

### 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 Seitensatze 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 consists of three systems of piano accompaniment. The first system, marked '137', shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with three flats (B-flat major/C minor). The second system features a dynamic marking 'sf' (sforzando) and a fermata over a chord in the right hand. The third system includes the dynamic marking 'dolce' (dolce) and continues the melodic and bass lines.

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, indicated by a flat sign in the key signature. The score consists of five systems of two staves each, with various rhythmic values and articulation marks throughout.

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*, weist 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 andrer 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.

141 Seitensatz.

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 festgegliederten 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 frischem 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 'cresc.' and measure 150 is marked with a '+' 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 with figured bass notation:  $\frac{6}{4} \frac{3}{3}$  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 *F*is moll, mit einer gleichen nach *D*dur gesetzt; dann bildet sich aus diesem Stoff und harmonischer Figuration der weitere Gang nach *C*is, *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, —

The image shows a musical score for two staves. The top staff is numbered '153' and has 'Sva' written above it. The bottom staff also has 'Sva' written above it. The music consists of a series of rhythmic patterns with many beamed notes, suggesting a fast or intricate passage. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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 feinern 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 Gegensatze 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.

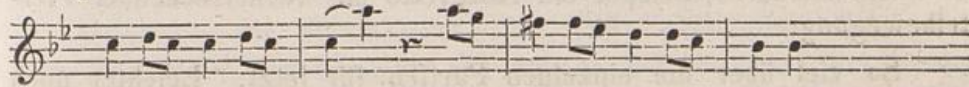
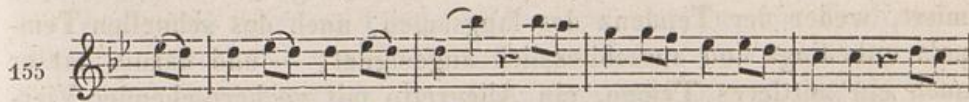
Dies sind die Gesetze, die uns bei der Bildung von Sätzen im schnellen Tempo leiten werden; es sind Folgerungen aus Anschauungen und Grundsätzen, die uns längst\*) geläufig worden sind. Das Entgegengesetzte wäre für langsamer bewegte Kompositionen Gesetz.

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

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



oder dieses aus Mozart's Gmoll-Symphonie, —



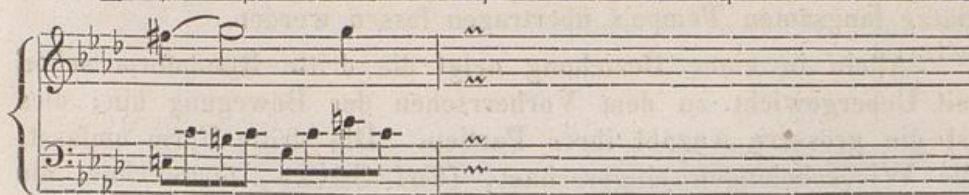
oder dieses aus dem Allegro einer Sonate von Hummel —



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 Seitensatze 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 geschahn, 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.

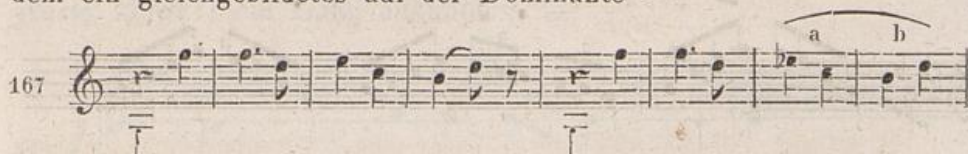
erst ist es gerathen, ihn zu wirklichen, freien Kunstwerken zu führen, deren Motive zwar ebenfalls dem vernünftigen Bewusstsein offen liegen, aber meist vielfach zusammenwirkenden Ursachen entsprungen sind, deren Umfang schon schwerer zu überschauen ist.

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 übergeleitet; 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 gesteigert

gert hat. Beethoven ergreift daher wieder den Satz (No. 177), der vom ersten Seitensatze 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 *As*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. Stießen 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 *As* dur-Sonate, Op. 26.

Der Hauptsatz hat periodische Liedform. Dies —

Allegro.

182 

ist die Skizze des Vordersatzes; der Nachsatz —

183 

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 

der in der Umkehrung in *Es* dur und noch einmal, in erster Stimmlage, in *As* dur, 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, —

I			II	III	
HS	SS1	HS	SS2	HS	SS1

und damit kehrt im Grossen und Zusammengesetzten die dreitheilige Form wieder. Ja, dieselbe ist schon im ersten Gliede dieser Gestaltung

I		
1	2	3
HS	SS1	HS

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 vollkommnem 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 Hauptton, 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 —



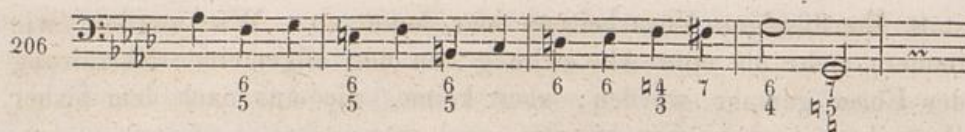
(die beiden Unterstimmen in tieferer Oktave) an, seine ersten Abschnitte (bis †) werden im Hauptton wiederholt, im folgenden Takt aber eine rasche Wendung nach *G*dur gemacht und von da nach einer orgelpunktartigen Befestigung in die Dominante des Haupttons gegangen, — nach *C*moll.

Sowohl die Unstättigkeit in der Bildung des Hauptsatzes, der von *F*moll sich sofort nach *A*sdur wirft, 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.

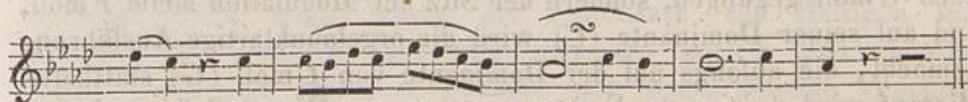
Allein der Grundcharakter des ganzen Finale widerstrebt diesem ruhigen Abschluss; auch verlangt der so stürmisch, im Hauptsatze so unstät vorübergeeilte erste Theil Wiederholung, mithin Zurückführung in den vom Schlusssatze so verschiedenen Anfang. Daher wird nach dem Schlusssatze der Anfangssatz (No. 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*sdur 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.

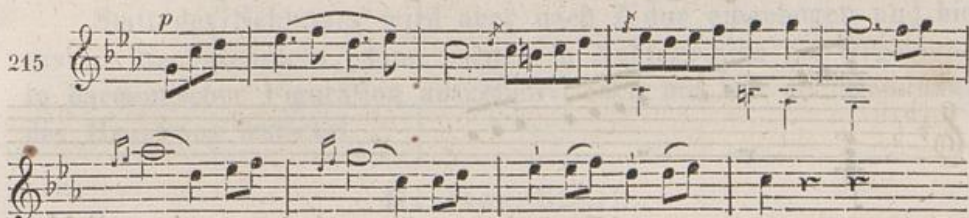
Am Schlusse des Ganzen überzeugt man sich, wie unnöthig und übel angebracht die mittlere Wiederholung des Hauptsatzes gewesen wäre. In ihm gesellen sich (S. 191) zwei verschiedene Elemente, der heftige Anfang (No. 203) und der weichere, jener Heftigkeit gleichsam bittend entgegenende zweite Satz (No. 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

Seitensatz beeinträchtigt. Bloss der zweite oder erste Gedanke? Das hätte dieselben Bedenken gegeben. Oder hätte man dem Hauptsatz eine neue Form geben und den zweiten Gedanken voran stellen sollen? Dies wäre vor allen Dingen eine wesentliche Abänderung des Hauptsatzes, nicht seine Wiederholung, sondern eine Umgestaltung seines Inhalts geworden, die dem Rondo nicht eigen ist, dergleichen wir vielmehr bei der Sonatenform finden werden; das Tonstück würde mithin aus dem Kreis unsrer gegenwärtigen Beurtheilung fallen. Aber es wäre auch ein durchaus ungünstiger Ausweg, denn damit würde der Gegensatz des Heftigen und Mildern, der jetzt so grossartig zwischen erstem und zweitem Theile verhandelt wird, in kleinere sich wiederholende Wechselsätze zersplittert sein. Schon zu Anfang, im Hauptsatze, musste der schnelle Wechsel der Stimmung und Gestaltung uns (S. 191) auffallen; dort war er aber vorbedeutend und die Grundstimmung befestigte sich sogleich im Gang und ersten Seitensatze; hier wär' er nur kleinlich und störend.

Ein zweites Beispiel bietet uns das Finale von Beethoven's *Sonate pathétique*.

#### Erster Theil.

Der Hauptsatz (Cmoll) hat vollständig ausgeführte Periodenform; —



der Nachsatz wird wiederholt und noch ein Anhang zugesetzt, —



ebenfalls wiederholt, und dann ganz fest und vollkommen im Haupttone geschlossen.

Ein Zwischensatz (statt Ganges) —



stellt uns in Fmoll, seine Wiederholung bringt nach Esdur zum ersten Seitensatze.

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.) —

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. —

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 —

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.