortgang der Melodie zu einem Dominantakkord erweitert) so sicher und befriedigend abgeschlossen, dass in ihm selber gar kein Trieb zum weitem Fortschreiten liegt. Und man beherzige, dass dies nicht etwa in dem mindern Interesse, das sein Inhalt in Vergleich mit dem Beethoven'schen vielleicht erweckt, sondern nur in der abschliessenden Form seinen Grund hat.

Daher findet nun auch der Komponist (dem denn doch sein Gedanke werth gewesen sein muss, er hätt' ihn sonst nicht festgehalten) keinen Anlass, aus ihm etwas zu entwickeln, ihn weiter zu

führen oder zu wiederholen, sondern er fügt ihm einen Anhang, gewissermassen einen Schlusssatz zu, —



der zuletzt anfängt zu gehen, dann aber doch nicht weiter führt.

In gleicher Lage befindet sich Beethoven in seiner Cdur-Sonate, Op. 2, an der man lebendige Bewegung so wenig wie inneres Interesse vermissen wird. Der Hauptsatz hat, wenn auch in gedrängtester Kürze, Periodenform, —



führt daher auch nicht weiter. Es wird ein neuer Satz, und zwar aus demselben Motiv heraus, gleichsam ein Anhang, —



gebildet, mit Versetzung der Melodie in den Bass wiederholt und — abermals geschlossen. Weiter konnte dieser Satz auch nicht führen, da sein Interesse schon in ihm und der Periode, aus der er als Anhang hervorgeht, erschöpft ist.

Hieraus begreift sich nun eine Wendung, die überaus häufig genommen wird. Der Satz für sich ist meist zu unbefriedigend, die Periode zu abschliessend, und zwar — wie wir längst erkannt — durch den Abschluss des Nachsatzes, der durch den Vordersatzschluss vorbereitet und verstärkt ist. Es kommt also darauf an, die Vortheile des Satzes und der Periode zu vereinen, und dies geschieht durch

### C. die Periode mit aufgelöstem Nachsatz;

es wird nämlich ein regelmässiger Vordersatz gebildet, der Nachsatz aus den Motiven desselben begonnen, dann aber nicht zum periodischen Abschlusse gebracht, sondern gangartig weiter geführt zum Seitensatze. Hierbei wird aber der Vordersatz, als eigentlicher und alleiniger Kern der Hauptpartie, in genügender Fülle aufgestellt. Betrachten wir einige Beispiele von Beethoven.

Das erste nehmen wir aus der kleinen Fmoll-Sonate, Op. 2.  
Hier —

301

haben wir einen Satz vor uns, aus dem sich die Hauptpartie bilden wird, und zwar einen Vordersatz, da der Schluss auf die Dominante fällt\*). Der Nachsatz hebt mit dem Hauptmotiv (*a.* in No. 301) an, spielt sich mit dem zweiten Motiv (*b.* in No. 301) weiter, —

303

findet aber keinen Abschluss, sondern läuft gangartig zum Seitensatze hin.

Ein zweites Beispiel giebt der Hauptsatz des Finale der *Cis*-moll-Sonate, Op. 27. Er setzt so —

304

\*) Allerdings weicht die Modulation einigermaßen ab; zwischen den tonischen und Dominant-Dreiklang schiebt sich in der zweiten Hälfte des siebenten Taktes der Sextakkord *b-des-g*; man hätte *b-des-f* erwarten sollen (den Schlussfall von der Unter- in die Oberdominante), wäre nicht die Folge der zwei Sextakkorde fließender gewesen.

So wird der Vordersatz einer sonst regelmässigen Periode, die der lieblichen *F*-dur-Sonate von Beethoven (Op. 10) als Hauptsatz dient, —

302

durch den unhemmbaren Zug der Melodie zu einem Schluss in die Unterdominante gelenkt, während im Uebrigen (die vier ersten Takte sind Vorspiele — Th. II, S. 32 — die vier folgenden Vordersatz der Periode) die periodische Form klar hervortritt.

ein (nicht einmal die Bezifferung ist zuletzt genau, nur das Nöthigste sollte angedeutet werden), endet also mit einem Halbschluss — oder einem Schluss in der Tonart der Dominante, der aber nur die Bedeutung eines Halbschlusses hat, — stellt sich mithin als ein Vordersatz dar. In der That wollte sich nun auch ein Nachsatz bilden; es wird wieder mit dem Hauptmotiv (dem Abschnitte Takt 1 und 2 in No. 304) eingesetzt. Allein der Nachsatz führt gangartig zum Seitensatz in *Gismoll* (also Dominante Moll für Parallele Dur), statt sich und die ganze Periode fest zu schliessen.

Dergleichen Gebilde vereinen die Beweglichkeit, die ein kurz abbrechender und dann wiederholter oder veränderter Satz bietet, mit der innerlichen Zusammengehörigkeit und Abgeschlossenheit einer Periode. Der Vordersatz No. 301 mit dem Nachsatz No. 303, der Vordersatz No. 304 mit seinem Nachsatze sind zusammengehöriger, als selbst die Sätze No. 292 und 294, obgleich diese aus ein und demselben Motiv hervorgegangen. Dabei sind sie verhältnissmässig kurz abgefertigt und — vermeiden die Einförmigkeit mehrmaliger Schlussfälle gleicher Art; No. 292 schliesst auf *Es*, die Wiederholung ebenfalls, der Nachsatz No. 294 desgleichen; No. 301 schliesst auf der Dominante *C*, der Nachsatz No. 303 führt nach *As* und wird noch weiter, nach *Es* gehn, bevor der Seitensatz in *As* eintritt.

Aehnliche Vortheile bietet

#### D. die erweiterte Periode,

schon wenn sie wirklich periodisch abschliesst, noch mehr, wenn auch ihr Nachsatz in Gang aufgelöst wird.

Ein Beispiel ersterer Art bietet der tief sinnige erste Satz von Beethoven's *E* moll-Sonate, Op. 90. Dies ist — im dürftigen Auszuge —

die Periode des Hauptsatzes. Das Hauptmotiv breitet sich über vier Abschnitte (*a.*, *b.*, *c.*, *d.*) von je zwei Takten aus, von *E* moll über *d* nach *G* dur, von *G* dur über *fis* nach *H* moll; ein fünfter (zweigliedriger) Abschnitt (*e.*) weilt in *G* dur, ein sechster aus ihm entstandner (*f.*) macht endlich einen Halbschluss im Hauptton. Diesem weiten Vordersatz (wenn der Name noch gelten darf) von sechzehn Takten stellt sich der Nachsatz (*g.*) von vier Takten gegenüber und muss, um zu befriedigen, nach einem Trugschlusse wiederholt werden.

Hiermit ist allerdings der Gedanke eben so sättigend und jede weitere Fortbewegung eben so entschieden ablehnend, wie jene Dussek'sche Periode (No. 297), abgeschlossen; und man kann sich an ihm überzeugen, dass auch bei Dussek nicht etwa minderes Interesse am Inhalte, sondern nur die erwählte Form Hinderniss weitem Fortgangs war. Dabei aber hat die vielgliedrige Periode Beethoven's innerlich alle Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, die der Sonate zukommt.

Eine erweiterte Periode mit gangartig auslaufendem Nachsatze sehn wir als Hauptsatz in Beethoven's glanzvoller *C* dur-Sonate, Op. 53. Zuerst erscheint ein Satz, —

306 Allegro con brio.

der für einen Vordersatz gelten könnte, wenn nicht statt des Nachsatzes eine Wiederholung auf der tiefern Sekunde (*B*) folgte, die also nach *F* (erst Dur, dann Moll) führte; dann erst wird in dieser Weise —



das Ganze als Vordersatz geschlossen. Hierauf kehrt, — man muss nun annehmen, als Nachsatz, — der erste Satz (No. 306) mit einer uns hier nicht wichtigen Aenderung wieder; auch wiederholt wird derselbe, aber nicht auf der tiefen, sondern jetzt auf der höhern Sekunde, auf *D*; und nun wird sofort weiter modulirt nach dem Seitensatz hin.

Aehnlich gebildet, nur noch weiter ausgeführt und dabei innerlich noch einiger aneinandergeschlossen ist der Hauptsatz der den dunkelsten Tiefen eines mächtig aufgeregten Geistes entstiegnen *F*-moll-Sonate, Op. 57, von Beethoven, eines der Werke, in denen der Geist des Künstlers, ganz erfüllt von seiner Aufgabe, das, was der Unkundige oft als unvereinbare Gegensätze ansieht, — freiesten Schwung der schöpferischen Kraft und tiefste Folgerichtigkeit, Vernünftigkeit, — als Untrennbar-Eins offenbart\*). Die Untersuchung des Satzes darf ohne Weiteres jedem Nachstudirenden überlassen bleiben.

Von der erweiterten Periode, die mehrere in ihrer Form zusammengefasste Sätze aufführt, ist nur noch ein Schritt zu der letzten Form, die der Hauptsatz der Sonate anzunehmen pflegt, und zwar zu der inhaltreichsten und in Vergleich zu dem Hauptsatz der Rondoformen eigenthümlichsten; das ist

#### E. die Satzketten,

eine Folge von Sätzen, die zwar durch Stimmung, durch Modulationsordnung, durch verbindende Mittelglieder, durch gemeinsame

\*) Es ist lange genug von Fachmännern, die mit ihrer Bildung nicht über einen beliebigen, rückwärts gelegnen Punkt hinaus haben vorwärts schreiten wollen, — und den nachsprechenden, ihre Unbildung hinter technische Phrasen versteckenden Aesthetikern, Rezensenten u. s. w. dem Beethoven Exzentrizität, Losgebundenheit von der Form, wo nicht Ausschweifung oder Abschwefung und Formlosigkeit, beigemessen worden, während man ihm Phantasie, Genie zugestand. Eine tiefere Erkenntniss vom Wesen der Form würde gezeigt haben, dass eben er, nächst und neben Seb. Bach, die energischste Formbildung, das heisst die tiefste Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit in seinen Werken beweist, — eine tiefere, als meistens Mozart, dem aus angeerbter und von Jugend her bestehender Gewöhnung auch hier ein gar nicht zu rechtfertigender Vorzug beigemessen zu werden pflegt.

Motive zu einander gehören, nicht aber durch die fest einende Periodenform zu einer nothwendigen Einheit verschmolzen sind.

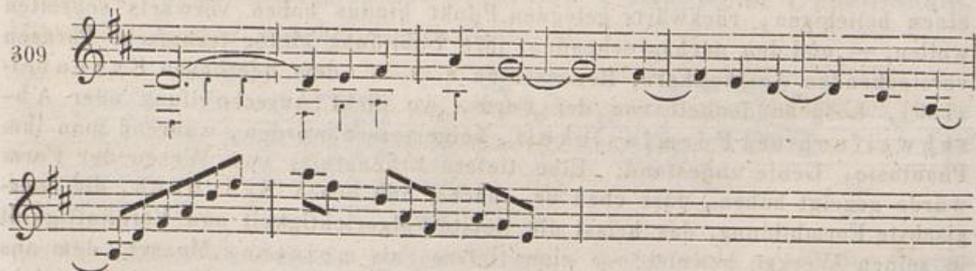
Hier müssen wir vor allem jenes schon besprochenen Falles von No. 292 bis 294 gedenken. Der letzte Satz ist dem ersten verwandt, kann aber auch ohne ihn selbständig bestehn.

Ein entscheidender Beispiel giebt Beethoven's aus Zartheit und sprühender Laune geborne *G*dur-Sonate, Op. 31. Zuerst scheint sich (man sehe No. 256) ein Vordersatz zeichnen zu wollen, aber weit ausgedehnt, mit einem Ganzschluss auf der Dominante statt des Halbschlusses, und aus zweierlei verschiedenen Motiven zusammengesetzt. Nun werden zuvörderst die ersten drei Abschnitte eine Stufe tiefer, auf *F*, wiederholt, dann aber das Hauptmotiv (*a.* in No. 256) auf die Quartsextharmonie von *C*, zu einem Ganzschluss auf *C*, auf die Quartsextharmonie von *G* und zu einem dreimal wiederholten Ganzschluss auf *G* geleitet, so dass der ganze Hauptsatz aus vierzehn Abschnitten in dreissig Takten besteht. Und damit ist, wie wir weiterhin erfahren werden, das Walten des Hauptsatzes noch nicht erschöpft.

In diesem Beispiel waren die einzelnen Abschnitte zum Theil so unbedeutend (nämlich für sich allein), dass man gleich erkennen musste: nicht in ihnen, sondern im Ganzen sei der Gedanke des Komponisten zu fassen, jeder einzelne Abschnitt für sich sei nur ein im Ganzen geltender Zug. Das Entgegengesetzte sehn wir in dem gross- und edelsinnigen Hauptsatze der Sonate Op. 28 von Beethoven. Dies —



ist der erste (auf einem Orgelpunkt ruhende), für sich befriedigend abgeschlossene Satz. Er wird in höherer Oktave wiederholt; dann folgt ein ähnlicher, aber anstrebenenderer, —



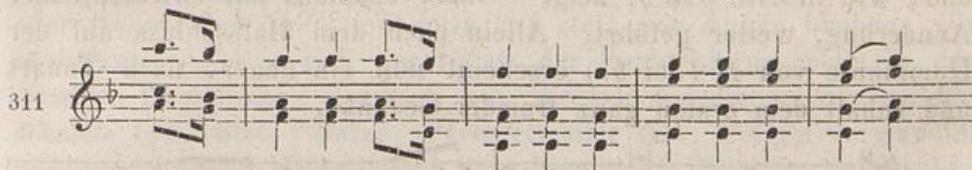
der nach der in den letzten Takten sich aufschwingenden Ueber-

leitung abermals in höherer Oktave wiederholt und im Haupttone geschlossen wird.

Hier hatte der zweite Satz eine deutlich ausgesprochne Verwandtschaft mit dem ersten. Als Beispiel loserer Aneinanderreihung diene Mozart's anmuthige *F*dur-Sonate\*), in der Mannigfaltigkeit des Inhalts und Fülle jedes Satzes dasjenige, was jeder der vorigen Fälle nur theilweis zeigte, vereint darlegen. Die Sonate beginnt mit einem Satze, —



der ungeachtet des ganz fremdartigen Inhalts seiner zweiten Hälfte und der durch den Orgelpunkt unbestimmt gewordenen Form des Halbschlusses für eine Periode gelten mag und im zwölften Takte vollkommen im Hauptton abschliesst. Nun folgt (da die Periodenform nicht weiter führt) ein ganz neuer Gedanke, ein Satz, —



der sich mit unwesentlicher Aenderung wiederholt und einen vollkommenen, noch zweimal wiederholten Schluss abermals im Haupttone macht. Mag man nun den ersten Gedanken (No. 310) für eine Periode, oder nur für einen periodenähnlichen Satz anerkennen: das steht fest, dass nach ihm ein neuer Satz kommt und somit der Hauptsatz aus zwei oder drei ganz von einander verschiedenen Gedanken zusammengestellt ist. Dass aber der letzte Satz (No. 311) ungeachtet des vorhergehenden vollkommenen Abschlusses zum Hauptsatze gehört, zeigt zunächst die Gleichheit der Tonart, dann noch entschiedner der weitere Verlauf der Komposition, den wir später zu betrachten haben werden. Nur erscheint hier die Benennung Hauptsatz nicht füglich noch anwendbar; man würde passender die Benennung

Hauptpartie

für den Inbegriff alles bis zum Seitensatz oder zur  
Seitenpartie

Gegebenen brauchen.

\*) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Gesamt- (No. 3 der Einzel-) Ausgabe.

Noch freier schreitet Beethoven in seiner *D* dur-Sonate, Op. 10, vorwärts. Zuerst führt er eine Periode mit verlängertem Nachsatz auf, —

Presto.

312

der Nachsatz wird, — leicht figurirt, wie hier bei *a.*, —

313

wiederholt; dann wird auch der Vordersatz bis Takt 4 wiederholt und, wie in No. 313 *b.* zeigt — aber ebenfalls mit unwesentlicher Aenderung, weiter geführt. Allein nach dem Halbschluss auf der Dominante von *H* (bei *b.*) erscheint nun ein neuer, nach Tonart und Inhalt dem ersten ganz fremder Gedanke, —

314

eine Periode in *H* moll und auf dessen Dominante schliessend, die man — ungeachtet des ungewöhnlichen Schlusses in der Dominante statt Parallele — als ersten Theil eines liedmässigen Satzes anzusehn hat. Der zweite Theil führt nicht auf den ersten zurück, schliesst auch gar nicht, sondern läuft in einen Gang aus, der über *A* dur und *Fis* moll nach *E* dur (Dominante der Dominante) und von da nach *A* dur bringt. Hier wird förmlich und vollkommen geschlossen und dann erst der Seitensatz in *A* dur, eine förmlich ausgebildete Periode, deren Wiederholung weiter führt, gebracht.

Es würde leicht, aber überflüssig sein, die Beispiele zu vielfältigen, auch deren von noch mannigfacherer Zusammensetzung (man prüfe die Hauptsätze in Beethoven's grosser *B* dur-Sonate, Op. 106, oder in R. M. v. Weber's *A* dur-Sonate) beizubringen.

Ueberall würden uns, wie in den vorhergehenden, schon aus dem Hauptsatz als Charakterzüge der Sonatenform erhöhte Beweglichkeit, reicherer, unter steter Verwandlung festzuhaltender Inhalt entgegen-treten. Wo diese Beweglichkeit durch scharf abgeschlossene Satz- oder Periodenform gehemmt werden könnte, muss ein neuer Satz (dann entsteht die Satz-kette) oder eine Auflösung der strengen Pe-riodenform (dann erscheint die erweiterte Periode oder die gang-artige Fortführung des Nachsatzes), oder eine weiter führende Wie-derholung des Satzes eintreten, oder — der Charakter der Sonaten-form wird beeinträchtigt, es hätte eine andre Form gewählt werden sollen.

Beobachten wir nun das fernere Walten dieses der Sonate eignen Triebes.

## Zweiter Abschnitt.

### Der Fortgang zum Seitensatz.

Wollen wir uns hier vor übereilten und einseitigen Urtheilen oder Regeln bewahren, so muss uns stets vor Augen bleiben, wie höchst-mannigfaltig sich der Inhalt der Sonatenform schon in den wenigen Hauptsätzen erwiesen hat, die wir im vorhergehenden Ab-schnitte betrachteten. Sätze, Perioden aller Art, Folgen verwandter und verschiedner Sätze haben wir bereits als Hauptpartie gesehn; in der Orchesterkomposition werden noch polyphone Hauptsätze man-nigfacher Art dazu kommen. Keine von all' diesen Weisen ist ver-werflich, keine schlechthin vorzuziehen. Aber

jede will ihrer Natur gemäss fortgeführt sein.

Dieser Grundsatz, — das einzige Gesetz, das sich rechtfertigen lässt, — ist an sich wohl ohne Weiteres einleuchtend; es ist der-selbe, der uns immerfort und überall geleitet hat. Seine Anwen-dung ist indess um so sorgfältigerer Erwägung bedürftig, da es hier zunächst auf die Auffassung des Inhalts eines jeden einzelnen Ton-stückes ankommt.

Die Bildung des Hauptsatzes ist das erste Ergebniss der Idee, der Stimmung, — kurz des Antriebs zu der Komposition, die wer-den soll. Sie bestimmt alles Weitere.

Zuerst bestimmt sie, dass die beginnende Komposition über-haupt Sonatenform haben soll. Man durchlaufe die im vorigen Ab-schnitt und sonst mitgetheilten Hauptsätze, und es wird wenigstens das sogleich ausser Zweifel sein, dass keiner von ihnen als Lied-satz für sich bestehn, oder als Hauptsatz für ein Rondo erster bis vierter Form geeignet sein kann. Ob nicht für ein Rondo fünfter

Form? — das kann bei einigen Hauptsätzen zweifelhaft sein, weil diese Rondoform den Uebergang zur Sonatenform bildet und bekanntlich auf den Uebergangspunkten die Formgränzen in einander fließen; je sonatenhafter aber ein Hauptsatz gebildet ist (die unter den Rubriken D. und E., S. 261 und 263, meinen wir), das heisst je entschiedner er sich von der Lied- und allgemeinen Rondoweise lossagt, desto weniger wird er auch für die fünfte Rondoform geeignet erscheinen.

Sodann bestimmt die Bildung des Hauptsatzes auch die Weise, wie von ihm zum Seitensatze fortgeschritten werden muss. Man hat die Wahl unter verschiedenen Weisen des Fortschrittes; aber diese Wahl ist nicht der Willkühr anheimgegeben (die wir überall vom Wesen der Kunst ausgeschlossen sehn), sondern bestimmt sich vernunftgemäss aus dem Inhalt und Wesen des Ganzen, zunächst des Hauptsatzes, der von dem künftigen Ganzen allein dasteht.

Es lassen sich besonders drei Weisen des Uebergangs unterscheiden, die wir nach einander zu betrachten haben.

#### A. Fortführung des letzten Gliedes vom Hauptsatze.

Diese Weise, aus dem Hauptsatze fortzuschreiten, muss im Allgemeinen die nächstliegende und folgerechteste genannt werden; sie bildet einen geraden Fortgang von dem eben zuletzt aufgestellten Gedanken und aus ihm vorwärts. Allein sie muss, um vernunftgemäss eintreten zu können, ebensowohl im Inhalt und der Formung des Hauptsatzes begründet sein, wie wir das bei den andern Weisen finden werden.

Wo können oder müssen wir nun unmittelbar aus dem letzten Gliede des Hauptsatzes fortschreiten? —

Da, wo die Gestaltung des Hauptsatzes diesen in sich selber unvollendet, eines Fortschritts bedürftig zeigt. Dies ist zunächst bei den (im ersten Abschnitt unter C. aufgeführten) Perioden mit unvollendetem oder aufgelöstem Nachsatze der Fall.

Das Finale von Beethoven's *Cis* moll-Sonate zeigt als Hauptsatz einen breit ausgelegten Vordersatz, No. 304. Der Vordersatz fodert seinen Nachsatz. Dieser folgt auch, mit den ersten zwei Takten des Vordersatzes eintretend. Allein das arpeggirende Motiv, der ganze Inhalt ist für jetzt schon befriedigend dargestellt, es bedarf nach der Fülle des Vordersatzes des Nachsatzes nicht mehr um des Inhalts willen, sondern nur um der Form willen, die durch Modulation und Halbschluss des Vordersatzes bedingt ist. Daher löst sich der Nachsatz sofort auf; nach der Wiederholung der ersten beiden Takte wird das Motiv derselben hier —

315

auf den ersten zwei Takten wiederholt, — und mit diesen zwei Akkorden (oder vielmehr gleich mit dem ersten) ist die dem Seitensatz bestimmte Tonart *G*smoll erreicht, im folgenden Takte tritt ohne Weiteres der Seitensatz auf.

So reissend schnell konnte hier vorgeschritten werden, weil der wesentliche Inhalt des Hauptsatzes, namentlich das Hauptmotiv, schon an sich gangartiger Natur, und letzteres, wie gesagt, schon befriedigend genug aufgeführt war. Aehnlich verhält es sich mit der grossen *C*-Sonate, von deren Hauptsatze der Vordersatz in No. 306 und 307 mitgetheilt worden ist. Nach dem Schluss des Vordersatzes (No. 307) kehrt (wie schon S. 263 gesagt) der erste Abschnitt (No. 306) wieder und wird eine Stufe höher wiederholt. Dann wird mit dem letzten Motiv weiter, über *H* nach *E* modulirt, —

316

und nach noch sechs Takten, die auf der Dominante von *E* ruhn, in dieser Tonart der Seitensatz gebracht. Es ist fast derselbe Fall, wie der vorige, nur dass die Dominante der Dominante wenigstens angeregt, dann aber eine völlig orgelpunktartige Ueberleitung gebildet wird. Auch hier ist der Kern (No. 306) des Hauptsatzes zur Genüge, viermal, aufgestellt und die Ueberleitung (No. 316) durch die ähnliche Schlusswendung des Vordersatzes (No. 307) motivirt.

Noch kürzer fasst sich die in No. 301 angeführte kleine *F*moll-Sonate. Schon im fünften Takte des Nachsatzes (No. 303) ist die Parallele, in der der Seitensatz eintreten soll, erreicht; ein leichter Anhang (nach No. 303) bestärkt die Modulation, indem er die Dominanttonart der Parallele —

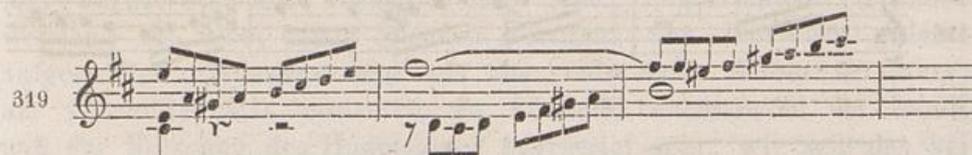


zweimal (die letzten beiden Takte werden wiederholt) anregt; und nun tritt der Seitensatz ein, im ersten Augenblick sogar in der Dominanttonart. Eine gleiche Ueberleitungsweise, nur in grössern Verhältnissen ausgeführt, ist in der grossen *F*moll-Sonate, Op. 57, zu beobachten.

Das letzte Beispiel dieser Reihe bietet uns die S. 261 angeführte Sonate. Wir wissen, dass nach einer Periode, von der zuerst der Nachsatz, dann der Vordersatz wiederholt wurde (No. 313), ein ganz neuer Satz (No. 314) gleich dem ersten Theil eines Liedes in *H*moll, mit einem Schluss in *F*is moll, auftrat. Aus den Motiven dieses neuen Satzes — oder doch auf sie anspielend — will sich ein zweiter Theil bilden; —



allein, nachdem sein erster Abschnitt in *A*dur sich wiederholt hat, löst sich der Satz gangartig auf —



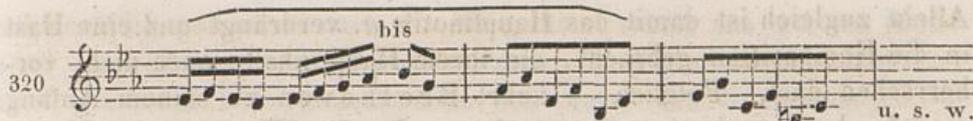
und führt über *A*dur, *F*is moll, *E*dur nach *A*dur zum Seitensatze.

Fassen wir alle angeführten und sonst hierher gehörigen Fälle zusammen, so ergibt sich: dass der nächstliegende Fortgang aus dem zuletzt ausgesprochenen Gedanken dann erfolgte, wenn entweder dieser der einzig wesentliche des Hauptsatzes, oder ein vorangegangener Satz befriedigend abgethan war. Ist nun das Letztere nicht der Fall, hat der Komponist einen Gedanken angeregt und ohne Befriedigung verlassen, so motivirt sich zunächst

#### B. die Rückkehr auf den frühern Gedanken,

der damit als Hauptmotiv des Hauptsatzes bezeichnet wird.

Dies können wir in rechter Fülle an den S. 223 und 256 erwähnten Sonaten in *Es* und *G* von Beethoven beobachten. Nach dem ersten Gedanken der *Es*-Sonate (No. 292) ist ein zweiter (No. 294) aus dem Hauptmotiv des ersten hervorgegangen und wiederholt worden. Von hier scheint sich schon ein Gang bilden —



und in *B* dur, das hier schon ergriffen ist, zum Seitensatz führen zu wollen. Allein der erste und vornehmste Gedanke ist durch den zweiten (so untergeordneten, dass wir ihn nicht mit Unrecht S. 257 einen blossen Anhang nennen konnten) zu früh verdrängt worden. Man muss auf ihn zurückkommen; und nun erst wird mit seinem zweiten, ausgedehntesten Motiv in die Dominante der Dominante, —



— das zweite und dritte *bis* wird in der höhern Oktave ausgeführt, — und zum Seitensatze fortgegangen.

Noch sprechender ist das in der *G* dur-Sonate vorliegende Beispiel. Der Kern des Hauptsatzes ist mit seinem bezeichneten Motiv *a.* in No. 256 gegeben. Es wird ganz getreu auf der tiefern Stufe, also in *F* dur, wiederholt, schliesst also hier in *C*, wie er vorher in *D* geschlossen hatte. Nun wird mit dem Hauptmotiv *a.*, oder vielmehr dem letzten Abschnitte von vier Takten —



die Schlussformel zweimal wiederholt, und dann, in Erinnerung an das erste Motiv (Takt 1 in No. 266), ein ungestüm herausfahrender Gang gebildet, —



der nach vierzehn Takten mit einem Halbschlusse zur Ruhe kommt. Dieser Wurf war durch das Motiv des ersten Taktes und durch die Abgebrochenheit alles Fernern doppelt nothwendig bedingt.

Allein zugleich ist damit das Hauptmotiv *a.* verdrängt und eine Hast in die Komposition gebracht, die ihrem Hauptinhalte nach nicht vorherrschen darf. Folglich — kehrt Beethoven zu seinem Anfang zurück, kommt also von jenem überraschenden Wurf auf das Motiv, das ihn vorbereitet und erzeugt hatte (Takt 1 in No. 256), zurück und von da, in weiterer Verfolgung des Kernsatzes, auf das stetigere Hauptmotiv. Im achten Takte wird aber, statt nach *D*, wie anfangs, jetzt nach (*H* und) *Fis*dur gelenkt —



und diese Wendung durch einmalige Wiederholung des Ganzen und zweimalige der Schlusstakte befestigt. Dann tritt nach einer figurirten Verlängerung des Schlusstons —



der Seitensatz in *H*dur ein. — Für den Jünger in der Kunst wie für den bloss betrachtenden sinnigen Kunstfreund ist diese ganze Hauptpartie (mit Einschluss der befremdenden Tonart des Seitensatzes) ein besonders lehrreicher Belag zu der wiederholt ausgesprochenen Ueberzeugung, dass es im wahren Kunstwerke nur vernünftige Freiheit, keine Willkühr gebe. Die ganze Partie kann dem ersten flüchtigen Hinhören wohl den Eindruck eines nur von willkührlicher Laune, fast zusammenhanglos hingeworfnen Tonergusses machen; schon aus dem ersten Motiv folgt das zweite (*a.*) nicht im Mindesten, steht vielmehr mit ihm in geradem Widerspruch. Aber tieferes Eingehn offenbart immer heller die Folgerichtigkeit des Ganzen. Jenes fahrig erste Motiv, das in fesselloser Laune gleich einem augenblicklichen Einfall dahersfliegt, konnte (wie später auch geschieht) einen Gang, nicht aber einen Satz hervorrufen. Daher muss es stocken, muss ihm wie im Besinnen jenes zweite (*a.*) folgen oder vielmehr entgegentreten; dieses ist es, das sich steigern und dabei zu einem Satz ausrunden kann. Nun ist aber das erste verdrängt und zugleich vorsehnell (dem hastigen Sinn des Ganzen eben hierin gemäss) die Tonart der Dominante betreten. Folglich muss das erste Motiv, folglich nach diesem wieder das zweite zurückkehren. Dem flüchtigen Charakter des Ganzen wär' es dabei nicht entsprechend gewesen, hätte dies auf der alten Stelle in *G*, oder in der bereits angeregten Dominante *D* geschehn sollen; die Modulation macht also einen Sprung (jeder förmliche Uebergang wäre für die flüchtige Abgebrochenheit des Satzes zu

schwerfällig gewesen) nach *F*. Hier aber erhält das zweite Motiv (bei der Nothwendigkeit, nach dem Hauptton zurückzukehren) noch grösseres Uebergewicht über das erste, der Komponist ist — um an einen alt bekannten Ausdruck, Th. II, S. 103, zu erinnern — noch mehr Schuldner jenes Motivs geworden, er muss es endlich gewähren lassen; und da bringt es (No. 323) hervor, was es kann: einen Gang, und zwar seinem Charakter gemäss einen höchst flüchtigen. Sollte nun mit diesem Gange zum Seitensatz hingeeilt werden? — Dann wäre das tüchtigste Motiv (*a.*) aus dem Sinne gekommen und die ganze Hauptpartie hätte ihre Haltung verloren. Sollte also jenes Hauptmotiv sofort wiederkehren? — es war nicht mehr motivirt, wie anfangs, da das andre Motiv für sich zu Ende gekommen war. Es bedurfte offenbar einer Vermittelung, und die bot der Wiederanfang, aus dem sowohl jener Gang, als früher schon die Nothwendigkeit des Motivs *a.* hervorgegangen war. Hiermit war auch als nothwendig ausgesprochen, dass nicht jener Gang, sondern das Satzartige der Hauptpartie den Uebergang zur Seitenpartie machen müsste; das Bedürfniss nach einem ganghaften Hinüberkommen (Satz auf Satz bricht sich verbindungslos) zog zuletzt noch jene vermittelnde Figur No. 325 herbei. — Auf den Seitensatz und seine Tonart kommen wir später zurück.

Aehnliche, in derselben Weise zu begreifende Fälle zeigen sich in Beethoven's *Sonate pathétique* (No. 295), in Mozart's *Cmoll-Sonate* (mit vorangehender Phantasie), und vielen andern Kompositionen. Die Mozart'sche Sonate stellt zuerst einen periodischen Hauptsatz auf, —



dessen beide Schlüsse unvollkommen sind (der Halbschluss fällt auf einen verminderten Septimenakkord —), mithin weiter treiben. Allein die beiden Motive der Periode sind für jetzt befriedigend und fertig hingestellt; folglich tritt mit diesem Anhang, —



der unter Umkehrung der Oberstimmen wiederholt wird und mit ganz andern Motiven fortgeht, —



ein neuer Satz ein. Allein der Hauptgedanke darf nicht aufgegeben, am wenigsten durch einen nach Inhalt und Form schwächeren Gedanken verdrängt werden. Folglich kehrt jener wieder und führt mit einem Schlage zum Seitensatz; nach Wiederholung der beiden ersten Takte von No. 326 ergreift der Bass das Hauptmotiv, die Oberstimme einen Kontrapunkt, —



und im folgenden Takt erscheint in *Es*dur der Seitensatz. — Es ist hier abermals die Dominanttonart des neuen Tons (*B*dur) versäumt worden; die Folgen werden wir im nächsten Abschnitte sehn.

In all' diesen Beispielen finden wir einen gemeinsamen Zug: das entschiedne und kurz gefasste Hindringen auf den Seitensatz, sobald einmal der Hauptsatz abgemacht ist. So tritt klar hervor, was einmal zur Hauptsache bestimmt ist: Haupt- und Seitensatz; die bloss vermittelnden Theile müssen sich, wie es ihrer untergeordneten Bedeutung gemäss ist, beschränken; doch nehmen auch sie gern (so viel bei ihrer Bestimmung möglich ist) Satzform an und bezeugen in beiden Beziehungen die Energie und durchgreifende Uebersicht ihrer Bildner.

Blicken wir zum Schluss auf jene Dussek'sche in No. 297 angeführte Sonate zurück. Der Hauptsatz, eine Periode, gewährte keinen Fortgang; sein Anhang oder der zweite Satz (No. 298) wollte ebenfalls nicht dazu genügen, hat aber doch den eigentlichen Hauptsatz zurückgedrängt. Dieser muss also wiederkehren und soll durch einen lebhaften Kontrapunkt oder Continuo —





(der Bass eine Oktave tiefer, als geschrieben zu lesen) beweglicher werden. Allein dies ist nicht durch eine äusserlich zugethane Figur, sondern nur durch die innere Konstruktion, durch das Wesentliche des Satzes, zu erreichen, und diese ist hier unverändert, so unbewegsam wie zuvor, geblieben. Es wird also wenigstens die periodische Form beseitigt und im vierten Takt in der Dominante geschlossen.

Hierdurch ist ein gewissermassen neuer Satz gebildet, der aber nur durch den baldigen Schluss in der Dominante eine gewisse Fortschrittskraft vor der Periode No. 297 voraus hat. Der neue Satz fodert befestigende Wiederholung, die Form Fortschritt. Es wird also (unter Verlegung des Kontrapunkts in die Oberstimme) derselbe in *B* dur mit einem Schluss auf *F* — und zum dritten Mal (der Kontrapunkt tritt wieder in den Bass) in *F* dur wiederholt; — in der That kann diese Weise des Fortschritts, wo auf der jedesmal nächsten, in gleicher Weise erreichten Stufe wieder gestanden werden soll (dies spricht die Satzform aus), eher ein Fortgeschoben werden heissen.

Dies fühlt der Komponist und löst in der letzten Wiederholung vom dritten Takt an den Satz gangartig auf, um zuletzt —



mit der letzten Hälfte des vierten Taktes abermals auf den Hauptton und den Ueberleitungssatz (No. 330) zurückzukommen, der endlich geradezu nach *F* geführt wird, um da orgelpunktartig die Hauptpartie zu schliessen.

So liegt also ein Hauptsatz von acht — oder mit dem anhängenden Satze von vierzehn Takten vor, nach welchem es einer Partie von vierundzwanzig Takten zur Ueberleitung in die Seitenpartie bedarf; wesentlich sind in der That nur die acht Takte der Periode, Nebensache die übrigen dreissig Takte.

Warum ist der Komponist nach dem ersten Gange (No. 331)

nochmals auf den Satz in *Es*dur zurückgegangen, statt mit einer nahe liegenden Wendung —



(No. 331 nachgebildet) sofort die Dominante der Dominante zu befestigen? Offenbar, weil die einförmige und unbewegsame Weise, wie er von Dominante zu Dominante Satz auf Satz nach *F* geschoben, ihm selbst als nicht genügend, nicht genugsam ganghaft und rasch entschieden fühlbar wurde. Ob er nicht demungeachtet frischer an das Ziel gekommen wäre durch eine Wendung, wie die in No. 332, als durch die Rückkehr nach dem Hauptton und Anknüpfung eines zweiten Ganges zu dem bereits erreicht gewesenen Ziel, kann um so billiger dahin gestellt bleiben, weil derselbe Komponist sich so vielfältig formgewandt bewiesen hat. Aber eben darum springt uns der Grund und Kern der hier sichtbaren, schwerlich in Abrede zu stellenden Schwäche um so deutlicher in die Augen. Es war zuerst ein Hauptsatz aufgestellt worden, dem durch seine Form selbst die Kraft der Fortbewegung entzogen sein musste. Sodann war für den nöthigen Fortschritt nicht das energische Mittel ergriffen; die zur Bewegung bestimmte Partie zeigte sich wieder stillstehend — und endlich, dadurch bei ihr wieder aufgehalten, verlor der Komponist den rechten Gesichtspunkt zur Würdigung von Haupt- und Nebensache, räumte er der letztern gleichen, ja vielmehr überwiegend zugemessenen Raum ein.

Es würde sich nachweisen lassen, dass bei allen Komponisten, die ihre Aufgabe mit minderer Energie, mehr äusserlichen als tiefinnerlichen Antrieben folgend, lösen, dieselbe Vorbegünstigung der Nebensache, — der Gangpartien, — eintritt, wie das bei den sogenannten Virtuosen- und Salonkomponisten (die zu besondern Gunsten eines Instruments, oder für besondere Spielweise, Bravour, Mode setzen) überall, — aber auch bei den Meistern zu bemerken ist, wenn diese, etwa in Konzertstücken, sich ausnahmsweise solchen äussern Zwecken fügen. Im vierten Theil dieser Lehre wird bei Gelegenheit der Konzertkomposition hiervon näher zu handeln sein; um so weniger bedarf es hier einer genauern Erörterung.

Wir sind hier gelegentlich aufmerksam gemacht worden, dass der Hauptsatz nicht immer günstigen Stoff zum Fortschreiten giebt. Dies führt auf die dritte Uebergangsweise:

C. Fortschreitung zum Seitensatz durch neue Motive.

Den ersten Fall dieser Art giebt die in No. 299 und 300 angeführte Sonate. Die Periode sowohl, die als Hauptsatz gelten muss, als der aus ihr gezogene Satz mit seiner Wiederholung bewegen sich in kurz abgebrochenen Rucken. Man könnte — und bei welchem Satze wär' das nicht möglich? — mit denselben Motiven, z. B. aus der Wiederholung von No. 300, —



vorwärts nach *D* und *G* zum Seitensatze gehn. Aber würde damit das spielende Hauptmotiv, das wir in seiner Kurzangebundenheit zuvor schon viermal gehört haben, nicht abgenutzt? und wie viel Zeit würden wir brauchen, um diese kurzen, stets so deutlich absetzenden Glieder endlich in Fluss und Schwung zu bringen, der eben nach solchem Anfang doppelt wünschenswerth scheint? —

Beethoven, stets im richtigen Gefühl der ganzen Sachlage, reisst sich rasch entschieden von seinem Hauptsatze los und knüpft auf dem Schlusston selbst einen neuen ganghaften Satz an, —



der im nächsten Takte wiederholt, aber sogleich (im dritten Takte) über *A* moll und *D* dur nach *G* dur geführt wird. Zur Befestigung dieser Tonart und zum entschiednen, gerundeten Abschluss der Hauptpartie dient ein orgelpunktartig auf *G* weilender Satz, —



der wiederholt und mit einer taktlang hinabgeführten Tonleiter in Sechszehnteln beschlossen wird. Es ist ein angehängter Halbschluss

in der Weise der Sonatine, gleichsam ein Schlusssatz zur Hauptpartie. Dann folgt sofort der Seitensatz.

Die Aehnlichkeit dieses Falles mit dem vorhergehenden ist unverkennbar. Auch hier ist eine Periode und ein ihr angehängter Satz, die beide nicht haben weiter führen wollen. Beethoven erkennt nicht bloss dies, sondern auch eben so klar, was seinem Hauptsatz an Beweglichkeit (oder Fluss) und Schwung fehlt; er giebt das Fehlende mit Einem Zuge und hat nach dreizehn Takten, die dem Hauptgedanken gehören, in vierzehn Takten (der dreizehnte des Haupt- und erste des Bewegungssatzes fallen zusammen) sein Ziel erreicht. Auch Dussek erkennt, was seinem Hauptgedanken zu weiterm Vordringen an Beweglichkeit fehlt; aber er will es durch Beiwirk, durch den zugefügten Kontrapunkt, gewinnen, was denn freilich in der Hauptsache nichts ändert. Der Satz in No. 330 ist so wenig fortbewegend, als der in No. 297; er ist in der Hauptsache (abgesehen von dem Unterschiede zwischen Satz und Periode) ein und dasselbe.

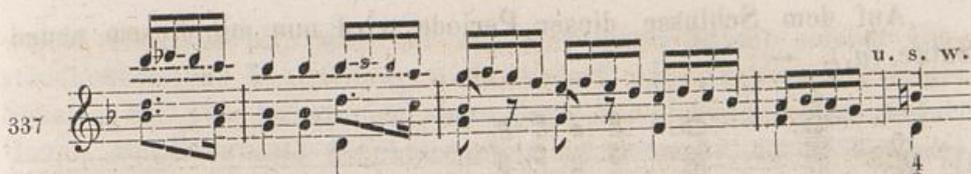
Ein zweites Beispiel bietet Mozart's Sonate, deren zwei erste in der Hauptpartie auftretende Sätze wir in No. 310 und 311 kennen gelernt haben.

Der erste derselben (die Periode) konnte nicht weiter führen. Man hätte, wenn man von ihm aus fortschreiten wollte, den Nachsatz ausdehnen, auf die Dominante leiten (also einen ersten Theil bilden) müssen; dann musste aber auch auf den Vordersatz zurückgegangen, und endlich (da dieser weniger bewegsam ist) auch der Nachsatz noch einmal angeregt werden. Hiermit wär' indess dem ganzen, anmuthigen, nicht aber sehr bedeutenden Gedanken viel zu viel Breite gegeben — und bei alle dem kein lebhafter Fortgang gewonnen worden, zu dem kein Motiv vorlag.

Auch der zweite Satz (No. 311) bot, obgleich lebhafter als der erste, keinen hinlänglich frischen Fortschritt. Seinem ersten Abschnitte musste vor allem eine Wiederholung folgen, wie auch bei Mozart geschieht. Sie hätte, statt auf derselben Stelle, auf irgend einer andern Stufe, z. B. höher und in Moll —



(hier hat das bewegte Motiv *a.*, das bei Mozart einen Takt früher eintritt, verspätet werden müssen, damit bei der fremden Tonart der innigere Anschluss des Motivs beruhige), geschehen und in irgend einer Weise zu einem Gang nach der Dominante —

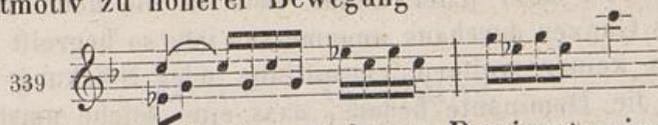


ausgeführt werden können. Allein auch hier würde die artige Erfindung ungebührlich breit geworden und der leichte Gang des Ganzen verloren sein; abgesehen davon, dass Mozart ohnehin zu fein und flüchtig hinschwebendem Spiel geneigter war.

Der Meister traf auch hier, wie Beethoven, das einzig Rechte. Er verlässt den zweiten wie den ersten, und bildet einen dritten ganghaften Satz, —



wiederholt diesen mit einer Wendung nach *D* moll, steigert hier sein Hauptmotiv zu höherer Bewegung —



und geht damit nach *C* moll, auf dessen Dominante ein Halbschluss die Hauptpartie endet. Mozart hat hier nach zwei vorangeschickten Sätzen dasselbe gethan, was Beethoven in dem vorangehenden Beispiele.

Aehnliche Fälle, z. B. in der bei No. 306 angeführten Sonate, bleiben der eignen Betrachtung überlassen; nur aus andern Gründen werden wir auf den hier genannten bei No. 349 zurückkommen. Allein auf die kolossale *B* dur-Sonate von Beethoven, Op. 106, sei noch zuletzt ein Blick geworfen. Wie durchweg, so hat dieses Meisterwerk schon als Hauptpartie eine ganze Reihe tiefer und machtvoller Gedanken aufzuführen. Nach einer energisch emporeissenden Einleitung —



tritt der erste voll ausgeführte Gedanke der Hauptpartie auf, eine Periode mit diesem Vordersatze. —



Auf dem Schlusse dieser Periode wird nun mit diesem neuen Satze (a.), —

der sich viermal (auf den bei *b.* angedeuteten Punkten) steigend wiederholt, zu einem Halbschluss auf der Dominante vorgerückt. Es versteht sich von selbst, dass nach so mächtigem Beginn und für solchen Gedankenreichthum der Halbschluss nicht genügen, und dass der für jetzt nur hingeworfne Anfang (No. 340) nicht ohne Nachhall, ohne Fortwirkung bleiben kann. Er kehrt wieder, fasst aber mit den letzten Schlägen die Harmonie *d-fis-a* (statt *d-fis-a-c*) und hat so in kühnem Uebergriffe die Tonart des Seitensatzes, *G* dur, erlangt. Erwägt man nun, dass die vorhergegangnen Sätze sehr harmoniereich waren (viel mehr, als in No. 341 und 342 angedeutet ist) und dass jener kühne Griff in die neue Tonart dem Charakter des Ganzen durchaus angemessen ist; so begreift man auch, dass es nun keiner weitem Vermittlung oder Stärkung des neuen Tons durch die Dominante bedarf, dass eine solche umständlichere und umschweifende Modulation nur die Macht des Ganzen abschwächen könnte. Und so nimmt Beethoven die Tonart für entschieden an, macht uns aber durch einen breit geführten gangartigen Orgelpunkt, der an das Hauptmotiv von No. 340 anknüpft, in derselben einheimisch, ehe der Seitensatz folgt. Die Einleitung hat vier, die Periode dreizehn, der gangartige Satz achtzehn Takte, von denen der erste mit dem vorhergehenden Schlusstakte zusammenfällt; der Einleitungsgedanke hat wieder vier, der Orgelpunkt fünfundzwanzig Takte, auf deren letztern der Seitensatz beginnt. Es stehn also fünfundzwanzig Ueberleitungstakte (oder vielmehr den erfolgten Uebertritt befestigende) gegen achtunddreissig den wesentlichen Sätzen zugehörige. So sehen wir hier — nur im erweiterten Umfang — alle bisher erkannten Grundsätze befolgt.

Die letzte Betrachtung führt uns schliesslich dahin,

D. die Modulation des Fortgangs zum Seitensatze nochmals zu erwägen.

Die Regel war, den Weg über die Dominante der Dominante zu nehmen, damit man sich vom Hauptton entschieden losmache und aus einem höhern Punkt in die neue Tonart mit Ruhe niederlasse, um hier den neuen Gedanken (den Seitensatz) festzustellen. Der obige Fall hat schon eine Ausnahme gezeigt; die Sonatinenform

weicht ebenfalls ab, weil ihr ungewichtigerer Inhalt solcher Umständlichkeit und Feststellung nicht bedarf. Beethoven's *F*dur-Sonate, Op. 10, bringt eine abermalige Abweichung. Hier bedarf Haupt- und Seitensatz der Abtrennung um so mehr, da sie einander in Stimmung und Form nahe verwandt sind. Gleichwohl (und zum Theil eben deshalb) würde der Hauptsatz durch weitere Ausführung nach *G* und *C* zerfliessen in Marklosigkeit, und das Ganze durch Einschlebung eines Ueberleitungssatzes zerstreut und aus der Stimmung gebracht; auch würde *G*dur fremd ansprechen. Beethoven geht daher — in die andre Verwandtschaft von *C*dur, nach *A*moll. Allein auch die Trübniss von Moll entspricht dem Satze nicht. Folglich geht er auf die Durdominante von *A*moll (und zwar durch den *E* und *A* zweifelhaft lassenden Mischakkord *f-a-c-dis*), macht so einen Halbschluss, der den Fortgang in *A*moll erwarten liesse, und wendet sich nun erst leicht und kurz angebunden nach *C*dur. Es war der einzige nach allen Seiten hin befriedigende Weg.

### Dritter Abschnitt.

#### Der fernere Verlauf des ersten Theils.

Vom Seitensatze gilt, was wir schon bei dem Hauptsatz erkannt haben: er kann die Gestalt des Satzes, der Periode, sogar der zweitheiligen Liedform haben, oder eine Reihe von Sätzen darstellen. Stets folgt sowohl seine Bildung als die fernere Entwicklung des ersten Theils dem Gesetz, das die Bildung des Hauptsatzes und der fernere Gang der Hauptpartie geben; wir dürfen daher diese ganze zweite Masse des ersten Theils zusammenfassen und uns hauptsächlich nur auf die Betrachtung solcher Beispiele beschränken, an denen diese folgerichtige Entwicklung nach ihren verschiedenen Richtungen sichtbar wird.

Allein die Bildung der Seitenpartie folgt nicht mechanisch der der Hauptpartie; etwa so, dass der Seitensatz eine Periode sein müsse, wenn der Hauptsatz eine Periode gewesen sei, u. s. w. Vielmehr hat die Seitenpartie nur in gleichem Sinne zu vollenden (für den ersten Theil nämlich), was die Hauptpartie begonnen, zu ergänzen, was diese aus irgend einem Grunde unbefriedigend hingestellt hat: und dies kann nicht bloss, es muss öfters in ganz andern Formen geschehn, als die im Hauptsatz vorausgegangnen.

Im Allgemeinen wissen wir vom Seitensatze Folgendes:

Erstens. Er hat mit dem Hauptsatze durch innere Stimmung, wie äusserlich durch den Sitz seiner Modulation und gleiche Takt-

art (beides nicht ohne Ausnahmen) ein Ganzes zu bilden, folglich eine gewisse Einheit und Einigkeit zu bewahren, dabei aber

Zweitens sich von ihm entschieden als ein Anderes, als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich durch die Modulation, gern auch durch die Form; Haupt- und Seitensatz stehn als Gegensätze einander gegenüber, die in einem umfassenden Ganzen zu höherer Einheit sich innig vereinen.

In diesem Paar von Sätzen ist Drittens der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete (S. 129), das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz Dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide mit einander ein Höheres, Vollkommneres.

Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch Viertens begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht bloss Nebenwerk, Nebensatz zum Hauptsatz ist, mithin im Allgemeinen auch gleiche Ausbildung und gleichen Raum wie der Hauptsatz fodert; wobei natürlich von kleinlichem Taktabzählen nicht die Rede sein darf. —

Was nun weiter auf den Seitensatz folgt, — Gang und Schlusssatz, — ist, wie wir wissen, nur sein oder auch des Hauptsatzes Ergebniss.

Auf diese schon bekannten Grundsätze gestützt, gehn wir ohne Weiteres an die Beleuchtung einzelner Fälle, die wir nach den Formen des Seitensatzes ordnen.

#### A. Satzform.

In Beethoven's *Es* dur-Sonate (No. 292) haben wir die Hauptpartie bei aller Stetigkeit des Hauptmotivs mannigfaltig genug ausgebildet befunden. Nach einem ersten Satz bildet sich ein zweiter (No. 294), beide in ihren Wiederholungen veränderlich; nach einem neuen satzartigen Gang (No. 320) kehrt der erste Gedanke (No. 321) ganz umgestaltet zurück; alle diese Sätze, besonders der Hauptgedanke, bewegen sich in kurz abbrechenden Abschnitten und Gliedern. Wie ist nun die Seitenpartie gestaltet?

Wie sie musste, um die Hauptpartie fortzusetzen und zu ergänzen.

Vor allem tritt der Seitensatz (schon mit Hülfe der Begleitungsform, aber auch durch seinen wesentlichen Inhalt) inniger zusammenhängend und fließender auf, —

343

um nach den abgebrochnen Hauptsätzen mehr Halt und Fluss in das Ganze zu bringen. Nach einem phantasiefrei geführten Lauf von vier Takten (wie oben der dritte Takt an die Hauptpartie leis' erinnernd) wird dieser Seitensatz noch beweglicher wiederholt, und es scheint sich schon hier ein Schlusssatz —

344

(der eine Oktave höher wiederholt wird) bilden zu wollen. Allein so gewiss der Gegensatz der Seiten- gegen die Hauptpartie ein günstiger für das Ganze, so mag doch der stetige Komponist die letztere nicht ohne Weiteres aufgeben. Er führt seinen Gang über diesen vermeintlichen Schlusssatz hinaus, zieht in ihm Motive des Gangs in der Hauptpartie (No. 320) wieder hervor und bildet selbst den Schlusssatz —

345

nicht ohne leisen Anklang (Takt 2 und 3) an das Hauptmotiv. — So sind Haupt- und Seitenpartie nicht bloss durch die im Ganzen herrschende Stimmung, durch nächste Verwandtschaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, sondern selbst durch gemeinschaftliche oder zurückgerufne Motive einander angehörig und dabei doch in einem solchen Gegensatze, dass auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern versagt bleiben musste.

In kleinern Verhältnissen lässt sich das bei der No. 301 angeführten Sonate beobachten. Der Hauptsatz baut sich aus zweitaktigen aufwärts strebenden Abschnitten; der Seitensatz antwortet fast wörtlich genau durch ein abwärts gewendetes Motiv, —

346

das, durch zusammenhängende und gleichmässige Begleitung (die

der Hauptsatz nicht hatte) fließend, dreimal wiederholt, das dritte Mal in einen schön geschwungenen Gang gleicher Bewegung ausgeführt wird, bis der Schlusssatz, ebenfalls dreimal wiederholt, zu der Bewegung und Begleitungsform des Hauptsatzes zurückkehrt.

Das Gleiche würde an der in No. 256 angezogenen *G* dur-Sonate nachzuweisen sein; hier aber beschäftigt uns vor allem der Modulationspunkt. Der Seitensatz tritt nicht in *D* dur, sondern in — *H* dur auf; dies wäre nach der Verbindungsreihe der Durtonarten die vierte, wenn man von *D* dur die Parallele und dann deren Durgeschlecht nimmt, die dritte Tonart in der Reihe der Verwandtschaften. Woher nun diese bedeutende Abweichung von dem Grundgesetz (Th. I, S. 219 Anm.) der Modulation?

Diese Frage — und alle ähnlichen können hier nicht rein gelöst werden. Denn bei der Beurtheilung jeder einzelnen Komposition kommen nicht bloss die allgemeinen Gesetze und Bedingungen ihrer Form, sondern es kommt auch der besondere Inhalt, die Idee, Stimmung u. s. w. eben dieses besondern Werks in Betracht; so wie bei der Beurtheilung eines einzelnen Menschen und seiner That nicht bloss die Verhältnisse des Menschen überhaupt, der Nationalität, des Alters, Geschlechts, Standes u. s. w., sondern auch das Wesen und besondere Verhältniss eben dieser bestimmten Person. Demungeachtet geben jene allgemeinen Verhältnisse (wie wir bereits bei andern Fällen vielfältig gesehn) doch schon für sich genugsam helles Licht, um erkennen zu lassen, dass auch hier wieder nicht nach Laune, sondern aus Gründen, die in der Sache liegen, von einem Grundgesetz abgewichen ist.

Beethoven bedurfte hier, wie in dem ersten Fall (S. 283) — und noch mehr, da der Hauptsatz noch kürzer und häufiger abgebrochen ist, — eines fester, zusammenhängender gebildeten Seitensatzes, der dem Ganzen die nöthige Haltung zu geben vermöchte und der eben zu diesem Zweck von besonderer Wichtigkeit war. Wohin hätte er nun den Seitensatz stellen können?

Nach der Oberdominante *D* dur? — Allein diese ist gleich zu Anfang (No. 256) mit einem förmlichen Uebergang, dann mit jenem kräftig eingreifenden Gang (No. 323) und der sechs Takte breiten Arpeggiatur des Schlussakkordes mit einem so entscheidenden Halbschluss eingepägt worden, dass ein abermaliges Zurückkehren zu ihr jeder Frische und Energie entbehrt hätte.

Der nächste Gedanke [war also die Parallele desjenigen Tons (*D* dur), den man sich versagen musste, — *H* moll. Allein dem launig heitern, sprühend lebendigen Charakter dieser Sonate, namentlich des vorangegangnen Hauptsatzes, konnte das trübe Moll nicht zusagen; folglich — verwandelte es sich in Dur.

Nun beobachte man aber den fernern Einfluss dieser Wande-

rung über *D*dur und *H*moll nach *H*dur. Das Letztere war nothwendig erschienen, aber näher lag *H*moll und zunächst *D*dur; diese Vorstellung konnte nicht ohne Einfluss bleiben. Zunächst wird also der Seitensatz in *H*dur —



aufgestellt und mit einer festen Schlusswendung wiederholt. Dann, gleichsam in Reue über die übergangnen Töne, tritt derselbe Satz in — *H*moll auf (die Melodie im Basse, die Begleitung in Sechszehnteln), wendet sich bei der Wiederholung nach — *D*dur; von hier weiter nach *Fis*, *E*, *D* — zu einem Schluss in *H*moll, abermals nach *D* und dann denselben Weg zu einem abermaligen Schluss in *H*moll. Hier folgt der kleine Schlusssatz in *H*moll, der aber dann wieder an das zuerst so nothwendige und dann doch zurückgewichne *H*dur —



erinnern muss. So ist zwar dem ersten Antriebe zu *Dur* (*H*dur) genügt und derselbe nicht vergessen worden, aber die nähere Molltonart hat ihr Recht, und das nächst gelegne *D*dur in dreimaliger Berührung so viel Genugthuung erhalten, als ihm unter diesen Umständen zukam. Reizend frisch, wie ein anmuthiger Liedklang aus der Fremde, hat *H*dur uns angesprochen, und unbeschadet des zusammenhaltenden Wesens, das hier dem Seitensatze nothwendig war, ist ein so anregender Wechsel in die Modulation dieser Partie gekommen, dass sie dadurch dem gaukelnd muthwilligen Wesen der Hauptpartie erst ganz entspricht\*).

Zuletzt in dieser Reihe bringen wir zwei Fälle zur Sprache, in denen der Seitensatz aus Rücksicht auf die Hauptpartie von einer bedeutendern Entwicklung zurückgehalten werden musste.

Den ersten bietet uns die in No. 305 angezogene Beethoven'sche Sonate, eine der tief Sinnigsten Schöpfungen (wenigstens ihrem ersten Satze nach), die in der Musik überhaupt uns vergönnt worden, in deren erstem Satze kein Zug gefunden wird, der nicht der unmittelbare und reinste Ausdruck eines tief bewegten Geistes wäre. Der Hauptsatz ist als erweiterte Periode reich bis zu vollster Befriedigung ausgestaltet, voll emphatischer Beredsamkeit auf uns eindringend, dann in sich geschlossen, nicht weiter führend. Es tritt also ein neuer Satz ein, der sich bald gangartig —

\*) Hierzu der Anhang K.

empor- und losreisst, die gangartige Hälfte in *A* moll und *B* dur wiederholt, dann mit der ersten Hälfte den Akkord *a*is (aus *b*)-*cis*-*e*-*g* erbaut, und nun, Schritt für Schritt voll beredtesten Gesangs, über *H* nach *Fis* und damit sogleich nach *H* moll zurück zum Seitensatz geht. Dass hier der Seitensatz nicht in der Parallele *G* dur, sondern in der Molldominante auftritt, ist leicht zu begreifen. Die Parallele ist für die Mollkonstruktion nur darum (Th. I, S. 215) der regelmässig nächste Modulationsmoment, weil in der Regel der Inhalt der Komposition nicht das tiefere Duster von Moll auf Moll fodert oder zulässt; wo nun das Gegentheil stattfindet, fällt von selbst die Regel mit ihrem Grunde weg; übrigens tritt im vorliegenden Fall zwischen beiden Molltönen *C* dur (No. 349) und *B* dur mit Nachdruck auf.

Allein der Seitensatz selbst erscheint im Verhältniss zum Hauptsatze von geringer Entwicklung; er ist fast nichts, als die Entgegnung auf den ersten Abschnitt des zweiten Satzes (No. 349) der Hauptpartie, —

wird auch in der gesteigerten Wiederholung (Takt 7) nicht reicher entfaltet; und gleich auf dem Schlusse der Wiederholung setzt der Schlusssatz (vier Takte, Wiederholung, Anhang) ein. Es kann hier nicht davon die Rede sein, wie leidenschaftlich einschneidend, wie schmerzvoll dahinsterbend beide Sätze sind; dieser Inhalt und selbst die dem Tondichter gewordenen Motive hätten weitere, noch tiefer eindringende Ausführung zugelassen. Allein beiden Momenten sollte und durfte kein grösserer Raum gestattet werden, weil das



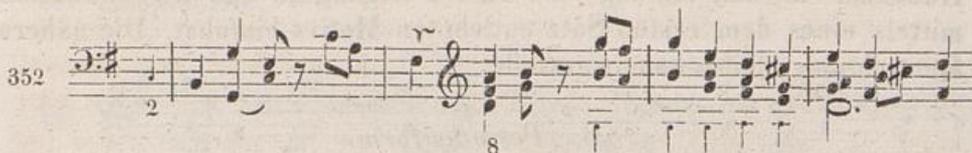
mit unruhvollen Klagelauten antwortet. Aber auch hier will die eigentlich nächstberechtigte Tonart sich nicht vergessen lassen; in ihr, in *Es* dur, bildet sich ein zweiter muthvoll andringender Satz (gangartig und an Ganges Statt), und wird mit stärkerm Ausgange wiederholt. Auch der Schlusssatz steht in *Dur*.

Einen gleichen Fall giebt die grosse *C*-Sonate (No. 306), in der die periodische Gestaltung des Seitensatzes (beiläufig gesagt) unzweideutiger erscheint, als in der vorerwähnten Komposition. Die Modulation (der Seitensatz tritt in *E* dur auf) wird man sich nach dem oben Gesagten unschwer erklären.

### C. Zweitheilige Liedform des Seitensatzes.

An einer ganzen Reihe von Fällen haben wir schon die tiefe Vernünftigkeit in Beethoven's (und aller wahren Künstler) Werken anzuerkennen gehabt. Diese Vernünftigkeit äussert sich zunächst darin, dass stets der jedesmaligen Idee gemäss, aus ihr heraus das Ganze und jeder Zug desselben geschaffen wird. Die andre Seite dieser höchsten Künstlereigenschaft ist aber, dass sie in der Gesammtheit aller Werke die höchste Mannigfaltigkeit, eine stets wahrhafte Originalität\*) hervorbringt, weil eben nicht nach irgend einer allgemeinen Formregel oder Schablone\*\*), sondern in jedem Werke nach dessen besonderem Wesen gebildet wird.

Und so finden wir abermals in einem Beethoven, in der grossen *B* dur-Sonate (No. 340) sogar die zweitheilige Liedform — wenigstens einen Ansatz dazu — für den Seitensatz angewendet. Dies —



ist der erste Theil; er möchte seiner Kürze nach sich für einen blossen Vordersatz ausgeben, hat aber Vordersatzschluss (im zweiten, oder, wenn man auf die einfache Taktart zurückgeht, vom dritten zum vierten Takte) und förmlichen Theilschluss in der Tonart der Dominante. Der zweite Theil wird dann weiter und zu einem breiten satzartigen Gange fortgeführt, der mit allem Nachkommen hier keiner weitern Erörterung bedarf; der Seitensatz nimmt,

\*) Die wahrhafte Originalität geht mit der wahrhaften Treue; die falsche Originalität sucht das, was nicht in der Sache begründet ist, als das vermeintlich Neue, Ueberraschende, Wirksame herbei und zerstört damit das Werk und den Charakter des zu ihr verirrtten Künstlers.

\*\*) So heissen bekanntlich jene durchbrochnen Formen, über die — mit dem dicken Farbenpinsel hinfahrend — die Anstreicher ihre Ranten, Rosetten u. s. w. fix und gleichmässig, wie Salonkomponisten, an die Wand werfen.

wie man bemerkt, dieselbe modulatorische Stellung zum Hauptsatz ein, wie jener der *G* dur-Sonate S. 284, wendet sich aber nicht nach seinem Moll, sondern in Folge der höhern Kraft und Rüstigkeit des Ganzen nach seiner Unterdominante *C* dur — mit Anspielungen auf *C* moll im Schlusssatze — zurück.

*D. Satzreihe als Form der Seitenpartie.*

Oben (S. 285) haben wir Beschränkung der Seitenpartie aus Rücksicht auf die Hauptpartie beobachtet. In den folgenden Fällen finden wir Ausdehnung der Seitenpartie aus derselben Rücksicht; und zwar entweder bloss um zwischen beiden Parteien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht zu erhalten, auf das man ohne besondere Gründe nicht gern verzichtet, oder um zu ergänzen, was in der Hauptpartie etwa ungeschicklich blieb.

Das erstere Streben (bei dem aber, wie schon gesagt, nicht an ängstliches Taktabzählen zu denken ist) beobachten wir zuerst an Beethoven's *E* dur-Sonate, Op. 7. — Nach einem einleitenden Ansätze —

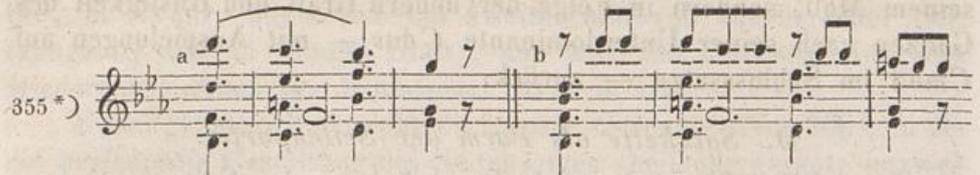
353

tritt mit dem Abschnitte *b*. (der bei *c*. auf der Dominante, sodann wieder, eine Oktave über *b*., auf der Tonika wiederholt wird) der Hauptsatz auf. Seine sehr freie Umkehrung führt gangartig auf das Einleitungsmotiv *a*., das zu einem neuen Sätzchen —

354

wird, zurück, und mit diesem weiter über *F* nach *B* zum Seitensatze. Dieser ist dem Hauptsatze wenigstens durch fortlaufende Achtelbewegung und freie Umkehrung bei der Wiederholung ähnlich. Es fehlt also an einem beruhigenden Satz als Gegengewicht gegen den zweiten aus *a*. gebildeten Gedanken der Hauptpartie; und noch darf nicht an den Schlusssatz (der beruhigen könnte) gedacht werden, weil beide Hauptgedanken durch die gleichmässig fortlaufende Achtelbewegung fast gangartig wirken und dem Ganzen die nöthige

Haltung noch fehlt. Daher tritt ein zweiter, in halben Schlägen ruhig wandelnder Satz *a.* —

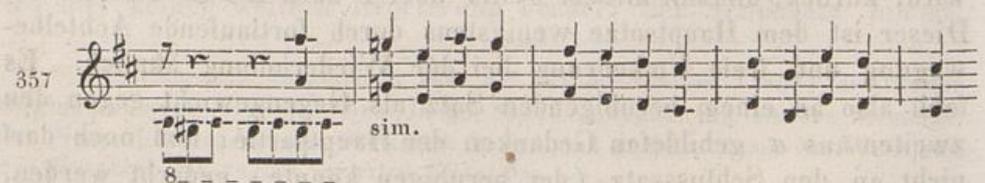


auf, der zuletzt und bei der Wiederholung (*b.*) freilich wieder die angeregte Achtelbewegung in sich aufnehmen muss. Allein, so gewiss dieser reich und seelenvoll ausgeführte Gedanke nothwendig war, so bedarf es doch wieder der feurigen Erhebung zu dem lebendigen Anfang und noch über ihn hinaus. Es muss also ein dritter Satz, in Achteln und Sechszehnteln gangartig empordringend, in der Wiederholung noch stürmischer gesteigert, eingeführt sein, der statt eines Gangs (es sind ja von fünf Sätzen schon drei gangartig) einen in Sechszehnteln harmonisch figurirten Orgelpunkt nach sich zieht. — Hiermit ist nun allerdings die Seitenpartie (bis hierher 87 Takte) der Hauptpartie (40 Takte) an Ausdehnung und Gehalt überlegen, hat sie aus unserm Sinne verdrängt. Folglich kehrt der Schlusssatz zu einem wohl ausgeprägten Motiv der Hauptpartie (dem zweiten in No. 354) zurück, um diese gegen die überlegene Seitenpartie selbst innerhalb derselben zu unterstützen.

Aehnlich verhält es sich mit der Seitenpartie in der No. 312 angeführten Sonate. Die Hauptpartie brachte nach dem ersten Satz einen zweiten (No. 314), durch Tonart und Inhalt fremden. Die Seitenpartie stellt ihren ersten Gedanken in der Dominante (*A* dur) auf und wiederholt ihn, gleichsam ungewiss, unsicher werdend, in *A* moll, auf dem verminderten Septimenakkord unbefriedigt anhaltend. Dann muss ein zweiter Satz folgen, um anfangs (*a.*) —



leise, später (*b.*) entschiedner an das Motiv des ersten Hauptsatzes zu erinnern. Er führt zum Schlusssatz (*a.*), —

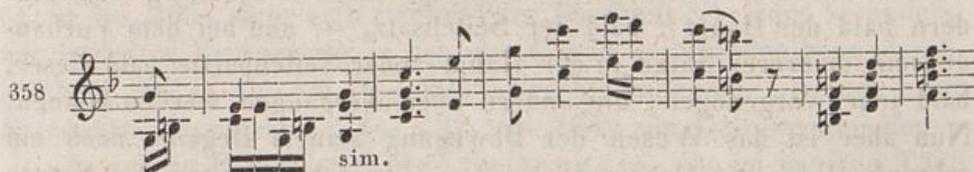


\*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

der sich an dasselbe Motiv lehnt und einen zweiten Schlusssatz in ruhigen Halbschlägen nach sich zieht. Und nochmals bildet sich aus demselben Motiv ein Satz, der zum Anfang zurück- und in den zweiten Theil hineinführt.

In der *C*dur-Sonate Op. 2 ist der erste Satz (No. 299) zu sinnig und dabei zu fest die Tonart aussprechend, der zweite, der sich zum Gang ausbildet (No. 334), zu frisch und fest abermals im Hauptton hingestellt, der Schluss dieser Partie endlich ebenfalls so scharf und fest auf der Dominante des Haupttons gebildet, als dass nicht, wenn der Seitensatz nun sogleich auf derselben Dominante, dem allgemeinen Gesetz nach wieder in *Dur* aufträte, das Ganze eine an Frivolität gränzende Munterkeit und Helligkeit annähme, — wovon der besondre Inhalt der Hauptpartie, namentlich der keck hineingeworfne zweite Satz vorzüglich Ursach wäre. Solche Wendung sagt aber dem Komponisten nicht zu; er führt lieber seinen Seitensatz in — *G*moll (statt *G*dur) ein und wiederholt ihn — in *D*moll. Allein so sinnig diese Wendung und Gegenstellung gegen die kurz angebundne Hauptpartie: so entlegen, abgeirrt vom eigentlichen Pfad erscheint sie doch in modulatorischer Hinsicht. Folglich muss sich jener erste Seitensatz, gleichsam als wär' er nicht der rechte gewesen, von seinem *G*- und *D*moll nach *A*moll (Hauptparallele) wenden und eine kurze Satzketten über *G*moll zu einem festen Schluss in *D*dur führen. Nun erst erscheint, gleichsam als wär' er erst der rechte, ein neuer, ruhig und sicher in *G*dur ausgeführter zweiter Seitensatz. Allein mit alle dem ist die Hauptpartie weit zurückgestellt. — Da tritt, eben so keck wie das erste Mal, jenes frische Motiv (No. 334) zu einem Gang auf und macht sich nach dem, ähnlich dem ersten Gedanken (No. 299) abbrechenden Schlusssatze nochmals als letzten Schluss geltend.

Hier handelte es sich darum, einer Einseitigkeit auszuweichen, die auf dem geraden Wege von der Hauptpartie zu dem regelmässigen Standpunkte des Seitensatzes hervorgetreten wäre; dann von dieser Aus- oder Abweichung wieder einzulenken. In der No. 302 angeführten Sonate ist, wie dort schon bemerkt, gar keine Modulation in die Dominante (viel weniger über die zweite Dominante, von *F* über *G* nach *C*) erfolgt, sondern nach einem kurz gefassten Schluss auf der Dominante von *A*moll der Seitensatz —



eingetreten, also nicht bloss ohne den vorbereitenden modulatorischen Nachdruck, sondern in unverkennbarer Aehnlichkeit mit dem ersten

Hauptgedanken, folglich — ungeachtet seiner Anmuth — als zweiter Hauptgedanke ungenügend. Dies Verhältniss treibt den Komponisten weiter; der Satz wird zum Gange nach *G*dur, diese Tonart (die zweite Dominante) wird nachdrücklich eingepägt und nun folgt ein zweiter Satz (*C*dur, dann *C*moll, weil *C*dur schon doppelt in Wirksamkeit gekommen), Gang und Schlusssatz. — In ähnlichem Sinne bringt Mozart's *C*moll-Sonate (No. 326) die Dominante der Seitenpartie (*B*dur von *E*sdur) nach dem ersten Satze der letztern nach und lässt dann einen zweiten Satz folgen. In beiden Fällen ist rascher und frischerer Fortgang gewonnen und dem Modulationsgesetze doch Genugthuung geworden.

## Vierter Abschnitt.

### Der zweite und dritte Theil.

Nach dem bisher, namentlich im vierten bis achten Abschnitte der vorigen Abtheilung, Vorgetragenen können wir uns hier an wenigen zusammenfassenden und ergänzenden Hinblicken genügen lassen; sowohl die wesentlichen Momente, — welches die Bestimmung und der Inhalt des zweiten und dritten Theiles sei, als die in Anwendung kommenden Gesetze der Satz-, Perioden-, Gangbildung, der Auflösung jener in Gänge u. s. w., sind schon bekannt und an Beispielen genugsam aufgewiesen.

#### A. *Der zweite Theil.*

Dieser ist in der Sonatenform wie in allen Formen der Bewegungstheil. Auch die Sätze und Perioden, die in ihm auftreten, gehören dem Elemente der Bewegung an; dies zeigt sich schon darin, dass sie nicht in dem Hauptton und der nächstgehörigen Tonart auftreten, dass sie in sich selber verändert, also aus ihrem ursprünglichen Wesen herausgeführt, dass sie gangartig aufgelöst oder zu Ende und in andre Sätze übergeführt werden, ja, dass ihr Dasein im zweiten Theil überhaupt nicht nothwendig ist, sondern bald der Haupt-, bald der Seitensatz, — und bei dem Vorhandensein mehrerer Sätze in der Haupt- oder Seitenpartie bald dieser, bald jener vorgezogen, die andern aber übergangen werden können. Nun aber ist das Wesen der Bewegung seinem Begriffe nach ein schrankenloses, im Gegensatz zu dem scharf bestimmten des Satzes oder Ruhemoments. Der Satz muss sich abgränzen, er muss sich sein Ende setzen, — und zwar ein bestimmtes und nothwendiges.

Der Gang hat an sich selber gar kein nothwendiges Ende; er wird abgebrochen, weil er eben nicht ewig fortgeführt werden kann und weil höhere Rücksichten auf das Ganze den Komponisten abrufen zu andern Gestalten. So auch hat der Satz einen bestimmten Modulationssitz; er gehört einer Tonart ganz oder doch vornehmlich an und muss gewissen Modulationsgesetzen, ohne die es keinen Schluss giebt, gehorchen. Der Gang dagegen hat keinen bestimmten Modulationssitz; er kann ebensowohl durch beliebige Tonarten gehn, als in einer bleiben, kann jedes beliebige Motiv befolgen oder auch verlassen.

Dieselbe Freiheit in der Wahl des Stoffes, in seiner Anordnung, in der Modulation, in der Ausdehnung ist dem zweiten Sonatentheile eigen.

### 1. Inhalt des zweiten Theils.

Hat der Hauptsatz vorwiegendes Interesse, so beschäftigt sich der zweite Theil ausschliesslich oder vorzugsweis mit ihm. So in Beethoven's *Sonate pathétique*, wo nach einem aus einer Einleitung genommenen Zwischensatze (der dem eigentlichen Bestand der Hauptmasse ganz fremd ist) der Hauptsatz — oder wenigstens ein ihm nachgebildeter Satz —



(mān vergleiche *a.* mit 295) zweimal in der Oberstimme, dann (der Hauptsache, *a.*, nach) dreimal im Bass erscheint, — in *E*moll, *G*—*D*, *F*, *B* und *C*moll, — und dann mit kurzer gangartiger Fortführung zum Orgelpunkt gelangt. So in der *E*moll-Sonate, Op. 90, in der der Hauptsatz schon im ersten Theil das überwiegende Interesse auf sich gezogen hatte; im zweiten Theile wird erst sein Hauptmotiv (*a.* in No. 305), dann sein zweites (der Abschnitt *e.*), jedes besonders, mit innigster Versenkung in den das Ganze beseelenden Sinn durchgeführt. So in der bei No. 292 betrachteten Sonate, in der beide Sätze der Hauptpartie (No. 292 und 264) zur Geltung kommen.

In andern Fällen ist es der Seitensatz, der im zweiten Theil Aufnahme findet. Dies sehn wir am entschiedensten in der grossen *Es*dur-Sonate von Haydn (Anhang I. No.  $\frac{1}{285}$ ), wo nach einer

kurzen Erinnerung aus dem Schlusse des ersten Theils der Seitensatz in *E*dur und nach einer weiten gangartigen Ausführung abermals in *C*dur auftritt.

Häufiger scheinen die Fälle, in denen Haupt- und Seitensatz mit einander benutzt werden. Dies ist im Grunde schon bei der eben erwähnten Komposition zuzugestehn; zwar tritt der Seitensatz auf das Entschiedenste als Hauptsache hervor, doch findet im Gang auch eine Partie des Hauptsatzes Gelegenheit, sich geltend zu machen. Umgekehrt dient in der *Cis* moll-Sonate (No. 304) das Motiv des Hauptsatzes zur Einleitung, um von der Ober- zur Unterdominante zu bringen. Hier wird der Seitensatz vollständig in der Oberstimme vorgetragen, in der Unterstimme mit einem Schlussfall nach *G*dur, hier mit einer Wendung nach *Cis* moll wiederholt, und unter Benutzung seines letzten Motivs gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt geführt.

Dasselbe sehn wir in der bei No. 301 betrachteten *F* moll-Sonate. Der erste Theil hat in *As*dur geschlossen, der zweite tritt mit dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (No. 301 *a.*) in demselben Ton auf, stellt sich unter Wiederholung des letzten Taktes auf die Dominante, wiederholt da den Abschnitt *a.* und geht, wieder mit Wiederholung des letzten Taktes, auf die Dominante von *B* moll, also in die Unterdominante des Haupttons. Hier nun tritt der Seitensatz acht Takte lang mit einer Wendung nach *C* moll (Oberdominante des Haupttons) ein, wird da zweimal zwei Takte lang (No. 346 wiederholt) von der Oberstimme, wieder zwei Takte lang vom Bass, nochmals von demselben auf der Dominante von *B* moll und abermals auf der von *As* moll (das Moll der Parallele, — ein schrittweises Hinabgehn von *C* nach *B* nach *As* moll) aufgestellt, und nun ganz gangmässig auf den Orgelpunkt geführt, wo zuletzt ein Motiv des Hauptsatzes (*a.* in No. 303) zu demselben und damit in den dritten Theil einladet.

Auch in der grossen *F* moll-Sonate (S. 263) geht Beethoven denselben Weg. Der erste Theil hat in *As* moll geschlossen; der zweite tritt in einer Wendung von da nach *E*dur (*as-ces-es, gis-h-dis, — gis-h-e*) mit dem Hauptsatz auf und bildet nun aus dem Hauptmoment desselben —



eine Satzreihe, die von hier aus, von zwei zu zwei Takten abwechselnd in Ober- und Unterstimme den Satz aufstellend (die ersten Noten fallen in der Oberstimme weg, weil sie neben der ebenfalls bedeutsamen Gegenstimme keinen Raum finden), diesen Weg —

361

2, 2, 2, 2, 2, 4 Takte.

7 b b<sup>7</sup> b<sup>5</sup> b<sup>3</sup> b<sup>9</sup> b<sup>7</sup>

auf die Dominante von *Des* dur\*) geht, auf welcher orgelpunktartig die schon im ersten Theil gegebne Einleitung zum Seitensatz — nur noch weiter ausgeführt —, und nach ihr auf der Tonika *Des* der Seitensatz selber erscheint. Dieser wendet sich mit seinem Schlusse nach *B* moll, wiederholt sich da vollständig, wendet sich ferner nach *Ges* dur, und führt hier erst, nach abermaliger Aufstellung seines ersten Abschnittes, —

362

a b

b<sup>3</sup> 6

mit dem letzten Motiv (*b.*) und dann in freien Arpeggien zum Orgelpunkt, auf dem aber sofort der dritte Theil mit dem Hauptsatz eintritt.

Und abermals dasselbe ist in Mozart's *C* moll-Sonate (No. 326) zu sehn. Hier wird nach dem Schlusssatze schon im ersten Theil der Vordersatz des Hauptsatzes in *Es* dur gebracht und mit einer Wendung auf die Dominante von *C* moll geschlossen. So dient er zuerst, um auf den Anfang (und die Wiederholung des ersten Theils) zurück-, dann, um in den zweiten Theil überzuführen. Dieser führt mit dem Hauptmotiv (*a.*) und dem aus No. 329 bekannten Gegensatze —

363

a tr

8

nach der Unterdominante, wo der erste Satz der Seitenpartie (vier Takte) auftritt, dann aber wieder das Hauptmotiv in *F* moll, auf Do-

\*) Beethoven verbirgt für den ersten Hinblick die letzte in No. 361 angegebne Harmonie, indem er — um leichter gelesen zu werden — in derselben statt *bb* ein *a* setzt; er wechselt mit den Akkorden *a-c-es-ges* und *c-es-ges-bb*, was oben als unwesentlich nicht angegeben worden ist.

minante und Tonika von *G*moll, auf Dominante, Tonika und abermals Dominante von *C*moll auftritt und nach kurzem Orgelpunkte (fünf Takte) der dritte Theil anhebt.

Bisweilen zieht statt des Seitensatzes der Schlusssatz neben dem Hauptsatze das Interesse auf sich. Dies tritt sehr einfach in Beethoven's *D*dur-Sonate, Op. 28, hervor, in der sich der (erste) Seitensatz vollkommen dem Sinn des Ganzen gemäss, nicht aber in einer Weise gebildet hat, die ihm im zweiten Theile neben dem Hauptsatz oder statt desselben Geltung verschaffen könnte. Der edelsinnige Hauptsatz (und zwar der erste, No. 308) tritt zuerst hier wieder, in der Unterdominante *G*dur, auf und wird mit anziehender Veränderung in *G*moll wiederholt. Nun ist das Interesse an ihn gefesselt und kann nicht sobald ihn verlassen. Die letzten Takte mit einem neuen Gegensatz —



werden auf der Dominante, dann unter Umkehrung der Stimmen (so dass sich gleichsam ein kleines Fugato macht) wieder auf Tonika und Dominante ausgeführt und von hier, meist mit dem Motiv des letzten Taktes, ein weiter Gang und Orgelpunkt auf der Dominante von *H* gebildet, der sehr ruhig zu Ende geht. Hiermit ist nun der Hauptsatz so weit befriedigt, dass man ihn weder weiter verfolgen, noch sogleich mit dem dritten Theil wieder bringen dürfte. Der sehr stille Seitensatz kann hier auch nicht lösen; folglich tritt für ihn der reizende Schlusssatz in *H*dur ein, wiederholt in *H*moll, — und nun wird mit Wiederholung seines letzten Gliedes zum Hauptton und in den dritten Theil gegangen.

Noch schneller mischt die *Es*dur-Sonate Gedanken des Haupt- und Schlusssatzes. Nach dem ersten des Hauptsatzes (No. 353 *a.*) und einem freien Achtelgang zweier Stimmen wird ein ziemlich weit geführtes Spiel mit einem Motiv des Schlusssatzes geübt und dann wieder zweimal auf das erste Motiv des Hauptsatzes (mit neuer Fortführung) zurückgegangen.

In der *C*dur-Sonate (No. 306) dient der letzte Abschnitt des Schlusssatzes zur Einführung (von *E*moll und *C*dur) in die Unterdominante, wo der Hauptsatz auftritt, der mit Hülfe eines Gangmotivs, das im ersten Theil an den Seitensatz anschloss, auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile leitet.

Und so sehn wir endlich in der grossen *B*-Sonate (Op. 106) im zweiten Theile die umfassendste Benutzung der Hauptpartie und des Schlusses; — so müssen wir uns hier ausdrücken, weil dieses

umfassendste aller Klavierwerke neben mehreren Sätzen der Haupt- und Seitenpartie auch zwei Schlusssätze, — einen zur Beruhigung nach dem hoch gesteigerten Seitensatze, den andern zu muthvollerm Abschluss und Fortschritt in den Wiederanfang und in den zweiten Theil, — aufstellt. Der letzte Schlusssatz (*G*dur), der noch einen Anklang an das erste Motiv des Ganzen nach sich gezogen hatte, führt uns zu Anfang des zweiten Theils nach *C*moll und *Es*dur. Hier wird aus jenem ersten Motiv (die vier ersten Noten in No. 340) ein weit geführter Nachahmungssatz erst zweistimmig, —



dann drei- und vierstimmig gebildet, der zum ersten Schlusssatz in *H*dur führt und in derselben Tonart wieder anhebt, um nach *B*dur und sofort in den dritten Theil fortzugehen\*).

So mannigfaltig die Benutzung des Inhalts, so mannigfach ist

## 2. die Modulation

des zweiten Theils. Allerdings bestehn im Allgemeinen die modulatorischen Grundsätze fort. Man wird also im zweiten Theil nicht die dem ersten und dritten Theil angehörigen Töne, den Hauptton und in *Dur* die Dominante, in *Moll* die Parallele, hervortreten lassen, oder letztere nur dann, wenn sie im ersten Theil nicht zur Anwendung gekommen sind. Ferner wird man sich eher zu den nächstverwandten und nächstnöthigen, als zu entferntern Tonarten hinwenden. Allein hiervon sind im Bewegungstheile mehr als irgendwo sonst zahlreiche — und die freiesten Abweichungen möglich und statthaft, sobald sie in dem Gang und Inhalt des Ganzen ihren Grund haben. Es bedarf hierzu keiner fernern Beläge, da deren schon genugsam im Vorhergehenden gegeben sind; eben so wenig dürfen wir uns nochmals über die Beweggründe zu fremdern Modulationen einlassen, über die schon im Bisherigen so viel Aufklärung gegeben ist, als die Formlehre — ohne Ergründung des besondern Inhalts der Kunstwerke — darbietet.

## B. Der dritte Theil

hat vornehmlich die Wiederholung des ersten zur Aufgabe, jedoch bekanntlich in der Weise, dass auch die Seitenpartie in den Hauptton gestellt wird. Allein wir dürfen dabei nicht aus den Augen lassen, dass er im engsten Verbande steht mit dem vorher-

\*) Hierzu der Anhang L.

gehenden zweiten und ersten Theile, mithin auf deren Gang fortwährend Rücksicht nehmen und nöthigenfalls das, was in jenem hat versäumt werden müssen, ersetzen muss. Dies aber kann in der mannigfaltigsten Weise geschehn, wovon wir nur wenig Beispiele zur Anregung weiterer Forschung geben.

## 1.

In der *F*dur-Sonate (No. 302) war der erste und anziehendste Gedanke der Seitenpartie ohne hinlängliche modulatorische Vorbereitung (S. 291) aufgetreten und dem Hauptsatze so nah verwandt, dass man ihn eher zur Hauptpartie zählen möchte, wenn nicht die Tonart selber widerspräche. Der dritte Theil benutzt dies; er hängt diesen zweifelhaften Satz sogleich an den Hauptsatz, so dass beide eine durch kein Vermittlungsglied erst an einander gehängte, sondern unmittelbar verschmolzene Masse, gleichsam einen einzigen Gedanken bilden. Erst mit diesem Seitensatze wird dann zur Dominante gegangen und von da an regelmässig weiter.

## 2.

Die *Sonate pathétique* hat ihren Seitensatz (No. 351) von *C*moll aus nicht in *Es*dur, sondern in *Es*moll aufgestellt, und ist erst später nach *Es*dur gegangen; im zweiten Theil ist sogar *E*moll als Hauptmoment der Modulation erschienen, weil in ihm der Hauptsatz aufgeführt wird. Der dritte Theil geht vom Hauptsatz in *C*moll nach der Unterdominante *F*moll, um hier den Seitensatz zu bringen; erst die Wiederholung desselben geschieht in *C*moll. Mit jener Wendung ist der Seitensatz eben so scharf in sein eignes Licht gestellt, wie im ersten Theil durch sein *Es*moll, es ist aber zugleich der Hauptton (Th. I, S. 218) befestigt. Demungeachtet wird — wohl nicht ohne Rücksicht auf das Vorgegangne — zuletzt in einem Anhange noch einmal auf die Einleitung und den Hauptsatz, natürlich im Hauptton, zurückgegangen.

## 3.

In der *C*is-moll-Sonate ist der Hauptgedanke (No. 304) bei aller Energie seines Inhalts (oder vielmehr um derselben willen) einfach auf das eine Motiv seines Vordersatzes gestellt und der beginnende Nachsatz fast nur eine Wiederholung des erstern. Der dritte Theil wirft diesen Nachsatz ganz weg und geht von dem breiten Schlusse des Vordersatzes nach Sonatinenart unmittelbar zum Seitensatze. Nun aber wird nach vollständiger Ausführung des Seiten- und Schlusssatzes in einem Anhange das Motiv des Hauptsatzes nochmals in die Unterdominante gestellt, und der Hauptgedanke der Seitenpartie mit neuem Ausgang und zuletzt dem alten Schlusssatz im Haupttone wiederholt. Es ist, nur aus anderm Grunde, dieselbe Gestaltung, wie oben bei 1.

## 4.

In der grossen *C*dur-Sonate (No. 306) war der Seitensatz bekanntlich (S. 269) in *E*dur aufgetreten und der erste Theil in *E*moll geschlossen worden. Abgesehn von der tiefen Begründung dieser Wendung muss man diese sofort für auffallend und schon durch ihre Fremdheit reizend anerkennen. Sie darf also im dritten Theile nicht verloren gehn; der Seitensatz würde hier gegen den ersten Theil einbüßen, wenn er gleich normal in *C*dur aufträte. — Nun ist jenes *E*dur im ersten Theil (S. 269) eigentlich statt *E*moll und dieses statt *G*dur gesetzt. In gleicher Weise tritt im dritten Theil der Seitensatz in *A*dur (statt *A*moll, statt *C*dur) auf; hier aber bleibt er nicht (wie im ersten Theil in *E*dur), sondern wird sofort in *A*moll mit einer Wendung nach *C* und dann noch zweimal in *C*dur wiederholt, macht also thatsächlich den Weg, den wir gedankenmässig dem Komponisten zugeschrieben hatten\*), durch. Dann folgt das Weitere ganz normal; da aber der sinnig-ruhige Schlusssatz für das glänzende, feurig bewegte Ganze keinen befriedigenden Ausgang gewährte, so wurde mit ihm nach *Des*dur (Anfangs der Sonate von *C* nach *B* und von *C* nach *D*) gerückt, hier der Hauptsatz und, nach einer weiten Ausführung, nochmals im Haupttone der Seiten- und zuletzt der Hauptsatz gebracht. Dieser umfassende Anhang gebührte dem reichen und kühn modellirten Satze.

## 5.

Das Gleiche sehn wir in der *G*dur-Sonate. Ihr Seitensatz war im ersten Theil (No. 346) in *H*dur und *H*moll aufgetreten; im dritten Theil erscheint er daher in *E*dur und *E*moll, wird aber dann noch zweimal in *G*dur aufgestellt. Hiermit ist aber der Hauptsatz in bedenklicher Weise zurückgedrängt, um so mehr, da er zuvor nicht, wie im ersten Theile, wiederholt worden. Folglich wird nun in einem Anhang zuerst der ihm angehörige Gang (No. 323) mit dem breiten Halbschlusse wieder gebracht, dann aus dem Hauptmotiv selber —



\*) Noch einmal sei das Missverständniss zurückgewiesen, als nähmen wir an, der Komponist habe sich seinen Weg in logischer Vollständigkeit und Umständlichkeit herausgedacht. Ihn hat wohl nur der Glanz und überhaupt der Sinn seines Seitentons (*E*dur) mächtig angezogen. Dass dies aber kein verführerisches Blendwerk, keine Verirrung gewesen, zeigt sich eben bei der gedankenmässigen Prüfung.



ein reizend zarter und das launig-gaukelnde Getriebe des Hauptsatzes zuletzt noch mit innigerer Rührung durchhauchender Schluss gebildet, bei der anziehendsten Verwandlung doch dem Grundton der Stimmung treu, wie sich etwa mitten im muthwilligen Kindergetändel sinnigere Schwärmerei, die eher dem jungfräulichen Alter eigen, überraschend ahnen lässt, doch bald wieder in der spiegelhellen Kinderlust verschwunden ist.

## 6.

Die weitumfassende *B*dur-Sonate (No. 340) setzt auch im dritten Theil ihre kühne Modulation durch. Der erste Hauptsatz tritt im Hauptton, der zweite in *Ges*dur, dann wieder der erste in *H*moll (Unterdominante von *Fis*—*Ges*) auf; von hier kehrt die Modulation in den Hauptton zurück, in dem nun erst die vollständige Seitenpartie, unterstützt von einem weiten, aus dem Hauptmotiv des ersten Gedankens machtvoll herausgebildeten Anhang, die befriedigende modulatorische Abrundung und Ruhe herstellt.

## Sechste Abtheilung.

### *Mischformen und verbundene Formen.*

In dieser Abtheilung fassen wir zweierlei, streng genommen nicht zusammengehörige Gegenstände zusammen, weil beide nur einer leicht fasslichen und, nach dem Studium alles Vorangegangnen, leicht anwendbaren Einweisung bedürfen. Wir haben es hier noch mit zwei Reihen von Formen zu thun.

Die erste bringt solche Tongebilde, die aus der unvollständigen Anwendung einer der bisherigen Formen hervorgehn, mithin nicht bestimmt sind, für sich selber und durch sich allein zu befriedigen, — die nicht selbständig sind, — sondern auf ein andres und befriedigendes Tongebilde hinzuführen; ferner solche Tongebilde, die aus der Vermischung der bisher aufgewiesnen reinen Formen hervorgehn. Wir werden hier die Einleitung, das sonatenartige Rondo, und die figurale und fugenartige Sonate kennen lernen.

Die zweite Reihe zeigt die Verknüpfung zweier oder mehrerer selbständiger oder unselbständiger Tongebilde zu einem grössern Ganzen. Hier haben wir die Sonate und die Phantasie kennen zu lernen und die Verknüpfung der Einleitung mit Hauptsätzen zu beobachten; noch andre Kombinationen und Gestaltungen, die gar wohl für die Klavierkomposition anwendbar wären, bleiben der Lehre vom Orchestersatz vorbehalten, weil sie sich bis jetzt nur in diesem gezeigt haben.

Die tiefere Lehre von der Verbindung der Formen, namentlich von der Sonate, kann nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft gegeben werden; hier haben wir es nur mit der Formenlehre zu thun.

---

## Erster Abschnitt.

### Die Einleitung.

Die Einleitung oder Introduction ist bekanntlich, wie schon ihr Name zeigt, bestimmt, auf einen andern Satz, der als Hauptsache gilt, vorzubereiten und hinzuführen. Sie ist also nicht um ihrer selbst willen da, kein Selbständiges, für sich selber Befriedigendes, sondern nur zur rechten oder kräftigern Auffassung eines andern Satzes, zur Anregung und Stimmung des Hörers (und vor ihm des Komponisten) bestimmt. Das Aeusserlichste, was ihr hier-

nach obliegt, ist: auf die Tonart des Hauptsatzes durch deren Angabe vorzubereiten; das Tiefere: auf den Sinn, in die Stimmung desselben einzudringen, oder dieselbe durch den Kontrast, — dadurch, dass zuvor eine entgegengesetzte oder doch verschiedene angeregt wird, — im Voraus zu erhöhen, zu schärfen.

Nach diesen Andeutungen über die Bestimmung des einleitenden Tonsatzes ergeben sich die Formen, in denen er auftritt, sehr leicht.

Als unterste Form der Einleitung ist der vorspielartige Eintritt unmittelbar im Ton und Tempo des Hauptsatzes anzusehn. Eine solche haben wir schon Th. II, No. 31 bis 33 kennen gelernt; die einleitenden Takte sind nichts, als ein fast melodiloses, nur akkordisches Vorspiel, ohne nähere Beziehung auf den nachfolgenden Liedsatz. Ob dieser geringe und leicht fassliche Satz einer vorbereitenden Einleitung bedurft hätte oder nicht, das ist uns hier gleichgültig; genug, die Einleitung ist da und führt wenigstens in Tonart und Taktmaass ein.

Aehnliche Einführungen haben wir bei Beethoven's Sonaten Op. 7 und 106 gefunden. In der erstern (No. 353) tritt der eigentliche Hauptsatz erst mit dem vierten Takte (bei *b.*) ein; die vorhergehenden vier Takte (*a.*) gehören zu diesem Satze nicht, sind auch harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt (sie haben nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkorde zum andern), als dass sie als Satz gelten könnten. Sie sind bloss Einleitung in Ton und Bewegung des Hauptsatzes. Dasselbe gilt von den vier ersten Takten der *B*-Sonate, No. 340; sie sind, wenn auch bedeutender als die erstern, doch wesentlich nichts Andres. Beide Einleitungen werden übrigens, wie wir schon wissen, im Verlaufe des Hauptsatzes mehrfach benutzt. — Auch das Finale der Beethoven'schen *F*moll-Sonate (Op. 57) wird in ähnlicher Weise, wengleich umständlicher, eingeleitet. Das vorhergehende Andante in *Des*dur macht einen Trugschluss auf dem verminderten Septimenakkorde von *F*moll. Dieser Akkord wird zweimal, mit Halten verlängert, angegeben, dann — hiermit tritt das Finale *Allegro ma non troppo* ein — rhythmisirt wiederholt (*a.*), —

367

und nun folgt ein ganz neues Gangmotiv (*b.*), das, in der tiefern Oktave wiederholt, gangartig weiter auf die Dominante, abermals weiter auf die Tonika des Haupttons und damit in den Hauptsatz des Finale führt, in dem es als Gegenstimme fortwirkt.

Die höhere Form der Einleitung ist nun ihre durch Tempo, bisweilen auch durch Tongeschlecht und Taktart vom Hauptsatze losgelöste Aufstellung.

In solcher abgesonderten Einleitung besinnt und sammelt sich der Komponist für den Hauptsatz; in der Regel hat also die Einleitung langsamere Bewegung.

Der Eintritt der Einleitung ist in modulatorischer Hinsicht frei; er kann mit jedem beliebigen Akkorde, kann in fremder Tonart anheben. Aber der Schluss der Einleitung fällt in der Regel auf die Dominante des Haupttons, weil von ihr aus der Hauptsatz im Hauptton am geläufigsten und zum Besten vorbereitet eintritt. So hebt z. B. Beethoven die Einleitung seiner grossen C-moll-Sonate (Op. 111) in einem *Maestoso* (der Hauptsatz ist ein *Allegro con brio ed appassionato*) in G-moll —

368

mit dem verminderten Septimenakkord, zuletzt mit einer Andeutung von — G-dur oder C-moll? — an.

Was nun näher den Inhalt der Einleitung und dessen Ausgestaltung, die Form, betrifft: so spricht sich in ihm die eigentliche Bedeutung der Einleitung deutlich aus.

Der Komponist setzt sich in ihr gleichsam in die Verfassung zu seinem beginnenden Werke; er setzt fest, dass nun dasselbe beginnen solle, hat also entweder sich in dem Tonreich überhaupt erst eine Stätte gleichsam zu suchen, — dann gestaltet sich, mehr oder weniger umschweifend, die Einleitung präludienhaft aus einer Reihe von einfachen oder figurirten Harmonien, aus einem ein- oder mehrstimmigen Gange. Oder es ist schon ein bestimmter Gedanke, den er erfasst, der also die Form eines solchen, also mindestens Satzform haben muss; dann erst bildet sich eine wirkliche, festen, positiven Inhalt habende Einleitung.

Dieser Gedanke der Einleitung ist aber nicht der hauptsächliche, welcher letztere vielmehr erst im Hauptsatze gegeben und durchgeführt werden soll; er ist im Verhältniss zur Hauptsache nur Nebengedanke, als einführender ungefähr in ähnlichem Verhältnisse, wie der Schlusssatz, der in den höhern Rondo- und So-

natenerformen zur festern Abrundung dient. Daher nimmt der Gedanke der Einleitung in der Regel Satzform und keine der höhern und umfassendern Gestaltungen (Periode u. s. w.) an. So war der vorstehende Beethoven'sche Gedanke (No. 368) ein Satz; so wird die *Sonate pathétique* mit einem — wenn auch weiter ausgeführten — Satze begonnen, —

369 *Grave.*

der in der Parallele schliesst.

Allein, wenn auch der Satz der Einleitung nicht der vornehmste, nicht — oder nicht in den meisten Fällen der Kern des ganzen Werks sein soll, so ist er doch der erste, von dem der Komponist ergriffen, der vom Komponisten in der ungebrochenen Energie des ersten Wurfes gefasst und hingestellt wird. Und dies letztere geschieht überdem in dem Vorgefühl, mit dem Bewusstsein, dass man über den Satz hinausschreiten, dass er weichen müsse der kommenden Hauptsache. Beides bedingt nun den Inhalt und die Verwendung des Einleitungssatzes. Er bildet sich in der Regel scharf und stark, sein Motiv festhaltend und nachdrücklich ausprägend, ja nicht selten schroff aus, in der ganzen Herbigkeit und Sprödigkeit des ersten Angriffs und im Gefühl des Bedürfnisses, schnell zur Vollendung und entschiednen Wirkung zu kommen.

Beiden vorstehenden Beispielen wird man den oben bezeichneten Charakter in grösserm oder geringerm Maasse zuerkennen, zumal wenn man sie mit den Gedanken des nachfolgenden Hauptstückes (zu No. 369 vergleiche man No. 295) vergleicht. Selbst die wehmüthig stille, von ängstlichem Vorgefühl der Trennung eingegebne Einleitung zu Beethoven's unvergänglichem Seelengemälde, der Sonate „*Les adieux, l'absence, le retour*“, —

370 *Adagio.*

spricht sich in schärfern Accenten und gesteigert aus, während im nachfolgenden Hauptsatze derselbe Gedanke —

371

zwar harmonisch gewichtiger, aber in allen Stimmen fließender, in der Melodie gleichmässiger und sinkend, im Rhythmus weniger scharf und bald zu noch grösserer Ruhe gewendet erscheint.

Dass demungeachtet in besondern Stimmungen auch das Entgegengesetzte stattfinden, ein sehr stiller, zarter Satz zur Einleitung in einen scharf gezeichneten, mächtig oder leidenschaftlich gebildeten Hauptsatz dienen und durch den Gegensatz denselben noch in seiner Wirksamkeit fördern kann, soll nicht unbemerkt bleiben. Ein wenigstens einigermaßen passendes Beispiel finden wir in Mozart's geistvoller vierhändiger Sonate in *F* moll und dur\*), deren stilles, tiefsinniges Adagio —

372

wenigstens in den einzelnen Zügen nicht so scharf gezeichnet ist, als der nachfolgende Hauptsatz, obwohl es den Grundcharakter der Einleitung jedenfalls insofern festhält, dass sein Hauptgedanke in Einem Zuge mit voller Bestimmtheit und Befriedigung hervortritt, während der Inhalt des nachfolgenden Hauptstückes vielmehr in dem ganzen Verlauf desselben zur Entwicklung kommt.

\*) No. 1 im siebenten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (No. 3 der neuen Einzelausgabe).

Ein solcher bestimmt und scharf hingestellter Einleitungssatz, zumal wenn er sich modulatorisch nicht ruhig entfaltet, wie No. 372, sondern — wie wiederum im Charakter der Einleitung liegt — in kühner oder umherschender Modulation erst dem rechten Standpunkte, dem Hauptton, zustrebt, bedarf in der Regel der Wiederholung, — bisweilen der mehrmaligen, so wie er aus gleichem Grunde zu nachdrücklichem Festhalten der Motive geneigt ist, — um sich recht eindringlich auszusprechen, bevor er für immer oder für längere Zeit dem Hauptsatze weicht. So wiederholt sich No. 368, nachdem es sich von *G* moll nach der Dominante von *C* gewendet, buchstäblich in *C* moll mit einer Wendung in die Dominante von *F*; No. 369 wird ähnlich in der Parallele, *Es* dur, auch No. 370 wird, zu noch schmerzlicherm Ausdrucke gesteigert und noch unruhiger modulirend, wiederholt, während in jenem Mozart'schen Satze (No. 371) schon der volle Ausdruck seines Inhalts gefunden war und mit Recht ohne Wiederholung weiter geschritten werden konnte.

Ist nun der Satz der Einleitung genügend ausgesprochen, so muss er verlassen, es muss von ihm zum Hauptsatze vorgezogen werden. Folglich bedarf es eines Ganges, und zwar (S. 303) in der Regel auf die Dominante des Haupttons.

Dieser Gang wird in der Regel aus dem Satze hervorgehn und in gedrängter Kürze zu seinem Ziel führen. Doch kann er sich auch satzartig weiter ausspinnen, wie in dem Mozart'schen Adagio der Fall ist, oder er kann, wenn der vorangehende Satz kein günstiges Motiv zu seiner Anknüpfung darbot, sich aus neuen Motiven bilden.

Der Schluss kann orgelpunktartig zu einem Ruhemoment ausgedehnt werden, ja, die Form eines Schlusssatzes annehmen, — so Beethoven in der *C* moll-Sonate (No. 368), wo eine dritte Wiederholung des Einleitungssatzes gangartig auf die Dominante und hier zu einem Schlusssatze führt, —

373

der eine Oktave tiefer wiederholt wird.

Endlich kann mit dem Schlussakkord abgesetzt, oder von hier an in rhythmischer Bewegung, gangweise, in harmonischer Figura-

tion ohne Unterbrechung zum Hauptsatze fortgegangen werden. Dies Alles bestimmt sich nach dem Sinn des Ganzen und kann nach allem Vorausgegangnen keiner weitern Erörterung bedürfen.

## Zweiter Abschnitt.

### Das sonatenartige Rondo.

Die höhern Rondoformen und die Sonatenform haben wir bereits als nächstverwandte kennen gelernt, ja, es haben sich im Laufe der Untersuchung schon Momente gezeigt, — z. B. in den neuen Einleitungssätzen zum zweiten Sonatentheile und in den in den Anhängen E. und L. betrachteten Kompositionen, — wo eine Form Miene machte, in die andre überzugehn. Schon damals konnte man errathen, dass die beiden an einander gränzenden Formen sich irgendwo auch vermischen, — ihren Unterschied aufheben würden. Dies bleibt uns hier an einigen Beispielen zu betrachten, deren erstes noch nicht als Mischform, sondern als erklärender Uebergang zu derselben anzusehn ist.

Wir entnehmen dieses erste Beispiel dem Finale der reizendberedsamen Gdur-Sonate Op. 14 von Beethoven. Dieses Finale ist ein Rondo dritter Form.

Der Hauptsatz bildet sich in anmuthiger — fast baroker Laune aus diesem Motiv, —



das, in der höhern Oktave wiederholt und einen vollkommenen Schluss auf G machend, den ersten Theil des Hauptsatzes abgiebt; den zweiten beginnt ein eben so launiges, kurz abgebrochnes Spiel auf dem Dominantakkorde, worauf das Hauptmotiv (No. 374) wiederholt und zum Schluss geführt wird. Es folgt ein eben so kurz angebundner erster Seitensatz und die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Schluss in Gdur. Hier hätte nun der zweite Seitensatz, in Cdur, unmittelbar eintreten können. Beethoven führt lieber das Spiel des Hauptsatzes fort, indem er den Anfang seines zweiten Theils von der Dominante auf die Tonika versetzt und so den Schlussakkord zum Dominantakkorde der neuen Tonart erweitert. Hiermit ist die Modulation noch inniger vermittelt und zugleich das barokste Spiel des Hauptsatzes mit dem sangvollern, zärtlichen neuen Seitensatze in unmittelbaren Gegensatz gebracht. —

Ist nun der Seitensatz vollständig durchgeführt, so wird nicht aus ihm, sondern durch das Hauptmotiv (No. 374) der Rückgang von *C*dur in den Hauptton bewerkstelligt. — Nach Vollendung des Hauptsatzes, der offenbar zu flüchtig und abgebrochen für den Schluss einer ganzen Sonate erscheint, muss nun noch ein Anhang gebildet werden. Dies leitet sich wieder, wie der Uebergang zum zweiten Seitensatz ein, führt — nach *F*dur, abermals zum Hauptmotiv, und endlich zu einem ganz neuen weit ausgeführten und wiederholten Schlusssatz, nach welchem doch noch zu allerletzt das Hauptmotiv wiederkehrt.

Hier machte sich also vor und nach dem zweiten Seitensatz das Bedürfniss fühlbar, an dem Hauptsatz festzuhalten und — wenn auch nicht ihn vollständig, doch seine Theile auf andre Modulationsstufen zu versetzen. Nur haben diese Theile bloss die Bestimmung, zu verknüpfen, zu vermitteln; in allen wesentlichen Partien steht die Rondoform unzweideutig fest. — Dass übrigens ein ganz fremder Schlusssatz eingeführt wird, mag ebenfalls an die Sonaten- oder fünfte Rondoform erinnern; es war hier nothwendig, weil Haupt- und erster Seitensatz zu flüchtig zum Abschluss, der zweite Seitensatz aber zu sehr im Gegensatz mit der Grundstimmung des Ganzen waren, um ein günstiges Schlussmotiv zu bieten.

Das zweite Beispiel führt uns nun die im vorigen nur angedeutete Mischform unzweideutig vor. Es ist das Finale der bereits bei No. 256 angeführten Sonate.

Der Hauptsatz bildet aus diesem Vordersatz —

Allegretto.

375

einen ersten, auf der Tonika schliessenden Theil (das Ganze hat einen bequemen dahinschlendernden Sinn, der nach manchem feurigeren Aufgehren immer wieder Herr wird) und aus diesem einfach wiederholt werdenden Satz —

376

einen zweiten Theil, der also abermals, und zwar zweimal auf der Tonika schliesst. Der erste Theil wird in einer Unterstimme, gegen die der Diskant kontrapunktirt, dann auch der zweite Theil mit Umkehrung der ersten Abschnitte (*a.* in No. 376) wiederholt,

mit dem zweiten Abschnitte (*b.*) wird über *E* moll und *D* dur nach *A* dur gegangen. Hier wird geschlossen, auf dem Schlusston aber tritt der Seitensatz in *D* ein, dem sich auch ein Schlusssatz anhängt.

So weit hätten wir den Anblick eines ersten Theils der Sonaten- oder fünften Rondoform vor uns; allein sofort ändert sich Alles. Beethoven hat mit dem Gang aus dem Seitensatz und mit dem Schlusssatz eine Erregtheit geweckt, die er, ohne den Sinn des Ganzen zu verletzen, nicht gewähren lassen kann. Daher kommt schon der Schlusssatz —



nicht zu einem wirklichen Schlusse, sondern wendet sich bei der Wiederholung mit dem dritten Akkorde des dritten Taktes auf die Dominante des Haupttons, die noch drei Takte lang festgehalten wird und den vollständigen Hauptsatz nach sich zieht; gleichsam wie die dritte oder vierte Rondoform, nur dass diese den Schlusssatz nicht kennen.

Allein auch diese Formen werden nicht festgehalten. Der erste Theil des Hauptsatzes wird mit einem Kontrapunkt in der Oberstimme, ähnlich wie anfangs — nur in Moll, wiederholt und dann gangartig weiter geführt nach *Es* dur. Hier mischt sich ein ganz neuer Satz ein, —

378

bei dessen Eintritt man einen zweiten Seitensatz erwarten könnte. Allein auch hier würde weitere Ausführung des heftig andrängenden und einschneidenden Gedankens von dem Sinn des Ganzen entfremdet haben. Beethoven schreitet daher wie im zweiten Theil der Sonatenform fort. Wie zuvor muss der erste Abschnitt des Hauptsatzes (*a.* in No. 375) zu einem Gange von *Es* nach *C* moll dienen, wo jener neue Satz (No. 378) sich wieder aufstellt, — dann nach *F* moll, wo jener wieder anhebt, ohne zu Ende zu kommen. Diese Mischung aus Haupt- und neuem Satze führt endlich auf die Dominante.

Von hier folgt, ganz wie in der Sonaten- oder fünften Rondoform, Wiederholung von Haupt-, Seiten-, Schlusssatz mit einem aus dem ersten gebildeten Anhang.

Wir sehn also eine Komposition vor uns, deren erster und dritter Theil durchaus sonatenhaft ist, deren zweiter aber

- 1) eine Wiederholung des Hauptsatzes wie die dritte und vierte Rondoform,
- 2) den Ansatz zu einem zweiten Seitensatz, und
- 3) eine sonatenartige Durcharbeitung aus dem Haupt- und — dem neuen Satze

bringt, — unverkennbar eine Mischung von Sonaten- und Rondoformen, die gleichsam ein thatsächlicher Beweis von der Verwandtschaft derselben, ja von ihrem Ursprung aus einander ist, jede so weit — und nicht weiter angewendet, als eben der besondere Sinn dieser Komposition rathsam macht.

Ein drittes (oder vielmehr zweites) Beispiel giebt das Finale der ersten *Sonata quasi una Fantasia* von Beethoven, Op. 27, in *Es* dur.

Der Hauptsatz ist wieder zweitheilig; der erste Theil schliesst nach diesem Vordersatz —



im Haupttone, der zweite desgleichen; aus dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (*a.*), besonders aus dessen Schlusse (*b.*) wird ein Gang über *C* moll und *C* dur nach *F* gebildet, und hier tritt — eine Art von Seitensatz ein —

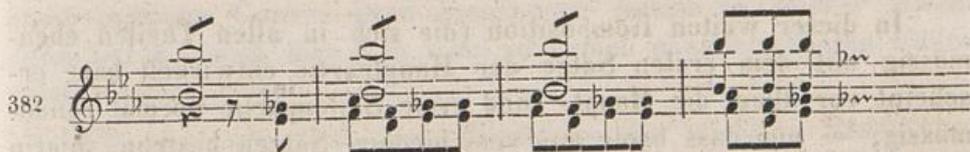


mit kaum kenntlichem Halbschlusse, der wiederholt und gangartig weiter geführt wird zu einem Schluss in *B* dur; er ist das reine Ergebniss des ruhlosen Forttreibens, das sich schon im Hauptsatz und Gange herausgestellt hat und auch den Schlusssatz (der sich mehr akkordisch bildet) durchdringt, und sogleich über den Schluss in die Wiederholung des Hauptsatzes führt.

Allein auch hier läuft der zweite Theil gangartig aus nach *Ges* dur. Hier tritt nun, aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes herausgebildet, das Thema einer Doppelfuge hervor, —



das — sehr frei und nur zweistimmig — kurz durchgeführt wird und gangartig zur Dominante des Haupttons leitet. Hier erscheint der Seitensatz, —



wird in *Ces* und *As*moll wiederholt, nach *B* und *Es* und auf die Dominante *B* geführt, und geht sofort in den Hauptsatz zurück. Von hier bildet sich der dritte Theil sonatenhaft aus.

Hier liegt uns demnach ein noch einfacherer Fall vor. Der fremde Satz, der im vorigen Beispiel an einen zweiten Seitensatz denken liess, war hier unnöthig; der zweite Theil hat sich streng sonatenhaft aus Haupt- und Seitensatz gebildet, und nur die Wiederholung des Hauptsatzes zwischen erstem und zweitem Theil ist dem Rondo entlehnt; dabei müssten wir aber, abgesehen von der Bildung des ersten und dritten Theils, an ein Rondo zweiter Form (in schneller Bewegung) denken, weil von einem zweiten Seitensatz nicht einmal eine Spur sichtbar wird.

Lockerer gestaltet sich das Finale zu Dussek's Sonate „*Le retour à Paris*“.

Der Hauptsatz (*As*dur) legt sich spielend (obwohl der saftigen und stets an das Sentimentale streifenden Manier Dussek's getreu) in breiten Abschnitten, in drei Theilen (62 Takte lang) auseinander, fest im Haupttone schliessend. Ihm folgt — also schon nach Sonatenart, wo die Hauptpartie aus mehreren Sätzen bestehen kann, — ein zweiter Satz (8 Takte), der auf der Dominante schliesst und dessen Wiederholung gangartig nach der Dominante *Es* führt.

Hier — und zwar in Moll — tritt der Seitensatz auf, führt aber wieder zu einem neuen Satz in *Es*dur, und von diesem führt ein dritter zum ersten (diesmal in Dur) zurück. Auf dem Schlusston knüpft orgelpunktartig ein neuer Gang an, nur durch die Triolenbewegung mit dem Vorherigen in Einheit, und führt zum ersten Satze der Hauptpartie zurück.

Nach seiner vollständigen Aufstellung erscheint in der Unterdominante (*Des*) in periodischer Form ein zweiter Seitensatz, dem sich nun — der zweite Satz der ersten Seitenpartie anschliesst. Ein Gang führt nach dem Haupttone zurück.

Hier erscheinen: zuerst (in *As moll*) der erste Satz der ersten Seitenpartie, dann gangartig auslaufend der hauptsächlichste Inhalt des ersten Hauptsatzes, endlich der dritte Satz der ersten Seitenpartie, der wieder gangartig auf die Dominante führt und den wesentlichen Inhalt des Hauptsatzes bringt.

Ein schlussartiger neuer Gedanke leitet nun das Ende des Ganzen ein, das sich (nach Wiederholung des Gangs aus der ersten Seitenpartie) aus dem Hauptsatze bildet.

In dieser weiten Komposition (die sich in allen Theilen ebemässig mit dem ersten Satze der Hauptpartie entwickelt hat) erscheint vor allem die Haupt- und erste Seitenpartie normal rondo-mässig, — nur dass beide aus verschiedenen Sätzen bestehn, hierin also an dem beweglichen Reichthum der Sonate Theil nehmen.

Nun will sich eine zweite Seitenpartie bilden. Allein in den zahlreich vorangegangnen Sätzen ist das Satzelement schon so reich ausgeschöpft, — dazu hat sich über alle Sätze, bei allem Streben nach Verschiedenheit in den Motiven, so fühlbare Monotonie ausgebreitet: dass der Komponist mit vollem Recht Bedenken tragen musste, noch eine zweite Seitenpartie — und zwar im Verhältniss zu den vorigen Partien wieder aus zwei, drei Sätzen — zu vollenden. Eben so wenig konnte, bei der Breite und geringen modulatorischen Regsamkeit des bisher Gegebenen, sofort mit dem Hauptsatze nach zweiter Rondoform geschlossen werden. Es blieb also die sonatenartige Fortführung, die Bildung eines zweiten Sonaten-theils der günstigste Weg. Allein nun konnte es bei der Anzahl und Breite der angeregten Sätze nicht zu eigentlicher Durcharbeitung kommen, sondern nur zu einem Aneinanderreihen von Sätzen aus verschiedenen Partien; und dies Aneinander musste um so nothwendiger in den dritten Theil oder Schluss hinübergehn, weil das Hauptmotiv bereits erschöpft, und auch keiner der übrigen Sätze zu weiterer Verarbeitung und zum Schlusse sich geneigt erweist.

Aehnliche Gestaltung aus gleichen Gründen weist das Finale von R. M. Weber's S. 287 erwähnter *As dur*-Sonate, das der Betrachtung des Jüngers überlassen bleibe.

Fassen wir nochmals das Wesentliche aller erwähnten oder noch hierher gehörigen Fälle zusammen, so beruht es auf einer Vermischung der Rondo- und Sonatenform, auf einer Gestaltung, die sich bald diesem, bald jenem Prinzip anlehnt, weil der Inhalt weder an dem einen, noch am andern vollkommen Genüge finden konnte. Auch hier, wie überall, ist also die Form nicht willkürlich ergriffen, — oder wo es geschieht, zeigt es sich gewiss irgendwie von Nachtheil, — sondern durch den Inhalt nothwendig bedingt. Entweder

ist der Sinn des Ganzen ein rondomässiger, wie jenes bequem dahinschlendernde Finale (No. 375) von Beethoven, der aber von Zeit zu Zeit energischer und darum sonatenhaft einheitvoll sich aufrafft; oder es erweisen sich die einzelnen Partien, wie im Dussek'schen Falle, zu bedeutend für kleine und wiederum zu angefüllt für grosse Rondoform, dabei aber ungeeignet für rechte sonatenhafte Durcharbeitung, so dass eine Mischung aller dieser nur bedingt geeigneten Formen eintritt. Sogar in der Zusammenstellung eines grössern Ganzen kann gegründeter Anlass zu solcher Mischform liegen; auch dies mag wohl in beiden oben erwähnten Fällen stattgefunden haben.

Für die Lehre hat diese Mischform die wichtige Bedeutung, dass erst durch sie die beiden verwandten und doch wieder wesentlich geschiednen Formen gegen einander frei und vollendet werden, indem jede sich so weit verfolgen lässt, dass sie in die andre übergreift, und bei noch weiterm Fortschreiten — sich in die andre verwandeln müsste. Hiermit ist also die Vollständigkeit der beiden Formengebiete nach ihrer Richtung gegen einander erwiesen.

Zugleich ist hiermit gerechtfertigt, dass diese letzten Gestalten weder bei dem Rondo, noch bei der Sonatenform, sondern erst nach beiden behandelt worden.

### Dritter Abschnitt.

#### Die figurale und fugenartige Sonatenform.

Schon vielfältig haben wir bei der Sonatenform Erinnerungen an die Fuge, Benutzung dieser energischen Gestaltungsweise gefunden, noch zuletzt in jenem Beethoven'schen *Es*-dur-Finale bei No. 381. Die Fugenarbeit trat zunächst da in die Sonatenform, wo diese sich zu ihrer höchsten Energie erhob, wo sie ihre Gedanken oder einen derselben stetig durcharbeitete, — im zweiten Theile. Dagegen traten im ersten und dritten Theile die Sätze mehr liedförmig, und in ihrer Verknüpfung mehr rondomässig (mit den schon bekannten Unterschieden vom eigentlichen Rondo), nämlich an einander gereiht, als fugenmässig, nämlich durch und mit einander verarbeitet, auf.

Allein ein Fugenthema oder das Doppelthema einer Doppelfuge ist auch ein Satz, und eine ganze Durchführung ist ebenfalls für eine zusammengehörige Partie, mithin für geeignet zu achten, den

Haupt- oder auch Seitensatz in der Sonatenform abzugeben; — gleichviel für jetzt, ob man sich oft oder jemals geneigt finden wird, eine so energische Form für den Seitensatz zu verwenden, da der Natur der Sache nach (S. 282) die höchste Energie dem Hauptsatze zufällt.

Ja, endlich wissen wir längst (Th. II, S. 193), dass auch die Figuralformen fähig sind, selbständig abgeschlossene Massen, die also für Partien, — im freien und höhern Sinn des Wortes für Sätze geachtet werden dürfen, zu bilden. Wir sehn voraus, dass dergleichen Massen ebenfalls Partie eines Sonatensatzes sein können; und so öffnet sich hier wieder ein weiter Gesichtskreis, eine grosse Reihe von Gestaltungen, die ihren Ursprung aus einer Verschmelzung der Figural- und besonders Fugenformen mit der Sonatenform haben, die sich (wie wir an dem Beethoven'schen Beispiel S. 310 gesehn) in das sonatenartige Rondo hinein verlieren, dem eigentlichen Rondo aber, bei seiner Neigung zu satzartiger und liedförmiger Abrundung, fern — wenn auch nicht absolut versagt bleiben.

Allein von diesen Formen wird, wenn wir unserm jetzigen Kreise treu bleiben wollen, hier nur Weniges zur Sprache kommen. Bei der Unfähigkeit des Klaviers, polyphone Sätze mit solcher Fülle und Wirksamkeit zur Aussprache zu bringen, wie das Quartett, Orchester und der mehrstimmige Gesang vermag, sind jene Mischformen weit weniger in Klavierkompositionen, als in Orchester- oder auch Quartettwerken angewendet worden. Eher hat man sich bereit gefunden, ganze Sätze einer Klavierkomposition etwa der Fugenform zu überweisen, wie z. B. Beethoven die Finale's der Sonaten Op. 106 und 110, als die eine Partie eines Sonatensatzes mit allen Mitteln des Klavierspiels satzartig, und die andre in ungünstigerer Ausgestaltung fugenartig zu bilden.

Die erschöpfendere Behandlung dieser Formen überlassen daher auch wir — dem wohl begründeten Beispiel der Praxis folgend — der Lehre vom Instrumentalsatz im vierten Theile des Lehrbuchs, und werfen (mehr zur Erinnerung und Anfrage) nur auf drei Klavierwerke einen flüchtigen Blick.

Das erste ist der Hauptsatz der schon S. 305 erwähnten Sonate\*) von Mozart. Nach einem im selben Tempo einleitenden homophonen Satze, der uns hier nicht angeht, tritt als eigentlicher Kern der Hauptpartie der erste, bald gangartig auslaufende polyphone Satz auf, —

\*) Die Sonate ist vierhändig geschrieben und soll ursprünglich für ein mechanisches Flötenwerk bestimmt gewesen sein; der Inhalt, so anziehend er durchaus, so grossartig er stellenweis ist, widerspricht dem nicht.

383 Allegro.

der ganz normal über *G* nach *C*dur zum Seitensatze führt. Auch dieser —

384

ist polyphon gestaltet; er führt gangartig zum Schlusse des ersten Theils.

Weiter ist hier nichts zu bemerken. Der einleitende Satz führt in den zweiten, dann in den dritten Theil, macht sich auch am Schlusse nochmals geltend; dass der zweite Theil figurativ gebildet, versteht sich von selbst, da er im ersten Theile keinen andern Inhalt für sich vorgefunden; kurz, das ganze Tonstück ist durchaus sonatenförmig, nur dass seine Sätze vorherrschend polyphon sind, wie die Sätze der eigentlichen Sonaten (z. B. No. 379) beiläufig. Es mag gelegentlich erinnern an polyphone Satzbildung; reifere Ergebnisse des hier bloss Angedeuteten bringt, wie gesagt, der vierte Theil.

Das zweite Werk ist der erste Satz von Beethoven's *C*moll-Sonate, Op. 111.

Hier tritt folgender Satz —

385

erst einleitend und gangartig verlaufend, dann in vollkommener homophoner Ausgestaltung —

386

auf, wird wiederholt und weiter zum Schluss geführt.

Aber so bedeutsam und gewichtig er ist, so wenig verlangt er — und der Sinn des Ganzen, den wir hier jedoch nicht mit erwägen können, — weitere satzartige und damit vorherrschend homophone Ausbildung; eher würde er, wie sich schon anfangs gezeigt hat, gangartig weiter gehn, wenn das nicht noch zu früh und zu oberflächlich für das Ganze wär'. Auch ein neuer Satz kann noch nicht eintreten, denn jener gewichtige Gedanke ist noch nicht durchgesprochen. Folglich bildet Beethoven aus seinem Hauptgedanken ein Doppelthema, —

387

das mittels seines letzten Gliedes (*a.*) weiter nach *Es*dur geführt, hier in der Umkehrung wiederholt, und nach *As*dur geführt, hier abermals umgekehrt wiederholt wird.

Dies ist der Hauptsatz. Nach der ersten homophonen Ausführung ist er polyphon geworden und bietet den Anblick einer Fugendurchführung, — nur dass die Eintritte der Stimmen, der ganze Modulationsgang von der Fugennorm durchaus abweichen. Der mächtige, sturmartige Einerschritt des Ganzen gestattete nicht jenes Fugenschaukelspiel zwischen *C*moll und *G*moll, sondern führte vom Haupttone sogleich in die überlegene *Dur*-Parallele. Nun konnte zum Schluss nicht mehr in diese übergegangen werden, folglich versenkte sich Beethoven in deren ernstere *Unterdominante*.

Hier erscheint der durchaus homophone Seitensatz. Er ist nothwendig, damit man nach dem Sturm des Hauptsatzes getröstet aufathme; aber nur Einen Moment der Beruhigung kann er gewähren, jenen mächtigen Grundgedanken und Grundzug nicht länger aufhalten. Derselbe tritt vielmehr (unter einer Gegenstimme in Sechszehnteln harmonischer Figuration) breiter und mächtiger im Basse, dann reicher in den Gegenstimmen ausgebildet —

388

im Diskant auf und beschliesst so den ersten Theil.

Der zweite Theil führt mit demselben Gedanken in die zuvor versäumte Dominante *G* moll und bildet hier aus dem ersten Thema (No. 385) und der Vergrößerung seines ersten Abschnitts wieder ein Doppelthema, —

(Eine Oktav tiefer.)



das, in fortwährenden Umkehrungen auf *G*, *C*, *F* moll auftretend, wieder den Anblick einer freien Fugendurchführung gewährt, gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt und von da — in den dritten Theil führt. Hier wird der Hauptsatz vorerst wieder homophon aufgestellt, dann in derselben Weise wie im ersten Theile nach Fugenart, jedoch ganz frei — diesmal auf *F* moll, *B* moll und *Des* dur auftretend — durchgearbeitet, worauf alles Weitere im Hauptton, wie zuvor in *As* dur, folgt.

Auch hier, wie bei Mozart, ist die Sonatenform vollkommen ausgeprägt (statt der Schlusssätze wird das Ende durch einen mächtig ausrollenden Anhang bekräftigt), nur dass der Hauptsatz, folglich auch der zweite Theil von der Fugenform, Wendungen und Kräfte entlehnt hat, die in der von Grund aus mehr homophonen und liedmässigen Sonatenform nicht zu finden wären. Wiederum hat sich aber die Fugenform dem Sinn des Ganzen und seiner allgemeinen Ausgestaltung bequemt. Namentlich hat der Komponist aus der fugenmässigen Arbeit stets wieder in das Homophone zurücklenken, die Modulation nicht nach den abstrakten Gesetzen der allgemeinen Fugenform, sondern nach dem besondern Sinn dieser seiner Tondichtung bestimmen, in den polyphonen Partien aber sich an der Zweistimmigkeit genügen lassen müssen, da die Eigenschaften des Klaviers (S. 22) keine mehrstimmige Durchführung in solcher Energie, wie dieses Werk vor vielen forderte, gestatten.

Das dritte Werk ist das Finale von Beethoven's *F* dur-Sonate, Op. 10. In diesem reizenden *Fa*-*Presto*-Impromptu wird mit Sonate und Fuge muthwilliger Scherz getrieben; die letztere nimmt sich dabei aus, wie ein Greis, den ein Kind am Bart zupft, — man könnte allenfalls bestreiten, dass nur ein Gedanke an Fuge dabei sei.

Das Finale (*Presto*) setzt dieses Thema an, —



beantwortet es auf den letzten Taktschlägen in der höhern — Oktave,

dann aber wieder mit einer höhern Stimme auf der Dominante. Von hier wird mit dem Motiv der letzten Takte (*a.*) gangartig und leicht weiter gearbeitet und mit diesem Satze —



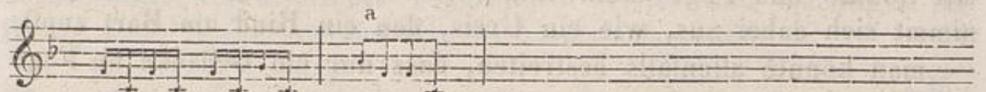
geschlossen. Offenbar ist er ein Nachhall aus dem Thema; will man ihn Schlusssatz, oder gar Seitensatz nennen? — Oder soll man ein im Gange aus der ersten Durchführung entstehendes und figurirt wiederholtes Sätzchen —



(das aber offenbar aus dem Hauptsatz und seinem Gange hervorgetreten ist) für den Seitensatz und No. 391 für den Schlusssatz nehmen? — Es ist alles mit einander Ein Muthwille.

Der zweite Theil stellt sich mit einem Gang aus dem verkehrten Motiv *a.* in *As* dur, bringt hier zweimal das Thema (No. 390) auf der Tonika und arbeitet sich etwas eigensinnig mit demselben Motiv nach *B*, *F*, *C*, *G*, *D* moll und auf dessen Dominante *A*, um dann hell und hold und lieblicher gestaltet in *D* dur den Schlusssatz (No. 391, — der etwaige Seitensatz No. 392 kommt nie wieder zum Vorschein) zu bringen. Mit seiner letzten Hälfte wird nun weiter gearbeitet zum Orgelpunkt auf der Dominante.

Hier bringt der dritte Theil das Thema (No. 390) in der tiefsten Oktave, mit einem frischem Gegensatze, —



wiederholt es unter Umkehrung der Stimmen auf derselben Stufe, wiederholt diese ganze Partie in *G* moll, dann in *B* dur, wo das Thema zuletzt figurirt und weiter geführt wird zum Schlusssatze No. 391. Auch dieser erfährt ausführlichere Behandlung; — und so hat sich das Ganze zu Ende gespielt und gescherzt, man würde ohne Hülfe des zuletzt dreinschlagenden *Fortissimo* kaum gewiss sein, dass eben jetzt geschlossen wäre. —

Dass nun diese Mischform von Sonate und Fuge noch ganz andre Ausführungen zulässt, ist leicht zu ermessen. Auch sie — und vornehmlich sie — wird im vierten Theile vollständiger in Betracht kommen\*).

### Vierter Abschnitt.

#### Zusammenstellung verschiedener Sätze zu einem grössern Ganzen.

Von diesem Abschnitt aus haben wir einen Blick auf die Klavierkompositionen zu werfen, die aus mehrern für sich bestehenden und für sich abgeschlossen oder doch nur mit formell unwesentlichen Bindegliedern an einander gehängten Tonstücken, — nun wieder im weitesten Sinn „Sätze“ genannt, — bestehen.

Die Formen dieser einzelnen Sätze sind uns nunmehr bekannt; einzelne beiläufige Entlehnungen aus andern Gebieten (z. B. die Einmischung rezitativischer Sätze in Seb. Bach's chromatischer Phantasie und Beethoven's *D*-moll-Sonate, Op. 31) können als Seltenheiten, die keinen wesentlichen Einfluss auf die Form im Ganzen äussern, dahingestellt bleiben. Wir haben es daher nur mit Zusammenstellung der Sätze zu thun; es fragt sich:

- 1) welche Sätze können und sollen zusammengestellt werden?
- 2) nach welcher Ordnung und Weise,
- 3) aus welchem Grunde soll dies geschehn?

Hier wird aber sogleich einleuchtend, dass der letzte Punkt, von dem aus offenbar auch die andern ihre letzte Entscheidung zu gewärtigen haben, auf nichts Anderm, als dem Inhalte, der Tendenz jedes besondern Werkes beruhen kann. Warum wird nach einem ersten selbständigen Satz (im obigen Sinn des Wortes), den wir komponirt und — der Form nach — vollkommen abgeschlossen haben, ein zweiter und vielleicht noch dritter und vierter Satz nothwendig? Was bewegt den Komponisten, seinem Werke zwei, drei selbständige und verschiedene Sätze anzuhängen? Und worauf beruht die innere Einheit dieser Sätze, die zwar verschieden sein müssen (sonst fielen sie ja in Einen Satz zusammen), doch aber wiederum durch ein inneres Band vereinigt zu einem grössern Ganzen?

Der äusserliche Bescheid: man schreibe ein Tonstück (z. B. eine Sonate) in drei u. s. w. Sätzen, weil es eben solche Tonstücke gebe, kann uns nicht tröstlich und hilfreich sein. Er erklärt nichts, — denn wie ist man jemals darauf gekommen, dergleichen Kompositionen zu bilden? — und hilft uns nicht über die Gefahr

\*) Hierzu der Anhang M.

einer ungeschickten und unfruchtbaren Nachahmerei, über die stete Gefahr ewigen Misslingens hinaus, die dem bewusstlosen, unaufgeklärten Nachmachen droht.

Es ist, wie gesagt, klar, dass jene Fragen nur aus der Anschauung des Inhalts jeder besondern Komposition erledigt werden können. Wenn die Erregung, die Empfindung, die Idee des Komponisten in dem einen ersten Satze nicht vollständig zur Aussprache gekommen, so bedarf es, damit dies geschehe und der Geist des Komponisten wie des Hörers sein Genügen habe, eines zweiten oder mehrerer Sätze, die mit dem ersten zusammengenommen den einen Zweck haben, also eine Einheit, ein umfassenderes Ganze bilden, dem jeder Bestandtheil (Satz) unbeschadet seiner Abschlusssung für sich als blosser Theil zugehört.

Ob also nach dem ersten Satze noch fernere, — ob zu dem ersten oder einem andern eine Einleitung erforderlich und welchen Zweck und Inhalt die verschiedenen Sätze haben, das bestimmt sich nach dem Sinn des Ganzen. Hierbei gelangt man allerdings wieder zu Grundgedanken oder Hauptrichtungen, da gewisse Bedingungen und Verhältnisse sich in ganzen Reihen von Kompositionen wiederholen müssen; so bildet sich z. B. für die Sonate eine gewisse Grundgestalt aus, die fast das ganze Gebiet beherrscht, und von der die seltenen Abweichungen nur als Ausnahmefälle angesehen werden dürfen.

Allein diese ganze Erörterung muss der Kompositionslehre nach deren durchaus auf Ausübung gerichteter thatsächlicher Tendenz versagt bleiben; sie findet als ausschliesslich kunstphilosophische ihre gebührende Stelle in der Musikwissenschaft. Nur da ist sie gründlich durchzuführen; hier kann nur so viel Notiz gegeben werden, als zur Einweisung in die Praktik erforderlich und ohne vorgängige kunstphilosophische Begründung möglich ist.

Vervollständigung hat auch diese Formenreihe im vierten Theil, in der fernern Instrumentallehre, zu erwarten.

## Fünfter Abschnitt.

### Die Sonate in drei Sätzen.

Schon früher (S. 202) haben wir den Unterschied angemerkt, den wir zwischen Sonatenform, — der uns nun bekannten Gestaltung eines für sich abgeschlossnen Satzes, — und Sonate, so auch zwischen Sonatinenform und Sonatine zu machen haben.

Die Sonate ist bekanntlich eine Komposition, die aus mehrern\*) selbständigen, aber dann wieder als Theile eines grössern Ganzen (eben der Sonate) einheitvoll zusammengehörigen Sätzen besteht.

Die Sonatine ist ein in gleicher Weise zusammengesetztes\*\*) Werk, nur von leichterm Gehalt und beschränkterer Ausdehnung.

Bei der erstgenannten Form unterscheidet man ferner die eigentliche Sonate von der grossen Sonate; letztere hat einen bedeutendern, grossartigern Inhalt und in der Regel mehr Sätze, als die eigentliche Sonate. Dass dieser Unterschied, wie auch der von Sonatine und Sonate nicht allzu scharf durchzuführen ist, sieht man voraus; in der That werden von Komponisten und Lehrern die Benennungen ziemlich willkürlich durch einander gebraucht, und namentlich versagt man sich für sein Werk bald den prunkenden Namen einer grossen Sonate, bald sucht man ihn hervor, um etwa jenem ein vermeintlich grösser Ansehn zu geben. Uns kann hier wie überall an scharfer Durchfechtung der Formgränze nichts gelegen sein; wir wissen längst, dass scharfe Abgränzung der Kunstformen dem freien Wesen der Kunst zuwider ist und auf jeder Gränze die Formen in einander übergehn. Eine Abtheilung vollends nach der mindern oder mehrern Grossartigkeit des Inhalts ohne absolute äussere Merkmale ist gewiss nicht scharf durchzuführen, und wenn, jedenfalls ohne allen Vortheil.

Wir haben uns vielmehr auf die Unterscheidung von zwei Reihen der Sonatengebilde zu beschränken, die sich mit Bestimmtheit und Erfolg durchsetzen lässt. Es ist die der regelmässigen und der ausnahmweisen Gestalt der Sonate. Die regelmässig gebildete Sonate besteht aus drei oder vier verschiedenen Sätzen, denen sich bisweilen, als Nebensatz, eine Einleitung in den ersten — oder auch letzten Satz zufügt. Sie ist es, die wir hier zuerst betrachten.

Wenn die Sonate sich aus drei Sätzen zusammenstellt, so sind dieselben in der Regel schon

durch das Tempo

von einander unterschieden; der mittlere Satz wird in der Regel im langsamern Tempo (als Adagio, Andante u. s. w.) geschrieben, und bietet gleichsam einen Ruhepunkt, ein Moment zur innern Sammlung zwischen den lebhaftern (als Allegro, Presto u. s. w.) ersten und letzten Sätzen.

\*) Bei ältern Komponisten führt auch oft ein einzelner Satz den Namen Sonate, Klang- oder Tonstück.

\*\*) Auch die Sonatine beschränkt sich öfters auf einen einzigen Satz in Sonatinenform, so dass dann der obige Unterschied wegfällt.

Obgleich hier auf tiefere Erörterung des Warum hat verzichtet werden müssen, so ist doch so viel klar, dass dieser Gegensatz von lebendigerer und gemässiger Bewegung, und der Ruhemoment zwischen erregten Partien günstig und wohlthuend für den Hörer, naturgemäss im Gemüthe des Komponisten eintritt. Wenn er daher bisweilen weniger scharf durch das Tempo hervorgehoben wird, so sucht er sich dann durch andre Mittel zu verstärken. So ist der Mittelsatz der *F*dur-Sonate von Beethoven, Op. 10, *Menuetto Allegretto* überschrieben, — und, wenn der Verfasser nicht etwa dieses Werk des Komponisten missversteht, so muss seine Bewegung, Viertel gegen Viertel, ja fast Takt gegen Takt gemessen, eine lebhaftere sein, als die des ersten und letzten Satzes. Demungeachtet wirkt dieser Mittelsatz durch Ruhe und Gleichmässigkeit des Rhythmus, der Melodie und Modulation beruhigend im Gegensatz zu dem strebend, verlangend-andringenden ersten und dem launig kecken letzten Satze.

Der Gegensatz, der in den drei Partien der Sonate liegt, ist klar; aber ebensowohl die Einheit, die sich aus der Rückkehr zu der schnellen Bewegung ergibt. Es ist das Umgekehrte zu dem Gegensatz, den wir zu allererst entdecken mussten: Ruhe, Bewegung, Ruhe. Dass auch diese Form des Gegensatzes sich gelegentlich in der Anordnung einer Sonate ausgeprägt hat, werden wir später bemerken. In der Regel ist aber begreiflich, dass dem ersten Satz in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf Bewegung, höhere Energie, also auch schnelleres Tempo zu Theil, und hiermit die Umkehrung jenes Gegensatzes nach dem Wesen der Sache geboten wird.

Eine zweite Scheidung der drei Sätze liegt  
in der Tonart

derselben. Man giebt — es ist uns auch nicht eine Ausnahme bekannt — dem zweiten oder langsamern Satz eine andre Tonart, als dem ersten; der dritte Satz muss dann als Schluss des Ganzen (als *Finale*, wie er oft genannt wird) wieder die Tonart des ersten Satzes haben, so dass diese als Hauptton des ganzen Werks einheitvoll abschliesst. Auch in Hinsicht der Modulation wird also neben dem Wechsel auch die Einheit des Ganzen festgehalten und der Gegensatz von

Ruhe, Bewegung, Ruhe  
durch die gleich bedeutenden Momente von  
Hauptton, Ausweichung, Hauptton  
ausgesprochen. Nur das geschieht bisweilen, dass, wenn der erste Satz in Moll stand, das *Finale* in derselben Tonart in Dur gesetzt wird. Wir wissen längst, wie enge Beziehungen die Dur- und Moll-

tonart derselben Stufe zu einander haben, und aus welchem Grunde Moll ein trüberes und insofern gewissermassen weniger befriedigendes Wesen ist als Dur. Daher kann uns besonders bei sich aufheiternden Kompositionen diese Versetzung des Finale aus Moll in Dur des Haupttons nicht weiter auffallen.

Aber welche Tonart gebührt dem Mittelsatze? — Dies kann nur nach dem Sinn des ganzen Werkes bestimmt werden. Bisweilen wird es genügen, bloss das Geschlecht zu wechseln, in einer Dur-Sonate dem Mittelsatze Moll desselben Tons zu geben; so hat Beethoven in der vorerwähnten Sonate aus *F*dur den Mittelsatz in *F*moll gesetzt. — In der Regel wird man die nächstverwandten Tonarten wählen; so hat Mozart den Mittelsatz seiner S. 265 erwähnten *F*dur-Sonate in die Unterdominante *B*dur, den seiner *C*moll-Sonate (S. 273) in die Parallele *E*dur gestellt. Seltener wird man sich in Dur zur Oberdominante entschliessen, weil diese schon im ersten Satze stark zur Geltung gekommen sein muss und dabei keinen so entschiednen Gegensatz bietet, als die Parallele. Nur bei leichtern oder sanftern Kompositionen fällt jenes Bedenken ohne Weiteres weg; so stellt Haydn das Andante seiner kleinen freundlichen *E*dur-Sonate\*) in *B*dur auf. — Bisweilen werden statt der ersten Verwandten die in der nächsten Reihe stehenden gewählt. So wendet sich Beethoven in seiner *Sonate pathétique* von *C*moll nicht nach *E*dur, sondern nach dessen Unterdominante *A*dur, der Parallele seiner Unterdominante; in gleicher Weise in seiner *F*moll-Sonate, Op. 57, nach *Des*dur. Auch Mozart geht diesen Weg in seiner *A*moll-Sonate\*\*), deren Mittelsatz in *F*dur steht; es wird also hiermit die im ersten Satze schon gebrauchte Parallele vermieden, wie wir zuvor die in Dursätzen gebrauchte Oberdominante weniger zusagend fanden. — Auch entlegnere Beziehungen werden nicht selten angetroffen. So setzt Haydn das Adagio seiner grossen *E*dur-Sonate in — *E*dur, indem ihm der Hauptton *Es* als *Dis*, als die nach *E* verlangende Terz des Dominantakkordes von *E*dur (als sogenannter Leitton) erscheint und eine überraschende, aber doch vertraut ansprechende Wendung gewährt.

Ueberall wird man bei den Meistern Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Wahl der zweiten Tonart finden, nie aber eine andre Entscheidung, als die durch den Sinn des ganzen Werks gebotne, bei der sich dann auch eine allgemeinere modulatorische Beziehung, wie in den vorstehenden und manchen früher erwähnten Fällen (z. B. S. 284), herausstellen wird. Niemals also wird willkürlich ent-

\*) Diese, wie die andre *Es*-Sonate, im ersten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe (No. 3 und No. 1 der Einzelausgabe).

\*\*) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe (No. 6 der Einzelausgabe).

schieden. Es wär' ein ärmliches Hülfsmittel, wenn man durch die willkührliche Einmischung einer fremden, beziehungslosen Tonart seinem Mittelsatz einen besondern Reiz zu geben dächte; Befremden und Zerstreung würde statt des gewünschten künstlerischen Reizes die Folge solcher Versuche sein.

Eine dritte Scheidung liegt in der Wahl  
der Taktart.

Selten oder nie wird man den drei, nicht leicht auch nur zwei auf einander folgenden Sätzen gleiche Taktart zuertheilen; und wenn die Takttheile gleich sein sollten und müssten, so würde man wenigstens die Gliederung durchweg scheiden, würde z. B. neben Sechsaachteltakt, also neben zweitheilige Taktordnung mit dreitheiliger Gliederung, wenigstens nur eine solche zweitheilige Ordnung stellen, die zwei- oder viergliedrig zerfiel, z. B. Zweivierteltakt mit seiner Gliederung von zwei Achteln und vier Sechszehnteln. — Diese allgemeineren Regeln ergeben sich schon aus der Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der verschiedenen Sätze. Andre Bemerkungen knüpfen sich an die Bestimmung der Sätze selbst.

Der erste Satz, als der aus frischester Energie hervorgetretne, wird in der Regel eine breitere und dabei mannigfaltiger accentuirte Taktart, z. B. lieber Vierviertel- als Zweivierteltakt, lieber Sechsaachtel- als Dreiaachteltakt haben. Der zweite Satz, als der langsamere bewegte, wird gern engere Taktmaasse, z. B. lieber Zwei- als Viervierteltakt, der dritte Satz, der das Zu Ende-Gehn fühlt und fühlbar macht, wird sich gern schon in der Wahl der Taktart fließend, ruhig und gleichmässig zum Schluss eilend gestalten, daher öfter zwei- oder viertheilige als dreitheilige Ordnung, öfter Allabrewebewegung — wenn sie auch meist nicht ausdrücklich angezeigt wird — als eigentliche Viertheiligkeit annehmen.

Die vierte, ungleich folgenreichere und entscheidendere Gegenstellung der Sätze beruht auf der Wahl

der Kunstform

für jeden. Hier ist wieder bei dem Meister ein eben so reicher und stets sinngemässer Wechsel zu beobachten, wenn man ganze Reihen von Werken befragt, bei dem nicht Durchgebildeten Einförmigkeit oder Willkühr. Das Geringste und Aermste wär', immer dieselbe Form zu wiederholen; das Rechte ist, stets die jedem Satz — und zwar in jedem besondern Kunstwerk — angemessne zu ergreifen. Was nun in jedem einzelnen Kunstwerke das Rechte sei, kann natürlich nicht hier gefragt werden; diese Erörterung, die zum Theil Untersuchungen aus der Musikwissenschaft voraussetzt, gebührt dem Komponisten in der Periode des Schaffens, oder der Kritik. Doch ergeben sich auch hier aus der Bestimmung der einzelnen Sätze gewisse allgemeine Regeln, die wenigstens festen

Fuss fassen helfen, bis tieferes Studium und reifere Anschauungs- und Urtheilskraft weiter führen.

Der erste Satz, wieder vermöge seiner vorzugsweisen Energie, kann, um dem Reichthum und der Vertiefung des schöpferischen Geistes den günstigen Schauplatz zu eröffnen, kaum eine andre als Sonatenform annehmen. Hier ist eine den Rondoformen gleichkommende oder überlegne Satzerfindung, eine an Einheit nur von der Fuge übertroffene, an Mannigfaltigkeit sie übertreffende Durchführung der Gedanken, innerhalb welcher sogar die Fugenform selber noch Zutritt findet, eine ausgebreitete und doch sinnvoll gehaltne Modulation, — kurz nach allen Seiten der günstigste Spielraum für alle Kräfte des Komponisten geboten. Daher wird man unter hundert Sonaten und den ihr gleichgestalteten Orchester- und Quartettwerken kaum eins finden, dessen erster Satz eine andre, als Sonatenform hätte.

Engere oder leichtere Werke beschränken sich in ihrem ersten Satz auf die Sonatinenform. Dies wäre der einzige formelle Unterschied, den wir zwischen Sonate und Sonatine anzugeben wüssten\*).

Der zweite Satz nimmt als mittlerer, dann, weil er sich schon vermöge seiner langsamern Bewegung länger bei seinen Gedanken aufhält, in der Regel eine leichtere, einfachere Form an. Bisweilen genügt ihm schon die Liedform, wie wir an Beethoven's *F*dur-Sonate Op. 10 sehn, die statt des Andante Menuettform (mit Trio) bringt. — Oefter ist zwar der Gedanke der Liedform, nicht aber die Enge derselben an sich und im Zusammenhang des Ganzen genügend. Dann bietet sich die Form der Variation, die nach Haydn's Vorgang von Niemand so reich und glücklich ausgebeutet worden, als von Beethoven; wir wollen nur die *G*dur-Sonate, Op. 14, und die aus *F*moll, Op. 57, als Beispiel anführen. — Weit häufiger gestaltet sich aus dem anfänglich ergriffnen Liedsatz eine der kleinen Rondoformen, die sich überall günstig erweisen, wo der erste Satz nicht volles Genügen an sich selber bietet und auch nicht zu der höhern Gestalt der Sonatenform anregt. An der Stelle der gewöhnlichen Rondoform kann auch die bereits Th. II, S. 329 aufgewiesne Verbindung von Liedsatz, Fugato und Wiederholung des Liedsatzes zur Anwendung kommen. Ein Beispiel giebt des Verfassers *E*moll-Sonate (bei Siegel in Leipzig); aus Or-

\*) Die Zahl der Sätze bietet sicherlich kein Unterscheidungsmerkmal. Drei der grössten Sonaten von Beethoven, Op. 53, 57 und 111, die erste sogar *Grande Sonate* genannt, haben nur drei und zwei Sätze. Zwei kleine, leichte Werke von Mozart (Heft 4, No. 3 und 4), deren erste Sätze Sonatinenform haben, werden vom Komponisten Sonaten genannt. Liszt hat eine grosse Sonate in einem Satze geschrieben; sie ist bei Breitkopf u. Härtel herausgegeben.

chester- und Quartettwerken liessen sich deren mehrere anführen. — Oefters findet sich (S. 251) auch die Sonatenform für Mittelsätze benutzt, dann aber auf ihren engsten Raum zurückgeführt, meist ohne Durcharbeitung eines zweiten Theils.

Der dritte Satz endlich fodert schon als Schluss des Ganzen und vermöge seiner erhöhten Bewegung wieder eine ausgedehntere Form. Er führt das Ganze zu Ende, also zur Ruhe, folglich eignen sich für ihn die leichtern und in sich selber stetig zum Ende hinweisenden Formen. Dies sind vor allem die Rondoformen, weil sie — gleichsam an sich selber Schlussätze oder Schlüsse im grössten Sinn und Umfang — stets wieder auf Hauptton und Hauptsatz, also auf die Schlussmomente zurückführen. Daher wird man die meisten Finale's in Rondoform, — und zwar zunächst in der dritten und vierten Rondoform, weniger häufig in der fünften, — oder in Sonatenform, oder statt in beiden letztern auch in der sonatenartigen Rondoform gesetzt finden. Oft mag, selbst bei trefflichen Komponisten, die hier wieder erwähnte Mischform (S. 307) aus keinem andern Grund ergriffen sein, als um der Wiederholung der schon benutzten reinen Sonaten- und Rondoform auszuweichen.

Zuletzt kommen wir auf

#### den Inhalt

der Sätze zu sprechen. Hier lässt sich nur das Allgemeinste festsetzen, alles Nähere hängt von der besondern Stimmung oder Idee jedes einzelnen Werks ab.

Zuvörderst versteht sich von selbst, dass in der Regel jeder Satz seinen besondern Inhalt haben wird, eben weil er ein besondrer und nicht ein blosser Theil des vorangehenden oder nachfolgenden Satzes ist. Es kann unter Umständen wohl einmal ein Gedanke, ein Motiv aus einem Satz im folgenden wiederkehren, allein dann wird das Motiv in einem wesentlich verschiednen Sinne verwendet, oder es hat eine solche Erinnerung an den Inhalt des frühern Satzes besondern Anlass in der Idee des Ganzen.

Der besondre Inhalt jedes Satzes muss aber zugleich der Bestimmung und Form desselben entsprechen, oder umgekehrt: die besondre Bestimmung jedes Satzes wird nothwendig einen besondern Inhalt für jeden herbeiführen, und dieser wiederum dem Satze die rechte Kunstform geben. Hier würde also jede weitere Anleitung, da sich der individuelle Inhalt jeder Komposition nicht voraussehn und vorauserwägen lässt, nur auf die Charakteristik der Formen zurückgehn und dabei doch nur in den Fällen frommen können, in denen eine künstlerische Gestaltung nicht schöpferisch von innen, aus der Idee oder dem Gefühl des Komponisten herausgetreten, son-

dern nach vorbestimmten Zwecken und Formen unternommen wird. Auch auf solchem Weg ist viel Erfreuliches geleistet worden, und es lässt sich nachweisen, dass selbst die bedeutendsten Künstler ihn oft gegangen sind. Demungeachtet ist er nicht der Weg, der uns das Höchste hoffen lässt, und für ihn giebt eben die Erkenntniss der Formen genügende Anleitung.

Nur eine Bemerkung scheint hinsichts des Finale noch der Erwägung werth, zumal wenn es Sonatenform oder sonatenartige Rondoform hat. Im erstern Falle steht es alsdann dem ersten Satze gleich, im andern sehr nahe. Demungeachtet ist seine Bestimmung eine ganz andre, als die des ersten Satzes, und dies kann nicht ohne wesentlichen Einfluss auf den Inhalt bleiben. Der erste Satz ist es, in dem das ganze Werk frisch geboren heraustritt in die Welt, kräftig und entschieden die Wirksamkeit des Ganzen beginnt; der letzte Satz ist es, mit dem diese Wirkung sich vollendet, also zu Ende geht, die Erregung und Bethätigung des Komponisten also zur Ruhe des Vollendehabens zuneigt. Wie spricht sich dies in der Ausgestaltung des Satzes aus?

Dadurch, dass das Finale — in welcher Form es auch erscheine — sich gleichsam als Ein grosser Schlusssatz, oder noch entschiedner gesagt: als Ein Schluss bezeige. Und zwar in allen Elementen der Komposition.

Die modulatorische Konstruktion wird im Finale zusammengehalten; sie entsagt nicht bloss im allgemeinen Verlauf des Tonstückes dem grossen Umfang, dem freien Schweifen in viele und fremde Tonarten, sondern wird auch innerhalb der einzelnen Sätze ruhiger und richtet sich gern und oft auf die Schlussakkorde. Wenn bisweilen für einzelne Sätze eine entlegne Tonart ergriffen wird, so geschieht dies nicht sowohl, wie im ersten Satz einer Sonate, in kühnem, aber fest vorbereitetem Andringen, und hat eine weitere oder langsam und in Fülle der Ausführung zurückkehrende Modulation zur Folge: sondern es geschieht die Ausweichung und die Rückkehr in raschem Zuge, gleichsam ruckweis, so dass das Ganze die Natur eines Trugschlusses annimmt, — nur dass nicht ein Paar Akkorde, sondern ein ganzer Satz in den fremden Ton gerückt werden.

Der Gang der Melodie, — oder vielmehr aller Stimmen wird in Tonfolge und Rhythmus ruhiger, gleichmässiger, weniger kühn anstrebend, als zur Ruhe führend, weniger scharf gegliedert, als verfliegend; ja, wo in der Hauptstimme schärfere rhythmisch-melodische Zeichnung eintritt, bildet sich als Begleitung gern eine um so gleichmässiger fliessende Gegenstimme aus.

Nicht alle diese Charakterzüge treffen in jedem Finale zusammen; aber man kann sie überall gewahr werden, wo nicht eine ganz

besondere Idee den Komponisten auf andre Wege geleitet hat. So findet man, — um wenigstens ein Paar Beläge zu geben, — das ganze weiter und energischer, als die frühern Sätze ausgeführte Finale von Beethoven's *F*moll-Sonate, Op. 2, durchweg in Sätzen und Gängen — nur mit Ausnahme des zweiten Seitensatzes — in Achteltriolen begleitet, das ganze Finale der grossen *D*moll-Sonate, Op. 31, fortwährend, — nur mit ein Paar ruckenden Achtelnoten und einer kleinen Stelle im Anhang, — in Sechszehntelbewegung. Dasselbe ist der Fall bei dem grossen Finale der *F*moll-Sonate, Op. 57, mit wenigen Abweichungen. Das letztere ist auch eins der merkwürdigsten Beispiele für die gleichsam schlussartige, stets an den Schluss mahnende Modulation, die den Finale's gern eigen wird; die Untersuchung dürfen wir jedem Einzelnen überlassen, da doch Niemand den Besitz eines der tiefstinnigsten Werke unsrer Kunst sich versagen wird. — Dagegen erwacht in Beethoven's *D*dur-Sonate, Op. 10, im Finale ein erneutes angeregteres Leben, das gleich zu Anfange dem Rhythmus einen beseelern Pulschlag ertheilt. Auch die S. 325 erwähnte *E*moll-Sonate hat nach der Stimmung, aus der sie hervorgegangen, ein durch Tongeschlecht, Rhythmik (besonders des Hauptsatzes) und überhaupt den ganzen Inhalt energischer gebildetes Finale erhalten.

Wir haben die Verschiedenartigkeit der einzelnen Sonatensätze beobachtet; nun aber muss zuletzt

die Einheit

derselben, als Theile eines einigen Ganzen, wieder zur Sprache kommen, die sich im Inhalte zu offenbaren hat.

Bisweilen bezeichnen zurückkehrende Sätze, Anklänge aus den erstern Partien der Sonate, die man in die spätern, z. B. in das Finale hinübernimmt, diese Einheit schon äusserlich erkennbar; so bringt Beethoven in seiner wunderwürdigen *A*dur-Sonate, Op. 101, zur Einleitung des Finale den Hauptgedanken des ersten Satzes wieder. Allein dergleichen Rückblicke sind weder nothwendig, noch stets anwendbar, das heisst: in der Idee des Ganzen begründet.

Es ist vielmehr die Idee des Werks und die dafür festgehaltne Stimmung, aus der die innere Einheit desselben hervorgeht. Hier tritt begreiflicher Weise jede Lehre zurück und überlässt das Werk rein dem eignen Walten des künstlerischen Geistes und Charakters im Komponisten. Es kann hier nur noch ein Rath ertheilt werden, der sich wahrscheinlich jedem gereiftern Künstler von selbst ergibt, der aber, je früher man sich ihn zu beherzigen gewöhnt, um so glücklichere Folgen hat.

Dieser Rath, oder diese

Maxime

ist keine andre, als:

dass man nie an die Ausführung eines Werkes gehe, ohne dessen Idee wenigstens in den Hauptmomenten gefasst, durchgelebt oder geistig durchgearbeitet zu haben.

Man muss trachten, vom Gange des Ganzen, — also aller seiner Sätze — wenigstens eine allgemeine Vorstellung, gleichsam Anklänge, Grundklänge von seinen Hauptmomenten festzubalten; wie der Maler jedes grössere Bild erst mit den flüchtigsten, nur das Allernothwendigste andeutenden oder umreissenden Zügen gleichsam aufzuhaschen trachtet und erst dann in oft wiederholten Entwürfen und Studien zur reifen Vollendung führt.

Wenn in diesem ersten Akt der Schöpfung das Ganze so weit eingelebt und befestigt ist im Künstler, dass nun das eigentliche (schriftliche) Entwerfen beginnt: so ist ferner im gleichen Sinne rathsam:

dass man wo möglich das ganze Werk in einem Gusse — sei es auch in den flüchtigsten Zügen — von Anfang bis zu Ende entwerfe.

Dies sichert am besten die Gleichheit der Stimmung und Einheit des Ganzen, und entzündet schon durch die Aufregung der Geistesarbeit zu höherer Glut.

Allerdings wird aber dieses Glück uns nicht immer, ja verhältnissmässig selten zu Theil; bald versagt die Kraft, bald stören unabweisliche Verhältnisse. Dann ist wenigstens das höchst rathsam: dass man wo möglich keinen Satz im Entwurf unvollendet lasse und auch von dem vollendeten Entwurf eines Satzes nicht scheide, ohne wenigstens die ersten Momente des folgenden gewonnen und festgehalten zu haben.

Sie sind der Funke, an dem sich in einer zweiten schöpferischen Stunde das Feuer wieder entzündet, an dessen geheimem Fortglimmen die Stimmung sich hinüberlebt und glückliche Einheit des neuen Satzes mit dem ersten verbürgt.

Wie viel nun einem Jeden und in jedem einzelnen Falle hierin Glück beschieden und Arbeit erspart — oder auferlegt sei: das muss Jeder an sich erfahren und danach seine Arbeitsweise regeln.

## Sechster Abschnitt.

### Die Sonate mit mehr Sätzen.

Im vorigen Abschnitte wurde die Gestaltung der Sonate aus drei Sätzen betrachtet. Sie darf als Grundgestalt gelten, weil jene drei Sätze den nothwendigen Gegensatz (S. 322) aussprechen und in allen regelmässigen Gestaltungen vorhanden sind.

Dieser Umkreis ist aber auf mehr als eine Weise erweitert worden: durch Einfügung eines vierten Satzes, gewöhnlich Menuett oder Scherzo genannt, — durch Einleitung in das Ganze oder den ersten Satz, — durch Einleitung in andre Sätze. Das sind die Momente, die wir hier zu überblicken haben; einer eigentlichen Lehre bedarf es dabei nicht.

#### 1. Menuett.

Der entschiedenste Schritt über die Dreisatzigkeit der Sonate geschieht durch Zufügung eines neuen Satzes lebhafterer Bewegung, früher stets Menuett, seit Beethoven bald Menuett, bald Scherzo, auch wohl gar nicht besonders genannt.

Die Stelle dieses Satzes war früher, — namentlich bei Haydn, der hier als wahrer Begründer zu nennen ist, — stets nach dem langsamen Mittelsatze; er sollte gegen den Ernst oder die tiefere Versenkung desselben einen erheiternden Gegensatz, zwischen ihm und dem bedeutenden Finale einen Moment leichtern Ergehens gewähren. Seit Beethoven (auch früher, z. B. bei Dussek) tritt dieser Satz auch bisweilen vor dem Mittelsatz auf. Die Entscheidung über diese beiden Stellen ist nur nach der Idee und dem Bedürfniss jedes einzelnen Kunstwerkes zu treffen. Wenn z. B. Beethoven's so strebsam, so lebensfrisch beginnende *D*dur-Sonate, Op. 10, im *Largo* einer tiefen, bis zu unheimlicher Vergrämung hinabsinkenden Schwermuth Raum giebt: so bedarf es nach diesem Satze des trostmilden, im Trio frisch ermutigenden neuen Satzes (Menuett genannt), um aus jener Nacht des Grams zu neuerfrischem gesundem Leben sich aufzuraffen, das im Finale sich regt und das ganze Werk einheitvoll abschliesst. Und wenn wiederum derselbe Tondichter in seiner *A*dur-Sonate, Op. 110, dem ersten Satz, obwohl mit *Moderato* (also *Allegro moderato*) bezeichnet, den unverkennbaren Charakter eines Adagio (er setzt auch dem *Moderato* ein *cantabile molto espressivo* zu) ertheilen muss: so folgt schon hieraus, — abgesehen von den Beweggründen, die aus der Idee des Ganzen hervortreten, — dass nun nicht sofort ein Adagio (gleichsam ein zweites Adagio) folgen könne, sondern ein Satz lebhafter Bewegung folgen müsse. So erscheint es auch in der grossen *B*dur-Sonate, Op. 106, sogleich unausführbar, dass nach dem übergewaltigen ersten *Allegro* ein ihm entsprechendes Adagio folge. Je tiefer letzteres sich gebären müsste, um dem ersten Satz ebenbürtig und zulässig zu sein, desto unvereinbarer und unerträglicher würde der Gegensatz beider, — in gewissem Sinne des höchsten *Allegro* und des tiefsten Adagio in der Sonatenwelt, — auffallen; es bedarf des vermittelnden Zwischensatzes, den Beethoven *Scherzo vivace assai* überschreibt.

Schon diese flüchtigen Hinblicke zeigen, dass der neu zutretende Satz, wie er auch heisse, oft viel tiefere Bedeutung im Zusammenhang des ganzen Werks habe, als die anfangs wohl allein hervorgetretne eines gewissermassen zur Erholung dienenden Mittelsatzes; die Musikwissenschaft wird sich auf diese mannigfach wechselnde tiefere Bedeutung einzulassen haben. Hier aber folgt schon so viel daraus: dass die Benennungen Menuett und Scherzo (besonders die erstere aus der frühern Periode uns überkommne) für den jedesmaligen Inhalt keine bestimmtere, bindende Bedeutung haben. Diese Menuette sind oft himmelweit vom Charakter der Tanzmenuett oder auch der in der frühern Periode, besonders von Haydn umgeschaffnen Menuett verschieden, wie schon die obige Andeutung über die sogenannte Menuett in Beethoven's *D* dur-Sonate zeigt; so auch darf bei der Benennung Scherzo keineswegs immer an einen durchaus heitern, scherzhaften Inhalt gedacht werden; in seiner *As* dur-Sonate hat Beethoven sogar diesen Namen verbannt und nur die Tempobezeichnung gegeben.

Daher ist auch die Form keineswegs immer die der Menuett; mindestens wird der zweite Theil so weit ausgeführt, wie in der eigentlichen Menuett (Th. II, S. 94) in der Regel nicht denkbar; öfters tritt statt der Menuettform die erste oder zweite Rondoform in lebhafter Bewegung ein; die der Menuett eigne Führung wird ebenfalls nicht streng, bisweilen gar nicht beibehalten, selbst das Taktmaass verlassen und Zweivierteltakt — oder ein anderer dafür eingeführt, wie es die Idee des Ganzen und die Stimmung des Komponisten eben erfordert. Diese Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt kann nicht auffallen, da das Scherzo nur als vermittelnder Nebensatz zwischen den ersten und zweiten — oder zweiten und dritten Hauptsatz tritt, sich also von ihnen und nach seiner Stellung zwischen einem von beiden Paaren (vor oder nach dem Adagio) bestimmen lassen muss.

Was nun zuletzt seine modulatorische Stellung anlangt, so ist auch sie — und durch sie die modulatorische Stellung der vier Sonatensätze überhaupt eine sehr mannigfache, oft weit mehr, als die der drei Sätze einer einfachern Sonate. Auch hier ist natürlich die Idee des Ganzen der letzte Bestimmungsgrund; daher wird man bei den Meistern nie willkührliche Abweichungen vom Grundgesetze der Modulation finden.

Bisweilen fodert diese Idee eine sehr einfache modulatorische Konstruktion. Eine solche zeigt Beethoven's *D* dur-Sonate, Op. 10. Dass der schwermüthige zweite Satz (Largo, moll) auf denselben Stufen auftritt, auf denen gleich zuvor im Hauptsatze (*D* dur) das frischeste Leben andrang, macht den Schmerz gleichsam zu einem vertrautern,

gräbt ihn ein in dasselbe Bett, in dem der Lebensstrom so rüstig weit dahinschoss. Dann muss der Trost des dritten Satzes (Menuett und Trio) wieder denselben Fusstapfen folgen, um sich ganz anzuschmiegen, und muss sich die fester, gesicherter auftretende Ermuthigung in der Unterdominante (Trio, *G* dur) aufstellen, von da der Aufschwung in den Hauptton zum Finale erfolgt. — Eine eben so nahe Modulationsfolge zeigt Beethoven's *F* moll-Sonate, Op. 2: *F* moll, *F* dur, *F* moll und wieder *F* moll; der abweichende Charakter der Sätze ist demungeachtet genügend ausgesprochen. — Ein drittes Beispiel bietet die *A* dur-Sonate, Op. 2: *A* dur, *D* dur, *A* dur und nochmals *A* dur.

Andre Sonaten haben wenigstens Einen fernern Schritt gethan. Die Beethoven'sche Sonate Op. 7 stellt z. B. den ersten, dritten und vierten Satz in *E* dur, das Largo aber in *C* dur auf (diese Tonart ist schon im ersten Satze angeregt); die *C* dur-Sonate, Op. 2, hat ihr Adagio in *E* dur, die grosse *B* dur-Sonate, Op. 106, das ihre in *F*is moll aufgestellt.

Noch mannigfaltiger modulirt unter andern Dussek in seiner *E* dur-Sonate, Op. 44; die Einleitung steht in *E* moll, der erste Satz in *E* dur, das Adagio in *H* dur, die Menuett und Trio in *G*is (*As*) moll und *As* dur, das Finale in *E* dur. Der auffallende Moment ist das nach *E* dur folgende *H* dur; doch ist die modulatorische Verknüpfung, wie Jeder selbst erräth, nicht zu fernliegend. In der S. 325 erwähnten *E* moll-Sonate tritt die Einleitung in *A* dur auf, der erste Satz steht in *E* moll, das Adagio in *A* dur, das Scherzo (bloss *Prestissimo* genannt) in *H* moll, das Trio desselben in *G* dur, das Finale (nach einer Einleitung in *E* moll) in *E* dur. Die Gründe für diesen Gang könnten nur aus dem Inhalt erkannt werden.

## 2. Einleitung.

Zweck und Form der Einleitungen haben wir schon S. 301 kennen gelernt. Es bleibt hier nur zu bemerken, dass in der Sonate nicht bloss zum ersten Satze, sondern bisweilen, namentlich zur Vermittlung entlegner Charaktere und Modulationspunkte, zu spätern Sätzen Einleitungen nothwendig erscheinen. So bedarf Beethoven in seiner *As* dur-Sonate, Op. 110, nach dem wildfrenchen Scherzo einer Einleitung in das tiefklagende (Adagio) Arioso, in der *B* dur-Sonate, Op. 106, schon der Modulation wegen, nach dem Adagio *F*is moll in das Finale *B* dur.

Hat aber einmal eine Einleitung sich mit Nachdruck ausgesprochen, so tritt sie oder doch ihr Hauptmotiv auch gelegentlich im Verlauf der Komposition wieder auf. Dies können wir an der Sonate *pathétique* beobachten, deren Einleitungsmotiv (No. 369) zwei-

mal, zur Einleitung des zweiten Theils und des Anhangs vom ersten Satze, wiederkehrt; eben so an der No. 370 angeführten Einleitung, aus deren Hauptmotiv der seelenvolle Schluss und Anhang des ersten Satzes erwachsen ist, — wie es sich schon im Seitensatze wieder fühlbar gemacht hat.

## Siebenter Abschnitt.

### Die ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate.

Neben den drei- und viersätzigen Sonaten, deren Gestaltung in den vorigen Abschnitten als Grundform mit sehr unwesentlichen Abweichungen in einzelnen Zügen aufgewiesen worden, finden sich nun noch mehr oder weniger abweichende Zusammenstellungen, die gleichwohl dem Namen und der Hauptsache nach der Sonate zugehören. Wir können hier folgende Abweichungen unterscheiden.

Erstens begegnet uns die im Ganzen vollkommen ausgeführte Gestalt der Sonate, — nur dass einer der Sätze sich nicht zu fester Form und Selbständigkeit vollendet hat.

Das erste Beispiel bietet Beethoven's *C*dur-Sonate, Op. 53. Der erste und letzte Satz haben in Fülle und Bedeutsamkeit des Inhalts das Interesse fast ausschliesslich auf sich gezogen; das Adagio ist dabei nicht selbständig geworden, es ist gleichsam nur Zwischensatz, nur Ueberleitung zum Finale, wie schon äusserlich seine Kürze — eine Seite gegen dreizehn und abermals dreizehn — kundgibt. Ein einleitender Gedanke (*F*dur) führt zu einem bestimmten Satze (*F*dur), nach dem jener ersterer wieder anschliesst und sofort — mithin ohne Abschluss des Ganzen — auf die Dominante des Haupttons und in das Finale (*C*dur) führt.

Reicher und doch im Wesentlichen nicht anders gestaltet sich das Andante der Sonate „*Les adieux*“, in dem das öde Gefühl des Alleinseins bei der Abwesenheit des Geliebten unruhig und nirgend befriedigt sich her und hin wendet, nirgend eine Stätte findet, auf der man weilen könnte. So tritt ein Satz in *G*moll, *G*dur auf, wiederholt sich in *C*moll, sucht hier vergebens sich zu erfüllen, muss wieder nach *G*moll, und zieht nun in *G*dur einen zweiten Gedanken, — wie weinende Hoffnung und schmerzliche Erinnerung (*G*moll) nach sich. Noch einmal wird dieser Kreis schwankender Gedanken in fremden Tönen durchlaufen — und nun, ohne Abschluss auf die Dominante des Haupttons (*E*sdur) gelangt, stürmt die Stunde des Wiedersehens mit allen Freudenglocken und mit den seligen Rufen: „Ich habe dich wieder!“ im Finale und seiner Einleitung darein!

Zweitens sehn wir bisweilen den Kreis der Sätze unvollständig — oder vielmehr unvollzählig — gezogen. So fehlt in Beethoven's *E*moll-Sonate, Op. 90, der Mittelsatz, das Adagio, ganz; was dieses hätte aussagen können, ist in dem tief gefühlten ersten Satze mit aller Energie eines ersten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio schon zur Sprache gebracht. So besteht die *C*moll-Sonate, Op. 111, nächst der Einleitung nur aus einem ersten Satze (*C*moll) und einem Adagio, einer Ariette (*C*dur) mit Variationen. Die Idee des Tongedichts wollte es so; kann sie auch nicht hier zur Erörterung kommen, so fühlt doch Jeder schon ohne ihre Enträthselung, erkennt man schon an der Fülle des zweiten Satzes, dass kein dritter folgen konnte und durfte. — Auch die *Cis*moll-Sonate gehört hierher, die Adagio, Menuett oder Scherzo (Allegretto genannt) und Finale, also die drei letzten Sätze einer viergliedrigen Sonate ohne den ersten Satz aufstellt; wiederum der tiefen Idee getreu, die sie schuf.

Drittens finden wir bisweilen den Charakter der vollständig vorhandenen Sätze wesentlich anders bestimmt. Einigermassen könnte schon Beethoven's S. 256 angeführte *E*dur-Sonate hierher gerechnet werden. Nach dem Hauptsatze giebt sie ein Scherzo (in sehr frei modularter Sonatenform), dann statt des Adagio eine Menuett, obwohl in mässiger Bewegung, dann das Finale. Entschiedener ist das Beispiel der Beethoven'schen *A*dur-Sonate, Op. 26. Statt der Sonatenform, die im Allgemeinen unstreitig die angemessenste für den ersten Satz ist, bringt diese Sonate ein Andante mit Variationen, dann folgt ein Scherzo; statt des Adagio oder als solches ein Marsch (*Marcia funebre sulla morte d'un' eroe*), nach ihm das Finale. So giebt auch Mozart in der zweiten Sonate des ersten Hefts (No. 2 der Einzelausgabe) erst Variationen, dann ein *Tempo di Minuetto*, als Finale das bekannte *Alla turca*. Der erste und letzte Satz des Mozart'schen Werks (dem wir mehr als ein ähnliches zufügen könnten) ist reizend, die Beethoven'sche Sonate ist in jedem Satze bedeutend; doch würden wir nur bei den beiden letzten Beethoven'schen Sätzen die Idee dieser Kombination mit einiger Sicherheit aufzuweisen vermögen.

Einen anziehenden, unstreitig tiefer begründeten Fall sehn wir in der *A*dur-Sonate, Op. 101. Nach dem ersten Satze folgt — in *F*dur und *B*dur ein Scherzo in der Form eines mächtig sich emporkämpfenden Marsches mit Trio; das Adagio (hauptsächlich *A*moll) ist unselbständig, wie die S. 332 erwähnten, mehr eine Ueberleitung zum Finale; doch wird zwischen beiden noch der Hauptgedanke des ersten Satzes zurückgerufen. — Das letzte hierher gehörige Beispiel bietet endlich die *Sonata quasi una Fantasia* in *E*dur. Der erste Satz ist ein Andante, das einen zweitheiligen Liedsatz,

einen zweiten ebenfalls zweitheiligen, abermals in *Es* dur stehenden, stark nach *C* dur hinwendenden Liedsatz bringt und mit der Wiederholung des ersten Liedsatzes schliesst. Nun folgt, — gleichsam als Trio zu dem Vorangegangnen, — ein lebhaftes Allegro (zweitheiliges Lied) in *C* dur, und dann die Wiederholung des ersten Liedsatzes in *Es*, mit einem Anhang. Diese ganze Masse ist als erster Satz anzusehn, — wenigstens ein abgerundeter Inbegriff von Gedanken an der Stelle eines ersten Satzes. Darauf folgt als zweiter Satz ein *Allegro molto vivace*, ein normal ausgebildetes Scherzo, ein Adagio (*As* dur) und das S. 310 besprochne Finale. Dieses aber schliesst nicht unmittelbar ab, sondern zieht nach einem Halt auf der Dominante den Hauptgedanken des Adagio, diesmal im Haupttone (*Es* dur), nach sich; nun erst wird im Tempo und aus Motiven des Finale wirklich geschlossen.

## Achter Abschnitt.

### Die Phantasie.

Ueberall haben wir, von einer Grundform als Kern eines ganzen Formengebiets ausgehend, eine Reihe von Gestaltungen gefunden, die sich von jener Grundform aus mannigfachen Gründen mehr und mehr loszulösen, zu emanzipiren suchten, selbst bis zur Gränze einer andern Form und über sie hinaus. So hat sich auch in der letzten Reihe von Fällen ein immer grösseres Loslösen von der Grundform der Sonate ergeben, so dass in den letzten vom Begriff der Sonate im Grunde doch nur das Allgemeine blieb: sie sei ein Inbegriff verschiedner selbständig geformter und abgeschlossener, durch eine das Ganze durchdringende oder schaffende Idee und Stimmung einheitlich zusammengehöriger Sätze. Und auch das nicht; mehrmals fanden wir das Adagio nicht selbständig abgeschlossen; sogar die Bildung einzelner Sätze, z. B. des ersten in der zuletzt erwähnten Komposition, wich von den regelmässigen Formen mehrfach ab.

So sind wir denn in der That bereits zu dem Punkte gelangt, wo wir jede der bisher festgestellten Formen, — Satz und Gang, Lied und Fuge, Rondo und Sonate, und wie wir sie sonst noch nennen und gegen einander stellen mögen, — frei ergreifen und frei wieder verlassen, wie uns die höhere Idee eines grössern Ganzen oder auch die ziel- und fessellos schweifende Laune gerade eingiebt. Wissen wir doch (Th. II, S. 93) längst, dass sich eine willkürlich reiche Zahl von Liedsätzen, — etwa wie eine Folge

lyrischer Gedichte, oder wie eine unbestimmt weit gehende Folge von Gestalten im Basrelief, — an einander reihen lässt, nur durch eine allgemeine Idee oder Stimmung, vielleicht gar nur durch einende Modulation zusammengehalten. Einer solchen Folge fehlt die gedrungne Kraft einer ihren Inhalt mit und durch einander verarbeitenden und innerlichst einenden Form. Aber nicht überall ist diese Kraft, folglich die sie hervorbringende Form Bedürfniss. An die Stelle jener fest ausgeprägten Formen kann eine tiefere, kräftig einende Idee andre frei gewählte und frei wechselnde setzen. Und zuletzt hat im heitern Kunstleben auch das leichte Schweifen und Umherirren sein gutes Recht, ohne Ziel und Zweck als sich selber.

Hiermit erst, — indem wir erkennen, dass es möglich und statthaft sei, jede voraus bestimmte Form aufzugeben, daranzugeben an die Freiheit unsers Geistes, der kein andres Gesetz erkennt, als sich selber, — hiermit erst ist die ganze Formenlehre an ihr Ziel geführt, sind wir in und mit ihr und durch sie frei geworden. Es ist aber das nicht die vermeintliche Freiheit des Ungebildeten, der in seiner Armuth und Beschränktheit sich frei dünkt, weil er nicht vorauszusehn vermag, wie oft und wie überall er auf die Schranken und in die Irr- und Rückgänge seiner Wegesunkunde gerathen wird, sondern die sichere Freiheit dessen, der alle Richtungen und Wege kennt, folglich jeden mit dem andern vertauschen, auch wohl querfeldein gehn kann ohne Gefahr sich zu verirren.

Die Gestaltungen, in welchen sich dieser letzte Schritt zur Freiheit thut, fassen wir mit dem Namen

#### Phantasie

zusammen, ohne weitere Rücksicht auf die bisweilen nebenbei aufgeführten Namen der Tokkate (wenn sich in der Phantasie ein besondrer Spielreichthum zeigt), des Capriccio (wenn besonders eigensinnige Gedanken oder Spielweisen geltend werden), des Potpourri (meist ein Ragout aus Andrer Schüsseln) und anderer, die den besondern Inhalt der Komposition unterscheiden sollen.

Es liegt im Begriff der Sache, dass die Phantasie keinen bestimmten Weg gehn, keine bestimmte Form haben kann; denn ihr Wesen beruht ja eben darauf, von jeder bestimmten Form abzugehn. Daher ist auch für sie schlechthin gar kein Gesetz, nicht einmal das zu geben: dass ein Hauptton festgehalten oder zuletzt wiedergebracht werden müsse, — obgleich das Letztere meist zutreffen mag. Wir können vielmehr beobachten, dass die Gestalten der Phantasie von einer festen, nur frei gewählten Formung an bis in das freieste Sichgehnlassen wechseln, werden also auch gefasst sein müssen, hier wie auf jeder Formgränze Gestalten zu

begegnen, von denen sich gar nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, ob sie hüben oder drüben zu Hause sind.

So hat Beethoven zwei Sonaten (*Es* dur und *Cis* moll, Op. 27) den Beinamen „*quasi una Fantasia*“ gegeben, um die Abschweifung von der festern und vollständigen Sonatenform anzudeuten; es liegt in der Benennung selbst ausgesprochen, dass sich nicht habe festsetzen lassen, ob die Kompositionen Sonaten oder nicht vielmehr Fantasien seien. Umgekehrt hat uns Mozart mit zwei Kompositionen (sie gehören zu seinen schönsten Klavierwerken) beschenkt, die so fest geformt sind, — ja noch einheitsvoller, als irgend eine Sonate, gleichwohl von der Grundform der Sonate entschieden abweichen. Die eine bringt nach einem einleitenden Adagio (No. 372) einen sonatenförmigen Satz (No. 383) als Hauptpartie des Ganzen und kehrt von ihm auf das einleitende Adagio zurück, das in weiterer tieferer Ausführung den Schluss des Ganzen bildet; die drei Sätze, — *F* moll, *F* dur, *F* moll, — sind formell eng verbunden, indem die beiden ersten auf der Dominante schliessen, also zum weitem Fortgange drängen\*). Die andre Komposition\*\*) hat eine sehr ähnliche Konstruktion. Sie stellt zuerst nach einer Einleitung im selben Tempo (*Allegro*, *F* moll) ein Fugato auf, das in kühner Modulation zum Einleitungssatze zurückgreift und auf der Dominante schliesst. Hier — also ohne Abschluss — folgt in *As* dur ein seelenvolles Andante, das wieder auf die Einleitung (erst *As* dur, dann *F* moll) zurückführt, und zwar ebenfalls ohne festen Abschluss. Auch das Fugato, mit einem neuen Gegensatz und neuer Behandlung, kehrt wieder, der Einleitungssatz giebt abermals den Schluss und damit das Ende des Ganzen. Diese letztere Komposition steht der Grundform der Sonate insofern noch näher, als die erstere, weil sie mit lebhaften Sätzen beginnt und schliesst und einen langsamern in die Mitte stellt. Gleichwohl hat Mozart diese *Fantasia* und jene Sonate genannt, ein offenes Zeugnis, dass auch er strenge und sichere Bezeichnung der Form unmöglich fand. — Von der Sonate unterscheiden sich übrigens beide Kompositionen nicht bloss dadurch, dass ihre Sätze stets in einander überführen, sondern auch durch die Rückkehr auf den ersten Satz, während die Sonate zwar an denselben erinnern kann, stets aber ein eigenthümliches Finale bringt.

Freier gestaltet sich schon Mozart's *Fantasia* und *Fuge*\*\*\*)

\*) Hier ist der alte, S. 322 in Erinnerung gebrachte Gegensatz: Ruhe — Bewegung — Ruhe, also Norm geworden.

\*\*) Sie ist ebenfalls vierhändig und findet sich im achten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (ist in neuer Ausgabe auch einzeln erschienen). Vergl. Th. II, S. 475.

\*\*\*) Im achten Heft (No. 4 der einzeln herausgegebenen „Zwölf Klavierstücke“).

in *C*dur. Eine Einleitung (*Adagio*) führt zu einem weit, geistreich und schwunghaft geführten vorspielartigen Satz (er hat keine bestimmte Tonart, sondern fängt in *D*moll an, schweift ganz frei weiter, unterbricht sich endlich auf *D*- und *A*moll, führt nochmals weiter auf die Dominante), worauf eine ziemlich streng durchgeführte Fuge (*C*dur) das Ganze beschliesst.

Noch weit mannigfaltiger stellt sich die grosse Fantasie und Sonate aus *C*moll\*) von Mozart dar. Den Gipfel des Ganzen bildet die Sonate, von der schon S. 273 und 295 Einiges erwähnt worden, so dass die Fantasie zu ihr gewissermassen die Einleitung bildet, aber eine so umfassende, dass sie vielleicht eher für sich befriedigen, als noch auf Weiteres und gar auf eine neue Komposition in drei abgesonderten Sätzen hindrängen mag. Ein einleitendes *Adagio*, *C*moll, führt zu einem neuen Satze (der uns *Andante* scheint) in *D*dur; ihm folgt ein *Allegro*, in *A*moll eintretend, diesem ein *Andantino* in *B*dur, dann ein neues *Allegro* in *G*moll, endlich im Hauptton und erster Bewegung der erste Satz, jedoch in neuer Ausführung; so dass wir bis zur Sonate fünf oder sechs Partien zu unterscheiden haben, die alle in einander überführen und deren jede nach Mozart'scher Weise aus mannigfachen Sätzen und Zügen gebildet ist.

Und hier müssen wir zuletzt noch auf unsern Altmeister Sebastian Bach zurückkehren, der sich auch in der Fantasie vielfach auf das Glückliche und oft auf das Tiefsinnigste bewegt und bewährt hat; die meisten seiner Fantasien (oft auch Tokkaten genannt) werden dann, wie man vom Fugenmeister schon erwarten muss, von einer Fuge gekrönt. Von allen sei nur seine chromatische Fantasie\*\*) in Erinnerung gebracht, eins der reichsten und tiefstinnigsten Werke, in jedem Zuge des Geistes voll, auch nicht in einem einzigen — wie man wohl gelegentlich selbst von guten Musikern hören muss — ein leeres, der veralteten Mode jener Zeit (—!—) verfallnes Tonspiel. Man lerne sie nur kennen und gehe mit der Pietät heran, die einem der grössten Meister aller Kunst gebührt, um sie ganz zu durchdringen.

Nur ungern versagen wir uns hier nach der Bestimmung und den nothwendigen Schranken des Werks näher Eingehn auf ein unsterbliches Werk, dem nicht nur die Abwendung vieler Zeitgenossen, sondern eine — wie uns scheint — missverständige Tra-

\*) Heft 6 der Breitkopf-Härtel'schen Gesammt-, No. 17 der Einzelausgabe die Phantasie ist auch besonders als No. 7 der einzelnen „Zwölf Klavierstücke“ erschienen.

\*\*) Band 4 der Peters'schen Gesammtausgabe. Eine näher auf ihre Idee eingehende Abhandlung vom Verf. findet sich in No. 3 der Allgem. musik. Zeitung von 1848.

dition über die Vortragsweise des Komponisten und seiner Nächstangehörigen in Wirkung und Verbreitung hinderlich geworden. Bloss das Eine sei angemerkt, dass aus hastig, unstät vorübergehender Tonflucht sich endlich feste Harmoniemassen emporheben und als Hauptpartie der Fantasie ein tief bedeutungsvolles Rezitativ gar Viel zu klagen und zu erzählen hat, ehe die Fuge ihren festern Gesang anstimmt und denselben zur Macht eines grossinnig klagenden Hymnus emporhebt.

Hier deutet schon die wesentlich nicht der Instrumentalmusik eigne Form des Rezitativs an, dass dem Tondichter wohl eine bestimmtere Idee vorgeschwebt haben müsse. Ein Gleiches liesse sich von der zuvor erwähnten *Cismoll*-Sonate von Beethoven nachweisen, deren drei Sätze eine durchaus psychologische Folge von Seelenzuständen enthüllen. Gleichen Antrieben, jedoch von ganz abweichendem Inhalt, ist der Verfasser sich bewusst, in seinen vierhändigen Fantasien „Um Mitternacht“ und „Am Nordgestade“\*) gefolgt zu sein. Das Fugato, das die erstere eröffnet, der Uebergang desselben zu einem Arioso oder Monolog, der heftige Allegrosatz, in dem Liedform und Doppelfuge sich mischen, die Erinnerung an den Anfang: das Alles möchte wohl nicht ohne innere Nothwendigkeit so geworden sein, da äusserlich bequemere, annehmlichere, gewohntere Gestaltungen näher oder eben so nahe gelegen hätten. Allein dem Künstler stellen sich bisweilen andre Aufgaben, als die zunächst liegenden und zunächst fasslichen; er geht nicht ihnen, sie gehen ihm nach und er muss ihnen gehorchen.

In andern Fantasien ist eine bestimmtere Idee nicht nachweisbar; wenigstens wüsste der Verfasser sie in der andern *Sonata quasi una Fantasia* (aus *Es*dur) von Beethoven, in den zahlreichen Fantasien Seb. Bach's (mit Ausnahme der chromatischen), so wie in Mozart's *C*dur- und dessen grosser *C*moll-Fantasie nicht aufzufinden. Hier waltet eben die fessellos schweifende Phantasie des Tondichters und reiht Stimmungen an einander, die sich nicht weiter haben bestimmen lassen. Es tritt hier die andre Seite der Musik (und des Seelenlebens) hervor, die nicht sowohl aus Anregungen zu bestimmtern Gefühlen und Vorstellungen vorschreitet, sondern vielmehr umgekehrt das Feste, das in Bewusstsein oder Stimmung vorhanden war, auflöst und wie im Halbschlummer oder Traum Eins um das Andre vorüber- und dahinschwinden lässt auf den lustigen Tonwellen und gleich ihnen.

Man würde eben so arg fehlen, wenn man diese oft so reizvollen, oft wahrhaft beseligenden Träume verbannen oder gering achten, als wenn man jene Bildungen von bestimmtem Inhalt verkennen

\*) Bei Hofmeister in Leipzig herausgegeben.

wollte, oder gar der Tonkunst die Fähigkeit dazu abzusprechen sich unterfinge; alle Meister ohne Ausnahme haben für Beides (wenn auch nicht alle in der Form der Fantasie) Zeugniß abgelegt. Jeder Künstler nimmt, was ihm gegeben oder in ihm gezeitigt wird, dankbar und pflichttreu auf und bildet es mit Liebe und Hingebung aus. Am wenigsten ziemt es dem Jünger, Eins oder das Andre zu suchen oder zu bannen. Ohnehin ist ihm aber die Fantasie keine zur Uebung gestellte Form, — das absolut Freie kann nicht nach Vorschrift gebildet werden, — sondern nur eine solche, die er kennen muss, die im Kreise der gesammten Formen nicht übergangen werden durfte.

Dass endlich gar oft Künstler unter dem Titel von Fantasien, auch mit bestimmterer Angabe des Inhalts, bei ihren Kompositionen Gemüthzustände und Vorstellungen im Sinne getragen, die musikalisch zu offenbaren ihnen nicht gelungen oder überhaupt nicht möglich war (man denke an so viele Schlacht- und Naturgemälde älterer Tonsetzer, an die zahllosen *Souvenirs de Paris* u. s. w. unsrer Virtuosen, an die parfümirt-poetisirenden Titel oder andeutenden Motto's aus „Faust“ oder andern Gedichten in neuester Zeit) kann und soll nicht geleugnet werden. Allein beweist das Misslingen oder Irren in noch so viel einzelnen Fällen etwas gegen eine ganze aus dem Wesen der Kunst und so viel gelungenen Werken vollkommen festgestellte Kunstrichtung? — Oft sogar liegt das scheinbare Verfehlen nur in einer nicht bezeichnend genug gewählten Andeutung des Inhalts, oder in der Natur desselben, wenn dieser zwar ein künstlerisch darstellbarer, aber dem Vorstellungskreis der Meisten weniger nahe liegender ist. Denn allerdings ist jenes Wort Goethe's

Wer den Dichter will verstehn,  
Muss in Dichters Lande gehn

nicht Jedermanns Sache; und stets hat das dem Gewohnten Näherliegende, das Leichtfassliche, das Alte unter dem Scheine der Neuheit vor dem Tiefem, Fremdem, Neuen die erste und ausgebreitetste Gunst davon getragen.

Wie es sich aber auch damit verhalte (die Musikwissenschaft wird darauf ernstlicher eingehn müssen), so liegt doch in der Zweifelhaltigkeit solcher Unternehmungen hinlänglicher Grund, den Jünger nicht zu ihnen hinzulocken, sondern eher von ihnen abzumahnem, — bis innere, unabweisbare Nothwendigkeit ihn dahin zieht\*).

\*) Hierzu der Anhang N.