

## 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

b

8va

8va



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 fort-rücken; 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 zerstreugend. 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) veranlassende 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 antheilvoller 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 zerstreugend, 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 —

98

u. s. w.

(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.

99

u. s. w.

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

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 Vermittlung 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 *Fismoll* wieder gebracht, dann aber sogleich gangförmig nach *Gdur*, 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 *Ddur* 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 erwähnten 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
$2 \times 8$ $2 \times 12$	$2 \times 8$ $2 \times 8$	4	8    12	4
<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 16        24	<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 16        16			
<hr style="width: 100%; margin: 0 auto;"/> 40	<hr style="width: 100%; margin: 0 auto;"/> 32		<hr style="width: 100%; margin: 0 auto;"/> 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.	
$2 \times 8$	$2 \times 14$	$2 \times 8$	$2 \times 8$	$2 \times 8$	$2 \times 14$	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 — abgesehen von der Unzulänglichkeit der Modulation — in den äussern Verhältnissen im Hauptsatz eigentlich die dreitheilige Liedform mit

8,                      8                      und 6 Takten

(abgesehen 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.	
$2 \times 8$	$2 \times 20$	$2 \times 10$	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 stärkerem 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
<hr/>		<hr/>		<hr/>		
16		15		16		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
<hr/>			<hr/>		
19			19.		

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 sechszehn, 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 weichgehaltnen 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,

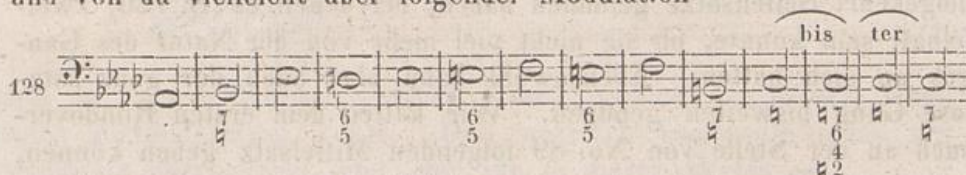
der zwar, nach dem rhythmischen Triebe, der aller Musik von Anfang an (Th. I, S. 25) inwohnt, sich auch in bestimmte Glieder zer setzt, überall aber eigentliche Abschnitte durch modulatorische Mittel vermeidet und deshalb nur für einen Gang gelten kann. Ein solcher Gang lässt sich nun beliebig weit fortsetzen. 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 entlegener, 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) bestehn, dergleichen wir in No. 92, 93 und 102 gesehn haben. Auch seine Ausdehnung richtet sich nach den Maassen der übrigen Theile.

So viel, um der in den vorhergehenden Abschnitten ertheilten Anweisung, wenn es nöthig, zu Hülfe zu kommen. Dem Jünger rathen wir, sich alle verschiednen 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.