

Vierte Abtheilung.

Die Sonatenform.

Das lose Aneinanderreihen verschiedener Sätze und Gänge war als Charakterzug der Rondoformen erschienen. Nur ein Satz, der Hauptsatz, war ursprünglich im Rondo wichtig genug, um wiederholt zu werden; er war dann aber auch das einzige Feststehende des Ganzen, und musste eben darum immer in derselben Weise (wenigstens im Wesentlichen) und in derselben Tonart wiedergebracht werden. So hatte man an ihm steten Anhalt; aber zugleich war die Modulation durch ihren mehrmaligen Rückgang auf denselben Punkt von freierer und energischer Entwicklung zurückgehalten, fast nur auf die Räume zwischen Haupt- und Seitensätzen beschränkt.

Die vierte und besonders die fünfte Rondoform sind über diesen beengenden Kreislauf hinausgegangen. Indem sie Haupt- und ersten Seitensatz zu einer einheitvollern Masse vereinen, besonders im dritten Theil beide (mit dem Schlusssatze, wenn ein solcher vorhanden) im Hauptton eng verbunden wiederbringen, giebt sich in ihnen eine andre und höhere Richtung zu erkennen. Nicht mehr

das Einzelne (einzelne Sätze) in seiner Vereinzelnung soll gelten, sondern der innige Verein der Einzelheiten (einzelnen Sätze) zu einem Ganzen, also

das Ganze in seiner innern Einheit

wird zur Hauptsache. In diesem Ganzen fängt auch das Einzelne an, sich aus seiner Starrheit zu lösen; es ist nicht mehr bloss für sich da und muss auf sich beschränkt seinen Platz bewahren; es bewegt sich (wenigstens der erste Seitensatz) von seinem ursprünglichen Sitze zu einer andern Stelle (von der Dominanten- oder Paralleltonart zum Hauptton), und zwar nach dem Bedürfniss des Ganzen, das nun in grösserer Einheit und mit grösserer Masse im Haupttone sich abschliessen will.

Nur der zweite Seitensatz ist dieser Tendenz fremd geblieben. Er steht für sich da, als ein Fremdes zwischen dem ersten und dritten Theil. Man werfe aus dem S. 186 gewiesenen Schema, — oder aus dem S. 191 betrachteten Beethoven'schen Rondo den zweiten Seitensatz mit seinen Anhängseln (Gang und Orgelpunkt) aus: so bilden erster und dritter Theil ein Tonstück von so fester

Einheit, wie keine der Rondoformen darbietet. — Dass übrigens diese Operation an Beethoven's Rondo schon aus innern Gründen (die leidenschaftliche Unruhe des Ganzen fodert den im zweiten Seitensatze gebotenen beschwichtigenden Gegensatz) verwerflich sein würde, kommt hier nicht in Betracht.

Die Sonatenform*) vollführt, was die vierte und fünfte Rondoform begonnen hat. Sie thut dies im Allgemeinen in zweifacher Weise. Einmal dadurch, dass sie das Fremde, — den zweiten Seitensatz, — das die fünfte Rondoform zwischen dem verschmolzenen ersten und dritten Theile noch festhält, aufgibt (wie wir oben S. 201 bloss aus formellen Gründen vorgeschlagen) und sich auf die enger vereinigten Partien beschränkt. Dies ist die kleine Sonaten- oder Sonatinenform. Dann, indem sie einen neuen zweiten oder mittlern Theil bildet, und zwar in Einheit mit dem ersten Theil, also aus dessen Inhalte. Dies ist die eigentliche Sonatenform.

Beide Formen, oder vielmehr Arten der einen Sonatenform werden für Sätze schneller wie langsamer Bewegung angewendet. Wir werden sie zuerst an erstern studiren, weil sie eben hier, wo die Bewegung von einem Satze zum andern und die Beweglichkeit der Sätze vorherrscht, ihre Natur am deutlichsten enthüllen. Die kleine Sonatenform würde übrigens kaum einer besondern Aufweisung bedürfen, wenn wir nicht damit zugleich der eigentlichen Sonatenform vorarbeiteten. Aus diesem Grunde sei sie im Folgenden genau durchgenommen.

Erster Abschnitt.

Die Sonatinenform.

Diese Form ist bei dem ersten Hinblick als Zurückführung der fünften Rondoform auf zwei Theile durch Auswerfung des mittlern erschienen. Allein es versteht sich, dass solche Auffassungsweise nur eine vorläufige Veranschaulichung beabsichtigte, uns

*) Sonate heisst bekanntlich (wie weiterhin zu besprechen sein wird) ein aus mehreren abgesonderten Sätzen, z. B. aus Allegro, Adagio, Scherzo und Finale zusammengesetztes Tonstück für ein (oder zwei) Instrumente. Mit dem Namen Sonatenform aber bezeichnen wir — in Ermangelung eines andern bereits geläufig worden Namens — die ganz bestimmte Form eines einzigen Tonstücks. Der hin und wieder gebrauchte Name „Allegro“ oder „Allegroform“ ist schon deswegen unangemessen, weil die Sonatenform auch häufig für langsame Sätze angewendet wird.

nur vorläufig vergewissern sollte, dass wir alle Bedingungen und Voraussetzungen der neuen Form schon in Händen hätten. In der That aber wird diese Form wie jede durch den Inhalt des Tonwerkes, wie er sich in der Seele des Komponisten gebiert und ausgestaltet, hervorgerufen, oder vielmehr: ist nichts als diese Ausgestaltung.

Hiermit verweist selbst jene äusserliche Anknüpfung auf den Inhalt und Antrieb der Sonatinenform.

Ein leichterer, flüchtig weiter führender Satz, der nicht sowohl für sich, vielmehr als Bestandtheil eines grössern Ganzen beweglich in einander greifender Bestandtheile gelten will: das ist der Keim eines solchen Tonstücks; leichte Fortbewegung und Verknüpfung ist hervortretender Charakterzug desselben.

Hier*) —

225 Allegretto.

haben wir einen solchen Satz vor uns, der als Beispiel der Sonatinenform in Dur dienen soll. Wollten wir auch annehmen, dass er irgend einen Grad von künstlerischem Interesse erweckt: so ist doch offenbar sein Inhalt ein nicht tief anregender, das Ganze aus leichten Motiven leicht und flüchtig gewebt. Der Satz erscheint für sich selbst nicht wichtig genug, reizt uns also zu raschem Fortschreiten. Sollte er Hauptsatz eines Rondo's werden, so müssten

*) In diesem und den folgenden Beispielen hat aus Rücksicht auf den Raum nur das Nothwendigste gegeben, nur ein Entwurf auf einer Zeile gesetzt werden können. Die Unterstimme soll den Bass andeuten und ist dazu bald eine, bald zwei Oktaven tiefer zu stellen, bald als blosse Harmonie-Andeutung anzusehn. — Diese Abfassungsweise hat auch auf den Inhalt nachtheiligen Einfluss gehabt; er erscheint zu einseitig in die Diskantregion gedrängt, nicht spielvoll, nicht klaviermässig, überhaupt nichts weniger als reich entwickelt.

wir ihn durch festern Abschluss wenigstens zu einer formellen Bestimmtheit fördern, um ungeachtet der Leichtigkeit seines Inhalts genügenden Anhalt an ihm zu haben. — Umgekehrt hat in dem S. 191 betrachteten Beethoven'schen Rondo die leidenschaftliche, in scharfen an einander gedrängten Gegensätzen sich kundgebende Bewegung ersetzt, was dem Hauptsatz an fester Ausprägung der Form abgeht.

Wie haben wir nun den obigen Anfang (No. 225) weiter zu führen?

Er zeigt sich als ein Vordersatz, fodert also anscheinend seinen Nachsatz, das heisst: vollendete Periodengestalt. Dagegen ist kein Antrieb zu zweitheiliger Liedform vorhanden; der Inhalt ist nicht so bedeutsam, dass er weitem Raum foderte; und der (auf die Dominante fallende) Halbschluss lässt eher einen Schluss im Hauptton, als in der Tonart der Dominante erwarten.

Wir gehn so weiter:

226

cresc.

forte

8va

8 8 8

Dass hier ein Satz geschlossen, ist klar. Aber wie? nicht einmal mit einem Ganzschluss, weder im Haupttone noch in der

Dominante. Zwar zeigt sich im dreizehnten Takte der Dominantakkord (oder gar nur verminderte Dreiklang) von *D*dur; aber er tritt auf dem vierten Viertel, also auf dem leichtesten Takttheil, in einer Umkehrung und zu einer so beweglichen Kantilene auf, dass gar nicht das Gefühl des Schlusses, sondern das Bedürfniss weitem Fortgangs entsteht. Darauf folgt denn — ein Halbschluss im Hauptton (wie in No. 225 bei dem Vordersatze), und zwar mit der Mollharmonie der Tonika, so dass man nicht einmal an einen sogenannten Kirchenschluss in *D* (Th. I, S. 319) denken kann. Die ganze Formel von Takt 3 bis zu Ende ist nichts, als ein befestigter Halbschluss im Haupttone.

Der Vordersatz hätte zu einem Hauptsatze für ein Rondo benutzt werden können; jetzt, wo die Flüchtigkeit der Gestaltung zu der Leichtigkeit des Inhalts kommt, ist nicht mehr an die Stabilität eines Rondo, sondern nur an gleich leichten Fortschritt und somit an den fortdrängenden Gang der Sonatenform zu denken.

Allein — ist denn der Inhalt unsers Satzes ein drängender? Dazu haben wir ihn wohl schon zu leicht befunden; er fodert leichtere Behandlung, — wie im Bisherigen, so im Weitem.

Dies zeigt sich zunächst in der Weise, wie der Seitensatz an dem Hauptsatz anschliesst; eine Weise, die der Sonatinenform eigen und ihr auffallendster Unterschied von der Sonatenform ist. Wir zeigen ihn gleich praktisch am vorliegenden Falle.

Der Schluss in No. 226 ist unstreitig ein blosser Halbschluss und die Tonart unverändert *G*dur. Allein der letzte Akkord, — also der Schlussakkord, — ist der Dreiklang auf der Dominante, auf *d*. Nach einer längst uns geläufigen Vorstellung (Th. I, S. 79) erinnert dieser Dreiklang an die Tonart seines Grundtons, an *D*dur; ja, in der Modulationslehre haben wir schon (Th. I, S. 238) erkannt, dass ein nach einem Schlusse frisch eintretender Dreiklang uns in die von ihm angedeutete Tonart versetzen kann, — mittels eines Modulationssprunges. Ein solcher finde hier statt.

Wir sind zwar noch in *G*dur, der Schlussakkord ist nur der Dominantdreiklang von *G*, aber er erinnert an die Tonart der Dominante, *D*dur, und so bestimmen wir:

er soll der tonische Dreiklang dieser neuen Tonart sein.

Dies ist unstreitig die leichteste oder flüchtigste Weise, in die neue Tonart und zum Seitensatze gelangt zu sein; es ist die Modulationsweise der Sonatine.

Wir fahren also, mit Wiederholung des letzten Taktes aus No. 226, so fort: —

227

Der Seitensatz, der hier mit dem zweiten Takte anhebt, hat nicht einmal den Weg zu periodischer Bildung eingeschlagen; er besteht im Grunde nur aus einem einfachen auf dem vierten Takte schliessenden Satze, der mit einer Wendung nach *E*moll, dann noch zweimal in *E*moll, — stets unter Versetzung aus einer Stimme in die andre, — wiederholt wird; auch hier also offenbart sich die leichte Weise des Ganzen. Mit dem zehnten Takte wird in den jetzigen Hauptton (den Hauptton des Seitensatzes) zurückgegangen und derselbe nun festgehalten; der zehnte bis zwölfte Takt wie-

derholt (wenigstens im Wesentlichen) den Kern des Seitensatzes, so dass man denselben erst hier für geschlossen erachten muss.

Von diesem Abschluss des Seitensatzes an war jedenfalls noch ein weiterer Fortgang nothwendig, um das Ganze in der Tonart des Seitensatzes fester und befriedigend abzurunden; dies war um so nothwendiger, je loser die Modulation des Seitensatzes sich gebildet hatte. Daher beginnt nun vom zwölften Takt ein Gang, der in den letzten fünf Takten (die mit *bis* bezeichneten doppelt gerechnet) durch einen Schlusssatz den ersten Theil des Tonstücks endet.

Nach dieser Uebersicht des Ganzen ist zweierlei noch besonders nachzuholen.

Erstens: wir haben die Modulation des Seitensatzes eine losere genannt; ist sie folglich nicht tadelnswerth, da es ja bei uns stand, sie fester zu bilden? Nein. Obgleich man von Sätzen, die nur zur Veranschaulichung der Lehre und Arbeitsweise verfasst worden, nicht die tiefe Begründung fodern wird (S. 166 Anm.), die dem wahren Kunstwerk aus der Fülle des in ihn versenkten Künstlergeistes innere Nothwendigkeit aller seiner Momente giebt: so ist doch die Bildung des Seitensatzes der des Hauptsatzes, also dem Sinn des Ganzen wohl entsprechend. Auch der Hauptsatz ist keine fest abgerundete Bildung, sondern besteht wesentlich aus dem Satz in No. 225 (oder dem Kern der zwei ersten Takte daselbst), dem nun statt eines abschliessenden Nachsatzes veränderte und weiter führende Wiederholung (No. 226) folgt. Ihm entspricht die Bildung des Seitensatzes, in welchem Takt 3 der kurze Kernsatz in wörtlicher Wiederholung, nur in einer andern Stimme, wiederkehrt und erst am Schluss anders gewendet wird. Der Satz selbst ist hiermit befestigt; aber es hat sich an seiner Wiederholung eine neue Intention kundgethan: der Wechsel zweier Stimmen. Folglich musste auch dieser weitere Folge gegeben werden, wenn sie nicht als eine bloss zufällige und einflusslose wieder fallen sollte; selbst wenn die Wiederholung der alternirenden Stimmen verzögert, z. B. so —



mit einem Zusatze zu einem festen Satz (der hier mit dem siebenten Takte schliesst) abgerundet würde, könnte die Wiederholung — nunmehr des ganzen Satzes (sie beginnt Takt 8 im obigen Beispiel) nicht wohl umgangen werden; sie war vielmehr bei der grössern Gewichtigkeit des Satzes um so nothwendiger geworden. Uebrigens erkennt man an diesem Beispiel, dass ein fester gebildeter Seitensatz weniger dem Sinne des Tonstücks entspräche, als der in No. 227 festgesetzte.

Zweitens: ist das, was wir in No. 227 dem Seitensatze bis zum Schlusssatze zugefügt haben, wirklich ein Gang? — Wir haben es oben kurzweg so genannt, weil dieses Zugefügte jedenfalls an der Stelle oder anstatt eines Gangs ist; genauer hätten wir diese Bildung als eine jener zweideutigen oder Mittelgestalten bezeichnen sollen. Bei schärferer Betrachtung finden wir nämlich den auf den elften Takt des Seitensatzes fallenden Schluss in Takt 12 und 13 durch abermalige Schlussformeln verstärkt; mit dem letzten Takte beginnt ein Satz von vier Takten, der abermals auf einen wiederholten Schluss ausläuft; auch dieser Satz wird (obwohl sehr geändert) wiederholt, und hier erst wird der Schluss, nachdem er verlängert worden, vom zweiundzwanzigsten Takt an gangartig weitergeführt, — um bald wieder in den Hauptton und zum Schlusssatze zu führen. Vorherrschend ist also hier die Satzform, und zwar mit fortwährender Neigung, einen Schluss im Haupttone zu machen oder zu befestigen; man könnte jeden der Sätze für einen Schlusssatz erachten, so wenig eigne Bedeutung hat er, so wenig ist einer derselben um seiner selbst willen da; sogar der eigentliche Schlusssatz gewinnt durch seine Stützung auf die Unterdominante festere Haltung. Aber eben darin spricht sich das Ganghafte jener Sätze aus. Es hat sich nur dadurch verborgen, dass die Sätze insgesamt in derselben Tonart bleiben. Wären wir von Takt 13 an so, —



oder auch nur nach Festsetzung des ersten dieser Sätze vom sechszehnten Takte so —



glied- oder satzweise fortgeschritten, so würde die Natur des Ganges klarer hervorgetreten sein. Dann wäre aber bei der Beweglichkeit des Seitensatzes ein Uebergewicht der Bewegung, eine Erregung die Folge gewesen, die dem leichten Inhalt und Gange des Ganzen nicht angemessen schiene. —

Hiermit haben wir

den ersten Theil

unsers Tonstückes, ähnlich dem der fünften Rondoform, festgestellt.

Soll jetzt als zweiter Theil, wie in den letzten Rondoformen, ein zweiter Seitensatz folgen? — Der Inhalt des ersten Theils ist zu leicht gefasst und abgefertigt, als dass er zu weiterm Fortschreiten, zur Aufstellung eines Gegensatzes reizen könnte.

Daher geht nun unser Weg entweder ohne Weiteres zum Wiedeanfang des Hauptsatzes, oder es erfolgt diese Rückkehr des Hauptsatzes nach einem überleitenden Gange, der entweder schon auf der Dominante des Haupttons orgelpunktartig steht, oder zu einem Orgelpunkte dahin führt.

Im obigen Beispiel würden wir den sofortigen Wiedeanfang vorziehen, weil Harmonie und Melodie auf das Beste dazu bereit liegen. Wäre dies nicht der Fall, hätten wir z. B. für gut befunden, den Schlusssatz lebhafter hinaufzuführen —

(eine Heftigkeit, die im Vorhergehenden gar nicht begründet wäre), so würden wir eines Ueberleitungssatzes bedürfen, um wieder auf den harmlosern Anfang zurückzukommen; wir könnten so —



zum Anfang (im letzten Takte) zurückkehren. — Gleiches Bedürfniss tritt hervor, wenn Seiten- und Schlusssatz in einer fremdern Tonart stehn, z. B. in einem Tonstück aus Moll in der Parallele. Angenommen, unser Hauptton wäre *Hmoll* gewesen und der Schluss ständ' also in der Parallele, *Ddur*: so wär' es nicht wohlgethan, von da (nach No. 227) sogleich wieder nach *Hmoll*, mit der Quinte in der Oberstimme, zurückzuspringen; man hätte Grund zu einer vermittelnden Ueberleitung, die sich vom vorletzten Takte von No. 227 etwa so, —



oder mit weiterer Ausdehnung so —



hätte machen und in den Hauptton (das jetzt dafür angenommene *Hmoll*) und das erste Motiv hätte zurückführen können. — Man erkennt hier, und schon im Schlusssatze von No. 227, wie vorthailhaft es für innigere Verknüpfung des Ganzen ist, wenn man am Schluss und vor dem Wiederaufgang auf die ersten Motive zurückkommen kann. Technisch würde dies allerdings jederzeit möglich sein, nicht aber dem Sinn jeder besondern Komposition gemäss.

Wir wollen uns also das Vortheilhafte solcher Ueberleitung nicht entgehen lassen, wohl aber auch hier uns hüten, aus einer bisweilen oder oft erspriesslichen Maassnahme eine allgemeine zwingende Regel zu machen.

Es ist noch ein dritter Fall (S. 207) möglich. Wir bedürfen bisweilen einer Ueberleitung oder Einschlebung zwischen dem Schluss des ersten Theils und dem Wiederanfang, mögen aber dazu keins der schon vorhandenen Motive benutzen. Angenommen, unser erster Theil hätte den in No. 231 aufgewiesenen Schluss gehabt und wir fühlten das Bedürfniss, der damit gegebenen zu grossen Erregung eine um so entschiednere Beruhigung entgegen zu setzen: so könnte schon die in No. 232 gegebne oder jede ähnliche Rückleitung zu lebhaft, also für den jetzigen Zweck ungeeignet erscheinen. Wir wollen, um den bewegtern Schluss besser zu motiviren, abermals als Hauptton nicht *G* dur, sondern *H* moll annehmen. Dann könnte sich eine Ueberleitung, wie die nachfolgende —

235

ergeben.

Hier sehn wir abermals, wie eng sich die Sonatinenform und durch sie die Sonatenform an die fünfte Rondoform anschliesst. Der in No. 235 auftretende Satz tritt offenbar an die Stelle des zweiten Seitensatzes. Nur reift er nicht zu einem solchen; er ist vielmehr auf einfache Satzform und den Umfang von vier Takten beschränkt, und führt nach einmaliger Wiederholung in einen Gang und zum Wiederanfang, so dass Niemand ihn für gleich gewichtig mit dem Haupt- oder ersten Seitensatz ansehen wird.

Wie nun auch der Rückschritt zum Hauptsatz geschehn sei, mit seinem Eintritt beginnt

der zweite Theil

der Sonatine. Hieraus ergibt sich schon, dass sie nur aus zwei Theilen bestehn kann; der ehemalige zweite Theil (nämlich aus der fünften Rondoform der zweite Seitensatz) ist ja ausgefallen und damit der ehemalige dritte Theil zum zweiten geworden.

Der Inhalt dieses zweiten Theils nun ist aus der Rondoform bekannt; er ist aus

Hauptsatz, Seitensatz, Gang und Schlusssatz zusammenzustellen, die insgesamt im Hauptton, — also bei uns in *G*dur, — auftreten.

Allein auch bei der Zusammenstellung waltet die leichtere Weise der Sonatinenform vor.

Im ersten Theil endete der Hauptsatz mit seinen Anhängseln in einem Halbschluss auf der Dominante des Haupttons, und wir setzten damals fest:

es solle diese Dominante für den Sitz der neuen Tonart *D*dur, für den Seitensatz gelten.

Diese Annahme war willkürlich; eben so gut (oder vielmehr richtiger) konnte der damalige Schlussakkord als Dominante des Haupttons (*G*dur) gelten, und wir erkannten nur in jener Leichtigkeit, uns aus einem in den andern Ton zu versetzen, einen Charakterzug der Sonatine.

Jetzt, — im zweiten Theile, — wird zuvörderst der ganze Hauptsatz mit seinem Anhang, bis zum Schlusse von No. 226 wiederholt. Nun aber wenden wir uns auf die andre Seite obiger Modulationsannahme:

der Schlussakkord soll als Dominante des Haupttons geltend bleiben;

und hiermit wird denn der Seitensatz mit Gang und Schlusssatz, wie er in No. 227 gebildet war, wiederholt, jetzt aber, zum Abschluss des Ganzen (wie im Rondo vierter oder fünfter Form) im Hauptton. Er setzt also so —



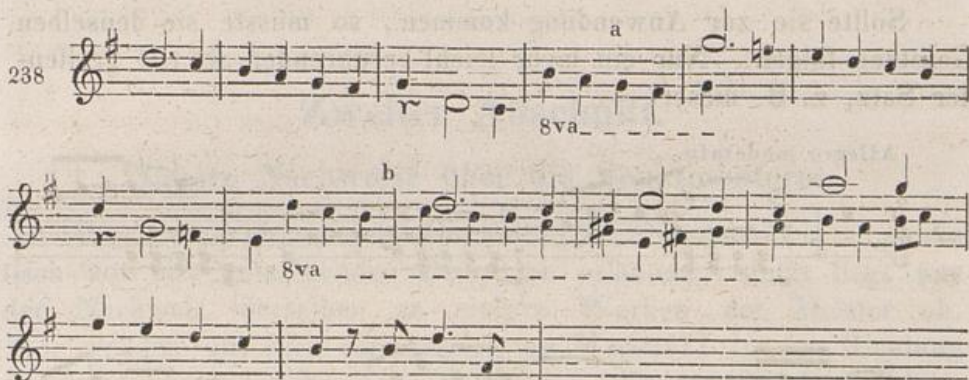
ein und geht mit kleinen Abweichungen oder in wörtlicher Wiederholung zu Ende.

Ob dann noch ein Anhang gebildet, ob in demselben — oder gelegentlich bei Wiederholung des Seitensatzes, oder des nachfolgenden Ganges die Unterdominante berührt werden soll: das ist

in jedem einzelnen Falle nach dem Bedürfniss desselben zu beurtheilen. Der Anhang sowohl als die Berührung der Unterdominante dienen bekanntlich zu festerer und ruhigerer Abschliessung eines Tonstücks; es muss also aus dem Inhalt jeder besondern Komposition entschieden werden, ob und wie weit es für sie einer solchen verstärkten Abschliessung bedarf. Im vorliegenden Falle scheint eine solche unmotivirt; bei dem leichten Inhalt und dem langen Verweilen des Gangs und Schlussatzes in der Tonart des Seitensatzes (No. 227), also zuletzt im Haupttone, bedarf es keiner weitern Befestigung des Schlusses. Wäre dem aber anders, so könnte gleich beim Eintritt des Seitensatzes die Unterdominante angeregt werden, —



worauf das Weitere im Hauptton folgte, wie in No. 227 in der Dominante. Oder man könnte einen Abschnitt des Seitensatzes in die Unterdominante stellen. —



Bei *a.* hätte sich der Satz nach *A*moll wenden sollen, wie in No. 227 nach *E*moll; statt dessen tritt er in die Unterdominante. Bei *b.* hätte fortgefahren werden können, wie in No. 227 im neunten Takte des Seitensatzes; statt dessen wird nun die Wendung nach *A*moll nachgeholt und erst im letzten Takte wieder in die ursprüngliche Weise eingelenkt, so dass der Seitensatz um zwei Takte erweitert ist. Oder endlich konnte im Gang oder einem Anhange die Unterdominante benutzt werden, was keiner weitern Aufweisung bedarf.

Dies ist die Form der Sonatine. Sie zeigt wieder zweitheilige Konstruktion,

Theil I.
HS SS G SZ

Theil II.
HS SS G SZ

dergleichen wir seit den Lied- und Etüdenformen nicht mehr gefunden; ja, es ist sogar der zweite Theil der Hauptsache nach nichts als Wiederholung des ersten. Und dennoch: wie weit reicher und gesättigter ist hier die Form der Zweitheiligkeit, als zuvor! — Gleichwohl herrscht dasselbe Konstruktionsgesetz, nur auf grössere Massen und zusammengesetztere Verhältnisse angewandt. Dieses Fortbestehn und immer weiter greifende Walten unsrer ersten Grundsätze ist aber nicht bloss, wie wir Th. I, S. 7 vorhergesagt, eine Bestätigung derselben, sondern eine mächtige Hülfe bei der künstlerischen Konzeption: denn damit werden die so einfachen und doch so durchgreifenden Gesetze der Vorstellungs- und Denkweise dem Künstler wahrhaft zu eigen; sie lenken, bestimmen, sichern seine Auffassungen vom ersten Keim an bis zur Vollendung des Werks.

Die

Sonatinenform in Moll

dürfte sich wohl seltener gerechtfertigt finden, da der Charakter des Mollgeschlechts dem leichten, flüchtigen Sinne der Sonatinenform weniger entspricht; auch erinnern wir uns keines erheblichen Falls dieser Form.

Sollte sie zur Anwendung kommen, so müsste sie denselben Gesetzen folgen. Nur ein mehr leicht berührender als tief greifender Satz, z. B. dieser, —

Allegro moderato. ³

239

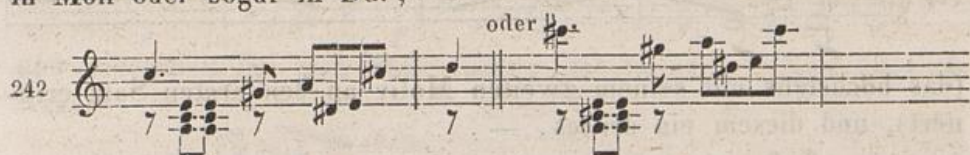
der nach erforderlicher Weiterführung einen befestigten Halbschluss auf der Dominante machte, z. B. —

240

würde gegründeten Anlass für die leichte Form geben. Nach dem Halbschlusse würde, eben wie in Dursätzen, im ersten Theile der Seitensatz in der Parallele eintreten, z. B., —



im letzten Theil erfolgte derselbe Eintritt im Haupttone — und zwar in Moll oder sogar in Dur, —



und zwar in allen Fällen ohne eigentlichen Uebergang, — und wenn man für gut gefunden hätte, den Seitensatz auch zuletzt in Dur aufzuführen, so könnte Gang und Schlusssatz in Dur gesetzt, oder damit nach Moll zurückgekehrt werden. Im letztern Fall würde es wahrscheinlich eines weitem Anhangs bedürfen, um dem zurückgesetzten Moll noch das erforderliche Gewicht zu geben.

Zweiter Abschnitt.

Nähere Nachweise über die Sonatinenform.

Wir haben im vorigen Abschnitte die Sonatinenform an praktisch vor uns entstehenden Beispielen erläutert. Jetzt liegt uns der Nachweis derselben an einigen Werken der Meister ob. Wir wenden uns hier vornehmlich an Mozart; in der Richtung seiner Klavierkomposition war es bedingt, dass er sich der leichten Form häufiger bediente. Oft mag die Hast, die ihm durch Verhältnisse (wie er selber klagt) geboten wurde, dazu gedrängt haben; stets kam ihm dann die geniale Leichtigkeit seiner Konzeption zu Hülfe, dergestalt, dass man bei keiner seiner hierher zu zählenden Kompositionen Anlass findet, sie anders oder statt ihrer eine andre zu wünschen.

Das erste Beispiel giebt uns der erste Satz der vierhändigen *D*dur-Sonate*).

Der Hauptsatz ist noch leichter gewebt, wie der unsrige; nach einem aus zweierlei Motiven gebildeten Satze —

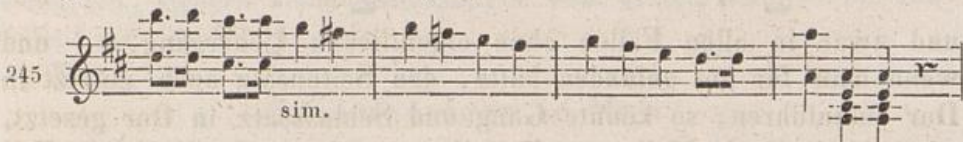
*) Heft 7, No. 3 der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe; No. 1 der neuen Einzelausgabe.



(die letzten beiden Takte werden wiederholt) folgt ein zweites Sätzchen —



(das höchstens mit seinem zweiten Motiv an den ersten Satz erinnert), und diesem ein drittes, —



das mit einem Halbschlusse den ganzen Hauptsatz auf das Kürzeste und Leichteste endet.

Nun wird auf den Grund des Dominantdreiklangs angenommen, dass wir uns in der Tonart der Dominante befänden, und ohne Weiteres ein eben so locker gewebter Seitensatz in Adur eingesetzt. Er besteht im Grunde nur aus dem Sätzchen, —



das mit einer kleinen Aenderung wiederholt und leichtweg —



geschlossen wird. Hier hängt Mozart eine ganghafte, aber satzartig schliessende Stelle an —



(eine jener Mittelbildungen, die zwischen zwei Formen stehn und von beiden annehmen), und endet mit eben so leichtem Schlussätze.

Nun folgt als Ueberleitung zum Wiederanfang eine Reihe von

einundzwanzig Takten. Bemerkt man, dass der ganze erste Theil nur dreissig Takte hat, so könnte der vorläufige Anblick zweifelhaft machen, ob wir nicht hier ein Rondo fünfter Form vor uns hätten. Allein die genauere Betrachtung zeigt uns, dass hier von einem zweiten Seitensatze nicht die Rede sein kann. Mozart stellt zuvörderst einen neuen, wieder aus zwei verschiedenen Partien gebildeten Satz in der Dominantparallele auf, —



und wiederholt ihn eine Stufe tiefer, also in *A*dur. Nun folgt ein Gang —



von acht Takten, der auf einen Halbschluss auf der Dominante des Haupttons und zwei Takte weiter zum Hauptsatz zurückführt. Es ist klar, dass das viertaktige, in der Modulation sogleich weiter rückende Sätzchen in No. 249 nur ein vermittelnder, kein Seitensatz sein kann. — Von da an wird der Hauptsatz mit seinem Halbschluss unverändert wiederholt.

Dasselbe geschieht mit dem Seitensatze, der nun wie im vorigen Beispiel ohne Weiteres im Hauptton auftritt, sieben Takte weit. Hier aber macht der Komponist einen vollkommenen Schluss und wiederholt den ganzen Seitensatz, — aber die ersten Takte in Moll (*D* moll), — worauf dann Gang und Schlusssatz (dieser ebenfalls erweitert) das Ganze beenden.

Ein sehr ähnliches Beispiel bietet der erste Satz der vierhändigen *B*dur-Sonate desselben Meisters*), nur dass sie in allen Theilen energischer zusammengehalten ist; schon der Hauptsatz, noch mehr der Seitensatz (bei dessen Wiederholung sich ein artiges Spiel der Stimmen —



*) In demselben Hefte No. 4; No. 2 der neuen Einzelausgabe.



macht) bezeugen das. Daher bedarf es eines kräftigern Schlusssatzes, der sich so —



(wie hier der dürftige Auszug andeutet) bildet, mit Versetzung der Stimmen wiederholt, und noch eine Durchführung des ersten Motivs aus dem Hauptsatze (gleichsam einen Anhang) nach sich zieht, die zu beruhigendem Schluss und zugleich zur Rückführung in den Hauptsatz und Ueberführung in den zweiten Theil dient. Letztere macht sich einiger mit dem Vorhergegangenen und zugleich kürzer, als in der *D*dur-Sonate. Zu Ende des zweiten Theils wird der Schlusssatz in die Unterdominante gewendet, —



von da in die Oberdominante und den Hauptton, abermals wiederholt und jene Reminiscenz aus dem Hauptsatze zu einem voll befriedigenden Anhang benutzt.

Das letzte Beispiel gebe der erste Satz der freundlichen kleinen *C*dur-Sonate*). Es ist hier, nach allem bereits Erörterten, nur die ungleich reichere und buntere Zusammensetzung merkwürth.

Ein Sätzchen von zwei Takten, das wiederholt wird, beginnt den Hauptsatz; ein bloss durch gleiche Begleitungsform und verwandte Stimmung mit dem ersten zusammenhängender zweiter Satz von vier Takten, abermals wiederholt, ein mehr gangartiger Zusatz von zwei Takten und dessen Wiederholung bilden den Hauptsatz, und nun folgt, mit Berührung der Unterdominante, ganz kurz (in zwei Takten) der Halbschluss.

Der Seitensatz bringt zuerst folgenden Satz —

*) No. 1 des ersten Hefts; No. 1 der Einzelausgabe.



mit seiner Wiederholung; dieser schliesst sich unmittelbar ein ganz verschiedener, —



ebenfalls wiederholter Satz an, dem nach einer kleinen Ausdehnung des Schlusses eine Periode, wieder ganz neuen Inhalts (statt des Halbschlusses hat der Vordersatz einen unvollkommenen Ganzschluss in der Dominanttonart) folgt. Man könnte versucht sein, in diesem neuen Gebilde den Schlusssatz zu sehn, wenn nicht nun, wieder aus neuem Stoff, ein lebhafterer gangartiger Satz (statt Ganges) und endlich der eigentliche Schlusssatz folgte. — Was diesen ersten Theil der Sonate von den vorhergehenden Beispielen und vielen andern Arbeiten in dieser Form unterscheidet, ist die Vielheit seiner Sätze, die in der zweiten Partie*) (vom Seitensatz an, — sie zählt vierzig, die erste achtzehn Takte) nur durch Tonart und ungefähre Stimmung zusammengehalten werden.

Der zweite Theil beginnt mit einer Zwischenpartie (oder, wenn man will, Ueberleitung) von gleicher Beschaffenheit. Ein Satz von acht Takten in *G*dur scheint zu einem Orgelpunkt führen zu wollen; allein es schliesst sich mit einer Wendung nach *A*moll ein zweiter an, und dieser erst bringt einen Orgelpunkt und, mit dem Eintritte des Haupttons, den Hauptsatz zurück. Auch hier also erhalten wir wenigstens einen, wo nicht zwei Sätze fremden, wenn auch verwandten Inhalts. Eine innere Nothwendigkeit für dieselben möchte schwerlich nachzuweisen sein; dem reichen Tondichter hat es beliebt, sich in angenehmen Vorstellungen zu ergeben, deren keine ihn tiefer zu erregen und damit zu fesseln vermochte; in gleichem Sinn geniessen wir seine Gabe.

*) Wenn Haupt- oder Seitensatz aus zwei oder mehrern Sätzen besteht, wollen wir — um die ewige Wiederholung des Wortes Satz (das wir ohnehin so vielfach gebrauchen müssen) zu vermeiden — gelegentlich die Ausdrücke Partie, Hauptpartie, Seitenpartie benutzen.

Der Hauptsatz wird mit kleinen Aenderungen wiederholt und zu seinem Hauptschluss geführt. Jetzt tritt der erste Satz der Seitenperiode (No. 254) ein, — in Gdur; allein sogleich auf dem vierten Takte wendet sich die Modulation in den Hauptton zurück, und von hier an bietet der weitere Verlauf nichts Abweichendes oder sonst der Erörterung Bedürftiges. — Jene Einführung des Seitensatzes in der Dominanten- statt Haupttonart diene dem Komponisten, sich um so bestimmter in die letztere zurückzuwenden, sie mit einem förmlichen Uebergang zu befestigen. Dies war ihm nicht nur gestattet, sondern auch nöthig, weil die Seitenpartie vier oder fünf Sätze (der Schlusssatz ist der fünfte) mit ihren Wiederholungen zählt. Er hätte also von der Wiederkehr des Hauptsatzes an zweimal sieben Sätze (und noch einen Anhang) in derselben Tonart eintreten lassen müssen, wenn er nicht jenen Ausweg gefunden.

Ist nun die Mozart'sche Weise, dieses Aneinanderreihen vieler kleiner Sätze, nachahmenswerth oder tadelnswerth? — Keins von beiden. Dem Tondichter, — zumal einem so Vieles bringenden, — muss frei stehn, sich gelegentlich auch in leichter Weise, wie der Schmetterling von einer Blüthe zur andern irrt, im artigen Spiel mit leichten Vorstellungen gewissermassen absichtlos zu ergehen. Das Charakteristische des Spiels liegt aber eben in der Absichtslosigkeit; der Komponist verlässt eine Vorstellung, einen Satz um den andern, nicht weil er es sich vorgesetzt hat, sondern weil diese Vorstellung nicht die Macht gehabt hat, ihn dauernder zu fesseln; und das ist die innere Nothwendigkeit solcher Gestaltungen. Das aber bedarf keiner geflissentlichen Uebung; vielmehr das Gegentheil, Festhalten der Gedanken und Vertiefen in dieselben, muss geübt und als eine besondre, eine der entscheidendsten Fähigkeiten für den Künstler erzogen werden.

Dritter Abschnitt.

Die Sonatenform.

Die Sonätinenform musste sogleich als eine der flüchtigen Mittelgestaltungen erscheinen, die zwar innerlich und in der Kette aller Kunstformen berechtigt und nothwendig, in denen aber ein bestimmter Formgedanke noch nicht zu seiner Reife und Fülle gekommen ist.

Die Sonatine strebte über die Rondoformen hinaus zu einer noch innigeren Einheit des Inhalts; aber sie erlangte dieselbe durch

Aufopferung eines Theils des frühern Inhalts, — des zweiten Seitensatzes —, mithin durch eine Verminderung des Gehalts. Und dann war sie doch wieder geneigt, statt des ausgefallenen Theils einen Zwischen- oder Ueberleitungssatz einzuführen; zum Beweise, dass der ausgeschiedne zweite Theil seine gute Berechtigung hatte. Aber das statt seiner Eingeschobne kann ihn nicht ersetzen. Daher eignet sich diese Form nur für flüchtige Gebilde.

Diese Betrachtung führt zu der eigentlichen Sonatenform und sogleich auf ihren wesentlichen Charakterzug.

Die Sonatenform kann einen mittlern Theil (zwischen dem ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss dreitheilig werden. Aber dieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen Fremdes, — einen zweiten Seitensatz, — bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommene Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist.

Folglich muss der zweite Theil*) der Sonatenform den Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar

entweder ausschliesslich,
oder doch hauptsächlich.

Hiernach stellt sich nun die neue Form in ihren Hauptzügen folgendermassen fest; —

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
HS SS G SZ	— — —	HS SS G SZ

und man erkennt sogleich, dass der erste und letzte Theil wenigstens der Hauptsache nach aus der fünften Rondo- und Sonatinenform bekannt, nur der mittlere Theil das wesentlich Neue ist.

Ehe wir jedoch zu diesem, als dem wichtigsten Gegenstande des neuen Studiums fortschreiten, ergeben sich schon aus der vor-

*) Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an. Der erste Theil, der gewöhnlich wiederholt und durch das Wiederholungszeichen kenntlich abgeschnitten wird, gilt als solcher; alles Weitere, also zweiter und dritter Theil gemeinschaftlich, gilt als ein einziger, als zweiter Theil; so auch oft bei den Rondo's fünfter Form. Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist, wie wir schon jetzt wissen, so wesentlich, dass wir sie nicht übergehn können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren. Dies ist auch früher gefühlt worden und man hat im sogenannten zweiten Theil (dem vereinten zweiten und dritten) die Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere die Reprise, das Vorangehende aber die Durcharbeitung genannt. Das wären ja aber die drei Theile mit der wesentlichen Abscheidung des dritten vom zweiten! Nur die Namen scheinen nicht genau (der dritte Theil ist keineswegs blosse Reprise oder Wiederholung, — Durcharbeitung findet in allen Theilen und obenein in vielen andern Kunstformen statt) und es wird — beiläufig zur Erschwerung des Studiums — als zweiter Theil zusammengeworfen, was gleich darauf doch wieder geschieden werden muss.

läufigen Anschauung der Form einige Betrachtungen, die wir vorweg nehmen.

Erstens. Stellen wir uns im Voraus ein Tonstück vor, das durch drei Theile an seinem Haupt- und Seitensatze festhält: so müssen wir diesem stetigen Inhalt eine tiefere Bedeutung beimessen, als dem der Sonatinenform; oder was dasselbe ist: der Komponist muss sich von diesen Sätzen mehr angezogen, er muss sich bestimmt fühlen, sich mehr mit ihnen zu beschäftigen. Daher werden Sätze, die für jene flüchtigere Form wohl geeignet sind, für die höhere Sonatenform zu leicht erscheinen. So würden die im vorigen Beispiel (No. 225 bis 238) aufgestellten Sätze für die höhere Form nicht eben so wohl geeignet sein, als für die Sonatine. Dasselbe darf von den Mozart'schen (No. 243 bis 255) behauptet werden; es ist damit nicht ein Tadel des verewigten Künstlers ausgesprochen, sondern vielmehr die Anerkennung, dass er auch in diesen Fällen jedesmal die geeignetste Form gefunden hat. — Wenn wir demungeachtet unsre Sonatensätze weiterhin auch als Beispiele für die höhere Form benutzen, so geschieht es nur um der Raumersparniss willen, und um an denselben Sätzen die abweichenden Modifikationen der verschiednen Formen um so anschaulicher hinzustellen.

Zweitens. Die blosse Wiederholung eines Satzes zeigt schon das Interesse, ihn gleichsam als einen Besitz festzuhalten. So diene in den Rondoformen besonders der Hauptsatz als ein fester Moment des Ganzen, auf den man zurückkam, um ihn aber- und abermals zu wiederholen. Ein höheres Interesse zeigt sich in der Sonatenform. Es findet nicht mehr darin Befriedigung, den festzuhaltenden Satz gleich einem todten Besitzstück wiederzubringen, sondern belebt ihn, lässt ihn sich verändern, in andern Weisen, nach andern Zielpunkten hin sich wiederholen, — es macht aus dem Satz ein Anderes, das gleichwohl als Ausgeburtskind des erstern erkannt wird und statt seiner gilt. Ein vorläufiges geringes Beispiel giebt No. 226, wo der Kern von No. 225 mit einer wesentlichen Aenderung (Beugung in die Unter- statt Oberdominante) wiederholt wird. Das Rondo konnte sich auf wesentliche Aenderung der Sätze nicht einlassen, sondern nur auf beiläufige, dergleichen die Sonatenform auch zulässt und wir ohne weitere Erwähnung in No. 228 gemacht haben.

In diesen Umgestaltungen des Satzes liegt nun offenbar die Kraft, mannigfacheres und gesteigertes Interesse für denselben anzuregen, wie das selbst dem geringen Fall in No. 226 zugestanden werden kann. Daher ist es möglich, einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der grössern Form zu erheben; ja, es zeigt sich nicht selten eben an sol-

ehen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise, obwohl es unkünstlerisch scheint, dergleichen geflissentlich zu suchen, um daran eine Probe seines Kunstgeschicks abzulegen, — und fahrlässig, mit dem ersten besten Einfall ohne wahren Beruf dazu, ohne innere Erregtheit dafür sich an die Arbeit zu geben. Eins der glücklichsten Beispiele bietet der erste Satz von Beethoven's Gdur-Sonate, Op. 31. Der geistreich von Humor sprühende Hauptsatz hat diesen Kern, —

Allegro vivace.

256

den man, sollte er für sich allein und unverändert stehn bleiben, wohl erregt, nicht aber bedeutend nennen könnte. Und eben ihm gewinnt der angeregte Geist des Künstlers die geistvollsten Wendungen in reizendem Wechsel ab, die uns immer tiefer gefangen nehmen und zuletzt sogar weichere Anklänge der unerwartet gerührten Seele bieten. — Es hiesse, dem Meister ein kleines Schülerlob ertheilen, wollte man annehmen, er habe seinen Satz zu solchem Spiel technischer Gewandtheit erkoren. Hier war, — bei dem Künstler ist nichts Technik; was der Künstlergeist ergreift, das wird unter dem Walten eifervoller Liebe seinem Geist eigen und lebendiges, lieberfülltes Zeugniß dieses Geistes. Das läßt sich an diesem Beethoven'schen Satze, wie an jedem Kunstwerk erkennen und erweisen, und jeder Künstler weiss es. Der künstlerischen Liebe aber ist Technik, — äusserliches Geschick, oder gar eitles Spiel mit ihr ganz fern.

Drittens. In der höhern Sonatenform, in der das Ganze vom Drange nach einheitvollem kräftigen Fortschreiten und Fortbilden durchdrungen und bedingt ist, kann jene leichte, in ihrer Willkührlichkeit auch oberflächliche Weise, in der die Sonatenform vom Halbschluss des Hauptsatzes in den Seitensatz und seine

Tonart springt, nicht mehr befriedigen. Hier macht sich ein förmlicher Uebergang nothwendig, der uns mit Bestimmtheit aus dem Sitze des Hauptsatzes in den des Seitensatzes führt und diesen befestigt.

Dazu wird nach längst bekannten Grundsätzen im ersten Theil vom Hauptsatz und Hauptton aus in die Dominante der Dominante und von da zurück in die letztere modulirt. Sollte z. B. unser Hauptsatz aus No. 225 und 226 für die grössere Sonatenform verwendet werden, so könnte schon vom neunten Takt in No. 226 an so *) —

257

über *A* (moll und) dur nach dem Dominantakkord von *D* dur (im vorletzten Takt) und nach dem Seitensatz (im letzten Takte) gegangen werden. Dass übrigens hier ein Halbschluss auf der Dominante von *A* gemacht ist, geschah bloss, um den gemässesten Eintritt des Seitensatzes, wie er einmal in No. 227 angenommen, zu bewirken; eben so gut konnte sofort nach *D* dur übergegangen werden, — z. B. vom drittletzten Takt in No. 257 an, —

258

Seitensatz.

*) Es sei hier nochmals und zum letzten Mal erwähnt, dass die beschränkte Weise des auf eine einzige Zeile gedrängten Entwurfs auf den Inhalt selbst ungünstigen Einfluss geübt und diesen unabsichtlich und — abgesehen vom äusserlichen Anlass — tadelnswerth in den höhern Tonregionen mit Ausschluss der tiefern gefesselt hat.

wenn ein anderer Seitensatz (wie wir hier annehmen) eine andere Einführung foderte.

In Mollsätzen würde, wie uns ebenfalls bereits bekannt ist, in der Regel nicht in die Dominante, sondern in die Parallele zu moduliren sein. Nach denselben Grundsätzen würde im dritten Theil entweder vom Hauptsatz aus über Unter- und Oberdominante zum Seitensatze modulirt werden müssen; z. B. vom zehnten Takt in No. 226 an, —

259

und nun im dreizehnten Takte von No. 226 weiter; oder man könnte, wie im ältern Beispiel oder dem Mozart'schen, S. 218 erwähnten geschieht, sogleich den Seitensatz folgen lassen und die Unterdominante, wie in No. 237 oder 238, später nachbringen, wie es in jedem besondern Falle gelegen oder der Tendenz des Komponisten gemäss erscheint.

Von diesen leicht zu beseitigenden Punkten wenden wir uns nun zum wichtigsten, zur Konstruktion des zweiten Theils, die eine abgesonderte Betrachtung fodert.

Vierter Abschnitt.

Der zweite Theil der Sonatenform.

Der zweite Theil, das steht bereits fest, erhält in der Sonatenform im Wesentlichen keinen neuen Inhalt.

Folglich muss er sich wesentlich mit dem Inhalte des ersten Theils,

- mit dem Hauptsatze, —
- mit dem Seitensatze, —
- auch wohl mit dem Schlusssatze,

beschäftigen, und zwar

- entweder nur mit einem,
- oder mit zweien dieser Sätze,
- oder gar mit allen.

Allein diese Beschäftigung ist keineswegs, gleich der Behandlung des Hauptsatzes im Rondo, blosse Wiederholung. Die wiederkehrenden Sätze werden vielmehr in jeder dem Moment der Komposition zusagenden Weise gewählt, geordnet und verknüpft, verändert.

So zeigt sich schon im Voraus der zweite Theil vorzugsweis als Sitz der Mannigfaltigkeit und Bewegung, und abermals treten uns die ursprünglichen Gegensätze, das Grundgesetz aller musikalischen Bildung:

Ruhe — Bewegung — Ruhe

in den drei Theilen der Sonatenform vor Augen.

Im Charakter des zweiten (oder Bewegungs-) Theiles liegt nun der Antrieb zu grosser Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Verwendung des Stoffes. Die Aufgabe ist im Allgemeinen:

vom Schlusse des ersten Theils mit dem aus ihm erwählten Stoffe zum Orgelpunkt auf der Dominante des Haupttons und zum Eintritte des dritten Theils zu führen.

Die Mannigfaltigkeit aber findet zunächst in der Anknüpfung, in der Weise, wie vom ersten Theil weiter geschritten wird; sodann in der Durchführung des durchaus oder wenigstens der Hauptsache nach dem ersten Theil entlehnten Inhalts statt.

Es würde kaum möglich, gewiss aber unnöthig sein, alle Fälle und Abweichungen, die hiernach für den zweiten Theil der Sonatenform eintreten können, aufzuzählen oder gar vorzuarbeiten; wir müssen und dürfen uns auf die wichtigsten, welche Hauptrichtungen andeuten, beschränken. Ebenso wenig ist aber Anlass vorhanden, ausser der Sonatinenform noch mehrere Unterarten der Sonatenform anzunehmen, wie bei dem Rondo geschehn müssen. Die Unterschiede der Rondoformen sind wesentliche, insofern sie die Zahl der Haupttheile (Haupt- und Seitensätze) oder ihre Kombination zu grössern Partien betreffen. Die unterschiedlichen Wege, die der zweite Theil einer Sonatenform nimmt, können nicht als wesentliche gelten, weil sie weder neue Haupttheile bringen, noch wesentlich verschiedene Partien bilden.

Hiernach gehn wir nun die wichtigsten Momente des zweiten Theils gleich praktisch durch und legen, um den Raum möglichst zu schonen, das alte Beispiel (No. 225) fortwährend zum Grunde, ohne weitere Rücksicht, ob dasselbe zu jeder der verschiedenen Entwicklungen am geeignetsten ist, oder nicht.

A. *Sofortige Rückkehr zum Hauptsatze.*

Der erste Theil ist wie in No. 227 geschlossen und es ist ein zweiter Theil zu erwarten. Der Schluss, wie der ganze Inhalt des ersten Theils war ruhig, nichts weniger als aufregend oder

mächtig vordringend; daher eben erschien die Sonatinenform für ihn als die genügende und geeignetste. Jetzt nehmen wir an, es sei Grund vorhanden, einen zweiten und dritten Theil zu bilden, also die Sonatenform zu benutzen. Da der Inhalt des Ganzen und namentlich der Schluss nicht besonders vordringend ist, so kann nur ein lebhafter Interesse für irgend eine Hauptpartie weiter führen. Dies kann aber im gegebenen Falle nur

der Hauptsatz

sein; denn der Schlusssatz (das Letzte, das uns beschäftigt hat) ist beschränkt und so eben wiederholt dagewesen; der Seitensatz ist ebenfalls kurz zuvor gehört worden und besteht aus einer vier- oder fünfmaligen Wiederholung seines ersten Abschnittes.

Aber in welchem Tone soll der Hauptsatz auftreten? — Nicht in dem schon genugsam besetzten *D* dur, nicht in dessen Dominante *A* dur (weil wir sonst einformig von einer Dominante zur andern, — *G*, *D*, *A*, — gingen), und noch weniger im Haupttone *G* dur, der dem letzten Theil vorbehalten werden muss.

Die bequemste Anknüpfung wär', abgesehen von dem eben bezeichneten Gegengrunde, unstreitig *G* dur. Denn da der Hauptsatz mit der Quinte anhebt, so wäre sein Eintritt durch den Schlusston des ersten Theils ohne Weiteres motivirt. Da nun *G* dur unzulässig ist, so würde sich die Aufstellung des Hauptsatzes in *G* moll —

Schluss v. Th. 1.

260 

in formeller Hinsicht am leichtesten machen. Allein diese Wendung scheint für die Stimmung des ersten Theils zu ernst und trüb, zumal da wir von *G* moll aus kaum den weitem Hinabschritt nach *C* moll (*D*, *G*, *C*) umgehen könnten.

Wir ziehn daher *H* moll, als Parallele der letzten Tonart (*D* dur) vor. — Hätten wir Ursach', auch diesen Ton zu meiden, so würde sich zunächst *B* dur (Parallele des Haupttons im Mollgeschlecht) darbieten, zu dem der Schlusston des ersten Theils, als Terz der neuen tonischen Harmonie, ebensowohl Vermittelung bietet, als zu *H* moll. Letzteres ist jedoch näher verwandt, und *B* dur mit seinen nächsten Umgebungen (*F*, *E*sdur, *G* moll) ist ebenfalls für die Stimmung unsers ersten Theils zu wenig hell*).

Allein für *H* moll (wie auch für *B* dur) dient der Schlusston nicht zu so bequemer Anknüpfung, wie oben für *G* dur oder moll. Folglich werden wir — zu einer Aenderung am Hauptsatze gedrängt. Er trete nunmehr so ein: —

*) Vergl. für jetzt die allgem. Musiklehre, 6. Aufl., S. 331.

261

ri - tar - dan - do

Hier sollte zunächst bloss die erste Note geändert werden, um den Anschluss an die letzte des vorigen Theils zu bewirken. Dies zog schon die Aenderung des ersten Motivs nach sich; erst der Schluss des Abschnittes konnte in die ursprüngliche Form (No. 225) zurückkehren. Der folgende Abschnitt musste sich dem ersten, seinem nächsten Vorbilde, gleich oder ähnlich gestaltet anschliessen; — und so bildet sich eine theils verwandelte, theils getreue Wiederholung des Vordersatzes, mit dem die Hauptpartie im ersten Theil eintrat.

Wenden wir uns hier einen Augenblick lang zu den Rondoformen zurück, so ist der Unterschied der Sonatenform von ihnen und die ebensowohl energische als einheitvollere Entwicklung der Sonatenform mit dem ersten Zuge des zweiten Theils in das unzweideutigste Licht gestellt. Auch hier tritt jetzt der Hauptsatz zum zweiten Mal auf, wie in der dritten und vierten Rondoform, und wird abermals, vielleicht unverändert, im dritten Theil erscheinen. Aber er ist ein anderer geworden, und zwar in wesentlichen Wendungen (sogar im Tongeschlecht), nicht bloss in beiläufigen Zügen der Begleitung; wesentlich dürfen wir jene Abweichungen nennen, weil sie, wie gezeigt worden, aus den Verhältnissen, unter denen der Hauptsatz wieder auftreten müsste, als nothwendig bedingte hervortreten. Schon das war entscheidend, dass der Hauptsatz hier seinen ersten Sitz eben so geflissentlich zu vermeiden, als in den Rondoformen zu behaupten hatte; damit war das Prinzip

der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft erhoben gegen das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen. —

In No. 261 ist der Kern, sogar der ganze Vordersatz des Hauptsatzes zurückgeführt; wenn auch verändert, doch kenntlich genug. Bedarf es noch einer weitem Verfolgung des Hauptsatzes? — Nur deswegen, weil der vorangehende Halbschluss einen Nachsatz, und zwar (unter dem Einflusse des in No. 226 Gegebenen) einen an das Hauptmotiv des Vordersatzes geknüpften verlangt. Sobald diesem genügt ist, können wir das im ersten Theil Gegebne verlassen und — weiter gehen.

Das Einfachste ist hier, mit Motiven des eben aufgestellten Satzes einen Gang bilden, der zuletzt auf den Orgelpunkt und über diesen zum dritten Theil führt. Es könnte so —

262

The musical score for No. 262 is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. There are several rests throughout the piece. The word "bis" is written above the fourth and fifth staves, indicating a repeat or a specific performance instruction. The score concludes with a final cadence on the seventh staff.



geschehn; der dritte Theil setzt hier mit dem Anfang des Hauptsatzes im letzten, der Orgelpunkt mit dem fünfundzwanzigsten Takte (wobei die wiederholten ausgezählt sind) ein.

Ueberblicken wir nun den ganzen Entwurf des zweiten Theils (No. 261 und 262), so kann uns freilich nicht entgehn, dass in demselben das Hauptmotiv (oben Takt 1) fast unausgesetzt verwendet und die Wiederkehr des Hauptsatzes gleich darauf im dritten Theil bedenklich worden ist. Hätten wir gleichwohl überhaupt ein wahrhaft tieferes Interesse am Hauptsatze (hier ist bloss ein solches angenommen, um die Erörterung an das bereits vorhandne Beispiel zu knüpfen, S. 222), so würden wir eben in dieser ausdauernden Beschäftigung mit dem Hauptmotiv kein Uebermaass empfinden, oder wir würden von demselben freier und weiter, als oben (No. 262, Takt 7) geschehn, abschweifen und wieder zurückkehren. So hätte im Obigen schon das Motiv des siebenten Taktes weiter geführt, — oder vom zwölften Takt mit einem andern Motiv, z. B. dem des zweiten Taktes, —



weiter gearbeitet werden können, oder man konnte an irgend einer Stelle aus der erst im Vorstehenden unterbrochnen Achtelbewegung zu einer erregtern oder flüchtigern übergehn, z. B. die letzten Takte von No. 263 so um- und weiter bilden, —

264

und später (vielleicht erst über dem Orgelpunkt, am Schluss desselben) in die ursprüngliche Bewegung zurücklenken.

Diese Andeutungen einiger von unzähligen Fällen genügen hoffentlich, um dem bisher mit uns fortgeschrittenen Jünger die Wege des Fortschritts auch an dieser Stelle zu öffnen. Hier wie überall kommt es vor allem darauf an, dass er sich überzeuge: es seien unerschöpfliche Mittel und Wege dem Kundigen bereit; dann: dass er sie alle durch Nachdenken, stetes Arbeiten und Studium der Meister (das letztere aber erst, wenn er durch eigne Arbeiten sich dieser Aufgaben bis zur geläufigen Ausführung bemächtigt hat, damit er nirgends nachahme, überall aus eigener Kraft schaffe) sich ganz zu eigen mache; zuletzt: dass er in ununterbrochener Ausführung des einmal begonnenen Werks und ungestörter Vertiefung in dessen Stimmung und Gedanken die einheitvolle Durchführung, getreu der ersten Anregung, sichre. — Das Letzte ist in den obigen Versuchen schlechthin aus Rücksicht auf den Raum (S. 222) aufgegeben; namentlich scheinen sich die Fortführungen in No. 263 und 264 von der ursprünglichen Stimmung ganz zu entfernen; was man denn hier als gleichgültig auf sich beruhen lassen kann.

Fünfter Abschnitt.

Zweite Art der Anknüpfung und Bildung des zweiten Theils.

Die im vorigen Abschnitt aufgewiesene erste Anknüpfungsweise des zweiten Theils kann insofern als die nächstliegende in der Reihe der Sonatenform gelten, als sie sich der einfachsten Sonatenform (S. 208) anschliesst und gleichsam Miene macht, den er-

sten Theil ohne Weiteres zu wiederholen. Nur dass dabei nicht der Hauptton (S. 210) oder doch wenigstens dessen andres Geschlecht (No. 260) ergriffen wird, nur das führt dann über die Sonatinenform hinaus.

Wie nun, wenn der Komponist keinen Antrieb hat, sofort zum Hauptsatze zu greifen? — Dann muss ein andrer Stoff für die Einführung des zweiten Theils gesucht werden. Es treten hier folgende Fälle ein, die wir dem ersten, im vorigen Abschnitt aufgewiesenen anreihen.

B. *Anknüpfung mittels eines fremden Zwischensatzes.*

Es wird vorausgesetzt, dass sich für keinen der im ersten Theil aufgestellten Sätze ein Antrieb zu sofortiger Wiedereinführung zeigt, oder dass sogar Grund vorhanden ist, alles bisher Gegebne einstweilen bei Seite zu schieben. Einen solchen könnten wir im vorliegenden Falle wohl in der ununterbrochnen Achtelbewegung finden, die einförmig und lästig wird, sobald wir die leichte Erfindung gegen ihren eigentlichen Sinn in die höhere Sonatenform hinauftreiben. Diese Achtelbewegung konnte früher, z. B. bei dem Seitensatze, verlassen, derselbe statt wie in No. 227 vielleicht so —



eingeführt werden. Dies ist aber nicht geschehn, gleichviel, ob die frühere Bildung mehr zusagte, oder die drohende Einförmigkeit erst zu spät bemerkt wurde.

Hier retten wir uns nun aus ihr durch einen neuen Satz von andrer Bewegungsweise. Es kann der zweite Theil (also nach No. 227) so (eine Nachahmung von No. 235) eingeführt werden: —

266

Der Satz ist nach allen Beziehungen, besonders in seiner rhythmischen Konstruktion, ein durchaus neuer. Sind wir durch seine Einführung auf die fünfte Rondoform zurückgegangen? —

Nein. Der zweite Seitensatz im Rondo muss sich, um den wiederholt auftretenden andern Partien das Gegengewicht zu halten, bestimmt liedmässig, wenigstens periodisch, und mit befriedigender Fülle ausbilden. Hierzu ist oben kein Antrieb vorhanden. Der neue Gedanke schliesst im fünften Takt in seiner Tonart ab und setzt sich dann in einer ganz andern, nicht einmal nächstverwandten fort. Dies ist die Weise einer Satzreihe oder eines Gangs, nicht aber eines festen Liedsatzes; und so wird schon durch den Eintritt des neuen Satzes klar, dass hier so wenig wie bei dem frühern Fall in der Sonatine (S. 211) ein Rondo im Werden ist. Selbst wenn der Zwischensatz durch Wiederholung und weitere Ausführung, z. B. so —

267

8

befestigt wird, kann man ihm nicht die Bedeutung eines zweiten Seitensatzes im Rondo beimessen. Diese Befestigung erscheint nothwendig, damit der neue Gedanke zur Reife und tiefern Wirksamkeit gelange; auch die Rückkehr der einmal angeregten Achtelbewegung war, wenn nicht nothwendig, doch das Nächstliegende für das Tonstück, wie es sich nun einmal gebildet hat.

Hiermit ist nun der zweite Theil eingeleitet, und zwar mit einstweiliger Beseitigung des im ersten gegebenen Inhalts. Nun muss zu diesem zurückgekehrt werden.

Was und wie viel wir von demselben ausheben, in welcher Ordnung und Verknüpfung wir es aufführen: das hängt in jedem einzelnen Fall von der Stimmung des Tonstücks, von der Tendenz und Geltung seiner einzelnen Sätze ab. Wir können nun

Erstens vom Zwischensatz aus, also am füglichsten mit den in ihm bereits gegebenen Motiven, auf den Hauptsatz losgehn, z. B. nach No. 267 so —

268

fortschreiten.

Hier will der Hauptsatz in *C*dur, also in der Unterdominante des Haupttons, und in tiefer Lage wiederkehren. Beides war uns nahe gelegt. Der Auftritt des Zwischensatzes in *B*dur und *D*moll führte uns von allen erhöhten Tonarten (*E*moll u. s. w.) ab, und so war die Unterdominante allerdings der nächstliegende Ton; die tiefe Lage ergab sich mit gleichem Recht aus der vorhergegangnen Erhebung in die höchsten Tonlagen.

Allein unser Hauptsatz bedurfte wohl im Grunde keiner Wiederanführung; sein leichter Inhalt findet Raum genug im ersten und dritten Theil. Und jedenfalls erscheint der Ernst der Unterdominante und der tiefen Tonlage wenig ihm angemessen. — Folglich begnügen wir uns mit seiner blossen Anführung oder Andeutung und gehen sogleich weiter zum dritten Theil, —

269



oder können zuvor statt der beiden letzten Takte einen ausführlicheren Orgelpunkt aufstellen und dann erst den Anfang des dritten Theils bringen. Hier erscheint übrigens der Orgelpunkt unnötig, da die gewichtige Unterdominante und die bequeme, breite Modulation des Hauptsatzes (im dritten Theil) den Hauptton genugsam befestigen.

Zweitens können wir, wenn der Seitensatz für Wiederbenutzung vorzüglicher scheint, diesen zum Hauptmoment des zweiten Theils erheben. Von No. 267 ausgehend wären hierzu die ersten fünf Takte aus No. 268 zu benutzen, nach denen wir so —

270

fortschreiten, auf *H* einen unvollkommenen Schluss (an der Stelle eines Halbschlusses) machen, und dann in *E* moll den Seitensatz aufführen.

Hiernach fragt sich, ob derselbe vollständig und unverändert aufgeführt werden soll? Im Allgemeinen ist wohl Beides nicht rathsam, da der dritte Theil der Sonate (wie der fünften Rondoform) Seiten- und Hauptsatz mindestens vollständig wiederbringt und der Bewegungskarakter der Sonate sich auch darin (S. 228) ausspricht, dass er die wiederkehrenden Sätze, — zumal im zweiten Theil,

dem vorzugsweisen Sitze der Bewegung, — gern verändert. Nur bei ganz vorzüglicher Wichtigkeit und Gedrängtheit des Seitensatzes, wenn sich eine Abweichung ohne Nachtheil nicht ausführbar zeigen sollte, würde genaues Festhalten an der ersten Gestaltung rathsam sein; aber selbst dann müsste wenigstens der Ausgang ein anderer werden, da der Seitensatz im ersten Theil zum Schluss in seiner Tonart, im zweiten Theil aber aus seiner Tonart heraus auf die Dominante des Haupttons drängt. Unser Seitensatz z. B. stand im ersten Theil (No. 227) in *D* dur und zog den Theilschluss in derselben Tonart nach sich; jetzt tritt er in *E* moll auf und muss sich auf die Dominante von *G* dur wenden.

Im vorliegenden Fall also werden wir so wenig, wie in der ersten Ausführung des zweiten Theils mit dem Hauptsatz (No. 262) Anlass haben, den Seitensatz vollständig aufzuführen; er giebt vielmehr erwünschte Gelegenheit, uns noch einmal aus der Gleichförmigkeit der Achtelbewegung zu befreien. Wir stellen ihn mit seiner Fortführung bis zum dritten Theil so auf. —

271

Es hat sich hier aus dem Kern des Seitensatzes und in seiner ursprünglichen Form (mit einander antwortenden Stimmen) ein neues Gebild' ergeben, eben so, wie in No. 261 der Hauptsatz von einer andern Seite gezeigt worden war; gleichwohl ist in beiden Gebilden der ursprüngliche Gedanke unverkennbar ausgeprägt. Erwägt man nun, dass es für solche Umbildungen in der That keine Gränze giebt, weil jeder Moment, jedes Motiv irgend eines Satzes Anknüpfungspunkt der mannigfachsten Neugestaltungen werden kann: so muss der unerschöpfliche Reichthum der Sonatenform, ihre Bewegsamkeit und lebendige Fortschrittskraft hier noch klarer als früher (S. 228) in das Auge fallen und uns die Gewissheit geben, dass diese Kraft mit jedem Schritt vorwärts sich in das Unberechenbare vervielfältigen wird. Diese Ueberzeugung aber kann nicht früh und nicht stark genug eingepägt werden, weil sie vor allem geeignet ist, die Schaffenslust des Jüngers von lähmendem Zweifel-muth, — ob die Kraft zureichen werde? ob nicht der Künstler oder gar die Kunst selber (wie mancher unserer Zeitgenossen aus eigenem Ermatten oder missverständigen Folgerungen aus den Lehren eines grossen Philosophen annehmen wollen) erschöpft sei? — zu befreien und den Eifer für seine Durchbildung, — die unerlässliche Bedingung eines reichen Künstlerlebens, — zu stählen.

Drittens können in der Durcharbeitung des zweiten Theils Hauptsatz und Seitensatz mit einander, oder vielmehr nach einander, benutzt werden, — gleichviel in welcher Ordnung. So hätten wir entweder nach der Ausführung von No. 261 und 262 an gelegner Stelle, statt auf die Dominante des Haupttons

in eine andre Tonart moduliren; daselbst den Seitensatz (rein oder verändert) aufführen, und von diesem endlich auf die Dominante des Haupttons gehn können. Oder umgekehrt konnten wir nach der Ausführung in No. 271 statt der Dominante *D* eine andre Tonart ergreifen, in dieser den Hauptsatz aufstellen und dann — nach einer längern Ausführung (damit der Eintritt des Hauptsatzes im dritten Theil durch die vorherige Ausarbeitung im zweiten nicht zu sehr verliere) — auf die Dominante des Haupttons und den dritten Theil kommen. Ob diese allerdings weit umfassendere Ausführung durch die Wichtigkeit der Sätze, oder das besondre Interesse an ihrer Umgestaltung, oder aus irgend einem andern Grunde motivirt sei, muss nach den besondern Verhältnissen jedes einzelnen Tonstückes beurtheilt werden. In keinem Fall bedarf es weiterer Anleitung, da die Ausführung wohl umfassender ist, mehr Hauptmomente, als bisher, begreift, aber keiner wesentlich neuen Mittel oder Weisen benöthigt ist.

Sechster Abschnitt.

Die fernern Anknüpfungen des zweiten Theils.

Die in den vorigen Abschnitten gezeigten Weisen, den zweiten Theil einzuführen, müssen — wie gehaltvoll sie auch ausgeführt und wie richtig motivirt sie in einzelnen Fällen sein mögen — doch nur als lockere Anknüpfungen gelten. Entweder geht dabei die Komposition auf einen Satz zurück, von dem im Augenblick des Schlusses am wenigsten die Rede gewesen (nämlich auf den Hauptsatz, von dem man durch Seiten-, Schlusssatz und Gänge getrennt ist), oder es wird ein ganz fremder Satz eingeschoben, der also mit dem Vorhergehenden vollends keine Verbindung hat.

Diese Betrachtung erschliesst uns die folgenden Anknüpfungsweisen.

C. *Anknüpfung mittels eines auf den Hauptsatz zurückweisenden Schlusses.*

Die erste Anknüpfung (die im vierten Abschnitte S. 227 gezeigte) mittels des Hauptsatzes nannten wir eben eine lose, weil zunächst vor dem Eintritte des zweiten Theils vom Hauptsatze nicht die Rede gewesen sei. Ist aber der Trieb, den Hauptsatz schleunig wieder zu bringen, rege, so gestaltet sich entweder der Schlusssatz aus Motiven des Hauptsatzes und dient selbst zur Ueberleitung in denselben, oder es wird nach dem Schlusssatz noch ein Anhang

(gleichsam ein zweiter Schlusssatz) aus Motiven des Hauptsatzes gebildet. Dann aber ist offenbar eine innige Verbindung beider Theile vorhanden.

Der erstere Fall ist offenbar bei unserm Modellsatz eingetreten; der Schluss (in No. 227) lehnt deutlich genug an den Hauptsatz an, daher man auch, wenn einmal ein zweiter Theil gebildet werden sollte, die Anknüpfung an den Hauptsatz (No. 261) gar nicht unmotivirt finden wird, gleichviel, ob eben diese Weise seiner Benutzung angemessen erscheint.

Den andern Fall wollen wir zunächst an No. 231 aufweisen.

Hier ist zwar derselbe Schlusssatz, aber es ist in fremderer Weise über ihn hinausgegangen, worauf im folgenden Takte der Schluss des ersten Theils und (nach Belieben) dessen Wiederholung folgen würde. Statt dessen knüpfen wir jetzt an den achten Takt von No. 231 an und führen den Satz so —

zum Schluss, um nach der Wiederholung des ersten Theils (oder sogleich) ohne Weiteres — oder mit leichter Verknüpfung, z. B. statt der letzten beiden Takte von No. 272 so —

in den zweiten Theil und daselbst zunächst in den Hauptsatz einzuführen.

Dasselbe Verfahren würde auch bei einem dem Hauptsatz ganz fremden Schluss anzuwenden sein.

Setzen wir statt des ursprünglichen Schlusssatzes in No. 227 einen ganz neuen und fremden. Es werde vom sechsundzwanzigsten Takt an so —

274

geschlossen. Hier bietet sich keine Anknüpfung an den Hauptsatz; soll er den zweiten Theil sofort beginnen, so müssen wir ihn entweder unvermittelt einführen, oder eine Vermittelung erst bewerkstelligen. Ja, sogar die sofortige Wiederholung des ersten Theils würde aus demselben Grunde des innigern Zusammenhangs mit diesem Schluss entbehren.

Deshalb knüpfen wir, so befriedigend der Schlusssatz für seinen nächsten Zweck gewesen sein mag, noch einen Anhang oder zweiten Schlusssatz an, der dem Hauptsatze wieder näher bringt. Statt der obigen zwei Schlusstakte gehn wir so —

275

più a - ni - ma - to cre - scen - do

bis

cresc.

8



weiter; bei *Ima volta* wird zu der hiermit vorbereiteten Wiederholung des ersten Theils, mittels des *Hda volta* eben so motivirt in den zweiten Theil zur Aufführung des Hauptsatzes geschritten.

Dass freilich diese Schlusssätze und diese Weise, den Hauptsatz wieder darzustellen, dem ursprünglichen Charakter unsers Modells nichts weniger als entsprechend sind, kann nicht übersehen und nur den äusserlichen Rücksichten auf Raum und klare Aufweisung aller erheblichen Wendungen an demselben Stoffe beigegeben werden. Je weiter wir dringen, desto weiter müssen wir uns natürlicher Weise vom eigentlichen Bedürfniss und Charakter jener leichten Erfindung entfernen.

D. Einführung des zweiten Theils mittels des selbständigen Schlusssatzes.

Im Obigen haben wir dem ersten Schlusssatze (dem in No. 274 aufgestellten) einen zweiten nachgesendet, weil jener uns nicht auf die Stelle brachte, wohin wir begehrt: zu der motivirten Rückkehr des Hauptsatzes. Allein wir wissen ja bereits, dass es gar nicht nothwendig ist, den ersten Theil zu wiederholen und den zweiten mit dem Hauptsatze zu beginnen. Es kommt wesentlich nur darauf an:

in geschlossener Einheit und Folgerichtigkeit aus dem ersten Theile den zweiten zu entwickeln.

Hat nun der erste Theil mit dem Schlusssatze geendet, so ist es ja dieser, der uns zuletzt beschäftigt hat und an den wir zunächst anzuknüpfen haben, um weiter, in den zweiten Theil zu dringen. Am ursprünglichen Schlusssatz (in No. 227) ist dies weniger klar zu zeigen, weil derselbe schon eine Anspielung auf den Hauptsatz enthielt, mithin ohne Weiteres am natürlichsten auf diesen zurückführt. Wir benutzen daher den neuen Schlusssatz und gehen, — vom vierten Takte aus No. 274 in den zweiten Theil zum Hauptsatz, —





der hier in der Unterdominante auftritt, oder (an den fünften Takt von No. 276 anknüpfend) nach dem Seitensatze, —

277

der in *B*dur aufgeführt werden soll. Im erstern Falle sind wir in den beiden oder vier letzten Takten auf das Motiv des Hauptsatzes selber gekommen; im letztern Falle kann schon das diatonische Motiv und die Synkope des zweiten und dritten Viertels im Schlusssatze, dann die ununterbrochne Viertelbewegung in der Unterstimme dem Eintritte des Seitensatzes (zumal in einer an No. 271 erinnernden Darstellungsweise) zur Motivirung gereichen.

Alle bisherigen Einführungen des zweiten Theils lassen sich auf zwei Formen zurückführen: entweder wurde sogleich zu einem der Hauptstücke, und zwar (No. 260, 261) zum Hauptsatze gegriffen, oder man bediente sich irgend eines Satzes (des Schlusssatzes in No. 277, 275, oder eines fremden in No. 266) zur Vermittlung, das heisst also: um sich mittels seiner zu dem eigentlichen Hauptmomente (dem Haupt- oder Seitensatze) hinzubewegen. Im letztern Fall ist ohne Weiteres Bewegung das nächste Bedürfniss des

zweiten Theils; aber auch im erstern. Denn wenn auch sofort der Hauptsatz ergriffen wird, so muss er doch auch nach dem Charakter der Sonate sogleich in Bewegung gesetzt werden.

Daher ist es leicht begreiflich, dass noch eine letzte Weise für die Einführung des zweiten Theils, nämlich

E. die gangartige Einführung

möglich, und zwar diejenige ist, in welcher sich der Grundcharakter des zweiten Theils, — vorherrschende Bewegung, — am schnellsten und entschiedensten ausspricht.

Diese Einführung knüpft bald an einem beweglichen Motiv des Schlusssatzes an und führt dasselbe gangartig weiter, bis ein geeigneter Punkt zur Einführung eines Hauptmomentes erreicht ist. Ein kleines Beispiel bietet hierzu No. 234, wo das letzte und beweglichste Motiv des Schlusssatzes (die Achtel *cis, g, e, cis*) benutzt wird, um von *D*dur über *H*moll nach *Fis*dur zu führen, wo ein andres dem Hauptsatz angehöriges und schon vorbereitetes Motiv weiter zum Hauptsatz in *H*moll leitet. —

Bald wird zu gleichem Zwecke nach Beendigung des Schlusssatzes ein zuvor dagewesenes Motiv ergriffen und mit demselben ein Gang gebildet. So könnten wir vom vorletzten Takt in No. 227 auf das letzte Gangmotiv zurückkommen und damit weiter arbeiten, —

The musical notation consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 278 and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C#-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C#-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C#-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C#-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C#-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C#-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C#-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C#-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C#-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C#-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C#-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C#-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C#-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C#-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C#-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C#-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C#-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C#-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C#-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C#-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C#-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C#-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C#-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C#-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C#-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C#-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C#-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C#-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C#-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C#-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C#-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C#-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C#-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C#-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C#-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C#-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C#-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C#-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C#-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C#-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C#-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C#-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C#-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C#-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C#-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C#-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C#-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C#-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C#-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C#-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C#-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C#-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C#-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C#-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C#-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C#-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C#-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C#-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C#-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C#-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C#-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C#-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C#-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C#-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C#-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C#-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C#-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C#-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C#-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C#-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C#-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C#-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C#-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C#-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C#-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C#-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C#-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C#-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C#-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C#-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C#-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C#-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C#-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C#-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C#-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C#-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C#-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C#-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C#-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C#-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C#-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C#-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C#-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C#-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C#-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C#-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C#-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C#-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C#-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C#-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C#-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C#-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C#-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C#-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C#-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C#-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C#-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C#-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C#-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C#-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C#-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C#-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C#-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C#-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C#-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C#-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C#-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C#-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C#-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C#-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C#-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C#-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C#-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C#-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C#-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C#-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C#-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C#-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C#-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C#-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C#-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C#-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C#-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C#-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C#-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C#-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C#-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C#-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C#-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C#-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C#-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C#-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C#-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C#-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C#-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C#-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C#-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C#-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C#-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C#-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C#-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C#-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C#-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C#-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C#-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C#-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C#-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C#-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C#-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C#-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C#-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C#-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C#-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C#-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C#-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C#-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C#-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C#-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C#-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C#-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C#-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C#-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C#-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C#-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D



oder wir wüssten selbst einem anscheinend ungünstigern Motiv (aus dem vierzehnten Takt) eine geeignete Seite abzugewinnen, —



und jeden dieser Gänge an das gesetzte Ziel zu führen.

Bald endlich wird geradezu ein neues, dem bisherigen wenigstens nicht ganz widersprechendes Motiv ergriffen und zum Gange benutzt, — freilich nicht mit jener Innigkeit und Kraft, die aus einheitvoller Durchführung eines oder weniger Hauptmomente gewonnen werden können, und nur dann am rechten Orte, wenn es eines erfrischenden Gegensatzes gegen die frühern einstweilen ermüdeten Motive bedarf oder eine besondere Intention des Komponisten den Wechsel gebietet. Ein kleines Beispiel hierzu, das jedoch einen Orgelpunkt auf dem schon vorhandnen Halteton, keinen eigentlichen und freiern Gang bietet, findet sich in No. 231; der ganze Gegenstand ist zu einfach und bei frühern Anlässen schon zu genügend erläutert, als dass ihm hiermit nicht genug geschehn wäre.

Siebenter Abschnitt.

Nachträge über die Ausarbeitung des zweiten Theils.

Da die Einleitung des zweiten Theils mit der weitem Ausführung desselben ein unzertrenntes Ganze bildet: so ist, eingedenk der praktischen Tendenz und Methode des ganzen Lehrbuchs, gleich bei den verschiedenen Weisen der Einführung in den zweiten Theil auch dessen weiterer Verfolg gezeigt worden.

Hierbei musste jedoch das Augenmerk zunächst auf die Einführung gerichtet und das Weitere auf dem kürzesten und einfachsten Wege beseitigt werden, so dass daraus zwar zu wiederholten Malen der volle Anblick des zweiten Theils gewonnen wurde, wenn auch nicht der ganze Reichthum seiner Gestaltungen aufgewiesen werden konnte.

Unter diesen Umständen bedarf es zunächst einiger nachträglichen Winke über die Ausarbeitung des zweiten Theils, die sich jedoch mit wenig Worten geben lassen.

Zuvörderst also versteht sich

1.

von selbst, dass alle Momente, die wir im zweiten Theil aufgewiesen haben, in grösserer Fülle und Ausdehnung auftreten können, als im Lehrbuche, wo des Raumes wegen die beschränkteste Ausführung, wenn sie nur die Sache in das gehörige Licht stellt, vor jeder weitem und reichern den Vorzug haben muss. Besonders wird es für die Gänge und Orgelpunkte meist einer weitem Ausführung bedürfen, als der hier gegebenen; unsre Beispiele werden aber hoffentlich genügen, da nach allem Vorangeschickten nichts leichter ist, als einen bereits angeknüpften Gang oder Orgelpunkt weiter zu führen. Wie weit übrigens gegangen werden soll, muss in jedem einzelnen Fall nach der besondern Tendenz desselben entschieden werden; es lässt sich im Allgemeinen nur das rathen: dass man, — wenn nicht besondre Gründe (die aus dem Inhalt und der Stimmung der Komposition sich ergeben) ein Andres fodern, — wohl thut, den verschiedenen Partien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht gegen einander zu ertheilen, so dass der zweite Theil ungefähr eben so lang sei, als der erste, die Partie des wiederkehrenden Haupt- oder Seitensatzes ungefähr der vorangehenden oder nachfolgenden Gangmasse gleiche, u. s. w. Dieses Ebenmaass der Gestaltung ist der Ausdruck des ebenmässigen Antheils und Ueberblicks, der im Komponisten für alle Partien seiner Schöpfung walten soll, und ruft das Wohlgefühl des allgerechten und sichern Waltens auch im Hörer hervor, wenngleich dieser nicht berufen ist, nachzurechnen, vielleicht von dem ganzen Organismus, der ihn erfreut und fördert, gar kein heller Bewusstsein hat. — Nur darf das Streben nach solchem Ebenmaass nie in ängstliches Nachrechnen und Auszählen der Takte, zumal während der Komposition, ausarten; dies würde der Tod jeder künstlerischen Regung sein. Haben wir doch schon bei der Liedkomposition, also in viel engerm und übersichtlicherm Raume, längst den Fortschritt vom Gleichmaass zum Ebenmaass gethan und uns überzeugt, dass es des erstern für das Wohlgefühl und die Vernünftigkeit des letztern nicht bedarf. Wenn wir schon damals gegen vier Takte mit fünf, sechs u. s. w. auftreten durften, so kann es jetzt in so viel umfassendern und mannigfaltigern Zusammensetzungen noch weniger auf einige Takte mehr oder weniger ankommen.

Wir wissen ferner schon seit dem ersten Auftreten der Poly-

phonie, dass Gänge und Sätze ebensowohl polyphon als homophon gebildet oder ausgeführt werden können. Daher versteht sich

2.

von selbst, dass auch in der Sonatenform und namentlich in den den zweiten Theil bildenden Durchführungen schon dagewesener Sätze und Gangmotive von der Polyphonie der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden kann. Durch sie vermögen wir bekanntlich einem Satze ganz neue Bedeutung zu ertheilen, namentlich durch die Formen der Umkehrung (Th. II, S. 424) einem bekannten Satz einen ganz neuen Gesichtspunkt abzugewinnen, und dem Ganzen bei allem Wechsel der Gestaltung eine Einheit und Festigkeit zu verleihn, die in grössern Ausführungen kaum anders, als mit den Formen der Polyphonie zu erlangen ist. — Auch hierüber bedarf es nach den Uebungen des zweiten Theils keiner weitem Anleitung; die vorstehenden Beispiele für den zweiten Theil der Sonate enthalten zwar nur sehr geringe, aber doch genügende Andeutungen.

Hieraus folgt sogleich weiter, dass

3.

auch von der Fugenform in der Ausführung des zweiten Theils Gebrauch gemacht werden kann. Es ist aber klar, dass hier keine förmliche und selbständige Fuge, sondern nur Benutzung ihrer Form für einen besondern Theil des Ganzen statthaben kann.

Als Thema der Fuge kann natürlich weder der Haupt- noch der Seitensatz dienen; es muss aus Motiven des einen oder andern, zunächst wohl aus dem Anfange, gebildet werden. In den meisten Fällen dürfte die Wahl hier auf den Hauptsatz fallen, da derselbe aus schon bekannten Gründen die energischste, für Fugenarbeit zusagendste Gestaltung zu haben pflegt. Doch kann hieraus keine Regel gefolgert werden; sehr oft ist der Seitensatz für die Bildung des Fugenthema's geeigneter, oder im Verlauf des zweiten Theils für die Stimmung des Komponisten gelegner. Der Hauptsatz unsers Uebungsstückes (No. 225) würde z. B. für ein Fugenthema keinen günstigen Stoff bieten, — man müsste denn zu einem Doppeltrema und der Form der Doppelfuge, —

281

282

oder sogleich bei der Einführung des Thema's zu einem Gegensatze (Continuo oder Kontrapunkt) —

282

u. s. w.

greifen.

Ein so gebildetes Thema wird meistens nur einmal, wenn auch übervollständig, oder zweimal schnell hinter einander durchgeführt, und dann wird wie in der Fuge, also in der Weise der Zwischensätze, weiter gearbeitet bis zum Orgelpunkt, der — mit oder ohne Wiederkehr des Thema's — zum dritten Theil führt. Bei der Bedeutsamkeit der Fugenarbeit wird gewöhnlich der gewichtigste Ton, die Unterdominante, — zum Sitz des Fugato gewählt und nach demselben nicht noch auf andre Sätze, sondern wie gesagt gleich zum dritten Theil übergegangen, oder auch der zweite Theil ausschliesslich der Fugen-Arbeit gewidmet; doch kann hieraus keine Regel gebildet, vielmehr in jedem einzelnen Falle nur nach den obwaltenden Verhältnissen entschieden werden.

Auch hier bedarf es keiner fernern Anweisung. Das einzige allenfalls Neue ist die Herausbildung oder Hervorhebung des Fugenthema's aus einem Satze, der in seiner ursprünglichen Beschaffenheit nichts weniger als zu einem solchen geeignet ist. Auch dies meinen wir durch die vorstehenden Beispiele (No. 281 und 282) an einem besonders ungünstigen Falle genügend angedeutet zu haben. Wie wir einst (Th. II, S. 254) aus unzulänglichen Anfängen immer befriedigendere mannigfaltige Fugenthemate herausgebildet haben: so kommt es hier allein darauf an, einen liedförmigen oder doch für ein Fugenthema zu weit ausgedehnten und sonst ungeeigneten Satz auf seinen Kern zurückzudrängen und diesen fugenmässig auszugestalten.

Zuletzt ist

4.

noch zu erwähnen, dass bisweilen der zweite Theil nicht bloss durch Fortführung des Schlussatzes eingeleitet, sondern ausschliesslich der Durchführung desselben gewidmet wird. Dies geschieht, wenn der Schlussatz dem Komponisten vorzugsweis fesselndes Interesse abgewinnt, Haupt- und Seitensatz dagegen ihrer Beschaffenheit nach, — z. B. wenn sie einen in mannigfacher Weise wiederholten Kern-

satz enthalten und schon bei ihrem ersten Auftreten genügend vielseitig gezeigt worden sind, — einer weitem Durcharbeitung weniger bedürfen. Auch hier bedarf es keiner weitem Anleitung. Wer überhaupt einen Satz durchzuführen versteht, — und dafür genügen die vorangeschickten Bemerkungen, — dem kann es gleichviel gelten, ob der durchzuführende Satz ursprünglich ein Schlusssatz war, oder ein andrer.

Uebrigens darf man wohl den Fall als einen Ausnahmefall betrachten, da er das Hauptgewicht auf einen Nebensatz statt auf eins der Hauptstücke (Haupt- und Seitensatz) wendet.

Achter Abschnitt.

Der dritte Theil der Sonatenform.

Ueber die Bildung des dritten Theils in der Sonatenform ist nach dem bei der fünften Rondoform (S. 193) und im dritten Abschnitt von der Sonate (S. 220) Gesagten nur Weniges nachzutragen, da derselbe im Wesentlichen ganz wie der dritte Theil jener Rondoform gestaltet wird.

Er beginnt mit dem Hauptsatze, der vollständig wiederholt, auch wohl an irgend einem besonders geeigneten Punkte verändert, vielleicht, — besonders, wenn sich der zweite Theil mehr mit dem Seiten- oder Schlusssatze beschäftigt hat, — weiter ausgeführt wird. So könnte unser Hauptsatz vom zweiten Takt in No. 226 an sich auf die Unterdominante Moll (*c-es-g*) wenden und dann vom vierten Takte so weiter geführt werden, —

283

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 283. The first staff contains a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest. The second staff continues the melody with a 7-measure rest and a 7-measure rest. The third staff features a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest, followed by a section marked 'sim.' (simile). The fourth staff shows a melodic line with a 7-measure rest and a 7-measure rest.

und dann wie vom zwölften Takt in No. 226 zu Ende gehn, angenommen, dass dieser Satz uns besonders anzöge und im zweiten Theil übergangen worden wäre.

Nach dem Hauptsatze folgt, wie wir bereits wissen, der Seitensatz, und zwar im Haupttone, zu dessen entschiedner Einführung bekanntlich die Berührung der Tonarten von Unter- und Oberdominante (vergl. No. 213 und 250) dient. Die Berührung der erstern kann leicht abgefertigt, ja allenfalls ganz unterlassen werden, wenn diese Tonart im zweiten Theile mit Gewicht hervorgehoben worden.

Diese Modulation nun macht sich nach den besondern Umständen jedes einzelnen Tonstückes verschieden.

In den meisten Fällen findet sie mittels einer gangartigen Fortführung des Hauptsatzes in derselben statt; so ist in No. 259 geschehn; dasselbe kann auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden.

Bisweilen, wenn der Hauptsatz fest abgeschlossen worden, wird noch ein besondrer Gang oder eine Satzketten angehängt, und in dieser — wie im ersten Theil die Modulation in die Dominante der Dominante — so im dritten die in die Unterdominante bewerkstelligt; die folgende Abtheilung wird uns dazu Beispiele liefern.

Bisweilen kann es angemessen erscheinen, den Seitensatz erst leicht einzuführen, dann aber mit ihm selber nach der Unterdominante und hierauf wieder zurück über die Oberdominante in den Hauptton zu moduliren. Hätte z. B. in unserm Moll der Hauptsatz vermöge des zweiten Theils ein grösseres Gewicht und entschiednere, kräftigere Haltung gewonnen: so könnte die Abschliessung, die ihm in den vier letzten Takten von No. 226, — oder die weitere Ausführung, die ihm in No. 257 und 259 gegeben worden, unangemessen erscheinen, und dafür im dritten Theil vom dreizehnten Takte von No. 226 gleich ohne Weiteres in den Seitensatz gegangen, hier aber die Modulation in die Unterdominante und der Rückgang in den Hauptton —

284

u. s. w.

gelenkt werden.

Bisweilen kann diese Stelle zu einer nochmaligen Durcharbeitung des Hauptsatzes oder seiner Motive, — gleichsam als Nachtrag zum zweiten Theil, — benutzt werden, wenn der Hauptsatz besonders wichtig oder ergiebig erscheint, oder wenn er im zweiten Theil nicht zur Erörterung gekommen ist.

Hätten wir also in unsrer Modell-Arbeit den Hauptsatz im zweiten Theil gar nicht, sondern dafür den Seiten- oder Schlusssatz mit Fülle durchgeführt: so würde die gleiche Berechtigung des Hauptsatzes uns auffodern, auch ihn irgendwo noch ausführlicher zur Sprache zu bringen. Hierzu wäre nun der Punkt, wo er im dritten Theil wieder aufgeführt und die Nothwendigkeit einer weitem Modulation ohnehin vorhanden ist, zunächst geeignet. Wir könnten den dritten Theil mit der Wiederholung von No. 225 beginnen und vom vierten Takte in No. 226 an bis in den Seitensatz so —

285

The musical score consists of eight staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The second staff continues in the same clef and key signature. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The fourth staff continues in the same clef and key signature. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The sixth staff continues in the same clef and key signature. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The eighth staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The music is characterized by frequent rests and complex rhythmic patterns, including many eighth and sixteenth notes, and some triplets.



fortschreiten. Hier ist durch die Abwendung von der ursprünglichen Weise des Hauptsatzes nicht bloss eine Erweiterung, sondern auch gleichsam eine abermalige Aufführung desselben (in *Hmoll*, im zwölften Takt anhebend) gewonnen worden. Erst von dieser aus wird nun über Unter- und Oberdominante in den Hauptton zurück zum Seitensatzes gegangen.

Die Folge dieser neuen Aus- oder Durchführung kann dann, wie das obige Beispiel andeutet, eine ähnliche Abschweifung in der Ausführung des Seitensatzes sein.

Endlich kann auch der Schlusssatz oder der vorhergehende Gang erweitert oder ein Anhang zugefügt werden, der dann zunächst die Bestimmung hätte, den Hauptsatz noch einmal zur Geltung zu bringen. Alle diese Erweiterungen gehören nicht zum Wesen der Form, sind nicht nothwendig, können also (wie wir bei ähnlichen Zusätzen zur Rondoform, S. 184, gesehn) leicht zur Ueberlast werden. Es ist daher in jedem einzelnen Falle wohl zu erwägen, ob Anlass zu solchen Erweiterungen vorhanden, ob die Sätze der mehrmaligen An- und Ausführung bedürftig und werth — und ob die abermaligen Ausführungen im dritten Theil durch ihre Bedeutung ihr Dasein rechtfertigen *).

Neunter Abschnitt.

Die Sonatenform in langsamer Bewegung.

Die Rondoformen haben uns, aus der langsamen Bewegung ansteigend, zur schnellen Bewegung geführt; dem Prinzip der letztern haben wir die Sonatenform am gemässesten befunden. Dies schliesst aber nicht aus, dass dieselbe Form nicht auch für Tonsätze langsamer Bewegung zugänglich wäre, da ja die Sonatenform wie jede andre auch ihre stehenden Momente hat, so gut wie umgekehrt die Rondoformen, selbst die ersten, ihre Bewegungspartie.

Das Prinzip der Stabilität spricht sich im Rondo (S. 228) vornehmlich darin aus: dass der eine Hauptsatz feststehender Mittelpunkt der ganzen Komposition ist, auf den immer wieder zurückgekommen werden muss, namentlich am Schlusse, nach Abfertigung

*) Hierzu der Anhang I.

der Seitensätze. Das Prinzip der Bewegung äusserte sich (schon in den höhern Rondoformen und dann) in der Sonatenform zunächst darin, dass man nicht bei dem einen Hauptsatze stehen blieb, sondern zwischen ihm und dem Seitensatze hin und her ging, daher mit dem Hauptsatze zwar den Anfang machte, mit dem Seitensatz dagegen (abgesehn von einem etwaigen Schlusssatz oder Anhang) endete.

Hierin spricht sich vor allem erhöhter Antheil am Seitensatz aus, den man nach seiner einmaligen Aufführung nicht für immer aufgeben mag.

Nun ist aber leicht begreiflich, dass erhöhter Antheil ebensowohl bei einem Tonstück erwachen kann, das nach seinem sonstigen Inhalt dem Prinzip der langsamen Bewegung, also eher den Rondoformen angehörig wäre. Dann würde diese Konstruktion (der wir beispielsweise die nächsten Modulationspunkte beifügen)

HS — SS — HS — SS
C dur G dur C dur C dur

entstehn, — das heisst: eine Sonatenform, wenn auch in gedrängtester Fassung.

Hiermit ist nun sogleich die ganze Lehre für die Sonatenform in langsamer Bewegung begründet.

Dem Prinzip der langsamen Bewegung — und schon der äusserlichen Rücksicht auf die längere Dauer langsam fortschreitender Komposition gemäss wird hier die Sonatenform sich in engeren Schranken halten; sie wird vor allem ihre eigentlichen Bewegungspartien, die Gänge und besonders den zweiten Theil, entweder aufgeben oder doch beschränken; auch die Sätze werden sich nur einfacher und beschränkter entwickeln. — Da hiernach nichts Neues aufzuweisen ist, so genügen statt des Vorarbeitens einige Beispiele aus allgemein zugänglichen Werken.

Erstens: das Adagio aus Mozart's *F*dur-Sonate, der dritten aus dem ersten Hefte der gesammelten Werke (No. 3 der Einzelausgabe). — Der Hauptsatz tritt mit einem regelmässigen Vordersatz auf, —



wiederholt sich dann in Moll und schliesst mit einem vollkommenen Ganzschluss —



*) Blosser Auszug; das Original ist reicher, zierlicher ausgeführt.

auf der Dominante in Moll. Hier tritt sofort der Seitensatz — aber ganz normal in Dur — auf, wird durch Wiederholung und Anhang befriedigend ausgebildet, und zieht einen kleinen Schlusssatz nach sich, der aber zugleich den Orgelpunkt auf der jetzigen Tonika (Dominante des Hauptsatzes, mit unwesentlichen Veränderungen und Verzierungen) mit seinem Schluss in der Tonart der Dominante — diesmal Dur — enthält, —



und nun schliesst sich, indem diesmal *F* als blosser Dominante des Haupttons aufgefasst wird, mit einfacher Rückwendung nach *B* dur der Seiten- und Schlusssatz an.

Hier haben wir nun alle Bestandtheile der Sonate beisammen; nur fehlt vor allem der mittlere Theil, und der Rückschritt vom Schluss des Hauptsatzes in den Hauptton macht sich ebenfalls mehr nach der Weise der Sonatinenform. Ferner ist die Modulation zwischen Haupt- und Seitensatz dem erstern einverleibt und damit der besondere Gang zwischen beiden erspart; desgleichen sind, abermals mit Uebergehung eines Zwischengangs, Schlusssatz und Orgelpunkt —



zusammengefallen. Endlich sind auch alle Räume beschränkt; der Hauptsatz hat acht, der Seitensatz mit seiner Fortbewegung und dem Schlusssatz zwölf, das ganze Tonstück vierzig Takte.

Zweites Beispiel: das Adagio aus Beethoven's *B* dur-Sonate, Op. 22. — Der Hauptsatz schliesst vollkommen im neunten Takt im Hauptton (*Es* dur) ab und erhält dann noch einen Anhang von vier Takten, ebenfalls mit vollkommenem Abschluss. An diesen Anhang wird nun ein Gang von vier Takten über *F* dur in die Dominante geknüpft und hier, also in *B* dur, der Seitensatz eingeführt. Dieser beschränkt sich auf ein Sätzchen, —



das unmittelbar (mit innern Veränderungen, ohne Einfluss auf die Gestaltung im Ganzen) wiederholt, mit einem kleinen Anhang (an

den vorherigen Gang erinnernd) befestigt wird und einen eben so kleinen Gang und Schlusssatz nach sich zieht.

Hier haben wir nun einen vollständigen ersten Theil (Hauptsatz, Gang mit der normalen Modulation über die zweite Dominante in die Dominante des Haupttons, Seitensatz, Gang und Schlusssatz) vor uns, allein in den Raum von dreissig Takten zusammengedrängt, ungeachtet der festen und sättigenden Ausbildung des Hauptsatzes.

Nun bildet sich aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes ein zweiter Theil. Nach dem Schlusse des ersten in *B* ergreift der Bass *g* zunächst als neuen Grundton zu dem vorherigen *b*; es wird aber dann der Dominantakkord von *C* moll darauf gebaut und hier, also in der Parallele des Haupttons, der Hauptsatz eingeführt. Schon im vierten Takte verwandelt er sich in einen Gang, —



der von Unterdominante zu Unterdominante nach *A* moll sinkt, dann über *E* moll auf die Dominante *B* und mit einem Orgelpunkte zum dritten Theil führt; dieser wird ganz normal dem ersten nachgebildet. Der zweite Theil hat sechszehn, der dritte einunddreissig Takte.

Als drittes Beispiel diene das anmuth- und empfindungsvolle Andante in Mozart's *A* moll-Sonate, der sechsten des ersten Hefts (No. 6 der Einzelausgabe). — Hier schliessen Haupt- und Seitensatz im ersten und dritten Theile wieder in der Weise der Sonatinenform an einander. Der zweite Theil hebt in der Dominante (in der Seiten- und Schlusssatz des ersten Theils gestanden) mit leiser Erinnerung an den Hauptsatz an, bringt aber dann neue Motive zur Ausführung, bis endlich der dritte Theil die Einheit des Ganzen wieder befestigt. — Man könnte zweifelhaft sein, ob nicht ein Rondo fünfter Form vorläge, wäre nicht jene Erinnerung an den Hauptsatz gegeben und der weitere Inhalt bis zum dritten Theil gänzlich gangartiger Natur. Nur die ersten sechs Takte, — eben die an den Hauptsatz anknüpfenden, — bilden einen Satz, der aber unmöglich als zweiter Seitensatz in der fünften Rondoform (S. 192) genügen könnte. Zudem ist uns die Weise Mozart's, von Erfindung zu Erfindung lieblich zu schwärmen (S. 220), schon bekannt. Sie hat ihr gutes Recht, wengleich ihr die Vertiefung Beethoven'scher Konzeption abgeht, die dann wieder an andern Orten auch jenem reich gesegneten Geiste vergönnt war.