

## Fünfte Abtheilung.

### *Nähere Erörterung der Sonatenform.*

In der vorigen Abtheilung kam es darauf an, auf dem geradesten Weg in den Besitz einer Form einzuführen, deren Wichtigkeit sich immer mehr herausstellen wird, je weiter wir vordringen. Bei diesem raschen Gang konnte aber unmöglich eine vollgenügende Erkenntniss gewonnen werden; es würde auch dem Grundprinzip einer wahren Kunstlehre (die sich hierin von einer rein oder vorzugsweise wissenschaftlichen Lehre wesentlich unterscheidet) zuwider gewesen sein, hätten wir eher auf erschöpfende Einsicht, als darauf denken wollen, den Jünger auf dem kürzesten Wege wieder zum Bilden und Schaffen zu führen. Daher hielten wir fast ausschliesslich an einem einzigen, nach den verschiedenen Seiten hingewendeten Modell fest.

Nunmehr liegt uns die nähere Erörterung und zugleich der Nachweis an Werken der Meister ob. Indem sich so zu den vorläufig bethätigten Grundsätzen die Erfahrung an den Werken Andrer knüpft, wird Erkenntniss und Thatkraft gleichmässig und ungetrennt reifen, kann jene nicht zu einem abstrakten, für den Künstler todtend und tödtenden Wissen, diese nicht zu einer bloss empirischen Nachahmerei (die stets Einseitigkeit und Manier droht) umschlagen.

## Erster Abschnitt.

### Der Hauptsatz.

Vom Inhalt des Hauptsatzes aus wird nicht bloss die Form im Allgemeinen, sondern auch die besondre Weise ihrer Ausführung und zunächst der weitere Fortgang bis zum Eintritte des Seitensatzes, so wie die Weise des letztern bestimmt. Aehnliche Bedeutung hatte der Hauptsatz schon in den Rondoformen, auf deren Erkenntniss wir hier weiter bauen können.

In den ersten Rondoformen fanden wir die Hauptsätze meist oder oft in zwei- oder dreitheiliger Liedgestalt; allein schon in der vierten, noch mehr in der fünften Rondoform hatten wir Ursache, beweglichere Gestaltung vorzuziehn.

Dies ist auch bei der Sonatenform der Fall. Diese Form kann den Hauptsatz eben so oft — und nach Belieben noch öfter aufstellen, als irgend eine Rondoform. Aber sie versetzt, verwandelt ihn,

verschmilzt ihn mit den übrigen Partien des Tonstücks mehr zu einem innig einigen Ganzen; sie lässt ihn nicht stehen, wie im Rondo geschieht, sondern bringt ihn in Bewegung, nach andern Tonarten, zu andern Sätzen und Gängen hin. Daher ist hier die zwei- und dreitheilige Liedform viel zu fest abgeschlossen und stetig; man wird sie nie, oder nur in seltenen Fällen (dem Verfasser ist keiner erinnerlich) angewendet und anwendbar finden.

Die Sonate liebt vielmehr, ihrem Hauptgedanken

#### A. die Satzform

zu geben. Allein diese engste aller abschliessenden Formen würde, für den Hauptgedanken eines grössern und inhaltreichen Tonstückes angewendet, zu wenig Gewicht haben. Daher wird es Bedürfniss,

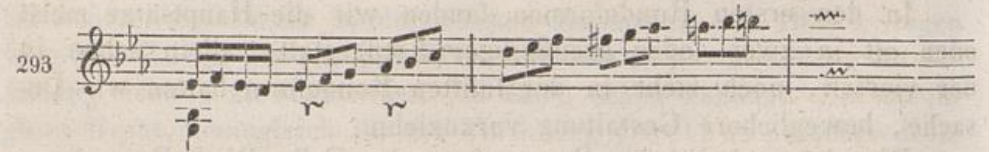
- 1) den Satz innerlich zu erweitern
- und
- 2) durch Wiederholung zu befestigen.

So verfährt Beethoven in seiner geistreichen *Es*-dur-Sonate, Op. 29 oder 31. Dies —



ist der Satz, der ihm als Hauptsatz, mithin als Hauptgedanke seines ganzen Tonstückes dient. So eng begränzt er für diese Bestimmung erscheint, so wollen wir doch nicht übersehn, dass er schon für sich als Satz einen ungewöhnlich reichen Inhalt hat; der erste Takt wird wiederholt; das nächste Motiv (das in den beiden folgenden Takten enthaltne) wird wiederholt und vorwärts geführt; das Ganze hat eine Ausdehnung von acht Takten und umfasst mindestens drei verschiedene Motive, den siebenten Takt für Eins gerechnet. — Nicht also jeder Satz, nicht der Satz auf seiner untersten Stufe, sondern der entwickeltere und damit bereicherte erscheint für unsern Zweck geeignet. Wie aber ein solcher Satz sich bildet, wird aus Th. II, S. 27 u. f. als bekannt vorausgesetzt.

Dieser Satz nun muss nach seiner wichtigen Bestimmung und nach dem Reichthum seines Inhalts eingepägt, gewichtiger werden. — Beethoven geht daher vom Schlusston mit diesem Gange —



\*) Hier und in den meisten folgenden Beispielen können und müssen Auszüge und allerlei Abkürzungen und Andeutungen genügen.

weiter und wiederholt seinen Satz; hierbei wird der erste Takt, wie No. 293 andeutet, in der Höhe, der zweite (die Wiederholung des ersten) eine Oktave tiefer, die beiden folgenden noch eine Oktave tiefer, die beiden nächsten zwei Oktaven höher, die letzten auf der alten Stelle (wie No. 293, eine Oktave unter den vorhergehenden) genommen; so dass das Ganze, auf- und abschwebend um seinen ursprünglichen Standpunkt, sogleich jene Beweglichkeit annimmt, die die Sonatenform (S. 252) charakterisirt.

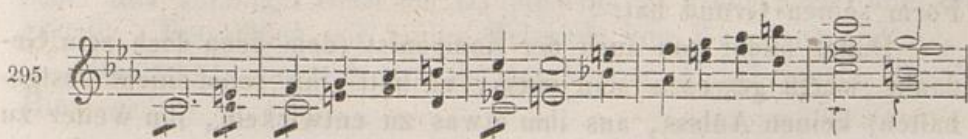
Aber hiermit noch nicht befriedigt ergreift der Komponist nun sein erstes Motiv, bildet daraus abermals einen Satz, — gleichsam einen Anhang zum vorigen, —



und wiederholt auch diesen. So hat sich der eine Satz (No. 294 zu No. 292 gerechnet) schon jetzt über 25 Takte ausgebreitet, seinen Inhalt zugleich eingepägt und doch beweglicher, fortschreitender erwiesen, als die mehrtheilige Liedform oder selbst die Periode gekonnt hätte; die Beweglichkeit liegt in den mehrmaligen Abschlüssen und in der steten Verwandlung desselben Inhalts; Eins nach dem Andern wird abgethan und das Wiederkehrende neu gestaltet. Und nach alle dem werden wir weiterhin (S. 271) erfahren müssen, dass der Komponist seinen Satz noch nicht losgelassen hat.

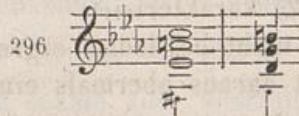
Uebrigens ist unser Beispiel als solches nicht ganz ohne Zweifel. Die in No. 294 aufgewiesne Bildung ist zwar durchaus dem Hauptmotiv des eigentlichen Satzes (in No. 292) entsprossen und durfte insofern ein blosser Anhang genannt werden; allein sie kann ebensowohl als ein für sich bestehender Satz gelten. Will man der letztern Auffassung beipflichten, so würde der Fall nicht in diese erste, sondern in die letzte Kategorie, die wir unter E. zu besprechen haben werden, gehören.

Ein schärfer ausgeprägtes, — wengleich ebenfalls nicht ausser allem Zweifel stehendes Beispiel bietet Beethoven's *Sonate pathétique*, Op. 13. Der Hauptgedanke —





ist ein breit ausgelegter, im Hauptton ganz abschliessender Satz. Auf dem Schlusstone wird derselbe bis zum achten Takte wiederholt, da aber kurz in die Dominante gewendet.

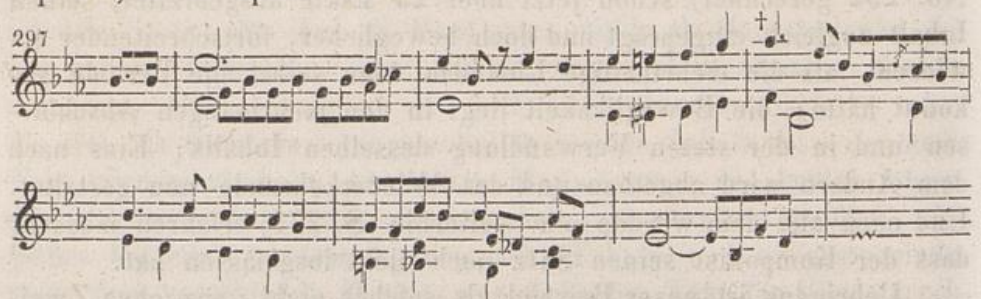


Es ist ein Uebergang in die Tonart der Dominante und ein Ganzschluss; aber so flüchtig gehalten, dass man ihm nur die Wirkung eines Halbschlusses beimessen dürfte. — Was diesen Fall einigermaßen zweideutig macht, wird später zur Sprache kommen.

Bei den Vorzügen, die sich schon hier für die Sonatenform am Satze zeigen, ist klar, dass der letztere für den Hauptsatz günstiger und befriedigender befunden wird, als

B. *die Periode.*

Beobachten wir eine solche, die Dussek's *Esdur-Sonate*, Op. 75, als Hauptsatz dient.



Wir finden (was schon bei der ersten Anschauung dieser Form, Th. I, S. 29, einleuchtend geworden) den Gedanken durch die gleichmässige Bildung von Vorder- und Nachsatz, so wie durch die beiden einander entsprechenden Schlüsse (der letzte Dreiklang des Vordersatzes bei + ist durch den folgerechten Fortgang der Melodie zu einem Dominantakkord erweitert) so sicher und befriedigend abgeschlossen, dass in ihm selber gar kein Trieb zum weitem Fortschreiten liegt. Und man beherzige, dass dies nicht etwa in dem mindern Interesse, das sein Inhalt in Vergleich mit dem Beethoven'schen vielleicht erweckt, sondern nur in der abschliessenden Form seinen Grund hat.

Daher findet nun auch der Komponist (dem denn doch sein Gedanke werth gewesen sein muss, er hätt' ihn sonst nicht festgehalten) keinen Anlass, aus ihm etwas zu entwickeln, ihn weiter zu

führen oder zu wiederholen, sondern er fügt ihm einen Anhang, gewissermassen einen Schlusssatz zu, —



der zuletzt anfängt zu gehen, dann aber doch nicht weiter führt.

In gleicher Lage befindet sich Beethoven in seiner Cdur-Sonate, Op. 2, an der man lebendige Bewegung so wenig wie inneres Interesse vermissen wird. Der Hauptsatz hat, wenn auch in gedrängtester Kürze, Periodenform, —



führt daher auch nicht weiter. Es wird ein neuer Satz, und zwar aus demselben Motiv heraus, gleichsam ein Anhang, —



gebildet, mit Versetzung der Melodie in den Bass wiederholt und — abermals geschlossen. Weiter konnte dieser Satz auch nicht führen, da sein Interesse schon in ihm und der Periode, aus der er als Anhang hervorgeht, erschöpft ist.

Hieraus begreift sich nun eine Wendung, die überaus häufig genommen wird. Der Satz für sich ist meist zu unbefriedigend, die Periode zu abschliessend, und zwar — wie wir längst erkannt — durch den Abschluss des Nachsatzes, der durch den Vordersatzschluss vorbereitet und verstärkt ist. Es kommt also darauf an, die Vortheile des Satzes und der Periode zu vereinen, und dies geschieht durch

### C. die Periode mit aufgelöstem Nachsatz;

es wird nämlich ein regelmässiger Vordersatz gebildet, der Nachsatz aus den Motiven desselben begonnen, dann aber nicht zum periodischen Abschlusse gebracht, sondern gangartig weiter geführt zum Seitensatze. Hierbei wird aber der Vordersatz, als eigentlicher und alleiniger Kern der Hauptpartie, in genügender Fülle aufgestellt. Betrachten wir einige Beispiele von Beethoven.

Das erste nehmen wir aus der kleinen Fmoll-Sonate, Op. 2. Hier —

301

haben wir einen Satz vor uns, aus dem sich die Hauptpartie bilden wird, und zwar einen Vordersatz, da der Schluss auf die Dominante fällt\*). Der Nachsatz hebt mit dem Hauptmotiv (*a.* in No. 301) an, spielt sich mit dem zweiten Motiv (*b.* in No. 301) weiter, —

303

findet aber keinen Abschluss, sondern läuft gangartig zum Seitensatze hin.

Ein zweites Beispiel giebt der Hauptsatz des Finale der *Cis*-moll-Sonate, Op. 27. Er setzt so —

304

\*) Allerdings weicht die Modulation einigermaßen ab; zwischen den tonischen und Dominant-Dreiklang schiebt sich in der zweiten Hälfte des siebenten Taktes der Sextakkord *b-des-g*; man hätte *b-des-f* erwarten sollen (den Schlussfall von der Unter- in die Oberdominante), wäre nicht die Folge der zwei Sextakkorde fließender gewesen.

So wird der Vordersatz einer sonst regelmässigen Periode, die der lieblichen *F*-dur-Sonate von Beethoven (Op. 10) als Hauptsatz dient, —

302

durch den unhemmbaren Zug der Melodie zu einem Schluss in die Unterdominante gelenkt, während im Uebrigen (die vier ersten Takte sind Vorspiele — Th. II, S. 32 — die vier folgenden Vordersatz der Periode) die periodische Form klar hervortritt.

ein (nicht einmal die Bezifferung ist zuletzt genau, nur das Nöthigste sollte angedeutet werden), endet also mit einem Halbschluss — oder einem Schluss in der Tonart der Dominante, der aber nur die Bedeutung eines Halbschlusses hat, — stellt sich mithin als ein Vordersatz dar. In der That wollte sich nun auch ein Nachsatz bilden; es wird wieder mit dem Hauptmotiv (dem Abschnitte Takt 1 und 2 in No. 304) eingesetzt. Allein der Nachsatz führt gangartig zum Seitensatz in *Gismoll* (also Dominante Moll für Parallele Dur), statt sich und die ganze Periode fest zu schliessen.

Dergleichen Gebilde vereinen die Beweglichkeit, die ein kurz abbrechender und dann wiederholter oder veränderter Satz bietet, mit der innerlichen Zusammengehörigkeit und Abgeschlossenheit einer Periode. Der Vordersatz No. 301 mit dem Nachsatz No. 303, der Vordersatz No. 304 mit seinem Nachsatze sind zusammengehöriger, als selbst die Sätze No. 292 und 294, obgleich diese aus ein und demselben Motiv hervorgegangen. Dabei sind sie verhältnissmässig kurz abgefertigt und — vermeiden die Einförmigkeit mehrmaliger Schlussfälle gleicher Art; No. 292 schliesst auf *Es*, die Wiederholung ebenfalls, der Nachsatz No. 294 desgleichen; No. 301 schliesst auf der Dominante *C*, der Nachsatz No. 303 führt nach *As* und wird noch weiter, nach *Es* gehn, bevor der Seitensatz in *As* eintritt.

Aehnliche Vortheile bietet

#### D. die erweiterte Periode,

schon wenn sie wirklich periodisch abschliesst, noch mehr, wenn auch ihr Nachsatz in Gang aufgelöst wird.

Ein Beispiel ersterer Art bietet der tief sinnige erste Satz von Beethoven's *E* moll-Sonate, Op. 90. Dies ist — im dürftigen Auszuge —

die Periode des Hauptsatzes. Das Hauptmotiv breitet sich über vier Abschnitte (*a.*, *b.*, *c.*, *d.*) von je zwei Takten aus, von *E* moll über *d* nach *G* dur, von *G* dur über *fis* nach *H* moll; ein fünfter (zweigliedriger) Abschnitt (*e.*) weilt in *G* dur, ein sechster aus ihm entstandner (*f.*) macht endlich einen Halbschluss im Hauptton. Diesem weiten Vordersatz (wenn der Name noch gelten darf) von sechzehn Takten stellt sich der Nachsatz (*g.*) von vier Takten gegenüber und muss, um zu befriedigen, nach einem Trugschlusse wiederholt werden.

Hiermit ist allerdings der Gedanke eben so sättigend und jede weitere Fortbewegung eben so entschieden ablehnend, wie jene Dussek'sche Periode (No. 297), abgeschlossen; und man kann sich an ihm überzeugen, dass auch bei Dussek nicht etwa minderes Interesse am Inhalte, sondern nur die erwählte Form Hinderniss weitem Fortgangs war. Dabei aber hat die vielgliedrige Periode Beethoven's innerlich alle Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, die der Sonate zukommt.

Eine erweiterte Periode mit gangartig auslaufendem Nachsatze sehn wir als Hauptsatz in Beethoven's glanzvoller *C* dur-Sonate, Op. 53. Zuerst erscheint ein Satz, —

306 Allegro con brio.

der für einen Vordersatz gelten könnte, wenn nicht statt des Nachsatzes eine Wiederholung auf der tiefern Sekunde (*B*) folgte, die also nach *F* (erst Dur, dann Moll) führte; dann erst wird in dieser Weise —





das Ganze als Vordersatz geschlossen. Hierauf kehrt, — man muss nun annehmen, als Nachsatz, — der erste Satz (No. 306) mit einer uns hier nicht wichtigen Aenderung wieder; auch wiederholt wird derselbe, aber nicht auf der tiefen, sondern jetzt auf der höhern Sekunde, auf *D*; und nun wird sofort weiter modulirt nach dem Seitensatz hin.

Aehnlich gebildet, nur noch weiter ausgeführt und dabei innerlich noch einiger aneinandergeschlossen ist der Hauptsatz der den dunkelsten Tiefen eines mächtig aufgeregten Geistes entstiegnen *F*-moll-Sonate, Op. 57, von Beethoven, eines der Werke, in denen der Geist des Künstlers, ganz erfüllt von seiner Aufgabe, das, was der Unkundige oft als unvereinbare Gegensätze ansieht, — freiesten Schwung der schöpferischen Kraft und tiefste Folgerichtigkeit, Vernünftigkeit, — als Untrennbar-Eins offenbart\*). Die Untersuchung des Satzes darf ohne Weiteres jedem Nachstudirenden überlassen bleiben.

Von der erweiterten Periode, die mehrere in ihrer Form zusammengefasste Sätze aufführt, ist nur noch ein Schritt zu der letzten Form, die der Hauptsatz der Sonate anzunehmen pflegt, und zwar zu der inhaltreichsten und in Vergleich zu dem Hauptsatz der Rondoformen eigenthümlichsten; das ist

#### E. die Satzketten,

eine Folge von Sätzen, die zwar durch Stimmung, durch Modulationsordnung, durch verbindende Mittelglieder, durch gemeinsame

\*) Es ist lange genug von Fachmännern, die mit ihrer Bildung nicht über einen beliebigen, rückwärts gelegnen Punkt hinaus haben vorwärts schreiten wollen, — und den nachsprechenden, ihre Unbildung hinter technische Phrasen versteckenden Aesthetikern, Rezensenten u. s. w. dem Beethoven Exzentrizität, Losgebundenheit von der Form, wo nicht Ausschweifung oder Abschwefung und Formlosigkeit, beigemessen worden, während man ihm Phantasie, Genie zugestand. Eine tiefere Erkenntniss vom Wesen der Form würde gezeigt haben, dass eben er, nächst und neben Seb. Bach, die energischste Formbildung, das heisst die tiefste Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit in seinen Werken beweist, — eine tiefere, als meistens Mozart, dem aus angeerbter und von Jugend her bestehender Gewöhnung auch hier ein gar nicht zu rechtfertigender Vorzug beigemessen zu werden pflegt.

Motive zu einander gehören, nicht aber durch die fest einende Periodenform zu einer nothwendigen Einheit verschmolzen sind.

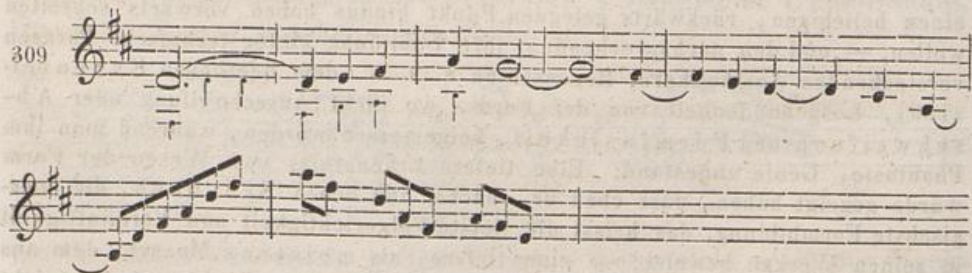
Hier müssen wir vor allem jenes schon besprochenen Falles von No. 292 bis 294 gedenken. Der letzte Satz ist dem ersten verwandt, kann aber auch ohne ihn selbständig bestehn.

Ein entscheidender Beispiel giebt Beethoven's aus Zartheit und sprühender Laune geborne *G*dur-Sonate, Op. 31. Zuerst scheint sich (man sehe No. 256) ein Vordersatz zeichnen zu wollen, aber weit ausgedehnt, mit einem Ganzschluss auf der Dominante statt des Halbschlusses, und aus zweierlei verschiedenen Motiven zusammengesetzt. Nun werden zuvörderst die ersten drei Abschnitte eine Stufe tiefer, auf *F*, wiederholt, dann aber das Hauptmotiv (*a.* in No. 256) auf die Quartsextharmonie von *C*, zu einem Ganzschluss auf *C*, auf die Quartsextharmonie von *G* und zu einem dreimal wiederholten Ganzschluss auf *G* geleitet, so dass der ganze Hauptsatz aus vierzehn Abschnitten in dreissig Takten besteht. Und damit ist, wie wir weiterhin erfahren werden, das Walten des Hauptsatzes noch nicht erschöpft.

In diesem Beispiel waren die einzelnen Abschnitte zum Theil so unbedeutend (nämlich für sich allein), dass man gleich erkennen musste: nicht in ihnen, sondern im Ganzen sei der Gedanke des Komponisten zu fassen, jeder einzelne Abschnitt für sich sei nur ein im Ganzen geltender Zug. Das Entgegengesetzte sehn wir in dem gross- und edelsinnigen Hauptsatze der Sonate Op. 28 von Beethoven. Dies —



ist der erste (auf einem Orgelpunkt ruhende), für sich befriedigend abgeschlossene Satz. Er wird in höherer Oktave wiederholt; dann folgt ein ähnlicher, aber anstrebenenderer, —



der nach der in den letzten Takten sich aufschwingenden Ueber-

leitung abermals in höherer Oktave wiederholt und im Haupttone geschlossen wird.

Hier hatte der zweite Satz eine deutlich ausgesprochne Verwandtschaft mit dem ersten. Als Beispiel loserer Aneinanderreihung diene Mozart's anmuthige *F*dur-Sonate\*), in der Mannigfaltigkeit des Inhalts und Fülle jedes Satzes dasjenige, was jeder der vorigen Fälle nur theilweis zeigte, vereint darlegen. Die Sonate beginnt mit einem Satze, —



der ungeachtet des ganz fremdartigen Inhalts seiner zweiten Hälfte und der durch den Orgelpunkt unbestimmt gewordenen Form des Halbschlusses für eine Periode gelten mag und im zwölften Takte vollkommen im Hauptton abschliesst. Nun folgt (da die Periodenform nicht weiter führt) ein ganz neuer Gedanke, ein Satz, —



der sich mit unwesentlicher Aenderung wiederholt und einen vollkommenen, noch zweimal wiederholten Schluss abermals im Haupttone macht. Mag man nun den ersten Gedanken (No. 310) für eine Periode, oder nur für einen periodenähnlichen Satz anerkennen: das steht fest, dass nach ihm ein neuer Satz kommt und somit der Hauptsatz aus zwei oder drei ganz von einander verschiedenen Gedanken zusammengestellt ist. Dass aber der letzte Satz (No. 311) ungeachtet des vorhergehenden vollkommenen Abschlusses zum Hauptsatze gehört, zeigt zunächst die Gleichheit der Tonart, dann noch entschiedener der weitere Verlauf der Komposition, den wir später zu betrachten haben werden. Nur erscheint hier die Benennung Hauptsatz nicht füglich noch anwendbar; man würde passender die Benennung

Hauptpartie

für den Inbegriff alles bis zum Seitensatz oder zur  
Seitenpartie

Gegebenen brauchen.


\*) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Gesamt- (No. 3 der Einzel-) Ausgabe.

Noch freier schreitet Beethoven in seiner *D* dur-Sonate, Op. 10, vorwärts. Zuerst führt er eine Periode mit verlängertem Nachsatz auf, —

Presto.

312 

der Nachsatz wird, — leicht figurirt, wie hier bei *a.*, —

313 

wiederholt; dann wird auch der Vordersatz bis Takt 4 wiederholt und, wie in No. 313 *b.* zeigt — aber ebenfalls mit unwesentlicher Aenderung, weiter geführt. Allein nach dem Halbschluss auf der Dominante von *H* (bei *b.*) erscheint nun ein neuer, nach Tonart und Inhalt dem ersten ganz fremder Gedanke, —

314 

eine Periode in *H* moll und auf dessen Dominante schliessend, die man — ungeachtet des ungewöhnlichen Schlusses in der Dominante statt Parallele — als ersten Theil eines liedmässigen Satzes anzusehn hat. Der zweite Theil führt nicht auf den ersten zurück, schliesst auch gar nicht, sondern läuft in einen Gang aus, der über *A* dur und *F*is moll nach *E* dur (Dominante der Dominante) und von da nach *A* dur bringt. Hier wird förmlich und vollkommen geschlossen und dann erst der Seitensatz in *A* dur, eine förmlich ausgebildete Periode, deren Wiederholung weiter führt, gebracht.

Es würde leicht, aber überflüssig sein, die Beispiele zu vielfältigen, auch deren von noch mannigfacherer Zusammensetzung (man prüfe die Hauptsätze in Beethoven's grosser *B* dur-Sonate, Op. 106, oder in R. M. v. Weber's *A*s dur-Sonate) beizubringen.

Ueberall würden uns, wie in den vorhergehenden, schon aus dem Hauptsatz als Charakterzüge der Sonatenform erhöhte Beweglichkeit, reicherer, unter steter Verwandlung festzuhaltender Inhalt entgegen-treten. Wo diese Beweglichkeit durch scharf abgeschlossene Satz- oder Periodenform gehemmt werden könnte, muss ein neuer Satz (dann entsteht die Satz-kette) oder eine Auflösung der strengen Pe-riodenform (dann erscheint die erweiterte Periode oder die gang-artige Fortführung des Nachsatzes), oder eine weiter führende Wie-derholung des Satzes eintreten, oder — der Charakter der Sonaten-form wird beeinträchtigt, es hätte eine andre Form gewählt werden sollen.

Beobachten wir nun das fernere Walten dieses der Sonate eignen Triebes.

## Zweiter Abschnitt.

### Der Fortgang zum Seitensatze.

Wollen wir uns hier vor übereilten und einseitigen Urtheilen oder Regeln bewahren, so muss uns stets vor Augen bleiben, wie höchst-mannigfaltig sich der Inhalt der Sonatenform schon in den wenigen Hauptsätzen erwiesen hat, die wir im vorhergehenden Ab-schnitte betrachteten. Sätze, Perioden aller Art, Folgen verwandter und verschiedner Sätze haben wir bereits als Hauptpartie gesehn; in der Orchesterkomposition werden noch polyphone Hauptsätze man-nigfacher Art dazu kommen. Keine von all' diesen Weisen ist ver-werflich, keine schlechthin vorzuziehen. Aber

jede will ihrer Natur gemäss fortgeführt sein.

Dieser Grundsatz, — das einzige Gesetz, das sich rechtfertigen lässt, — ist an sich wohl ohne Weiteres einleuchtend; es ist der-selbe, der uns immerfort und überall geleitet hat. Seine Anwen-dung ist indess um so sorgfältigerer Erwägung bedürftig, da es hier zunächst auf die Auffassung des Inhalts eines jeden einzelnen Ton-stückes ankommt.

Die Bildung des Hauptsatzes ist das erste Ergebniss der Idee, der Stimmung, — kurz des Antriebs zu der Komposition, die wer-den soll. Sie bestimmt alles Weitere.

Zuerst bestimmt sie, dass die beginnende Komposition über-haupt Sonatenform haben soll. Man durchlaufe die im vorigen Ab-schnitt und sonst mitgetheilten Hauptsätze, und es wird wenigstens das sogleich ausser Zweifel sein, dass keiner von ihnen als Lied-satz für sich bestehn, oder als Hauptsatz für ein Rondo erster bis vierter Form geeignet sein kann. Ob nicht für ein Rondo fünfter

Form? — das kann bei einigen Hauptsätzen zweifelhaft sein, weil diese Rondoform den Uebergang zur Sonatenform bildet und bekanntlich auf den Uebergangspunkten die Formgränzen in einander fließen; je sonatenhafter aber ein Hauptsatz gebildet ist (die unter den Rubriken D. und E., S. 261 und 263, meinen wir), das heisst je entschiedner er sich von der Lied- und allgemeinen Rondoweise lossagt, desto weniger wird er auch für die fünfte Rondoform geeignet erscheinen.

Sodann bestimmt die Bildung des Hauptsatzes auch die Weise, wie von ihm zum Seitensatze fortgeschritten werden muss. Man hat die Wahl unter verschiedenen Weisen des Fortschrittes; aber diese Wahl ist nicht der Willkühr anheimgegeben (die wir überall vom Wesen der Kunst ausgeschlossen sehn), sondern bestimmt sich vernunftgemäss aus dem Inhalt und Wesen des Ganzen, zunächst des Hauptsatzes, der von dem künftigen Ganzen allein dasteht.

Es lassen sich besonders drei Weisen des Uebergangs unterscheiden, die wir nach einander zu betrachten haben.

#### A. Fortführung des letzten Gliedes vom Hauptsatze.

Diese Weise, aus dem Hauptsatze fortzuschreiten, muss im Allgemeinen die nächstliegende und folgerechteste genannt werden; sie bildet einen geraden Fortgang von dem eben zuletzt aufgestellten Gedanken und aus ihm vorwärts. Allein sie muss, um vernunftgemäss eintreten zu können, ebensowohl im Inhalt und der Formung des Hauptsatzes begründet sein, wie wir das bei den andern Weisen finden werden.

Wo können oder müssen wir nun unmittelbar aus dem letzten Gliede des Hauptsatzes fortschreiten? —

Da, wo die Gestaltung des Hauptsatzes diesen in sich selber unvollendet, eines Fortschritts bedürftig zeigt. Dies ist zunächst bei den (im ersten Abschnitt unter C. aufgeführten) Perioden mit unvollendetem oder aufgelöstem Nachsatze der Fall.

Das Finale von Beethoven's *Cis* moll-Sonate zeigt als Hauptsatz einen breit ausgelegten Vordersatz, No. 304. Der Vordersatz fodert seinen Nachsatz. Dieser folgt auch, mit den ersten zwei Takten des Vordersatzes eintretend. Allein das arpeggirende Motiv, der ganze Inhalt ist für jetzt schon befriedigend dargestellt, es bedarf nach der Fülle des Vordersatzes des Nachsatzes nicht mehr um des Inhalts willen, sondern nur um der Form willen, die durch Modulation und Halbschluss des Vordersatzes bedingt ist. Daher löst sich der Nachsatz sofort auf; nach der Wiederholung der ersten beiden Takte wird das Motiv derselben hier —

315

auf den ersten zwei Takten wiederholt, — und mit diesen zwei Akkorden (oder vielmehr gleich mit dem ersten) ist die dem Seitensatz bestimmte Tonart *G*smoll erreicht, im folgenden Takte tritt ohne Weiteres der Seitensatz auf.

So reissend schnell konnte hier vorgeschritten werden, weil der wesentliche Inhalt des Hauptsatzes, namentlich das Hauptmotiv, schon an sich gangartiger Natur, und letzteres, wie gesagt, schon befriedigend genug aufgeführt war. Aehnlich verhält es sich mit der grossen *C*-Sonate, von deren Hauptsatz der Vordersatz in No. 306 und 307 mitgetheilt worden ist. Nach dem Schluss des Vordersatzes (No. 307) kehrt (wie schon S. 263 gesagt) der erste Abschnitt (No. 306) wieder und wird eine Stufe höher wiederholt. Dann wird mit dem letzten Motiv weiter, über *H* nach *E* modulirt, —

316

und nach noch sechs Takten, die auf der Dominante von *E* ruhn, in dieser Tonart der Seitensatz gebracht. Es ist fast derselbe Fall, wie der vorige, nur dass die Dominante der Dominante wenigstens angeregt, dann aber eine völlig orgelpunktartige Ueberleitung gebildet wird. Auch hier ist der Kern (No. 306) des Hauptsatzes zur Genüge, viermal, aufgestellt und die Ueberleitung (No. 316) durch die ähnliche Schlusswendung des Vordersatzes (No. 307) motivirt.

Noch kürzer fasst sich die in No. 301 angeführte kleine *F*moll-Sonate. Schon im fünften Takte des Nachsatzes (No. 303) ist die Parallele, in der der Seitensatz eintreten soll, erreicht; ein leichter Anhang (nach No. 303) bestärkt die Modulation, indem er die Dominanttonart der Parallele —



zweimal (die letzten beiden Takte werden wiederholt) anregt; und nun tritt der Seitensatz ein, im ersten Augenblick sogar in der Dominanttonart. Eine gleiche Ueberleitungsweise, nur in grössern Verhältnissen ausgeführt, ist in der grossen *F*moll-Sonate, Op. 57, zu beobachten.

Das letzte Beispiel dieser Reihe bietet uns die S. 261 angeführte Sonate. Wir wissen, dass nach einer Periode, von der zuerst der Nachsatz, dann der Vordersatz wiederholt wurde (No. 313), ein ganz neuer Satz (No. 314) gleich dem ersten Theil eines Liedes in *H*moll, mit einem Schluss in *F*is moll, auftrat. Aus den Motiven dieses neuen Satzes — oder doch auf sie anspielend — will sich ein zweiter Theil bilden; —



allein, nachdem sein erster Abschnitt in *A*dur sich wiederholt hat, löst sich der Satz gangartig auf —



und führt über *A*dur, *F*is moll, *E*dur nach *A*dur zum Seitensatze.

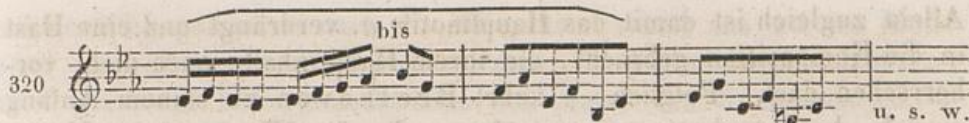
Fassen wir alle angeführten und sonst hierher gehörigen Fälle zusammen, so ergibt sich: dass der nächstliegende Fortgang aus dem zuletzt ausgesprochenen Gedanken dann erfolgte, wenn entweder dieser der einzig wesentliche des Hauptsatzes, oder ein vorangegangener Satz befriedigend abgethan war. Ist nun das Letztere nicht der Fall, hat der Komponist einen Gedanken angeregt und ohne Befriedigung verlassen, so motivirt sich zunächst

#### B. die Rückkehr auf den frühern Gedanken,

der damit als Hauptmotiv des Hauptsatzes bezeichnet wird.

Dies können wir in rechter Fülle an den S. 223 und 256 erwähnten Sonaten in *Es* und *G* von Beethoven beobachten. Nach dem ersten Gedanken der *Es*-Sonate (No. 292) ist ein zweiter (No. 294) aus dem Hauptmotiv des ersten hervorgegangen und wiederholt worden. Von hier scheint sich schon ein Gang bilden —





und in *B* dur, das hier schon ergriffen ist, zum Seitensatz führen zu wollen. Allein der erste und vornehmste Gedanke ist durch den zweiten (so untergeordneten, dass wir ihn nicht mit Unrecht S. 257 einen blossen Anhang nennen konnten) zu früh verdrängt worden. Man muss auf ihn zurückkommen; und nun erst wird mit seinem zweiten, ausgedehntesten Motiv in die Dominante der Dominante, —



— das zweite und dritte *bis* wird in der höhern Oktave ausgeführt, — und zum Seitensatze fortgegangen.

Noch sprechender ist das in der *G* dur-Sonate vorliegende Beispiel. Der Kern des Hauptsatzes ist mit seinem bezeichneten Motiv *a.* in No. 256 gegeben. Es wird ganz getreu auf der tiefern Stufe, also in *F* dur, wiederholt, schliesst also hier in *C*, wie er vorher in *D* geschlossen hatte. Nun wird mit dem Hauptmotiv *a.*, oder vielmehr dem letzten Abschnitte von vier Takten —



die Schlussformel zweimal wiederholt, und dann, in Erinnerung an das erste Motiv (Takt 1 in No. 266), ein ungestüm herausfahrender Gang gebildet, —



der nach vierzehn Takten mit einem Halbschlusse zur Ruhe kommt. Dieser Wurf war durch das Motiv des ersten Taktes und durch die Abgebrochenheit alles Fernern doppelt nothwendig bedingt.

Allein zugleich ist damit das Hauptmotiv *a.* verdrängt und eine Hast in die Komposition gebracht, die ihrem Hauptinhalte nach nicht vorherrschen darf. Folglich — kehrt Beethoven zu seinem Anfang zurück, kommt also von jenem überraschenden Wurf auf das Motiv, das ihn vorbereitet und erzeugt hatte (Takt 1 in No. 256), zurück und von da, in weiterer Verfolgung des Kernsatzes, auf das stetigere Hauptmotiv. Im achten Takte wird aber, statt nach *D*, wie anfangs, jetzt nach (*H* und) *Fis*dur gelenkt —



und diese Wendung durch einmalige Wiederholung des Ganzen und zweimalige der Schlusstakte befestigt. Dann tritt nach einer figurirten Verlängerung des Schlusstons —



der Seitensatz in *H*dur ein. — Für den Jünger in der Kunst wie für den bloss betrachtenden sinnigen Kunstfreund ist diese ganze Hauptpartie (mit Einschluss der befremdenden Tonart des Seitensatzes) ein besonders lehrreicher Belag zu der wiederholt ausgesprochenen Ueberzeugung, dass es im wahren Kunstwerke nur vernünftige Freiheit, keine Willkühr gebe. Die ganze Partie kann dem ersten flüchtigen Hinhören wohl den Eindruck eines nur von willkürlicher Laune, fast zusammenhanglos hingeworfnen Tonergusses machen; schon aus dem ersten Motiv folgt das zweite (*a.*) nicht im Mindesten, steht vielmehr mit ihm in geradem Widerspruch. Aber tieferes Eingehn offenbart immer heller die Folgerichtigkeit des Ganzen. Jenes fahrig erste Motiv, das in fesselloser Laune gleich einem augenblicklichen Einfall dahersfliegt, konnte (wie später auch geschieht) einen Gang, nicht aber einen Satz hervorrufen. Daher muss es stocken, muss ihm wie im Besinnen jenes zweite (*a.*) folgen oder vielmehr entgegentreten; dieses ist es, das sich steigern und dabei zu einem Satz ausrunden kann. Nun ist aber das erste verdrängt und zugleich vorsehnell (dem hastigen Sinn des Ganzen eben hierin gemäss) die Tonart der Dominante betreten. Folglich muss das erste Motiv, folglich nach diesem wieder das zweite zurückkehren. Dem flüchtigen Charakter des Ganzen wär' es dabei nicht entsprechend gewesen, hätte dies auf der alten Stelle in *G*, oder in der bereits angeregten Dominante *D* geschehn sollen; die Modulation macht also einen Sprung (jeder förmliche Uebergang wäre für die flüchtige Abgebrochenheit des Satzes zu

schwerfällig gewesen) nach *F*. Hier aber erhält das zweite Motiv (bei der Nothwendigkeit, nach dem Hauptton zurückzukehren) noch grösseres Uebergewicht über das erste, der Komponist ist — um an einen alt bekannten Ausdruck, Th. II, S. 103, zu erinnern — noch mehr Schuldner jenes Motivs geworden, er muss es endlich gewähren lassen; und da bringt es (No. 323) hervor, was es kann: einen Gang, und zwar seinem Charakter gemäss einen höchst flüchtigen. Sollte nun mit diesem Gange zum Seitensatz hingeeilt werden? — Dann wäre das tüchtigste Motiv (*a.*) aus dem Sinne gekommen und die ganze Hauptpartie hätte ihre Haltung verloren. Sollte also jenes Hauptmotiv sofort wiederkehren? — es war nicht mehr motivirt, wie anfangs, da das andre Motiv für sich zu Ende gekommen war. Es bedurfte offenbar einer Vermittelung, und die bot der Wiederanfang, aus dem sowohl jener Gang, als früher schon die Nothwendigkeit des Motivs *a.* hervorgegangen war. Hiermit war auch als nothwendig ausgesprochen, dass nicht jener Gang, sondern das Satzartige der Hauptpartie den Uebergang zur Seitenpartie machen müsste; das Bedürfniss nach einem ganghaften Hinüberkommen (Satz auf Satz bricht sich verbindungslos) zog zuletzt noch jene vermittelnde Figur No. 325 herbei. — Auf den Seitensatz und seine Tonart kommen wir später zurück.

Aehnliche, in derselben Weise zu begreifende Fälle zeigen sich in Beethoven's *Sonate pathétique* (No. 295), in Mozart's *Cmoll-Sonate* (mit vorangehender Phantasie), und vielen andern Kompositionen. Die Mozart'sche Sonate stellt zuerst einen periodischen Hauptsatz auf, —



dessen beide Schlüsse unvollkommen sind (der Halbschluss fällt auf einen verminderten Septimenakkord —), mithin weiter treiben. Allein die beiden Motive der Periode sind für jetzt befriedigend und fertig hingestellt; folglich tritt mit diesem Anhang, —



der unter Umkehrung der Oberstimmen wiederholt wird und mit ganz andern Motiven fortgeht, —



ein neuer Satz ein. Allein der Hauptgedanke darf nicht aufgegeben, am wenigsten durch einen nach Inhalt und Form schwächeren Gedanken verdrängt werden. Folglich kehrt jener wieder und führt mit einem Schlage zum Seitensatz; nach Wiederholung der beiden ersten Takte von No. 326 ergreift der Bass das Hauptmotiv, die Oberstimme einen Kontrapunkt, —



und im folgenden Takt erscheint in *Es*dur der Seitensatz. — Es ist hier abermals die Dominanttonart des neuen Tons (*B*dur) versäumt worden; die Folgen werden wir im nächsten Abschnitte sehn.

In all' diesen Beispielen finden wir einen gemeinsamen Zug: das entschiedne und kurz gefasste Hindringen auf den Seitensatz, sobald einmal der Hauptsatz abgemacht ist. So tritt klar hervor, was einmal zur Hauptsache bestimmt ist: Haupt- und Seitensatz; die bloss vermittelnden Theile müssen sich, wie es ihrer untergeordneten Bedeutung gemäss ist, beschränken; doch nehmen auch sie gern (so viel bei ihrer Bestimmung möglich ist) Satzform an und bezeugen in beiden Beziehungen die Energie und durchgreifende Uebersicht ihrer Bildner.

Blicken wir zum Schluss auf jene Dussek'sche in No. 297 angeführte Sonate zurück. Der Hauptsatz, eine Periode, gewährte keinen Fortgang; sein Anhang oder der zweite Satz (No. 298) wollte ebenfalls nicht dazu genügen, hat aber doch den eigentlichen Hauptsatz zurückgedrängt. Dieser muss also wiederkehren und soll durch einen lebhaften Kontrapunkt oder Continuo —





(der Bass eine Oktave tiefer, als geschrieben zu lesen) beweglicher werden. Allein dies ist nicht durch eine äusserlich zugethane Figur, sondern nur durch die innere Konstruktion, durch das Wesentliche des Satzes, zu erreichen, und diese ist hier unverändert, so unbewegsam wie zuvor, geblieben. Es wird also wenigstens die periodische Form beseitigt und im vierten Takt in der Dominante geschlossen.

Hierdurch ist ein gewissermassen neuer Satz gebildet, der aber nur durch den baldigen Schluss in der Dominante eine gewisse Fortschrittskraft vor der Periode No. 297 voraus hat. Der neue Satz fodert befestigende Wiederholung, die Form Fortschritt. Es wird also (unter Verlegung des Kontrapunkts in die Oberstimme) derselbe in *B* dur mit einem Schluss auf *F* — und zum dritten Mal (der Kontrapunkt tritt wieder in den Bass) in *F* dur wiederholt; — in der That kann diese Weise des Fortschritts, wo auf der jedesmal nächsten, in gleicher Weise erreichten Stufe wieder gestanden werden soll (dies spricht die Satzform aus), eher ein Fortgeschoben werden heissen.

Dies fühlt der Komponist und löst in der letzten Wiederholung vom dritten Takt an den Satz gangartig auf, um zuletzt —



mit der letzten Hälfte des vierten Taktes abermals auf den Hauptton und den Ueberleitungssatz (No. 330) zurückzukommen, der endlich geradezu nach *F* geführt wird, um da orgelpunktartig die Hauptpartie zu schliessen.

So liegt also ein Hauptsatz von acht — oder mit dem anhängenden Satze von vierzehn Takten vor, nach welchem es einer Partie von vierundzwanzig Takten zur Ueberleitung in die Seitenpartie bedarf; wesentlich sind in der That nur die acht Takte der Periode, Nebensache die übrigen dreissig Takte.

Warum ist der Komponist nach dem ersten Gange (No. 331)

nochmals auf den Satz in *Es*dur zurückgegangen, statt mit einer nahe liegenden Wendung —



(No. 331 nachgebildet) sofort die Dominante der Dominante zu befestigen? Offenbar, weil die einförmige und unbewegsame Weise, wie er von Dominante zu Dominante Satz auf Satz nach *F* geschoben, ihm selbst als nicht genügend, nicht genugsam ganghaft und rasch entschieden fühlbar wurde. Ob er nicht demungeachtet frischer an das Ziel gekommen wäre durch eine Wendung, wie die in No. 332, als durch die Rückkehr nach dem Hauptton und Anknüpfung eines zweiten Ganges zu dem bereits erreicht gewesenen Ziel, kann um so billiger dahin gestellt bleiben, weil derselbe Komponist sich so vielfältig formgewandt bewiesen hat. Aber eben darum springt uns der Grund und Kern der hier sichtbaren, schwerlich in Abrede zu stellenden Schwäche um so deutlicher in die Augen. Es war zuerst ein Hauptsatz aufgestellt worden, dem durch seine Form selbst die Kraft der Fortbewegung entzogen sein musste. Sodann war für den nöthigen Fortschritt nicht das energische Mittel ergriffen; die zur Bewegung bestimmte Partie zeigte sich wieder stillstehend — und endlich, dadurch bei ihr wieder aufgehalten, verlor der Komponist den rechten Gesichtspunkt zur Würdigung von Haupt- und Nebensache, räumte er der letztern gleichen, ja vielmehr überwiegend zugemessenen Raum ein.

Es würde sich nachweisen lassen, dass bei allen Komponisten, die ihre Aufgabe mit minderer Energie, mehr äusserlichen als tiefinnerlichen Antrieben folgend, lösen, dieselbe Vorbegünstigung der Nebensache, — der Gangpartien, — eintritt, wie das bei den sogenannten Virtuosen- und Salonkomponisten (die zu besondern Gunsten eines Instruments, oder für besondere Spielweise, Bravour, Mode setzen) überall, — aber auch bei den Meistern zu bemerken ist, wenn diese, etwa in Konzertstücken, sich ausnahmsweise solchen äussern Zwecken fügen. Im vierten Theil dieser Lehre wird bei Gelegenheit der Konzertkomposition hiervon näher zu handeln sein; um so weniger bedarf es hier einer genauern Erörterung.

Wir sind hier gelegentlich aufmerksam gemacht worden, dass der Hauptsatz nicht immer günstigen Stoff zum Fortschreiten giebt. Dies führt auf die dritte Uebergangsweise:

C. Fortschreitung zum Seitensatz durch neue Motive.

Den ersten Fall dieser Art giebt die in No. 299 und 300 angeführte Sonate. Die Periode sowohl, die als Hauptsatz gelten muss, als der aus ihr gezogene Satz mit seiner Wiederholung bewegen sich in kurz abgebrochenen Rucken. Man könnte — und bei welchem Satze wär' das nicht möglich? — mit denselben Motiven, z. B. aus der Wiederholung von No. 300, —



vorwärts nach *D* und *G* zum Seitensatze gehn. Aber würde damit das spielende Hauptmotiv, das wir in seiner Kurzangebundenheit zuvor schon viermal gehört haben, nicht abgenutzt? und wie viel Zeit würden wir brauchen, um diese kurzen, stets so deutlich absetzenden Glieder endlich in Fluss und Schwung zu bringen, der eben nach solchem Anfang doppelt wünschenswerth scheint? —

Beethoven, stets im richtigen Gefühl der ganzen Sachlage, reisst sich rasch entschieden von seinem Hauptsatze los und knüpft auf dem Schlusston selbst einen neuen ganghaften Satz an, —



der im nächsten Takte wiederholt, aber sogleich (im dritten Takte) über *A* moll und *D* dur nach *G* dur geführt wird. Zur Befestigung dieser Tonart und zum entschiednen, gerundeten Abschluss der Hauptpartie dient ein orgelpunktartig auf *G* weilender Satz, —



der wiederholt und mit einer taktlang hinabgeführten Tonleiter in Sechszehnteln beschlossen wird. Es ist ein angehängter Halbschluss

in der Weise der Sonatine, gleichsam ein Schlusssatz zur Hauptpartie. Dann folgt sofort der Seitensatz.

Die Aehnlichkeit dieses Falles mit dem vorhergehenden ist unverkennbar. Auch hier ist eine Periode und ein ihr angehängter Satz, die beide nicht haben weiter führen wollen. Beethoven erkennt nicht bloss dies, sondern auch eben so klar, was seinem Hauptsatz an Beweglichkeit (oder Fluss) und Schwung fehlt; er giebt das Fehlende mit Einem Zuge und hat nach dreizehn Takten, die dem Hauptgedanken gehören, in vierzehn Takten (der dreizehnte des Haupt- und erste des Bewegungssatzes fallen zusammen) sein Ziel erreicht. Auch Dussek erkennt, was seinem Hauptgedanken zu weiterm Vordringen an Beweglichkeit fehlt; aber er will es durch Beiwirk, durch den zugefügten Kontrapunkt, gewinnen, was denn freilich in der Hauptsache nichts ändert. Der Satz in No. 330 ist so wenig fortbewegend, als der in No. 297; er ist in der Hauptsache (abgesehen von dem Unterschiede zwischen Satz und Periode) ein und dasselbe.

Ein zweites Beispiel bietet Mozart's Sonate, deren zwei erste in der Hauptpartie auftretende Sätze wir in No. 310 und 311 kennen gelernt haben.

Der erste derselben (die Periode) konnte nicht weiter führen. Man hätte, wenn man von ihm aus fortschreiten wollte, den Nachsatz ausdehnen, auf die Dominante leiten (also einen ersten Theil bilden) müssen; dann musste aber auch auf den Vordersatz zurückgegangen, und endlich (da dieser weniger bewegsam ist) auch der Nachsatz noch einmal angeregt werden. Hiermit wär' indess dem ganzen, anmuthigen, nicht aber sehr bedeutenden Gedanken viel zu viel Breite gegeben — und bei alle dem kein lebhafter Fortgang gewonnen worden, zu dem kein Motiv vorlag.

Auch der zweite Satz (No. 311) bot, obgleich lebhafter als der erste, keinen hinlänglich frischen Fortschritt. Seinem ersten Abschnitte musste vor allem eine Wiederholung folgen, wie auch bei Mozart geschieht. Sie hätte, statt auf derselben Stelle, auf irgend einer andern Stufe, z. B. höher und in Moll —

336

(hier hat das bewegte Motiv *a.*, das bei Mozart einen Takt früher eintritt, verspätet werden müssen, damit bei der fremden Tonart der innigere Anschluss des Motivs beruhige), geschehen und in irgend einer Weise zu einem Gang nach der Dominante —



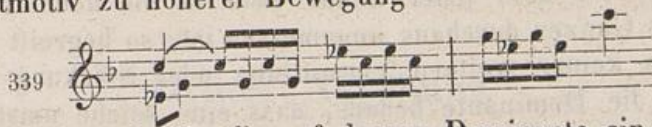


ausgeführt werden können. Allein auch hier würde die artige Erfindung ungebührlich breit geworden und der leichte Gang des Ganzen verloren sein; abgesehen davon, dass Mozart ohnehin zu fein und flüchtig hinschwebendem Spiel geneigter war.

Der Meister traf auch hier, wie Beethoven, das einzig Rechte. Er verlässt den zweiten wie den ersten, und bildet einen dritten ganghaften Satz, —



wiederholt diesen mit einer Wendung nach *D* moll, steigert hier sein Hauptmotiv zu höherer Bewegung —



und geht damit nach *C* moll, auf dessen Dominante ein Halbschluss die Hauptpartie endet. Mozart hat hier nach zwei vorangeschickten Sätzen dasselbe gethan, was Beethoven in dem vorangehenden Beispiele.

Aehnliche Fälle, z. B. in der bei No. 306 angeführten Sonate, bleiben der eignen Betrachtung überlassen; nur aus andern Gründen werden wir auf den hier genannten bei No. 349 zurückkommen. Allein auf die kolossale *B* dur-Sonate von Beethoven, Op. 106, sei noch zuletzt ein Blick geworfen. Wie durchweg, so hat dieses Meisterwerk schon als Hauptpartie eine ganze Reihe tiefer und machtvoller Gedanken aufzuführen. Nach einer energisch emporeissenden Einleitung —



tritt der erste voll ausgeführte Gedanke der Hauptpartie auf, eine Periode mit diesem Vordersatze. —



Auf dem Schlusse dieser Periode wird nun mit diesem neuen Satze (a.), —

der sich viermal (auf den bei *b.* angedeuteten Punkten) steigernd wiederholt, zu einem Halbschluss auf der Dominante vorgerückt. Es versteht sich von selbst, dass nach so mächtigem Beginn und für solchen Gedankenreichthum der Halbschluss nicht genügen, und dass der für jetzt nur hingeworfne Anfang (No. 340) nicht ohne Nachhall, ohne Fortwirkung bleiben kann. Er kehrt wieder, fasst aber mit den letzten Schlägen die Harmonie *d-fis-a* (statt *d-fis-a-c*) und hat so in kühnem Uebergriffe die Tonart des Seitensatzes, *G* dur, erlangt. Erwägt man nun, dass die vorhergegangnen Sätze sehr harmoniereich waren (viel mehr, als in No. 341 und 342 angedeutet ist) und dass jener kühne Griff in die neue Tonart dem Charakter des Ganzen durchaus angemessen ist; so begreift man auch, dass es nun keiner weitern Vermittlung oder Stärkung des neuen Tons durch die Dominante bedarf, dass eine solche umständlichere und umschweifende Modulation nur die Macht des Ganzen abschwächen könnte. Und so nimmt Beethoven die Tonart für entschieden an, macht uns aber durch einen breit geführten gangartigen Orgelpunkt, der an das Hauptmotiv von No. 340 anknüpft, in derselben einheimisch, ehe der Seitensatz folgt. Die Einleitung hat vier, die Periode dreizehn, der gangartige Satz achtzehn Takte, von denen der erste mit dem vorhergehenden Schlusstakte zusammenfällt; der Einleitungsgedanke hat wieder vier, der Orgelpunkt fünfundzwanzig Takte, auf deren letztern der Seitensatz beginnt. Es stehn also fünfundzwanzig Ueberleitungstakte (oder vielmehr den erfolgten Uebertritt befestigende) gegen achtunddreissig den wesentlichen Sätzen zugehörige. So sehen wir hier — nur im erweiterten Umfang — alle bisher erkannten Grundsätze befolgt.

Die letzte Betrachtung führt uns schliesslich dahin,

D. die Modulation des Fortgangs zum Seitensatze nochmals zu erwägen.

Die Regel war, den Weg über die Dominante der Dominante zu nehmen, damit man sich vom Hauptton entschieden losmache und aus einem höhern Punkt in die neue Tonart mit Ruhe niederlasse, um hier den neuen Gedanken (den Seitensatz) festzustellen. Der obige Fall hat schon eine Ausnahme gezeigt; die Sonatinenform

weicht ebenfalls ab, weil ihr ungewichtigerer Inhalt solcher Umständlichkeit und Feststellung nicht bedarf. Beethoven's *F*dur-Sonate, Op. 10, bringt eine abermalige Abweichung. Hier bedarf Haupt- und Seitensatz der Abtrennung um so mehr, da sie einander in Stimmung und Form nahe verwandt sind. Gleichwohl (und zum Theil eben deshalb) würde der Hauptsatz durch weitere Ausführung nach *G* und *C* zerfliessen in Marklosigkeit, und das Ganze durch Einschlebung eines Ueberleitungssatzes zerstreut und aus der Stimmung gebracht; auch würde *G*dur fremd ansprechen. Beethoven geht daher — in die andre Verwandtschaft von *C*dur, nach *A*moll. Allein auch die Trübniss von Moll entspricht dem Satze nicht. Folglich geht er auf die Durdominante von *A*moll (und zwar durch den *E* und *A* zweifelhaft lassenden Mischakkord *f-a-c-dis*), macht so einen Halbschluss, der den Fortgang in *A*moll erwarten liesse, und wendet sich nun erst leicht und kurz angebunden nach *C*dur. Es war der einzige nach allen Seiten hin befriedigende Weg.

### Dritter Abschnitt.

#### Der fernere Verlauf des ersten Theils.

Vom Seitensatze gilt, was wir schon bei dem Hauptsatz erkannt haben: er kann die Gestalt des Satzes, der Periode, sogar der zweitheiligen Liedform haben, oder eine Reihe von Sätzen darstellen. Stets folgt sowohl seine Bildung als die fernere Entwicklung des ersten Theils dem Gesetz, das die Bildung des Hauptsatzes und der fernere Gang der Hauptpartie geben; wir dürfen daher diese ganze zweite Masse des ersten Theils zusammenfassen und uns hauptsächlich nur auf die Betrachtung solcher Beispiele beschränken, an denen diese folgerichtige Entwicklung nach ihren verschiedenen Richtungen sichtbar wird.

Allein die Bildung der Seitenpartie folgt nicht mechanisch der der Hauptpartie; etwa so, dass der Seitensatz eine Periode sein müsse, wenn der Hauptsatz eine Periode gewesen sei, u. s. w. Vielmehr hat die Seitenpartie nur in gleichem Sinne zu vollenden (für den ersten Theil nämlich), was die Hauptpartie begonnen, zu ergänzen, was diese aus irgend einem Grunde unbefriedigend hingestellt hat: und dies kann nicht bloss, es muss öfters in ganz andern Formen geschehn, als die im Hauptsatz vorausgegangnen.

Im Allgemeinen wissen wir vom Seitensatze Folgendes:

Erstens. Er hat mit dem Hauptsatze durch innere Stimmung, wie äusserlich durch den Sitz seiner Modulation und gleiche Takt-

art (beides nicht ohne Ausnahmen) ein Ganzes zu bilden, folglich eine gewisse Einheit und Einigkeit zu bewahren, dabei aber

Zweitens sich von ihm entschieden als ein Anderes, als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich durch die Modulation, gern auch durch die Form; Haupt- und Seitensatz stehn als Gegensätze einander gegenüber, die in einem umfassenden Ganzen zu höherer Einheit sich innig vereinen.

In diesem Paar von Sätzen ist Drittens der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete (S. 129), das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz Dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide mit einander ein Höheres, Vollkommneres.

Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch Viertens begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht bloss Nebenwerk, Nebensatz zum Hauptsatz ist, mithin im Allgemeinen auch gleiche Ausbildung und gleichen Raum wie der Hauptsatz fodert; wobei natürlich von kleinlichem Taktabzählen nicht die Rede sein darf. —

Was nun weiter auf den Seitensatz folgt, — Gang und Schlusssatz, — ist, wie wir wissen, nur sein oder auch des Hauptsatzes Ergebniss.

Auf diese schon bekannten Grundsätze gestützt, gehn wir ohne Weiteres an die Beleuchtung einzelner Fälle, die wir nach den Formen des Seitensatzes ordnen.

#### A. Satzform.

In Beethoven's *Es* dur-Sonate (No. 292) haben wir die Hauptpartie bei aller Stetigkeit des Hauptmotivs mannigfaltig genug ausgebildet befunden. Nach einem ersten Satz bildet sich ein zweiter (No. 294), beide in ihren Wiederholungen veränderlich; nach einem neuen satzartigen Gang (No. 320) kehrt der erste Gedanke (No. 321) ganz umgestaltet zurück; alle diese Sätze, besonders der Hauptgedanke, bewegen sich in kurz abbrechenden Abschnitten und Gliedern. Wie ist nun die Seitenpartie gestaltet?

Wie sie musste, um die Hauptpartie fortzusetzen und zu ergänzen.

Vor allem tritt der Seitensatz (schon mit Hülfe der Begleitungsform, aber auch durch seinen wesentlichen Inhalt) inniger zusammenhängend und fließender auf, —

343

um nach den abgebrochnen Hauptsätzen mehr Halt und Fluss in das Ganze zu bringen. Nach einem phantasiefrei geführten Lauf von vier Takten (wie oben der dritte Takt an die Hauptpartie leis' erinnernd) wird dieser Seitensatz noch beweglicher wiederholt, und es scheint sich schon hier ein Schlusssatz —

344

(der eine Oktave höher wiederholt wird) bilden zu wollen. Allein so gewiss der Gegensatz der Seiten- gegen die Hauptpartie ein günstiger für das Ganze, so mag doch der stetige Komponist die letztere nicht ohne Weiteres aufgeben. Er führt seinen Gang über diesen vermeintlichen Schlusssatz hinaus, zieht in ihm Motive des Gangs in der Hauptpartie (No. 320) wieder hervor und bildet selbst den Schlusssatz —

345

nicht ohne leisen Anklang (Takt 2 und 3) an das Hauptmotiv. — So sind Haupt- und Seitenpartie nicht bloss durch die im Ganzen herrschende Stimmung, durch nächste Verwandtschaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, sondern selbst durch gemeinschaftliche oder zurückgerufne Motive einander angehörig und dabei doch in einem solchen Gegensatze, dass auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern versagt bleiben musste.

In kleinern Verhältnissen lässt sich das bei der No. 301 angeführten Sonate beobachten. Der Hauptsatz baut sich aus zweitaktigen aufwärts strebenden Abschnitten; der Seitensatz antwortet fast wörtlich genau durch ein abwärts gewendetes Motiv, —

346

das, durch zusammenhängende und gleichmässige Begleitung (die

der Hauptsatz nicht hatte) fließend, dreimal wiederholt, das dritte Mal in einen schön geschwungenen Gang gleicher Bewegung ausgeführt wird, bis der Schlusssatz, ebenfalls dreimal wiederholt, zu der Bewegung und Begleitungsform des Hauptsatzes zurückkehrt.

Das Gleiche würde an der in No. 256 angezogenen *G* dur-Sonate nachzuweisen sein; hier aber beschäftigt uns vor allem der Modulationspunkt. Der Seitensatz tritt nicht in *D* dur, sondern in — *H* dur auf; dies wäre nach der Verbindungsreihe der Durtonarten die vierte, wenn man von *D* dur die Parallele und dann deren Durgeschlecht nimmt, die dritte Tonart in der Reihe der Verwandtschaften. Woher nun diese bedeutende Abweichung von dem Grundgesetz (Th. I, S. 219 Anm.) der Modulation?

Diese Frage — und alle ähnlichen können hier nicht rein gelöst werden. Denn bei der Beurtheilung jeder einzelnen Komposition kommen nicht bloss die allgemeinen Gesetze und Bedingungen ihrer Form, sondern es kommt auch der besondere Inhalt, die Idee, Stimmung u. s. w. eben dieses besondern Werks in Betracht; so wie bei der Beurtheilung eines einzelnen Menschen und seiner That nicht bloss die Verhältnisse des Menschen überhaupt, der Nationalität, des Alters, Geschlechts, Standes u. s. w., sondern auch das Wesen und besondere Verhältniss eben dieser bestimmten Person. Demungeachtet geben jene allgemeinen Verhältnisse (wie wir bereits bei andern Fällen vielfältig gesehn) doch schon für sich genugsam helles Licht, um erkennen zu lassen, dass auch hier wieder nicht nach Laune, sondern aus Gründen, die in der Sache liegen, von einem Grundgesetz abgewichen ist.

Beethoven bedurfte hier, wie in dem ersten Fall (S. 283) — und noch mehr, da der Hauptsatz noch kürzer und häufiger abgebrochen ist, — eines fester, zusammenhängender gebildeten Seitensatzes, der dem Ganzen die nöthige Haltung zu geben vermöchte und der eben zu diesem Zweck von besonderer Wichtigkeit war. Wohin hätte er nun den Seitensatz stellen können?

Nach der Oberdominante *D* dur? — Allein diese ist gleich zu Anfang (No. 256) mit einem förmlichen Uebergang, dann mit jenem kräftig eingreifenden Gang (No. 323) und der sechs Takte breiten Arpeggiatur des Schlussakkordes mit einem so entscheidenden Halbschluss eingepägt worden, dass ein abermaliges Zurückkehren zu ihr jeder Frische und Energie entbehrt hätte.

Der nächste Gedanke [war also die Parallele desjenigen Tons (*D* dur), den man sich versagen musste, — *H* moll. Allein dem launig heitern, sprühend lebendigen Charakter dieser Sonate, namentlich des vorangegangnen Hauptsatzes, konnte das trübe Moll nicht zusage; folglich — verwandelte es sich in Dur.

Nun beobachte man aber den fernern Einfluss dieser Wande-

rung über *D*dur und *H*moll nach *H*dur. Das Letztere war nothwendig erschienen, aber näher lag *H*moll und zunächst *D*dur; diese Vorstellung konnte nicht ohne Einfluss bleiben. Zunächst wird also der Seitensatz in *H*dur —



aufgestellt und mit einer festen Schlusswendung wiederholt. Dann, gleichsam in Reue über die übergangnen Töne, tritt derselbe Satz in — *H*moll auf (die Melodie im Basse, die Begleitung in Sechszehnteln), wendet sich bei der Wiederholung nach — *D*dur; von hier weiter nach *Fis*, *E*, *D* — zu einem Schluss in *H*moll, abermals nach *D* und dann denselben Weg zu einem abermaligen Schluss in *H*moll. Hier folgt der kleine Schlusssatz in *H*moll, der aber dann wieder an das zuerst so nothwendige und dann doch zurückgewichne *H*dur —



erinnern muss. So ist zwar dem ersten Antriebe zu *Dur* (*H*dur) genügt und derselbe nicht vergessen worden, aber die nähere Molltonart hat ihr Recht, und das nächst gelegne *D*dur in dreimaliger Berührung so viel Genugthuung erhalten, als ihm unter diesen Umständen zukam. Reizend frisch, wie ein anmuthiger Liedklang aus der Fremde, hat *H*dur uns angesprochen, und unbeschadet des zusammenhaltenden Wesens, das hier dem Seitensatze nothwendig war, ist ein so anregender Wechsel in die Modulation dieser Partie gekommen, dass sie dadurch dem gaukelnd muthwilligen Wesen der Hauptpartie erst ganz entspricht\*).

Zuletzt in dieser Reihe bringen wir zwei Fälle zur Sprache, in denen der Seitensatz aus Rücksicht auf die Hauptpartie von einer bedeutendern Entwicklung zurückgehalten werden musste.

Den ersten bietet uns die in No. 305 angezogene Beethoven'sche Sonate, eine der tief Sinnigsten Schöpfungen (wenigstens ihrem ersten Satze nach), die in der Musik überhaupt uns vergönnt worden, in deren erstem Satze kein Zug gefunden wird, der nicht der unmittelbare und reinste Ausdruck eines tief bewegten Geistes wäre. Der Hauptsatz ist als erweiterte Periode reich bis zu vollster Befriedigung ausgestaltet, voll emphatischer Beredsamkeit auf uns eindringend, dann in sich geschlossen, nicht weiter führend. Es tritt also ein neuer Satz ein, der sich bald gangartig —

\*) Hierzu der Anhang K.

empor- und losreisst, die gangartige Hälfte in *A* moll und *B* dur wiederholt, dann mit der ersten Hälfte den Akkord *a*is (aus *b*)-*cis*-*e*-*g* erbaut, und nun, Schritt für Schritt voll beredtesten Gesangs, über *H* nach *Fis* und damit sogleich nach *H* moll zurück zum Seitensatz geht. Dass hier der Seitensatz nicht in der Parallele *G* dur, sondern in der Molldominante auftritt, ist leicht zu begreifen. Die Parallele ist für die Mollkonstruktion nur darum (Th. I, S. 215) der regelmässig nächste Modulationsmoment, weil in der Regel der Inhalt der Komposition nicht das tiefere Duster von Moll auf Moll fodert oder zulässt; wo nun das Gegentheil stattfindet, fällt von selbst die Regel mit ihrem Grunde weg; übrigens tritt im vorliegenden Fall zwischen beiden Molltönen *C* dur (No. 349) und *B* dur mit Nachdruck auf.

Allein der Seitensatz selbst erscheint im Verhältniss zum Hauptsatze von geringer Entwicklung; er ist fast nichts, als die Entgegnung auf den ersten Abschnitt des zweiten Satzes (No. 349) der Hauptpartie, —

wird auch in der gesteigerten Wiederholung (Takt 7) nicht reicher entfaltet; und gleich auf dem Schlusse der Wiederholung setzt der Schlusssatz (vier Takte, Wiederholung, Anhang) ein. Es kann hier nicht davon die Rede sein, wie leidenschaftlich einschneidend, wie schmerzvoll dahinsterbend beide Sätze sind; dieser Inhalt und selbst die dem Tondichter gewordenen Motive hätten weitere, noch tiefer eindringende Ausführung zugelassen. Allein beiden Momenten sollte und durfte kein grösserer Raum gestattet werden, weil das

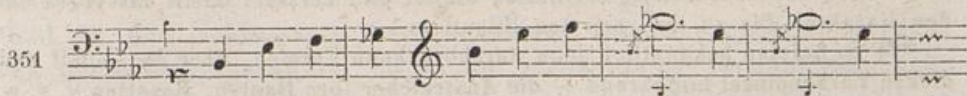


Männlichere, Würdigere und zugleich Tiefere sich zu fest in der Hauptpartie ausgeprägt hatte, als dass es sich durch die leidenschaftlichen Hingebungen der Seitenpartie hätte aufwiegen lassen dürfen. — Die Hauptpartie hat diesmal vierundfunfzig, die Seitenpartie siebenundzwanzig Takte. — Es ist übrigens bemerkenswerth, dass jenes Verhältniss der Haupt- und Seitenpartie sich in dieser Sonate in grösserm Verhältnisse wiederholt. Der erste, oben besprochne Satz ist den übrigen, namentlich dem zarten, innigen, aber hinschmachtenden Finale eben so machtvoll überlegen, wie in ihm die Haupt- der Seitenpartie. Es konnte nicht anders sein.

Das Gleiche ist an K. M. Weber's gehaltvoller *As dur*-Sonate zu beobachten. Die Hauptpartie hat sich in so breiten Lagen entfaltet (ein Satz von elf, ein zweiter von acht, ein dritter, der die Ueberleitung herbeiführt, von vierundzwanzig Takten), dass der Seitensatz nach einer Vorbereitung in den zwei letzten Takten sich auf zwei Takte — die wiederholt werden — beschränkt, weil er Alles, was satzmässig gesagt sein will, schon bis zur Sättigung ausgesprochen findet, und seine gleichmässige oder ähnliche Ausführung zur höchsten Ueberladenheit des Ganzen führen würde. Hiermit wär' indess dem Ebenmaass gar zu wenig Rücksicht gegönnt; auch dem Inhalte nach gewährt der Seitensatz nicht die Erhebung, die nach der edlen, aber zu weit ergossnen Sentimentalität der Hauptpartie so wünschenswerth war. Daher reiht sich nun (anfangs satzartig) ein breiter Satz, eine schwunghafte Passage an, die nach achtzehn Takten zum Schluss — oder vielmehr zur Rückkehr in den Anfang und zum Fortgang in den zweiten Theil mittels eines dem ersten Satz entlehnten Motivs hinführt. Die nähere Betrachtung bleibe anheimgestellt.

#### B. Periodenform.

Einen periodenmässig gebildeten Seitensatz finden wir in der *Sonate pathétique*. Nach den breiten Satzbildungen (No. 295) der Hauptpartie tritt eine gleich volle, dabei aber doch leichter gegliederte Periode als Gegen- oder Seitensatz auf. Auch hier hätte die Freundlichkeit der Paralleltonart dem Sinn des Hauptsatzes nicht entsprochen; ja, wenn im Gegensatze gegen die breite Führung des Hauptsatzes die Seitenpartie leicht gegliedert auftreten sollte, so wäre sie wohl gar in *Dur* kleinlich oder weichlich erschienen. Beethoven geht daher auf dem oben (S. 284) bezeichneten Wege über *Es dur* nach *Esmoll*; hier stellt er seinen Seitensatz auf, —



der seinem düster und ungestüm emporstürmenden ersten Gedanken

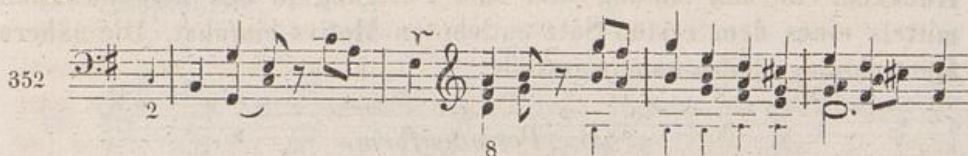
mit unruhvollen Klagelauten antwortet. Aber auch hier will die eigentlich nächstberechtigte Tonart sich nicht vergessen lassen; in ihr, in *Es* dur, bildet sich ein zweiter muthvoll andringender Satz (gangartig und an Ganges Statt), und wird mit stärkerm Ausgange wiederholt. Auch der Schlusssatz steht in *Dur*.

Einen gleichen Fall giebt die grosse *C*-Sonate (No. 306), in der die periodische Gestaltung des Seitensatzes (beiläufig gesagt) unzweideutiger erscheint, als in der vorerwähnten Komposition. Die Modulation (der Seitensatz tritt in *E* dur auf) wird man sich nach dem oben Gesagten unschwer erklären.

### C. Zweitheilige Liedform des Seitensatzes.

An einer ganzen Reihe von Fällen haben wir schon die tiefe Vernünftigkeit in Beethoven's (und aller wahren Künstler) Werken anzuerkennen gehabt. Diese Vernünftigkeit äussert sich zunächst darin, dass stets der jedesmaligen Idee gemäss, aus ihr heraus das Ganze und jeder Zug desselben geschaffen wird. Die andre Seite dieser höchsten Künstlereigenschaft ist aber, dass sie in der Gesammtheit aller Werke die höchste Mannigfaltigkeit, eine stets wahrhafte Originalität\*) hervorbringt, weil eben nicht nach irgend einer allgemeinen Formregel oder Schablone\*\*), sondern in jedem Werke nach dessen besonderem Wesen gebildet wird.

Und so finden wir abermals in einem Beethoven, in der grossen *B* dur-Sonate (No. 340) sogar die zweitheilige Liedform — wenigstens einen Ansatz dazu — für den Seitensatz angewendet. Dies —



ist der erste Theil; er möchte seiner Kürze nach sich für einen blossen Vordersatz ausgeben, hat aber Vordersatzschluss (im zweiten, oder, wenn man auf die einfache Taktart zurückgeht, vom dritten zum vierten Takte) und förmlichen Theilschluss in der Tonart der Dominante. Der zweite Theil wird dann weiter und zu einem breiten satzartigen Gange fortgeführt, der mit allem Nachkommen hier keiner weitern Erörterung bedarf; der Seitensatz nimmt,

\*) Die wahrhafte Originalität geht mit der wahrhaften Treue; die falsche Originalität sucht das, was nicht in der Sache begründet ist, als das vermeintlich Neue, Ueberraschende, Wirksame herbei und zerstört damit das Werk und den Charakter des zu ihr verirrtten Künstlers.

\*\*) So heissen bekanntlich jene durchbrochenen Formen, über die — mit dem dicken Farbenpinsel hinfahrend — die Anstreicher ihre Ranten, Rosetten u. s. w. fix und gleichmässig, wie Salonkomponisten, an die Wand werfen.

wie man bemerkt, dieselbe modulatorische Stellung zum Hauptsatz ein, wie jener der *G* dur-Sonate S. 284, wendet sich aber nicht nach seinem Moll, sondern in Folge der höhern Kraft und Rüstigkeit des Ganzen nach seiner Unterdominante *C* dur — mit Anspielungen auf *C* moll im Schlusssatze — zurück.

*D. Satzreihe als Form der Seitenpartie.*

Oben (S. 285) haben wir Beschränkung der Seitenpartie aus Rücksicht auf die Hauptpartie beobachtet. In den folgenden Fällen finden wir Ausdehnung der Seitenpartie aus derselben Rücksicht; und zwar entweder bloss um zwischen beiden Parteien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht zu erhalten, auf das man ohne besondere Gründe nicht gern verzichtet, oder um zu ergänzen, was in der Hauptpartie etwa ungeschicklich blieb.

Das erstere Streben (bei dem aber, wie schon gesagt, nicht an ängstliches Taktabzählen zu denken ist) beobachten wir zuerst an Beethoven's *E* dur-Sonate, Op. 7. — Nach einem einleitenden Ansätze —

tritt mit dem Abschnitte *b*. (der bei *c*. auf der Dominante, sodann wieder, eine Oktave über *b*., auf der Tonika wiederholt wird) der Hauptsatz auf. Seine sehr freie Umkehrung führt gangartig auf das Einleitungsmotiv *a*., das zu einem neuen Sätzchen —

wird, zurück, und mit diesem weiter über *F* nach *B* zum Seitensatze. Dieser ist dem Hauptsatze wenigstens durch fortlaufende Achtelbewegung und freie Umkehrung bei der Wiederholung ähnlich. Es fehlt also an einem beruhigenden Satz als Gegengewicht gegen den zweiten aus *a*. gebildeten Gedanken der Hauptpartie; und noch darf nicht an den Schlusssatz (der beruhigen könnte) gedacht werden, weil beide Hauptgedanken durch die gleichmässig fortlaufende Achtelbewegung fast gangartig wirken und dem Ganzen die nöthige

Haltung noch fehlt. Daher tritt ein zweiter, in halben Schlägen ruhig wandelnder Satz *a.* —



auf, der zuletzt und bei der Wiederholung (*b.*) freilich wieder die angeregte Achtelbewegung in sich aufnehmen muss. Allein, so gewiss dieser reich und seelenvoll ausgeführte Gedanke nothwendig war, so bedarf es doch wieder der feurigen Erhebung zu dem lebendigen Anfang und noch über ihn hinaus. Es muss also ein dritter Satz, in Achteln und Sechszehnteln gangartig empordringend, in der Wiederholung noch stürmischer gesteigert, eingeführt sein, der statt eines Gangs (es sind ja von fünf Sätzen schon drei gangartig) einen in Sechszehnteln harmonisch figurirten Orgelpunkt nach sich zieht. — Hiermit ist nun allerdings die Seitenpartie (bis hierher 87 Takte) der Hauptpartie (40 Takte) an Ausdehnung und Gehalt überlegen, hat sie aus unserm Sinne verdrängt. Folglich kehrt der Schlusssatz zu einem wohl ausgeprägten Motiv der Hauptpartie (dem zweiten in No. 354) zurück, um diese gegen die überlegene Seitenpartie selbst innerhalb derselben zu unterstützen.

Aehnlich verhält es sich mit der Seitenpartie in der No. 312 angeführten Sonate. Die Hauptpartie brachte nach dem ersten Satz einen zweiten (No. 314), durch Tonart und Inhalt fremden. Die Seitenpartie stellt ihren ersten Gedanken in der Dominante (*A* dur) auf und wiederholt ihn, gleichsam ungewiss, unsicher werdend, in *A* moll, auf dem verminderten Septimenakkord unbefriedigt anhaltend. Dann muss ein zweiter Satz folgen, um anfangs (*a.*) —



leise, später (*b.*) entschiedner an das Motiv des ersten Hauptsatzes zu erinnern. Er führt zum Schlusssatz (*a.*), —



\*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

der sich an dasselbe Motiv lehnt und einen zweiten Schlusssatz in ruhigen Halbschlägen nach sich zieht. Und nochmals bildet sich aus demselben Motiv ein Satz, der zum Anfang zurück- und in den zweiten Theil hineinführt.

In der *C*dur-Sonate Op. 2 ist der erste Satz (No. 299) zu sinnig und dabei zu fest die Tonart aussprechend, der zweite, der sich zum Gang ausbildet (No. 334), zu frisch und fest abermals im Hauptton hingestellt, der Schluss dieser Partie endlich ebenfalls so scharf und fest auf der Dominante des Haupttons gebildet, als dass nicht, wenn der Seitensatz nun sogleich auf derselben Dominante, dem allgemeinen Gesetz nach wieder in *Dur* austräte, das Ganze eine an Frivolität gränzende Munterkeit und Helligkeit annähme, — wovon der besondre Inhalt der Hauptpartie, namentlich der keck hineingeworfne zweite Satz vorzüglich Ursach wäre. Solche Wendung sagt aber dem Komponisten nicht zu; er führt lieber seinen Seitensatz in — *G*moll (statt *G*dur) ein und wiederholt ihn — in *D*moll. Allein so sinnig diese Wendung und Gegenstellung gegen die kurz angebundne Hauptpartie: so entlegen, abgeirrt vom eigentlichen Pfad erscheint sie doch in modulatorischer Hinsicht. Folglich muss sich jener erste Seitensatz, gleichsam als wär' er nicht der rechte gewesen, von seinem *G*- und *D*moll nach *A*moll (Hauptparallele) wenden und eine kurze Satzketten über *G*moll zu einem festen Schluss in *D*dur führen. Nun erst erscheint, gleichsam als wär' er erst der rechte, ein neuer, ruhig und sicher in *G*dur ausgeführter zweiter Seitensatz. Allein mit alle dem ist die Hauptpartie weit zurückgestellt. — Da tritt, eben so keck wie das erste Mal, jenes frische Motiv (No. 334) zu einem Gang auf und macht sich nach dem, ähnlich dem ersten Gedanken (No. 299) abbrechenden Schlusssatze nochmals als letzten Schluss geltend.

Hier handelte es sich darum, einer Einseitigkeit auszuweichen, die auf dem geraden Wege von der Hauptpartie zu dem regelmässigen Standpunkte des Seitensatzes hervorgetreten wäre; dann von dieser Aus- oder Abweichung wieder einzulenken. In der No. 302 angeführten Sonate ist, wie dort schon bemerkt, gar keine Modulation in die Dominante (viel weniger über die zweite Dominante, von *F* über *G* nach *C*) erfolgt, sondern nach einem kurz gefassten Schluss auf der Dominante von *A*moll der Seitensatz —



eingetreten, also nicht bloss ohne den vorbereitenden modulatorischen Nachdruck, sondern in unverkennbarer Aehnlichkeit mit dem ersten

Hauptgedanken, folglich — ungeachtet seiner Anmuth — als zweiter Hauptgedanke ungenügend. Dies Verhältniss treibt den Komponisten weiter; der Satz wird zum Gange nach *G*dur, diese Tonart (die zweite Dominante) wird nachdrücklich eingeprägt und nun folgt ein zweiter Satz (*C*dur, dann *C*moll, weil *C*dur schon doppelt in Wirksamkeit gekommen), Gang und Schlusssatz. — In ähnlichem Sinne bringt Mozart's *C*moll-Sonate (No. 326) die Dominante der Seitenpartie (*B*dur von *E*sdur) nach dem ersten Satze der letztern nach und lässt dann einen zweiten Satz folgen. In beiden Fällen ist rascher und frischerer Fortgang gewonnen und dem Modulationsgesetze doch Genugthuung geworden.

## Vierter Abschnitt.

### Der zweite und dritte Theil.

Nach dem bisher, namentlich im vierten bis achten Abschnitte der vorigen Abtheilung, Vorgetragenen können wir uns hier an wenigen zusammenfassenden und ergänzenden Hinblicken genügen lassen; sowohl die wesentlichen Momente, — welches die Bestimmung und der Inhalt des zweiten und dritten Theiles sei, als die in Anwendung kommenden Gesetze der Satz-, Perioden-, Gangbildung, der Auflösung jener in Gänge u. s. w., sind schon bekannt und an Beispielen genugsam aufgewiesen.

#### A. Der zweite Theil.

Dieser ist in der Sonatenform wie in allen Formen der Bewegungstheil. Auch die Sätze und Perioden, die in ihm auftreten, gehören dem Elemente der Bewegung an; dies zeigt sich schon darin, dass sie nicht in dem Hauptton und der nächstgehörigen Tonart auftreten, dass sie in sich selber verändert, also aus ihrem ursprünglichen Wesen herausgeführt, dass sie gangartig aufgelöst oder zu Ende und in andre Sätze übergeführt werden, ja, dass ihr Dasein im zweiten Theil überhaupt nicht nothwendig ist, sondern bald der Haupt-, bald der Seitensatz, — und bei dem Vorhandensein mehrerer Sätze in der Haupt- oder Seitenpartie bald dieser, bald jener vorgezogen, die andern aber übergangen werden können. Nun aber ist das Wesen der Bewegung seinem Begriffe nach ein schrankenloses, im Gegensatz zu dem scharf bestimmten des Satzes oder Ruhemoments. Der Satz muss sich abgränzen, er muss sich sein Ende setzen, — und zwar ein bestimmtes und nothwendiges.

Der Gang hat an sich selber gar kein nothwendiges Ende; er wird abgebrochen, weil er eben nicht ewig fortgeführt werden kann und weil höhere Rücksichten auf das Ganze den Komponisten abrufen zu andern Gestalten. So auch hat der Satz einen bestimmten Modulationssitz; er gehört einer Tonart ganz oder doch vornehmlich an und muss gewissen Modulationsgesetzen, ohne die es keinen Schluss giebt, gehorchen. Der Gang dagegen hat keinen bestimmten Modulationssitz; er kann ebensowohl durch beliebige Tonarten gehn, als in einer bleiben, kann jedes beliebige Motiv befolgen oder auch verlassen.

Dieselbe Freiheit in der Wahl des Stoffes, in seiner Anordnung, in der Modulation, in der Ausdehnung ist dem zweiten Sonatentheile eigen.

### 1. Inhalt des zweiten Theils.

Hat der Hauptsatz vorwiegendes Interesse, so beschäftigt sich der zweite Theil ausschliesslich oder vorzugsweis mit ihm. So in Beethoven's *Sonate pathétique*, wo nach einem aus einer Einleitung genommenen Zwischensatze (der dem eigentlichen Bestand der Hauptmasse ganz fremd ist) der Hauptsatz — oder wenigstens ein ihm nachgebildeter Satz —

The image shows two staves of musical notation. The top staff is numbered 359 and contains a melodic line with a slur over the first few notes, labeled 'a'. The bottom staff contains a bass line with a slur over the first few notes, labeled 'b'.

(mān vergleiche *a.* mit 295) zweimal in der Oberstimme, dann (der Hauptsache, *a.*, nach) dreimal im Bass erscheint, — in *E*moll, *G*—*D*, *F*, *B* und *C*moll, — und dann mit kurzer gangartiger Fortführung zum Orgelpunkt gelangt. So in der *E*moll-Sonate, Op. 90, in der der Hauptsatz schon im ersten Theil das überwiegende Interesse auf sich gezogen hatte; im zweiten Theile wird erst sein Hauptmotiv (*a.* in No. 305), dann sein zweites (der Abschnitt *e.*), jedes besonders, mit innigster Versenkung in den das Ganze beseelenden Sinn durchgeführt. So in der bei No. 292 betrachteten Sonate, in der beide Sätze der Hauptpartie (No. 292 und 264) zur Geltung kommen.

In andern Fällen ist es der Seitensatz, der im zweiten Theil Aufnahme findet. Dies sehn wir am entschiedensten in der grossen *Es*dur-Sonate von Haydn (Anhang I. No.  $\frac{1}{285}$ ), wo nach einer

kurzen Erinnerung aus dem Schlusse des ersten Theils der Seitensatz in *E*dur und nach einer weiten gangartigen Ausführung abermals in *C*dur auftritt.

Häufiger scheinen die Fälle, in denen Haupt- und Seitensatz mit einander benutzt werden. Dies ist im Grunde schon bei der eben erwähnten Komposition zuzugestehn; zwar tritt der Seitensatz auf das Entschiedenste als Hauptsache hervor, doch findet im Gang auch eine Partie des Hauptsatzes Gelegenheit, sich geltend zu machen. Umgekehrt dient in der *Cis* moll-Sonate (No. 304) das Motiv des Hauptsatzes zur Einleitung, um von der Ober- zur Unterdominante zu bringen. Hier wird der Seitensatz vollständig in der Oberstimme vorgetragen, in der Unterstimme mit einem Schlussfall nach *G*dur, hier mit einer Wendung nach *Cis* moll wiederholt, und unter Benutzung seines letzten Motivs gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt geführt.

Dasselbe sehn wir in der bei No. 301 betrachteten *F* moll-Sonate. Der erste Theil hat in *As*dur geschlossen, der zweite tritt mit dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (No. 301 *a.*) in demselben Ton auf, stellt sich unter Wiederholung des letzten Taktes auf die Dominante, wiederholt da den Abschnitt *a.* und geht, wieder mit Wiederholung des letzten Taktes, auf die Dominante von *B* moll, also in die Unterdominante des Haupttons. Hier nun tritt der Seitensatz acht Takte lang mit einer Wendung nach *C* moll (Oberdominante des Haupttons) ein, wird da zweimal zwei Takte lang (No. 346 wiederholt) von der Oberstimme, wieder zwei Takte lang vom Bass, nochmals von demselben auf der Dominante von *B* moll und abermals auf der von *As* moll (das Moll der Parallele, — ein schrittweises Hinabgehn von *C* nach *B* nach *As* moll) aufgestellt, und nun ganz gangmässig auf den Orgelpunkt geführt, wo zuletzt ein Motiv des Hauptsatzes (*a.* in No. 303) zu demselben und damit in den dritten Theil einladet.

Auch in der grossen *F* moll-Sonate (S. 263) geht Beethoven denselben Weg. Der erste Theil hat in *As* moll geschlossen; der zweite tritt in einer Wendung von da nach *E*dur (*as-ces-es, gis-h-dis, — gis-h-e*) mit dem Hauptsatz auf und bildet nun aus dem Hauptmoment desselben —



eine Satzreihe, die von hier aus, von zwei zu zwei Takten abwechselnd in Ober- und Unterstimme den Satz aufstellend (die ersten Noten fallen in der Oberstimme weg, weil sie neben der ebenfalls bedeutsamen Gegenstimme keinen Raum finden), diesen Weg —



361

2, 2, 2, 2, 2, 4 Takte.

7 b b<sup>7</sup>/<sub>5</sub> 3 b<sup>5</sup>/<sub>3</sub> b<sup>b</sup>9 b<sup>7</sup>

auf die Dominante von *Des* dur\*) geht, auf welcher orgelpunktartig die schon im ersten Theil gegebne Einleitung zum Seitensatz — nur noch weiter ausgeführt —, und nach ihr auf der Tonika *Des* der Seitensatz selber erscheint. Dieser wendet sich mit seinem Schlusse nach *B* moll, wiederholt sich da vollständig, wendet sich ferner nach *Ges* dur, und führt hier erst, nach abermaliger Aufstellung seines ersten Abschnittes, —

362

a b

b<sup>3</sup> 4 b<sup>3</sup> 6

mit dem letzten Motiv (*b.*) und dann in freien Arpeggien zum Orgelpunkt, auf dem aber sofort der dritte Theil mit dem Hauptsatz eintritt.

Und abermals dasselbe ist in Mozart's *C* moll-Sonate (No. 326) zu sehn. Hier wird nach dem Schlusssatze schon im ersten Theil der Vordersatz des Hauptsatzes in *Es* dur gebracht und mit einer Wendung auf die Dominante von *C* moll geschlossen. So dient er zuerst, um auf den Anfang (und die Wiederholung des ersten Theils) zurück-, dann, um in den zweiten Theil überzuführen. Dieser führt mit dem Hauptmotiv (*a.*) und dem aus No. 329 bekannten Gegensatze —

363

a tr

8

8

nach der Unterdominante, wo der erste Satz der Seitenpartie (vier Takte) auftritt, dann aber wieder das Hauptmotiv in *F* moll, auf Do-

\*) Beethoven verbirgt für den ersten Hinblick die letzte in No. 361 angegebne Harmonie, indem er — um leichter gelesen zu werden — in derselben statt *bb* ein *a* setzt; er wechselt mit den Akkorden *a-c-es-ges* und *c-es-ges-bb*, was oben als unwesentlich nicht angegeben worden ist.

minante und Tonika von *G*moll, auf Dominante, Tonika und abermals Dominante von *C*moll auftritt und nach kurzem Orgelpunkte (fünf Takte) der dritte Theil anhebt.

Bisweilen zieht statt des Seitensatzes der Schlusssatz neben dem Hauptsatze das Interesse auf sich. Dies tritt sehr einfach in Beethoven's *D*dur-Sonate, Op. 28, hervor, in der sich der (erste) Seitensatz vollkommen dem Sinn des Ganzen gemäss, nicht aber in einer Weise gebildet hat, die ihm im zweiten Theile neben dem Hauptsatz oder statt desselben Geltung verschaffen könnte. Der edelsinnige Hauptsatz (und zwar der erste, No. 308) tritt zuerst hier wieder, in der Unterdominante *G*dur, auf und wird mit anziehender Veränderung in *G*moll wiederholt. Nun ist das Interesse an ihn gefesselt und kann nicht sobald ihn verlassen. Die letzten Takte mit einem neuen Gegensatz —



werden auf der Dominante, dann unter Umkehrung der Stimmen (so dass sich gleichsam ein kleines Fugato macht) wieder auf Tonika und Dominante ausgeführt und von hier, meist mit dem Motiv des letzten Taktes, ein weiter Gang und Orgelpunkt auf der Dominante von *H* gebildet, der sehr ruhig zu Ende geht. Hiermit ist nun der Hauptsatz so weit befriedigt, dass man ihn weder weiter verfolgen, noch sogleich mit dem dritten Theil wieder bringen dürfte. Der sehr stille Seitensatz kann hier auch nicht lösen; folglich tritt für ihn der reizende Schlusssatz in *H*dur ein, wiederholt in *H*moll, — und nun wird mit Wiederholung seines letzten Gliedes zum Hauptton und in den dritten Theil gegangen.

Noch schneller mischt die *Es*dur-Sonate Gedanken des Haupt- und Schlusssatzes. Nach dem ersten des Hauptsatzes (No. 353 *a.*) und einem freien Achtelgang zweier Stimmen wird ein ziemlich weit geführtes Spiel mit einem Motiv des Schlusssatzes geübt und dann wieder zweimal auf das erste Motiv des Hauptsatzes (mit neuer Fortführung) zurückgegangen.

In der *C*dur-Sonate (No. 306) dient der letzte Abschnitt des Schlusssatzes zur Einführung (von *E*moll und *C*dur) in die Unterdominante, wo der Hauptsatz auftritt, der mit Hülfe eines Gangmotivs, das im ersten Theil an den Seitensatz anschloss, auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile leitet.

Und so sehn wir endlich in der grossen *B*-Sonate (Op. 106) im zweiten Theile die umfassendste Benutzung der Hauptpartie und des Schlusses; — so müssen wir uns hier ausdrücken, weil dieses

umfassendste aller Klavierwerke neben mehreren Sätzen der Haupt- und Seitenpartie auch zwei Schlusssätze, — einen zur Beruhigung nach dem hoch gesteigerten Seitensatze, den andern zu muthvollerm Abschluss und Fortschritt in den Wiederanfang und in den zweiten Theil, — aufstellt. Der letzte Schlusssatz (*G*dur), der noch einen Anklang an das erste Motiv des Ganzen nach sich gezogen hatte, führt uns zu Anfang des zweiten Theils nach *C*moll und *Es*dur. Hier wird aus jenem ersten Motiv (die vier ersten Noten in No. 340) ein weit geführter Nachahmungssatz erst zweistimmig, —



dann drei- und vierstimmig gebildet, der zum ersten Schlusssatz in *H*dur führt und in derselben Tonart wieder anhebt, um nach *B*dur und sofort in den dritten Theil fortzugehen\*).

So mannigfaltig die Benutzung des Inhalts, so mannigfach ist

## 2. die Modulation

des zweiten Theils. Allerdings bestehn im Allgemeinen die modulatorischen Grundsätze fort. Man wird also im zweiten Theil nicht die dem ersten und dritten Theil angehörigen Töne, den Hauptton und in *Dur* die Dominante, in *Moll* die Parallele, hervortreten lassen, oder letztere nur dann, wenn sie im ersten Theil nicht zur Anwendung gekommen sind. Ferner wird man sich eher zu den nächstverwandten und nächstnößigen, als zu entfernten Tonarten hinwenden. Allein hiervon sind im Bewegungstheile mehr als irgendwo sonst zahlreiche — und die freiesten Abweichungen möglich und statthaft, sobald sie in dem Gang und Inhalt des Ganzen ihren Grund haben. Es bedarf hierzu keiner fernern Beläge, da deren schon genugsam im Vorhergehenden gegeben sind; eben so wenig dürfen wir uns nochmals über die Beweggründe zu fremdern Modulationen einlassen, über die schon im Bisherigen so viel Aufklärung gegeben ist, als die Formlehre — ohne Ergründung des besondern Inhalts der Kunstwerke — darbietet.

## B. Der dritte Theil

hat vornehmlich die Wiederholung des ersten zur Aufgabe, jedoch bekanntlich in der Weise, dass auch die Seitenpartie in den Hauptton gestellt wird. Allein wir dürfen dabei nicht aus den Augen lassen, dass er im engsten Verbande steht mit dem vorher-

\*) Hierzu der Anhang L.

gehenden zweiten und ersten Theile, mithin auf deren Gang fortwährend Rücksicht nehmen und nöthigenfalls das, was in jenem hat versäumt werden müssen, ersetzen muss. Dies aber kann in der mannigfaltigsten Weise geschehn, wovon wir nur wenig Beispiele zur Anregung weiterer Forschung geben.

## 1.

In der *F*dur-Sonate (No. 302) war der erste und anziehendste Gedanke der Seitenpartie ohne hinlängliche modulatorische Vorbereitung (S. 291) aufgetreten und dem Hauptsatze so nah verwandt, dass man ihn eher zur Hauptpartie zählen möchte, wenn nicht die Tonart selber widerspräche. Der dritte Theil benutzt dies; er hängt diesen zweifelhaften Satz sogleich an den Hauptsatz, so dass beide eine durch kein Vermittlungsglied erst an einander gehängte, sondern unmittelbar verschmolzene Masse, gleichsam einen einzigen Gedanken bilden. Erst mit diesem Seitensatze wird dann zur Dominante gegangen und von da an regelmässig weiter.

## 2.

Die *Sonate pathétique* hat ihren Seitensatz (No. 351) von *C*moll aus nicht in *Es*dur, sondern in *Es*moll aufgestellt, und ist erst später nach *Es*dur gegangen; im zweiten Theil ist sogar *E*moll als Hauptmoment der Modulation erschienen, weil in ihm der Hauptsatz aufgeführt wird. Der dritte Theil geht vom Hauptsatz in *C*moll nach der Unterdominante *F*moll, um hier den Seitensatz zu bringen; erst die Wiederholung desselben geschieht in *C*moll. Mit jener Wendung ist der Seitensatz eben so scharf in sein eignes Licht gestellt, wie im ersten Theil durch sein *Es*moll, es ist aber zugleich der Hauptton (Th. I, S. 218) befestigt. Demungeachtet wird — wohl nicht ohne Rücksicht auf das Vorgegangne — zuletzt in einem Anhang noch einmal auf die Einleitung und den Hauptsatz, natürlich im Hauptton, zurückgegangen.

## 3.

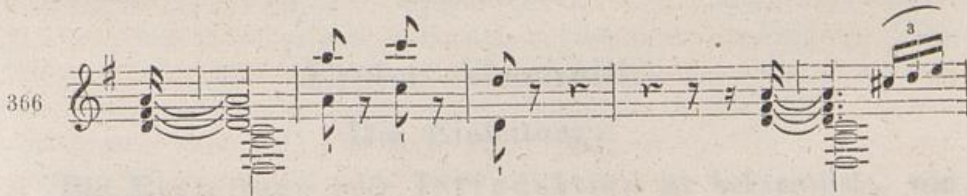
In der *C*is-moll-Sonate ist der Hauptgedanke (No. 304) bei aller Energie seines Inhalts (oder vielmehr um derselben willen) einfach auf das eine Motiv seines Vordersatzes gestellt und der beginnende Nachsatz fast nur eine Wiederholung des erstern. Der dritte Theil wirft diesen Nachsatz ganz weg und geht von dem breiten Schlusse des Vordersatzes nach Sonatinenart unmittelbar zum Seitensatze. Nun aber wird nach vollständiger Ausführung des Seiten- und Schlusssatzes in einem Anhang das Motiv des Hauptsatzes nochmals in die Unterdominante gestellt, und der Hauptgedanke der Seitenpartie mit neuem Ausgang und zuletzt dem alten Schlusssatz im Haupttone wiederholt. Es ist, nur aus anderm Grunde, dieselbe Gestaltung, wie oben bei 1.

## 4.

In der grossen *C*dur-Sonate (No. 306) war der Seitensatz bekanntlich (S. 269) in *E*dur aufgetreten und der erste Theil in *E*moll geschlossen worden. Abgesehn von der tiefen Begründung dieser Wendung muss man diese sofort für auffallend und schon durch ihre Fremdheit reizend anerkennen. Sie darf also im dritten Theile nicht verloren gehn; der Seitensatz würde hier gegen den ersten Theil einbüssen, wenn er gleich normal in *C*dur aufträte. — Nun ist jenes *E*dur im ersten Theil (S. 269) eigentlich statt *E*moll und dieses statt *G*dur gesetzt. In gleicher Weise tritt im dritten Theil der Seitensatz in *A*dur (statt *A*moll, statt *C*dur) auf; hier aber bleibt er nicht (wie im ersten Theil in *E*dur), sondern wird sofort in *A*moll mit einer Wendung nach *C* und dann noch zweimal in *C*dur wiederholt, macht also thatsächlich den Weg, den wir gedankenmässig dem Komponisten zugeschrieben hatten\*), durch. Dann folgt das Weitere ganz normal; da aber der sinnig-ruhige Schlusssatz für das glänzende, feurig bewegte Ganze keinen befriedigenden Ausgang gewährte, so wurde mit ihm nach *Des*dur (Anfangs der Sonate von *C* nach *B* und von *C* nach *D*) gerückt, hier der Hauptsatz und, nach einer weiten Ausführung, nochmals im Haupttone der Seiten- und zuletzt der Hauptsatz gebracht. Dieser umfassende Anhang gebührte dem reichen und kühn modellirten Satze.

## 5.

Das Gleiche sehn wir in der *G*dur-Sonate. Ihr Seitensatz war im ersten Theil (No. 346) in *H*dur und *H*moll aufgetreten; im dritten Theil erscheint er daher in *E*dur und *E*moll, wird aber dann noch zweimal in *G*dur aufgestellt. Hiermit ist aber der Hauptsatz in bedenklicher Weise zurückgedrängt, um so mehr, da er zuvor nicht, wie im ersten Theile, wiederholt worden. Folglich wird nun in einem Anhang zuerst der ihm angehörige Gang (No. 323) mit dem breiten Halbschlusse wieder gebracht, dann aus dem Hauptmotiv selber —



\*) Noch einmal sei das Missverständniss zurückgewiesen, als nähmen wir an, der Komponist habe sich seinen Weg in logischer Vollständigkeit und Umständlichkeit herausgedacht. Ihn hat wohl nur der Glanz und überhaupt der Sinn seines Seitentons (*E*dur) mächtig angezogen. Dass dies aber kein verführerisches Blendwerk, keine Verirrung gewesen, zeigt sich eben bei der gedankenmässigen Prüfung.



ein reizend zarter und das launig-gaukelnde Getriebe des Hauptsatzes zuletzt noch mit innigerer Rührung durchhauchender Schluss gebildet, bei der anziehendsten Verwandlung doch dem Grundton der Stimmung treu, wie sich etwa mitten im muthwilligen Kindergetändel sinnigere Schwärmerei, die eher dem jungfräulichen Alter eigen, überraschend ahnen lässt, doch bald wieder in der spiegelhellen Kinderlust verschwunden ist.

## 6.

Die weitumfassende *B*dur-Sonate (No. 340) setzt auch im dritten Theil ihre kühne Modulation durch. Der erste Hauptsatz tritt im Hauptton, der zweite in *Ges*dur, dann wieder der erste in *H*moll (Unterdominante von *Fis*—*Ges*) auf; von hier kehrt die Modulation in den Hauptton zurück, in dem nun erst die vollständige Seitenpartie, unterstützt von einem weiten, aus dem Hauptmotiv des ersten Gedankens machtvoll herausgebildeten Anhang, die befriedigende modulatorische Abrundung und Ruhe herstellt.