

Sechste Abtheilung.

Mischformen und verbundene Formen.

In dieser Abtheilung fassen wir zweierlei, streng genommen nicht zusammengehörige Gegenstände zusammen, weil beide nur einer leicht fasslichen und, nach dem Studium alles Vorangegangnen, leicht anwendbaren Einweisung bedürfen. Wir haben es hier noch mit zwei Reihen von Formen zu thun.

Die erste bringt solche Tongebilde, die aus der unvollständigen Anwendung einer der bisherigen Formen hervorgehn, mithin nicht bestimmt sind, für sich selber und durch sich allein zu befriedigen, — die nicht selbständig sind, — sondern auf ein andres und befriedigendes Tongebilde hinzuführen; ferner solche Tongebilde, die aus der Vermischung der bisher aufgewiesnen reinen Formen hervorgehn. Wir werden hier die Einleitung, das sonatenartige Rondo, und die figurale und fugenartige Sonate kennen lernen.

Die zweite Reihe zeigt die Verknüpfung zweier oder mehrerer selbständiger oder unselbständiger Tongebilde zu einem grössern Ganzen. Hier haben wir die Sonate und die Phantasie kennen zu lernen und die Verknüpfung der Einleitung mit Hauptsätzen zu beobachten; noch andre Kombinationen und Gestaltungen, die gar wohl für die Klavierkomposition anwendbar wären, bleiben der Lehre vom Orchestersatz vorbehalten, weil sie sich bis jetzt nur in diesem gezeigt haben.

Die tiefere Lehre von der Verbindung der Formen, namentlich von der Sonate, kann nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft gegeben werden; hier haben wir es nur mit der Formenlehre zu thun.

Erster Abschnitt.

Die Einleitung.

Die Einleitung oder Introduction ist bekanntlich, wie schon ihr Name zeigt, bestimmt, auf einen andern Satz, der als Hauptsache gilt, vorzubereiten und hinzuführen. Sie ist also nicht um ihrer selbst willen da, kein Selbständiges, für sich selber Befriedigendes, sondern nur zur rechten oder kräftigern Auffassung eines andern Satzes, zur Anregung und Stimmung des Hörers (und vor ihm des Komponisten) bestimmt. Das Aeusserlichste, was ihr hier-

nach obliegt, ist: auf die Tonart des Hauptsatzes durch deren Angabe vorzubereiten; das Tiefere: auf den Sinn, in die Stimmung desselben einzudringen, oder dieselbe durch den Kontrast, — dadurch, dass zuvor eine entgegengesetzte oder doch verschiedene angeregt wird, — im Voraus zu erhöhen, zu schärfen.

Nach diesen Andeutungen über die Bestimmung des einleitenden Tonsatzes ergeben sich die Formen, in denen er auftritt, sehr leicht.

Als unterste Form der Einleitung ist der vorspielartige Eintritt unmittelbar im Ton und Tempo des Hauptsatzes anzusehn. Eine solche haben wir schon Th. II, No. 31 bis 33 kennen gelernt; die einleitenden Takte sind nichts, als ein fast melodiloses, nur akkordisches Vorspiel, ohne nähere Beziehung auf den nachfolgenden Liedsatz. Ob dieser geringe und leicht fassliche Satz einer vorbereitenden Einleitung bedurft hätte oder nicht, das ist uns hier gleichgültig; genug, die Einleitung ist da und führt wenigstens in Tonart und Taktmaass ein.

Aehnliche Einführungen haben wir bei Beethoven's Sonaten Op. 7 und 106 gefunden. In der erstern (No. 353) tritt der eigentliche Hauptsatz erst mit dem vierten Takte (bei *b.*) ein; die vorhergehenden vier Takte (*a.*) gehören zu diesem Satze nicht, sind auch harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt (sie haben nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkorde zum andern), als dass sie als Satz gelten könnten. Sie sind bloss Einleitung in Ton und Bewegung des Hauptsatzes. Dasselbe gilt von den vier ersten Takten der *B*-Sonate, No. 340; sie sind, wenn auch bedeutender als die erstern, doch wesentlich nichts Andres. Beide Einleitungen werden übrigens, wie wir schon wissen, im Verlaufe des Hauptsatzes mehrfach benutzt. — Auch das Finale der Beethoven'schen *F*moll-Sonate (Op. 57) wird in ähnlicher Weise, wengleich umständlicher, eingeleitet. Das vorhergehende Andante in *Des*dur macht einen Trugschluss auf dem verminderten Septimenakkorde von *F*moll. Dieser Akkord wird zweimal, mit Halten verlängert, angegeben, dann — hiermit tritt das Finale *Allegro ma non troppo* ein — rhythmisirt wiederholt (*a.*), —

367

und nun folgt ein ganz neues Gangmotiv (*b.*), das, in der tiefern Oktave wiederholt, gangartig weiter auf die Dominante, abermals weiter auf die Tonika des Haupttons und damit in den Hauptsatz des Finale führt, in dem es als Gegenstimme fortwirkt.

Die höhere Form der Einleitung ist nun ihre durch Tempo, bisweilen auch durch Tongeschlecht und Taktart vom Hauptsatze losgelöste Aufstellung.

In solcher abgesonderten Einleitung besinnt und sammelt sich der Komponist für den Hauptsatz; in der Regel hat also die Einleitung langsamere Bewegung.

Der Eintritt der Einleitung ist in modulatorischer Hinsicht frei; er kann mit jedem beliebigen Akkorde, kann in fremder Tonart anheben. Aber der Schluss der Einleitung fällt in der Regel auf die Dominante des Haupttons, weil von ihr aus der Hauptsatz im Hauptton am geläufigsten und zum Besten vorbereitet eintritt. So hebt z. B. Beethoven die Einleitung seiner grossen C-moll-Sonate (Op. 111) in einem *Maestoso* (der Hauptsatz ist ein *Allegro con brio ed appassionato*) in G-moll —

368

mit dem verminderten Septimenakkord, zuletzt mit einer Andeutung von — G-dur oder C-moll? — an.

Was nun näher den Inhalt der Einleitung und dessen Ausgestaltung, die Form, betrifft: so spricht sich in ihm die eigentliche Bedeutung der Einleitung deutlich aus.

Der Komponist setzt sich in ihr gleichsam in die Verfassung zu seinem beginnenden Werke; er setzt fest, dass nun dasselbe beginnen solle, hat also entweder sich in dem Tonreich überhaupt erst eine Stätte gleichsam zu suchen, — dann gestaltet sich, mehr oder weniger umschweifend, die Einleitung präludienhaft aus einer Reihe von einfachen oder figurirten Harmonien, aus einem ein- oder mehrstimmigen Gange. Oder es ist schon ein bestimmter Gedanke, den er erfasst, der also die Form eines solchen, also mindestens Satzform haben muss; dann erst bildet sich eine wirkliche, festen, positiven Inhalt habende Einleitung.

Dieser Gedanke der Einleitung ist aber nicht der hauptsächliche, welcher letztere vielmehr erst im Hauptsatze gegeben und durchgeführt werden soll; er ist im Verhältniss zur Hauptsache nur Nebengedanke, als einführender ungefähr in ähnlichem Verhältnisse, wie der Schlusssatz, der in den höhern Rondo- und So-

natenerformen zur festern Abrundung dient. Daher nimmt der Gedanke der Einleitung in der Regel Satzform und keine der höhern und umfassendern Gestaltungen (Periode u. s. w.) an. So war der vorstehende Beethoven'sche Gedanke (No. 368) ein Satz; so wird die *Sonate pathétique* mit einem — wenn auch weiter ausgeführten — Satze begonnen, —

369 *Grave.*
fp *fp*

der in der Parallele schliesst.

Allein, wenn auch der Satz der Einleitung nicht der vornehmste, nicht — oder nicht in den meisten Fällen der Kern des ganzen Werks sein soll, so ist er doch der erste, von dem der Komponist ergriffen, der vom Komponisten in der ungebrochenen Energie des ersten Wurfes gefasst und hingestellt wird. Und dies letztere geschieht überdem in dem Vorgefühl, mit dem Bewusstsein, dass man über den Satz hinausstreiten, dass er weichen müsse der kommenden Hauptsache. Beides bedingt nun den Inhalt und die Verwendung des Einleitungssatzes. Er bildet sich in der Regel scharf und stark, sein Motiv festhaltend und nachdrücklich ausprägend, ja nicht selten schroff aus, in der ganzen Herbigkeit und Sprödigkeit des ersten Angriffs und im Gefühl des Bedürfnisses, schnell zur Vollendung und entschiednen Wirkung zu kommen.

Beiden vorstehenden Beispielen wird man den oben bezeichneten Charakter in grösserm oder geringerm Maasse zuerkennen, zumal wenn man sie mit den Gedanken des nachfolgenden Hauptstückes (zu No. 369 vergleiche man No. 295) vergleicht. Selbst die wehmüthig stille, von ängstlichem Vorgefühl der Trennung eingegebne Einleitung zu Beethoven's unvergänglichem Seelengemälde, der Sonate „*Les adieux, l'absence, le retour*“, —

370 *Adagio.*
p espr.

spricht sich in schärfern Accenten und gesteigert aus, während im nachfolgenden Hauptsatze derselbe Gedanke —

371

zwar harmonisch gewichtiger, aber in allen Stimmen fließender, in der Melodie gleichmässiger und sinkend, im Rhythmus weniger scharf und bald zu noch grösserer Ruhe gewendet erscheint.

Dass demungeachtet in besondern Stimmungen auch das Entgegengesetzte stattfinden, ein sehr stiller, zarter Satz zur Einleitung in einen scharf gezeichneten, mächtig oder leidenschaftlich gebildeten Hauptsatz dienen und durch den Gegensatz denselben noch in seiner Wirksamkeit fördern kann, soll nicht unbemerkt bleiben. Ein wenigstens einigermaßen passendes Beispiel finden wir in Mozart's geistvoller vierhändiger Sonate in *F* moll und dur*), deren stilles, tief sinniges Adagio —

372

wenigstens in den einzelnen Zügen nicht so scharf gezeichnet ist, als der nachfolgende Hauptsatz, obwohl es den Grundcharakter der Einleitung jedenfalls insofern festhält, dass sein Hauptgedanke in Einem Zuge mit voller Bestimmtheit und Befriedigung hervortritt, während der Inhalt des nachfolgenden Hauptstückes vielmehr in dem ganzen Verlauf desselben zur Entwicklung kommt.

*) No. 1 im siebenten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (No. 3 der neuen Einzelausgabe).

Ein solcher bestimmt und scharf hingestellter Einleitungssatz, zumal wenn er sich modulatorisch nicht ruhig entfaltet, wie No. 372, sondern — wie wiederum im Charakter der Einleitung liegt — in kühner oder umhersuchender Modulation erst dem rechten Standpunkte, dem Hauptton, zustrebt, bedarf in der Regel der Wiederholung, — bisweilen der mehrmaligen, so wie er aus gleichem Grunde zu nachdrücklichem Festhalten der Motive geneigt ist, — um sich recht eindringlich auszusprechen, bevor er für immer oder für längere Zeit dem Hauptsatze weicht. So wiederholt sich No. 368, nachdem es sich von *G* moll nach der Dominante von *C* gewendet, buchstäblich in *C* moll mit einer Wendung in die Dominante von *F*; No. 369 wird ähnlich in der Parallele, *Es* dur, auch No. 370 wird, zu noch schmerzlicherm Ausdrucke gesteigert und noch unruhiger modulirend, wiederholt, während in jenem Mozart'schen Satze (No. 371) schon der volle Ausdruck seines Inhalts gefunden war und mit Recht ohne Wiederholung weiter geschritten werden konnte.

Ist nun der Satz der Einleitung genügend ausgesprochen, so muss er verlassen, es muss von ihm zum Hauptsatze vorgezogen werden. Folglich bedarf es eines Ganges, und zwar (S. 303) in der Regel auf die Dominante des Haupttons.

Dieser Gang wird in der Regel aus dem Satze hervorgehn und in gedrängter Kürze zu seinem Ziel führen. Doch kann er sich auch satzartig weiter ausspinnen, wie in dem Mozart'schen Adagio der Fall ist, oder er kann, wenn der vorangehende Satz kein günstiges Motiv zu seiner Anknüpfung darbot, sich aus neuen Motiven bilden.

Der Schluss kann orgelpunktartig zu einem Ruhemoment ausgedehnt werden, ja, die Form eines Schlusssatzes annehmen, — so Beethoven in der *C* moll-Sonate (No. 368), wo eine dritte Wiederholung des Einleitungssatzes gangartig auf die Dominante und hier zu einem Schlusssatze führt, —

373

der eine Oktave tiefer wiederholt wird.

Endlich kann mit dem Schlussakkord abgesetzt, oder von hier an in rhythmischer Bewegung, gangweise, in harmonischer Figura-

tion ohne Unterbrechung zum Hauptsatze fortgegangen werden. Dies Alles bestimmt sich nach dem Sinn des Ganzen und kann nach allem Vorausgegangnen keiner weiteren Erörterung bedürfen.

Zweiter Abschnitt.

Das sonatenartige Rondo.

Die höhern Rondoformen und die Sonatenform haben wir bereits als nächstverwandte kennen gelernt, ja, es haben sich im Laufe der Untersuchung schon Momente gezeigt, — z. B. in den neuen Einleitungssätzen zum zweiten Sonatentheile und in den in den Anhängen E. und L. betrachteten Kompositionen, — wo eine Form Miene machte, in die andre überzugehn. Schon damals konnte man errathen, dass die beiden an einander gränzenden Formen sich irgendwo auch vermischen, — ihren Unterschied aufheben würden. Dies bleibt uns hier an einigen Beispielen zu betrachten, deren erstes noch nicht als Mischform, sondern als erklärender Uebergang zu derselben anzusehn ist.

Wir entnehmen dieses erste Beispiel dem Finale der reizendberedsamen Gdur-Sonate Op. 14 von Beethoven. Dieses Finale ist ein Rondo dritter Form.

Der Hauptsatz bildet sich in anmuthiger — fast baroker Laune aus diesem Motiv, —

Allegro assai.

374

das, in der höhern Oktave wiederholt und einen vollkommenen Schluss auf G machend, den ersten Theil des Hauptsatzes abgiebt; den zweiten beginnt ein eben so launiges, kurz abgebrochnes Spiel auf dem Dominantakkorde, worauf das Hauptmotiv (No. 374) wiederholt und zum Schluss geführt wird. Es folgt ein eben so kurz angebundner erster Seitensatz und die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Schluss in Gdur. Hier hätte nun der zweite Seitensatz, in Cdur, unmittelbar eintreten können. Beethoven führt lieber das Spiel des Hauptsatzes fort, indem er den Anfang seines zweiten Theils von der Dominante auf die Tonika versetzt und so den Schlussakkord zum Dominantakkorde der neuen Tonart erweitert. Hiermit ist die Modulation noch inniger vermittelt und zugleich das barokste Spiel des Hauptsatzes mit dem sangvollern, zärtlichen neuen Seitensatze in unmittelbaren Gegensatz gebracht. —

Ist nun der Seitensatz vollständig durchgeführt, so wird nicht aus ihm, sondern durch das Hauptmotiv (No. 374) der Rückgang von *C*dur in den Hauptton bewerkstelligt. — Nach Vollendung des Hauptsatzes, der offenbar zu flüchtig und abgebrochen für den Schluss einer ganzen Sonate erscheint, muss nun noch ein Anhang gebildet werden. Dies leitet sich wieder, wie der Uebergang zum zweiten Seitensatz ein, führt — nach *F*dur, abermals zum Hauptmotiv, und endlich zu einem ganz neuen weit ausgeführten und wiederholten Schlusssatz, nach welchem doch noch zu allerletzt das Hauptmotiv wiederkehrt.

Hier machte sich also vor und nach dem zweiten Seitensatz das Bedürfniss fühlbar, an dem Hauptsatz festzuhalten und — wenn auch nicht ihn vollständig, doch seine Theile auf andre Modulationsstufen zu versetzen. Nur haben diese Theile bloss die Bestimmung, zu verknüpfen, zu vermitteln; in allen wesentlichen Partien steht die Rondoform unzweideutig fest. — Dass übrigens ein ganz fremder Schlusssatz eingeführt wird, mag ebenfalls an die Sonaten- oder fünfte Rondoform erinnern; es war hier nothwendig, weil Haupt- und erster Seitensatz zu flüchtig zum Abschluss, der zweite Seitensatz aber zu sehr im Gegensatz mit der Grundstimmung des Ganzen waren, um ein günstiges Schlussmotiv zu bieten.

Das zweite Beispiel führt uns nun die im vorigen nur angedeutete Mischform unzweideutig vor. Es ist das Finale der bereits bei No. 256 angeführten Sonate.

Der Hauptsatz bildet aus diesem Vordersatz —

Allegretto.

375

einen ersten, auf der Tonika schliessenden Theil (das Ganze hat einen bequemen dahinschlendernden Sinn, der nach manchem feurigeren Aufgehren immer wieder Herr wird) und aus diesem einfach wiederholt werdenden Satz —

376

einen zweiten Theil, der also abermals, und zwar zweimal auf der Tonika schliesst. Der erste Theil wird in einer Unterstimme, gegen die der Diskant kontrapunktirt, dann auch der zweite Theil mit Umkehrung der ersten Abschnitte (*a.* in No. 376) wiederholt,

mit dem zweiten Abschnitte (*b.*) wird über *E* moll und *D* dur nach *A* dur gegangen. Hier wird geschlossen, auf dem Schlusston aber tritt der Seitensatz in *D* ein, dem sich auch ein Schlusssatz anhängt.

So weit hätten wir den Anblick eines ersten Theils der Sonaten- oder fünften Rondoform vor uns; allein sofort ändert sich Alles. Beethoven hat mit dem Gang aus dem Seitensatz und mit dem Schlusssatz eine Erregtheit geweckt, die er, ohne den Sinn des Ganzen zu verletzen, nicht gewähren lassen kann. Daher kommt schon der Schlusssatz —



nicht zu einem wirklichen Schlusse, sondern wendet sich bei der Wiederholung mit dem dritten Akkorde des dritten Taktes auf die Dominante des Haupttons, die noch drei Takte lang festgehalten wird und den vollständigen Hauptsatz nach sich zieht; gleichsam wie die dritte oder vierte Rondoform, nur dass diese den Schlusssatz nicht kennen.

Allein auch diese Formen werden nicht festgehalten. Der erste Theil des Hauptsatzes wird mit einem Kontrapunkt in der Oberstimme, ähnlich wie anfangs — nur in Moll, wiederholt und dann gangartig weiter geführt nach *Es* dur. Hier mischt sich ein ganz neuer Satz ein, —

378

bei dessen Eintritt man einen zweiten Seitensatz erwarten könnte. Allein auch hier würde weitere Ausführung des heftig andrängenden und einschneidenden Gedankens von dem Sinn des Ganzen entfremdet haben. Beethoven schreitet daher wie im zweiten Theil der Sonatenform fort. Wie zuvor muss der erste Abschnitt des Hauptsatzes (*a.* in No. 375) zu einem Gange von *Es* nach *C* moll dienen, wo jener neue Satz (No. 378) sich wieder aufstellt, — dann nach *F* moll, wo jener wieder anhebt, ohne zu Ende zu kommen. Diese Mischung aus Haupt- und neuem Satze führt endlich auf die Dominante.

Von hier folgt, ganz wie in der Sonaten- oder fünften Rondoform, Wiederholung von Haupt-, Seiten-, Schlusssatz mit einem aus dem ersten gebildeten Anhang.

Wir sehn also eine Komposition vor uns, deren erster und dritter Theil durchaus sonatenhaft ist, deren zweiter aber

- 1) eine Wiederholung des Hauptsatzes wie die dritte und vierte Rondoform,
- 2) den Ansatz zu einem zweiten Seitensatz, und
- 3) eine sonatenartige Durcharbeitung aus dem Haupt- und — dem neuen Satze

bringt, — unverkennbar eine Mischung von Sonaten- und Rondoformen, die gleichsam ein thatsächlicher Beweis von der Verwandtschaft derselben, ja von ihrem Ursprung aus einander ist, jede so weit — und nicht weiter angewendet, als eben der besondere Sinn dieser Komposition rathsam macht.

Ein drittes (oder vielmehr zweites) Beispiel giebt das Finale der ersten *Sonata quasi una Fantasia* von Beethoven, Op. 27, in *Es* dur.

Der Hauptsatz ist wieder zweitheilig; der erste Theil schliesst nach diesem Vordersatz —



im Haupttone, der zweite desgleichen; aus dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (*a.*), besonders aus dessen Schlusse (*b.*) wird ein Gang über *C* moll und *C* dur nach *F* gebildet, und hier tritt — eine Art von Seitensatz ein —



mit kaum kenntlichem Halbschlusse, der wiederholt und gangartig weiter geführt wird zu einem Schluss in *B* dur; er ist das reine Ergebniss des ruhlosen Forttreibens, das sich schon im Hauptsatz und Gange herausgestellt hat und auch den Schlusssatz (der sich mehr akkordisch bildet) durchdringt, und sogleich über den Schluss in die Wiederholung des Hauptsatzes führt.

Allein auch hier läuft der zweite Theil gangartig aus nach *Ges* dur. Hier tritt nun, aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes herausgebildet, das Thema einer Doppelfuge hervor, —



das — sehr frei und nur zweistimmig — kurz durchgeführt wird und gangartig zur Dominante des Haupttons leitet. Hier erscheint der Seitensatz, —



wird in *Ces* und *As*moll wiederholt, nach *B* und *Es* und auf die Dominante *B* geführt, und geht sofort in den Hauptsatz zurück. Von hier bildet sich der dritte Theil sonatenhaft aus.

Hier liegt uns demnach ein noch einfacherer Fall vor. Der fremde Satz, der im vorigen Beispiel an einen zweiten Seitensatz denken liess, war hier unnöthig; der zweite Theil hat sich streng sonatenhaft aus Haupt- und Seitensatz gebildet, und nur die Wiederholung des Hauptsatzes zwischen erstem und zweitem Theil ist dem Rondo entlehnt; dabei müssten wir aber, abgesehen von der Bildung des ersten und dritten Theils, an ein Rondo zweiter Form (in schneller Bewegung) denken, weil von einem zweiten Seitensatz nicht einmal eine Spur sichtbar wird.

Lockerer gestaltet sich das Finale zu Dussek's Sonate „*Le retour à Paris*“.

Der Hauptsatz (*As*dur) legt sich spielend (obwohl der saftigen und stets an das Sentimentale streifenden Manier Dussek's getreu) in breiten Abschnitten, in drei Theilen (62 Takte lang) aneinander, fest im Haupttone schliessend. Ihm folgt — also schon nach Sonatenart, wo die Hauptpartie aus mehreren Sätzen bestehen kann, — ein zweiter Satz (8 Takte), der auf der Dominante schliesst und dessen Wiederholung gangartig nach der Dominante *Es* führt.

Hier — und zwar in Moll — tritt der Seitensatz auf, führt aber wieder zu einem neuen Satz in *Es*dur, und von diesem führt ein dritter zum ersten (diesmal in Dur) zurück. Auf dem Schlusston knüpft orgelpunktartig ein neuer Gang an, nur durch die Triolenbewegung mit dem Vorherigen in Einheit, und führt zum ersten Satze der Hauptpartie zurück.

Nach seiner vollständigen Aufstellung erscheint in der Unterdominante (*Des*) in periodischer Form ein zweiter Seitensatz, dem sich nun — der zweite Satz der ersten Seitenpartie anschliesst. Ein Gang führt nach dem Haupttone zurück.

Hier erscheinen: zuerst (in *As moll*) der erste Satz der ersten Seitenpartie, dann gangartig auslaufend der hauptsächlichste Inhalt des ersten Hauptsatzes, endlich der dritte Satz der ersten Seitenpartie, der wieder gangartig auf die Dominante führt und den wesentlichen Inhalt des Hauptsatzes bringt.

Ein schlussartiger neuer Gedanke leitet nun das Ende des Ganzen ein, das sich (nach Wiederholung des Gangs aus der ersten Seitenpartie) aus dem Hauptsatze bildet.

In dieser weiten Komposition (die sich in allen Theilen ebemässig mit dem ersten Satze der Hauptpartie entwickelt hat) erscheint vor allem die Haupt- und erste Seitenpartie normal rondo-mässig, — nur dass beide aus verschiedenen Sätzen bestehn, hierin also an dem beweglichen Reichthum der Sonate Theil nehmen.

Nun will sich eine zweite Seitenpartie bilden. Allein in den zahlreich vorangegangnen Sätzen ist das Satzelement schon so reich ausgeschöpft, — dazu hat sich über alle Sätze, bei allem Streben nach Verschiedenheit in den Motiven, so fühlbare Monotonie ausgebreitet: dass der Komponist mit vollem Recht Bedenken tragen musste, noch eine zweite Seitenpartie — und zwar im Verhältniss zu den vorigen Partien wieder aus zwei, drei Sätzen — zu vollenden. Eben so wenig konnte, bei der Breite und geringen modulatorischen Regsamkeit des bisher Gegebenen, sofort mit dem Hauptsatze nach zweiter Rondoform geschlossen werden. Es blieb also die sonatenartige Fortführung, die Bildung eines zweiten Sonatentheils der günstigste Weg. Allein nun konnte es bei der Anzahl und Breite der angeregten Sätze nicht zu eigentlicher Durcharbeitung kommen, sondern nur zu einem Aneinanderreihen von Sätzen aus verschiedenen Partien; und dies Aneinander musste um so nothwendiger in den dritten Theil oder Schluss hinübergehn, weil das Hauptmotiv bereits erschöpft, und auch keiner der übrigen Sätze zu weiterer Verarbeitung und zum Schlusse sich geneigt erweist.

Aehnliche Gestaltung aus gleichen Gründen weist das Finale von R. M. Weber's S. 287 erwähneter *As dur*-Sonate, das der Betrachtung des Jüngers überlassen bleibe.

Fassen wir nochmals das Wesentliche aller erwähnten oder noch hierher gehörigen Fälle zusammen, so beruht es auf einer Vermischung der Rondo- und Sonatenform, auf einer Gestaltung, die sich bald diesem, bald jenem Prinzip anlehnt, weil der Inhalt weder an dem einen, noch am andern vollkommen Genüge finden konnte. Auch hier, wie überall, ist also die Form nicht willkürlich ergriffen, — oder wo es geschieht, zeigt es sich gewiss irgendwie von Nachtheil, — sondern durch den Inhalt nothwendig bedingt. Entweder

ist der Sinn des Ganzen ein rondomässiger, wie jenes bequem dahinschlendernde Finale (No. 375) von Beethoven, der aber von Zeit zu Zeit energischer und darum sonatenhaft einheitvoll sich aufrafft; oder es erweisen sich die einzelnen Partien, wie im Dussek'schen Falle, zu bedeutend für kleine und wiederum zu angefüllt für grosse Rondoform, dabei aber ungeeignet für rechte sonatenhafte Durcharbeitung, so dass eine Mischung aller dieser nur bedingt geeigneten Formen eintritt. Sogar in der Zusammenstellung eines grössern Ganzen kann gegründeter Anlass zu solcher Mischform liegen; auch dies mag wohl in beiden oben erwähnten Fällen stattgefunden haben.

Für die Lehre hat diese Mischform die wichtige Bedeutung, dass erst durch sie die beiden verwandten und doch wieder wesentlich geschiednen Formen gegen einander frei und vollendet werden, indem jede sich so weit verfolgen lässt, dass sie in die andre übergreift, und bei noch weiterm Fortschreiten — sich in die andre verwandeln müsste. Hiermit ist also die Vollständigkeit der beiden Formengebiete nach ihrer Richtung gegen einander erwiesen.

Zugleich ist hiermit gerechtfertigt, dass diese letzten Gestalten weder bei dem Rondo, noch bei der Sonatenform, sondern erst nach beiden behandelt worden.

Dritter Abschnitt.

Die figurale und fugenartige Sonatenform.

Schon vielfältig haben wir bei der Sonatenform Erinnerungen an die Fuge, Benutzung dieser energischen Gestaltungsweise gefunden, noch zuletzt in jenem Beethoven'schen *Es*-dur-Finale bei No. 381. Die Fugenarbeit trat zunächst da in die Sonatenform, wo diese sich zu ihrer höchsten Energie erhob, wo sie ihre Gedanken oder einen derselben stetig durcharbeitete, — im zweiten Theile. Dagegen traten im ersten und dritten Theile die Sätze mehr liedförmig, und in ihrer Verknüpfung mehr rondomässig (mit den schon bekannten Unterschieden vom eigentlichen Rondo), nämlich an einander gereiht, als fugenmässig, nämlich durch und mit einander verarbeitet, auf.

Allein ein Fugenthema oder das Doppelthema einer Doppelfuge ist auch ein Satz, und eine ganze Durchführung ist ebenfalls für eine zusammengehörige Partie, mithin für geeignet zu achten, den

Haupt- oder auch Seitensatz in der Sonatenform abzugeben; — gleichviel für jetzt, ob man sich oft oder jemals geneigt finden wird, eine so energische Form für den Seitensatz zu verwenden, da der Natur der Sache nach (S. 282) die höchste Energie dem Hauptsatze zufällt.

Ja, endlich wissen wir längst (Th. II, S. 193), dass auch die Figuralformen fähig sind, selbständig abgeschlossene Massen, die also für Partien, — im freien und höhern Sinn des Wortes für Sätze geachtet werden dürfen, zu bilden. Wir sehn voraus, dass dergleichen Massen ebenfalls Partie eines Sonatensatzes sein können; und so öffnet sich hier wieder ein weiter Gesichtskreis, eine grosse Reihe von Gestaltungen, die ihren Ursprung aus einer Verschmelzung der Figural- und besonders Fugenformen mit der Sonatenform haben, die sich (wie wir an dem Beethoven'schen Beispiel S. 310 gesehn) in das sonatenartige Rondo hinein verlieren, dem eigentlichen Rondo aber, bei seiner Neigung zu satzartiger und liedförmiger Abrundung, fern — wenn auch nicht absolut versagt bleiben.

Allein von diesen Formen wird, wenn wir unserm jetzigen Kreise treu bleiben wollen, hier nur Weniges zur Sprache kommen. Bei der Unfähigkeit des Klaviers, polyphone Sätze mit solcher Fülle und Wirksamkeit zur Aussprache zu bringen, wie das Quartett, Orchester und der mehrstimmige Gesang vermag, sind jene Mischformen weit weniger in Klavierkompositionen, als in Orchester- oder auch Quartettwerken angewendet worden. Eher hat man sich bereit gefunden, ganze Sätze einer Klavierkomposition etwa der Fugenform zu überweisen, wie z. B. Beethoven die Finale's der Sonaten Op. 106 und 110, als die eine Partie eines Sonatensatzes mit allen Mitteln des Klavierspiels satzartig, und die andre in ungünstigerer Ausgestaltung fugenartig zu bilden.

Die erschöpfendere Behandlung dieser Formen überlassen daher auch wir — dem wohl begründeten Beispiel der Praxis folgend — der Lehre vom Instrumentalsatz im vierten Theile des Lehrbuchs, und werfen (mehr zur Erinnerung und Anfrage) nur auf drei Klavierwerke einen flüchtigen Blick.

Das erste ist der Hauptsatz der schon S. 305 erwähnten Sonate*) von Mozart. Nach einem im selben Tempo einleitenden homophonen Satze, der uns hier nicht angeht, tritt als eigentlicher Kern der Hauptpartie der erste, bald gangartig auslaufende polyphone Satz auf, —

*) Die Sonate ist vierhändig geschrieben und soll ursprünglich für ein mechanisches Flötenwerk bestimmt gewesen sein; der Inhalt, so anziehend er durchaus, so grossartig er stellenweis ist, widerspricht dem nicht.

383 Allegro.

der ganz normal über *G* nach *C*dur zum Seitensatze führt. Auch dieser —

384

ist polyphon gestaltet; er führt gangartig zum Schlusse des ersten Theils.

Weiter ist hier nichts zu bemerken. Der einleitende Satz führt in den zweiten, dann in den dritten Theil, macht sich auch am Schlusse nochmals geltend; dass der zweite Theil figurativ gebildet, versteht sich von selbst, da er im ersten Theile keinen andern Inhalt für sich vorgefunden; kurz, das ganze Tonstück ist durchaus sonatenförmig, nur dass seine Sätze vorherrschend polyphon sind, wie die Sätze der eigentlichen Sonaten (z. B. No. 379) beiläufig. Es mag gelegentlich erinnern an polyphone Satzbildung; reifere Ergebnisse des hier bloss Angedeuteten bringt, wie gesagt, der vierte Theil.

Das zweite Werk ist der erste Satz von Beethoven's *C*moll-Sonate, Op. 111.

Hier tritt folgender Satz —

385

erst einleitend und gangartig verlaufend, dann in vollkommener homophoner Ausgestaltung —

386

auf, wird wiederholt und weiter zum Schluss geführt.

Aber so bedeutsam und gewichtig er ist, so wenig verlangt er — und der Sinn des Ganzen, den wir hier jedoch nicht mit erwägen können, — weitere satzartige und damit vorherrschend homophone Ausbildung; eher würde er, wie sich schon anfangs gezeigt hat, gangartig weiter gehn, wenn das nicht noch zu früh und zu oberflächlich für das Ganze wär'. Auch ein neuer Satz kann noch nicht eintreten, denn jener gewichtige Gedanke ist noch nicht durchgesprochen. Folglich bildet Beethoven aus seinem Hauptgedanken ein Doppelthema, —

387

das mittels seines letzten Gliedes (*a.*) weiter nach *Es*dur geführt, hier in der Umkehrung wiederholt, und nach *As*dur geführt, hier abermals umgekehrt wiederholt wird.

Dies ist der Hauptsatz. Nach der ersten homophonen Ausführung ist er polyphon geworden und bietet den Anblick einer Fugendurchführung, — nur dass die Eintritte der Stimmen, der ganze Modulationsgang von der Fugennorm durchaus abweichen. Der mächtige, sturmartige Einerschritt des Ganzen gestattete nicht jenes Fugenschaukelspiel zwischen *C*moll und *G*moll, sondern führte vom Haupttone sogleich in die überlegene *Dur*-Parallele. Nun konnte zum Schluss nicht mehr in diese übergegangen werden, folglich versenkte sich Beethoven in deren ernstere *Unterdominante*.

Hier erscheint der durchaus homophone Seitensatz. Er ist nothwendig, damit man nach dem Sturm des Hauptsatzes getröstet aufathme; aber nur Einen Moment der Beruhigung kann er gewähren, jenen mächtigen Grundgedanken und Grundzug nicht länger aufhalten. Derselbe tritt vielmehr (unter einer Gegenstimme in Sechszehnteln harmonischer Figuration) breiter und mächtiger im Basse, dann reicher in den Gegenstimmen ausgebildet —

388

im Diskant auf und beschliesst so den ersten Theil.

Der zweite Theil führt mit demselben Gedanken in die zuvor versäumte Dominante *G* moll und bildet hier aus dem ersten Thema (No. 385) und der Vergrößerung seines ersten Abschnitts wieder ein Doppelthema, —

(Eine Oktav tiefer.)



das, in fortwährenden Umkehrungen auf *G*, *C*, *F* moll auftretend, wieder den Anblick einer freien Fugendurchführung gewährt, gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt und von da — in den dritten Theil führt. Hier wird der Hauptsatz vorerst wieder homophon aufgestellt, dann in derselben Weise wie im ersten Theile nach Fugenart, jedoch ganz frei — diesmal auf *F* moll, *B* moll und *Des* dur auftretend — durchgearbeitet, worauf alles Weitere im Hauptton, wie zuvor in *As* dur, folgt.

Auch hier, wie bei Mozart, ist die Sonatenform vollkommen ausgeprägt (statt der Schlusssätze wird das Ende durch einen mächtig ausrollenden Anhang bekräftigt), nur dass der Hauptsatz, folglich auch der zweite Theil von der Fugenform, Wendungen und Kräfte entlehnt hat, die in der von Grund aus mehr homophonen und liedmässigen Sonatenform nicht zu finden wären. Wiederum hat sich aber die Fugenform dem Sinn des Ganzen und seiner allgemeinen Ausgestaltung bequemt. Namentlich hat der Komponist aus der fugenmässigen Arbeit stets wieder in das Homophone zurücklenken, die Modulation nicht nach den abstrakten Gesetzen der allgemeinen Fugenform, sondern nach dem besondern Sinn dieser seiner Tondichtung bestimmen, in den polyphonen Partien aber sich an der Zweistimmigkeit genügen lassen müssen, da die Eigenschaften des Klaviers (S. 22) keine mehrstimmige Durchführung in solcher Energie, wie dieses Werk vor vielen forderte, gestatten.

Das dritte Werk ist das Finale von Beethoven's *F* dur-Sonate, Op. 10. In diesem reizenden *Fa-Presto*-Impromptu wird mit Sonate und Fuge muthwilliger Scherz getrieben; die letztere nimmt sich dabei aus, wie ein Greis, den ein Kind am Bart zupft, — man könnte allenfalls bestreiten, dass nur ein Gedanke an Fuge dabei sei.

Das Finale (*Presto*) setzt dieses Thema an, —



beantwortet es auf den letzten Taktschlägen in der höhern — Oktave,

dann aber wieder mit einer höhern Stimme auf der Dominante. Von hier wird mit dem Motiv der letzten Takte (*a.*) gangartig und leicht weiter gearbeitet und mit diesem Satze —



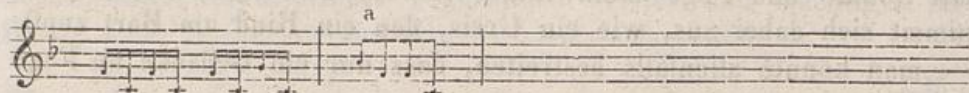
geschlossen. Offenbar ist er ein Nachhall aus dem Thema; will man ihn Schlusssatz, oder gar Seitensatz nennen? — Oder soll man ein im Gange aus der ersten Durchführung entstehendes und figurirt wiederholtes Sätzchen —



(das aber offenbar aus dem Hauptsatz und seinem Gange hervorgetreten ist) für den Seitensatz und No. 391 für den Schlusssatz nehmen? — Es ist alles mit einander Ein Muthwille.

Der zweite Theil stellt sich mit einem Gang aus dem verkehrten Motiv *a.* in *As* dur, bringt hier zweimal das Thema (No. 390) auf der Tonika und arbeitet sich etwas eigensinnig mit demselben Motiv nach *B*, *F*, *C*, *G*, *D* moll und auf dessen Dominante *A*, um dann hell und hold und lieblicher gestaltet in *D* dur den Schlusssatz (No. 391, — der etwaige Seitensatz No. 392 kommt nie wieder zum Vorschein) zu bringen. Mit seiner letzten Hälfte wird nun weiter gearbeitet zum Orgelpunkt auf der Dominante.

Hier bringt der dritte Theil das Thema (No. 390) in der tiefsten Oktave, mit einem frischem Gegensatze, —



wiederholt es unter Umkehrung der Stimmen auf derselben Stufe, wiederholt diese ganze Partie in *G* moll, dann in *B* dur, wo das Thema zuletzt figurirt und weiter geführt wird zum Schlusssatze No. 391. Auch dieser erfährt ausführlichere Behandlung; — und so hat sich das Ganze zu Ende gespielt und gescherzt, man würde ohne Hülfe des zuletzt dreinschlagenden *Fortissimo* kaum gewiss sein, dass eben jetzt geschlossen wäre. —

Dass nun diese Mischform von Sonate und Fuge noch ganz andre Ausführungen zulässt, ist leicht zu ermessen. Auch sie — und vornehmlich sie — wird im vierten Theile vollständiger in Betracht kommen*).

Vierter Abschnitt.

Zusammenstellung verschiedener Sätze zu einem grössern Ganzen.

Von diesem Abschnitt aus haben wir einen Blick auf die Klavierkompositionen zu werfen, die aus mehrern für sich bestehenden und für sich abgeschlossen oder doch nur mit formell unwesentlichen Bindegliedern an einander gehängten Tonstücken, — nun wieder im weitesten Sinn „Sätze“ genannt, — bestehen.

Die Formen dieser einzelnen Sätze sind uns nunmehr bekannt; einzelne beiläufige Entlehnungen aus andern Gebieten (z. B. die Einmischung rezitativischer Sätze in Seb. Bach's chromatischer Phantasie und Beethoven's *D*-moll-Sonate, Op. 31) können als Seltenheiten, die keinen wesentlichen Einfluss auf die Form im Ganzen äussern, dahingestellt bleiben. Wir haben es daher nur mit Zusammenstellung der Sätze zu thun; es fragt sich:

- 1) welche Sätze können und sollen zusammengestellt werden?
- 2) nach welcher Ordnung und Weise,
- 3) aus welchem Grunde soll dies geschehn?

Hier wird aber sogleich einleuchtend, dass der letzte Punkt, von dem aus offenbar auch die andern ihre letzte Entscheidung zu gewärtigen haben, auf nichts Anderm, als dem Inhalte, der Tendenz jedes besondern Werkes beruhen kann. Warum wird nach einem ersten selbständigen Satz (im obigen Sinn des Wortes), den wir komponirt und — der Form nach — vollkommen abgeschlossen haben, ein zweiter und vielleicht noch dritter und vierter Satz nothwendig? Was bewegt den Komponisten, seinem Werke zwei, drei selbständige und verschiedene Sätze anzuhängen? Und worauf beruht die innere Einheit dieser Sätze, die zwar verschieden sein müssen (sonst fielen sie ja in Einen Satz zusammen), doch aber wiederum durch ein inneres Band vereinigt zu einem grössern Ganzen?

Der äusserliche Bescheid: man schreibe ein Tonstück (z. B. eine Sonate) in drei u. s. w. Sätzen, weil es eben solche Tonstücke gebe, kann uns nicht tröstlich und hilfreich sein. Er erklärt nichts, — denn wie ist man jemals darauf gekommen, dergleichen Kompositionen zu bilden? — und hilft uns nicht über die Gefahr

*) Hierzu der Anhang M.

einer ungeschickten und unfruchtbaren Nachahmerei, über die stete Gefahr ewigen Misslingens hinaus, die dem bewusstlosen, unaufgeklärten Nachmachen droht.

Es ist, wie gesagt, klar, dass jene Fragen nur aus der Anschauung des Inhalts jeder besondern Komposition erledigt werden können. Wenn die Erregung, die Empfindung, die Idee des Komponisten in dem einen ersten Satze nicht vollständig zur Aussprache gekommen, so bedarf es, damit dies geschehe und der Geist des Komponisten wie des Hörers sein Genügen habe, eines zweiten oder mehrerer Sätze, die mit dem ersten zusammengenommen den einen Zweck haben, also eine Einheit, ein umfassenderes Ganze bilden, dem jeder Bestandtheil (Satz) unbeschadet seiner Abschlusssung für sich als blosser Theil zugehört.

Ob also nach dem ersten Satze noch fernere, — ob zu dem ersten oder einem andern eine Einleitung erforderlich und welchen Zweck und Inhalt die verschiedenen Sätze haben, das bestimmt sich nach dem Sinn des Ganzen. Hierbei gelangt man allerdings wieder zu Grundgedanken oder Hauptrichtungen, da gewisse Bedingungen und Verhältnisse sich in ganzen Reihen von Kompositionen wiederholen müssen; so bildet sich z. B. für die Sonate eine gewisse Grundgestalt aus, die fast das ganze Gebiet beherrscht, und von der die seltenen Abweichungen nur als Ausnahmefälle angesehen werden dürfen.

Allein diese ganze Erörterung muss der Kompositionslehre nach deren durchaus auf Ausübung gerichteter thatsächlicher Tendenz versagt bleiben; sie findet als ausschliesslich kunstphilosophische ihre gebührende Stelle in der Musikwissenschaft. Nur da ist sie gründlich durchzuführen; hier kann nur so viel Notiz gegeben werden, als zur Einweisung in die Praktik erforderlich und ohne vorgängige kunstphilosophische Begründung möglich ist.

Vervollständigung hat auch diese Formenreihe im vierten Theil, in der fernern Instrumentallehre, zu erwarten.

Fünfter Abschnitt.

Die Sonate in drei Sätzen.

Schon früher (S. 202) haben wir den Unterschied angemerkt, den wir zwischen Sonatenform, — der uns nun bekannten Gestaltung eines für sich abgeschlossnen Satzes, — und Sonate, so auch zwischen Sonatinenform und Sonatine zu machen haben.

Die Sonate ist bekanntlich eine Komposition, die aus mehreren*) selbständigen, aber dann wieder als Theile eines grössern Ganzen (eben der Sonate) einheitvoll zusammengehörigen Sätzen besteht.

Die Sonatine ist ein in gleicher Weise zusammengesetztes**) Werk, nur von leichterm Gehalt und beschränkterer Ausdehnung.

Bei der erstgenannten Form unterscheidet man ferner die eigentliche Sonate von der grossen Sonate; letztere hat einen bedeutendern, grossartigern Inhalt und in der Regel mehr Sätze, als die eigentliche Sonate. Dass dieser Unterschied, wie auch der von Sonatine und Sonate nicht allzu scharf durchzuführen ist, sieht man voraus; in der That werden von Komponisten und Lehrern die Benennungen ziemlich willkürlich durch einander gebraucht, und namentlich versagt man sich für sein Werk bald den prunkenden Namen einer grossen Sonate, bald sucht man ihn hervor, um etwa jenem ein vermeintlich grösser Ansehn zu geben. Uns kann hier wie überall an scharfer Durchfechtung der Formgränze nichts gelegen sein; wir wissen längst, dass scharfe Abgränzung der Kunstformen dem freien Wesen der Kunst zuwider ist und auf jeder Gränze die Formen in einander übergehn. Eine Abtheilung vollends nach der mindern oder mehrern Grossartigkeit des Inhalts ohne absolute äussere Merkmale ist gewiss nicht scharf durchzuführen, und wenn, jedenfalls ohne allen Vortheil.

Wir haben uns vielmehr auf die Unterscheidung von zwei Reihen der Sonatengebilde zu beschränken, die sich mit Bestimmtheit und Erfolg durchsetzen lässt. Es ist die der regelmässigen und der ausnahmweisen Gestalt der Sonate. Die regelmässig gebildete Sonate besteht aus drei oder vier verschiedenen Sätzen, denen sich bisweilen, als Nebensatz, eine Einleitung in den ersten — oder auch letzten Satz zufügt. Sie ist es, die wir hier zuerst betrachten.

Wenn die Sonate sich aus drei Sätzen zusammenstellt, so sind dieselben in der Regel schon

durch das Tempo

von einander unterschieden; der mittlere Satz wird in der Regel im langsamern Tempo (als Adagio, Andante u. s. w.) geschrieben, und bietet gleichsam einen Ruhepunkt, ein Moment zur innern Sammlung zwischen den lebhaftern (als Allegro, Presto u. s. w.) ersten und letzten Sätzen.

*) Bei ältern Komponisten führt auch oft ein einzelner Satz den Namen Sonate, Klang- oder Tonstück.

**) Auch die Sonatine beschränkt sich öfters auf einen einzigen Satz in Sonatinenform, so dass dann der obige Unterschied wegfällt.

Obgleich hier auf tiefere Erörterung des Warum hat verzichtet werden müssen, so ist doch so viel klar, dass dieser Gegensatz von lebendigerer und gemässiger Bewegung, und der Ruhemoment zwischen erregten Partien günstig und wohlthuend für den Hörer, naturgemäss im Gemüthe des Komponisten eintritt. Wenn er daher bisweilen weniger scharf durch das Tempo hervorgehoben wird, so sucht er sich dann durch andre Mittel zu verstärken. So ist der Mittelsatz der *F*dur-Sonate von Beethoven, Op. 10, *Mennuetto Allegretto* überschrieben, — und, wenn der Verfasser nicht etwa dieses Werk des Komponisten missversteht, so muss seine Bewegung, Viertel gegen Viertel, ja fast Takt gegen Takt gemessen, eine lebhaftere sein, als die des ersten und letzten Satzes. Demungeachtet wirkt dieser Mittelsatz durch Ruhe und Gleichmässigkeit des Rhythmus, der Melodie und Modulation beruhigend im Gegensatz zu dem strebend, verlangend-andringenden ersten und dem launig kecken letzten Satze.

Der Gegensatz, der in den drei Partien der Sonate liegt, ist klar; aber ebensowohl die Einheit, die sich aus der Rückkehr zu der schnellen Bewegung ergibt. Es ist das Umgekehrte zu dem Gegensatz, den wir zu allererst entdecken mussten: Ruhe, Bewegung, Ruhe. Dass auch diese Form des Gegensatzes sich gelegentlich in der Anordnung einer Sonate ausgeprägt hat, werden wir später bemerken. In der Regel ist aber begreiflich, dass dem ersten Satz in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf Bewegung, höhere Energie, also auch schnelleres Tempo zu Theil, und hiermit die Umkehrung jenes Gegensatzes nach dem Wesen der Sache geboten wird.

Eine zweite Scheidung der drei Sätze liegt
in der Tonart

derselben. Man giebt — es ist uns auch nicht eine Ausnahme bekannt — dem zweiten oder langsamern Satz eine andre Tonart, als dem ersten; der dritte Satz muss dann als Schluss des Ganzen (als *Finale*, wie er oft genannt wird) wieder die Tonart des ersten Satzes haben, so dass diese als Hauptton des ganzen Werks einheitvoll abschliesst. Auch in Hinsicht der Modulation wird also neben dem Wechsel auch die Einheit des Ganzen festgehalten und der Gegensatz von

Ruhe, Bewegung, Ruhe
durch die gleich bedeutenden Momente von
Hauptton, Ausweichung, Hauptton
ausgesprochen. Nur das geschieht bisweilen, dass, wenn der erste Satz in Moll stand, das *Finale* in derselben Tonart in *Dur* gesetzt wird. Wir wissen längst, wie enge Beziehungen die *Dur*- und Moll-

tonart derselben Stufe zu einander haben, und aus welchem Grunde Moll ein trüberes und insofern gewissermassen weniger befriedigendes Wesen ist als Dur. Daher kann uns besonders bei sich aufheiternden Kompositionen diese Versetzung des Finale aus Moll in Dur des Haupttons nicht weiter auffallen.

Aber welche Tonart gebührt dem Mittelsatze? — Dies kann nur nach dem Sinn des ganzen Werkes bestimmt werden. Bisweilen wird es genügen, bloss das Geschlecht zu wechseln, in einer Dur-Sonate dem Mittelsatze Moll desselben Tons zu geben; so hat Beethoven in der vorerwähnten Sonate aus *F*dur den Mittelsatz in *F*moll gesetzt. — In der Regel wird man die nächstverwandten Tonarten wählen; so hat Mozart den Mittelsatz seiner S. 265 erwähnten *F*dur-Sonate in die Unterdominante *B*dur, den seiner *C*moll-Sonate (S. 273) in die Parallele *E*dur gestellt. Seltener wird man sich in Dur zur Oberdominante entschliessen, weil diese schon im ersten Satze stark zur Geltung gekommen sein muss und dabei keinen so entschiednen Gegensatz bietet, als die Parallele. Nur bei leichtern oder sanftern Kompositionen fällt jenes Bedenken ohne Weiteres weg; so stellt Haydn das Andante seiner kleinen freundlichen *E*dur-Sonate*) in *B*dur auf. — Bisweilen werden statt der ersten Verwandten die in der nächsten Reihe stehenden gewählt. So wendet sich Beethoven in seiner *Sonate pathétique* von *C*moll nicht nach *E*dur, sondern nach dessen Unterdominante *A*dur, der Parallele seiner Unterdominante; in gleicher Weise in seiner *F*moll-Sonate, Op. 57, nach *Des*dur. Auch Mozart geht diesen Weg in seiner *A*moll-Sonate**), deren Mittelsatz in *F*dur steht; es wird also hiermit die im ersten Satze schon gebrauchte Parallele vermieden, wie wir zuvor die in Dursätzen gebrauchte Oberdominante weniger zusagend fanden. — Auch entlegnere Beziehungen werden nicht selten angetroffen. So setzt Haydn das Adagio seiner grossen *E*dur-Sonate in — *E*dur, indem ihm der Hauptton *Es* als *Dis*, als die nach *E* verlangende Terz des Dominantakkordes von *E*dur (als sogenannter Leitton) erscheint und eine überraschende, aber doch vertraut ansprechende Wendung gewährt.

Ueberall wird man bei den Meistern Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Wahl der zweiten Tonart finden, nie aber eine andre Entscheidung, als die durch den Sinn des ganzen Werks gebotne, bei der sich dann auch eine allgemeinere modulatorische Beziehung, wie in den vorstehenden und manchen früher erwähnten Fällen (z. B. S. 284), herausstellen wird. Niemals also wird willkürlich ent-

*) Diese, wie die andre *Es*-Sonate, im ersten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe (No. 3 und No. 1 der Einzelausgabe).

**) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe (No. 6 der Einzelausgabe).

schieden. Es wär' ein ärmliches Hülfsmittel, wenn man durch die willkührliche Einmischung einer fremden, beziehungslosen Tonart seinem Mittelsatz einen besondern Reiz zu geben dächte; Befremden und Zerstreung würde statt des gewünschten künstlerischen Reizes die Folge solcher Versuche sein.

Eine dritte Scheidung liegt in der Wahl
der Taktart.

Selten oder nie wird man den drei, nicht leicht auch nur zwei auf einander folgenden Sätzen gleiche Taktart zuertheilen; und wenn die Takttheile gleich sein sollten und müssten, so würde man wenigstens die Gliederung durchweg scheiden, würde z. B. neben Sechsaachteltakt, also neben zweitheilige Taktordnung mit dreitheiliger Gliederung, wenigstens nur eine solche zweitheilige Ordnung stellen, die zwei- oder viergliedrig zerfiel, z. B. Zweiviertelakt mit seiner Gliederung von zwei Achteln und vier Sechszehnteln. — Diese allgemeineren Regeln ergeben sich schon aus der Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der verschiedenen Sätze. Andre Bemerkungen knüpfen sich an die Bestimmung der Sätze selbst.

Der erste Satz, als der aus frischester Energie hervorgetretne, wird in der Regel eine breitere und dabei mannigfaltiger accentuirte Taktart, z. B. lieber Vierviertel- als Zweiviertelakt, lieber Sechsaachtel- als Dreiaachteltakt haben. Der zweite Satz, als der langsamere bewegte, wird gern engere Taktmaasse, z. B. lieber Zwei- als Vierviertelakt, der dritte Satz, der das Zu Ende-Gehn fühlt und fühlbar macht, wird sich gern schon in der Wahl der Taktart fließend, ruhig und gleichmässig zum Schluss eilend gestalten, daher öfter zwei- oder viertheilige als dreitheilige Ordnung, öfter Allabrewebewegung — wenn sie auch meist nicht ausdrücklich angezeigt wird — als eigentliche Viertheiligkeit annehmen.

Die vierte, ungleich folgenreichere und entscheidendere Gegenstellung der Sätze beruht auf der Wahl

der Kunstform

für jeden. Hier ist wieder bei dem Meister ein eben so reicher und stets sinngemässer Wechsel zu beobachten, wenn man ganze Reihen von Werken befragt, bei dem nicht Durchgebildeten Einförmigkeit oder Willkühr. Das Geringste und Aermste wär', immer dieselbe Form zu wiederholen; das Rechte ist, stets die jedem Satz — und zwar in jedem besondern Kunstwerk — angemessne zu ergreifen. Was nun in jedem einzelnen Kunstwerke das Rechte sei, kann natürlich nicht hier gefragt werden; diese Erörterung, die zum Theil Untersuchungen aus der Musikwissenschaft voraussetzt, gebührt dem Komponisten in der Periode des Schaffens, oder der Kritik. Doch ergeben sich auch hier aus der Bestimmung der einzelnen Sätze gewisse allgemeine Regeln, die wenigstens festen

Fuss fassen helfen, bis tieferes Studium und reifere Anschauungs- und Urtheilskraft weiter führen.

Der erste Satz, wieder vermöge seiner vorzugsweisen Energie, kann, um dem Reichthum und der Vertiefung des schöpferischen Geistes den günstigen Schauplatz zu eröffnen, kaum eine andre als Sonatenform annehmen. Hier ist eine den Rondoformen gleichkommende oder überlegne Satzerfindung, eine an Einheit nur von der Fuge übertroffene, an Mannigfaltigkeit sie übertreffende Durchführung der Gedanken, innerhalb welcher sogar die Fugenform selber noch Zutritt findet, eine ausgebreitete und doch sinnvoll gehaltne Modulation, — kurz nach allen Seiten der günstigste Spielraum für alle Kräfte des Komponisten geboten. Daher wird man unter hundert Sonaten und den ihr gleichgestalteten Orchester- und Quartettwerken kaum eins finden, dessen erster Satz eine andre, als Sonatenform hätte.

Engere oder leichtere Werke beschränken sich in ihrem ersten Satz auf die Sonatinenform. Dies wäre der einzige formelle Unterschied, den wir zwischen Sonate und Sonatine anzugeben wüssten*).

Der zweite Satz nimmt als mittlerer, dann, weil er sich schon vermöge seiner langsamern Bewegung länger bei seinen Gedanken aufhält, in der Regel eine leichtere, einfachere Form an. Bisweilen genügt ihm schon die Liedform, wie wir an Beethoven's *F*dur-Sonate Op. 10 sehn, die statt des Andante Menuettform (mit Trio) bringt. — Oefter ist zwar der Gedanke der Liedform, nicht aber die Enge derselben an sich und im Zusammenhang des Ganzen genügend. Dann bietet sich die Form der Variation, die nach Haydn's Vorgang von Niemand so reich und glücklich ausgebeutet worden, als von Beethoven; wir wollen nur die *G*dur-Sonate, Op. 14, und die aus *F*moll, Op. 57, als Beispiel anführen. — Weit häufiger gestaltet sich aus dem anfänglich ergriffnen Liedsatz eine der kleinen Rondoformen, die sich überall günstig erweisen, wo der erste Satz nicht volles Genügen an sich selber bietet und auch nicht zu der höhern Gestalt der Sonatenform anregt. An der Stelle der gewöhnlichen Rondoform kann auch die bereits Th. II, S. 329 aufgewiesne Verbindung von Liedsatz, Fugato und Wiederholung des Liedsatzes zur Anwendung kommen. Ein Beispiel giebt des Verfassers *E*moll-Sonate (bei Siegel in Leipzig); aus Or-

*) Die Zahl der Sätze bietet sicherlich kein Unterscheidungsmerkmal. Drei der grössten Sonaten von Beethoven, Op. 53, 57 und 111, die erste sogar *Grande Sonate* genannt, haben nur drei und zwei Sätze. Zwei kleine, leichte Werke von Mozart (Heft 4, No. 3 und 4), deren erste Sätze Sonatinenform haben, werden vom Komponisten Sonaten genannt. Liszt hat eine grosse Sonate in einem Satze geschrieben; sie ist bei Breitkopf u. Härtel herausgegeben.

chester- und Quartettwerken liessen sich deren mehrere anführen. — Oefters findet sich (S. 251) auch die Sonatenform für Mittelsätze benutzt, dann aber auf ihren engsten Raum zurückgeführt, meist ohne Durcharbeitung eines zweiten Theils.

Der dritte Satz endlich fodert schon als Schluss des Ganzen und vermöge seiner erhöhten Bewegung wieder eine ausgedehntere Form. Er führt das Ganze zu Ende, also zur Ruhe, folglich eignen sich für ihn die leichtern und in sich selber stetig zum Ende hinweisenden Formen. Dies sind vor allem die Rondoformen, weil sie — gleichsam an sich selber Schlussätze oder Schlüsse im grössten Sinn und Umfang — stets wieder auf Hauptton und Hauptsatz, also auf die Schlussmomente zurückführen. Daher wird man die meisten Finale's in Rondoform, — und zwar zunächst in der dritten und vierten Rondoform, weniger häufig in der fünften, — oder in Sonatenform, oder statt in beiden letztern auch in der sonatenartigen Rondoform gesetzt finden. Oft mag, selbst bei trefflichen Komponisten, die hier wieder erwähnte Mischform (S. 307) aus keinem andern Grund ergriffen sein, als um der Wiederholung der schon benutzten reinen Sonaten- und Rondoform auszuweichen.

Zuletzt kommen wir auf

den Inhalt

der Sätze zu sprechen. Hier lässt sich nur das Allgmeinste festsetzen, alles Nähere hängt von der besondern Stimmung oder Idee jedes einzelnen Werks ab.

Zuvörderst versteht sich von selbst, dass in der Regel jeder Satz seinen besondern Inhalt haben wird, eben weil er ein besondrer und nicht ein blosser Theil des vorangehenden oder nachfolgenden Satzes ist. Es kann unter Umständen wohl einmal ein Gedanke, ein Motiv aus einem Satz im folgenden wiederkehren, allein dann wird das Motiv in einem wesentlich verschiednen Sinne verwendet, oder es hat eine solche Erinnerung an den Inhalt des frühern Satzes besondern Anlass in der Idee des Ganzen.

Der besondre Inhalt jedes Satzes muss aber zugleich der Bestimmung und Form desselben entsprechen, oder umgekehrt: die besondre Bestimmung jedes Satzes wird nothwendig einen besondern Inhalt für jeden herbeiführen, und dieser wiederum dem Satze die rechte Kunstform geben. Hier würde also jede weitere Anleitung, da sich der individuelle Inhalt jeder Komposition nicht voraussehn und vorauserwägen lässt, nur auf die Charakteristik der Formen zurückgehn und dabei doch nur in den Fällen frommen können, in denen eine künstlerische Gestaltung nicht schöpferisch von innen, aus der Idee oder dem Gefühl des Komponisten herausgetreten, son-

dern nach vorbestimmten Zwecken und Formen unternommen wird. Auch auf solchem Weg ist viel Erfreuliches geleistet worden, und es lässt sich nachweisen, dass selbst die bedeutendsten Künstler ihn oft gegangen sind. Demungeachtet ist er nicht der Weg, der uns das Höchste hoffen lässt, und für ihn giebt eben die Erkenntniss der Formen genügende Anleitung.

Nur eine Bemerkung scheint hinsichts des Finale noch der Erwägung werth, zumal wenn es Sonatenform oder sonatenartige Rondoform hat. Im erstern Falle steht es alsdann dem ersten Satze gleich, im andern sehr nahe. Demungeachtet ist seine Bestimmung eine ganz andre, als die des ersten Satzes, und dies kann nicht ohne wesentlichen Einfluss auf den Inhalt bleiben. Der erste Satz ist es, in dem das ganze Werk frisch geboren heraustritt in die Welt, kräftig und entschieden die Wirksamkeit des Ganzen beginnt; der letzte Satz ist es, mit dem diese Wirkung sich vollendet, also zu Ende geht, die Erregung und Bethätigung des Komponisten also zur Ruhe des Vollendehabens zuneigt. Wie spricht sich dies in der Ausgestaltung des Satzes aus?

Dadurch, dass das Finale — in welcher Form es auch erscheine — sich gleichsam als Ein grosser Schlusssatz, oder noch entschiedner gesagt: als Ein Schluss bezeige. Und zwar in allen Elementen der Komposition.

Die modulatorische Konstruktion wird im Finale zusammengehalten; sie entsagt nicht bloss im allgemeinen Verlauf des Tonstückes dem grossen Umfang, dem freien Schweifen in viele und fremde Tonarten, sondern wird auch innerhalb der einzelnen Sätze ruhiger und richtet sich gern und oft auf die Schlussakkorde. Wenn bisweilen für einzelne Sätze eine entlegne Tonart ergriffen wird, so geschieht dies nicht sowohl, wie im ersten Satz einer Sonate, in kühnem, aber fest vorbereitetem Andringen, und hat eine weitere oder langsam und in Fülle der Ausführung zurückkehrende Modulation zur Folge: sondern es geschieht die Ausweichung und die Rückkehr in raschem Zuge, gleichsam ruckweis, so dass das Ganze die Natur eines Trugschlusses annimmt, — nur dass nicht ein Paar Akkorde, sondern ein ganzer Satz in den fremden Ton gerückt werden.

Der Gang der Melodie, — oder vielmehr aller Stimmen wird in Tonfolge und Rhythmus ruhiger, gleichmässiger, weniger kühn anstrebend, als zur Ruhe führend, weniger scharf gegliedert, als verfliegend; ja, wo in der Hauptstimme schärfere rhythmisch-melodische Zeichnung eintritt, bildet sich als Begleitung gern eine um so gleichmässiger fliessende Gegenstimme aus.

Nicht alle diese Charakterzüge treffen in jedem Finale zusammen; aber man kann sie überall gewahr werden, wo nicht eine ganz

besondere Idee den Komponisten auf andre Wege geleitet hat. So findet man, — um wenigstens ein Paar Beläge zu geben, — das ganze weiter und energischer, als die frühern Sätze ausgeführte Finale von Beethoven's *F*moll-Sonate, Op. 2, durchweg in Sätzen und Gängen — nur mit Ausnahme des zweiten Seitensatzes — in Achteltriolen begleitet, das ganze Finale der grossen *D*moll-Sonate, Op. 31, fortwährend, — nur mit ein Paar ruckenden Achtelnoten und einer kleinen Stelle im Anhang, — in Sechszehntelbewegung. Dasselbe ist der Fall bei dem grossen Finale der *F*moll-Sonate, Op. 57, mit wenigen Abweichungen. Das letztere ist auch eins der merkwürdigsten Beispiele für die gleichsam schlussartige, stets an den Schluss mahnende Modulation, die den Finale's gern eigen wird; die Untersuchung dürfen wir jedem Einzelnen überlassen, da doch Niemand den Besitz eines der tiefstinnigsten Werke unsrer Kunst sich versagen wird. — Dagegen erwacht in Beethoven's *D*dur-Sonate, Op. 10, im Finale ein erneutes angeregteres Leben, das gleich zu Anfange dem Rhythmus einen beseelern Pulschlag ertheilt. Auch die S. 325 erwähnte *E*moll-Sonate hat nach der Stimmung, aus der sie hervorgegangen, ein durch Tongeschlecht, Rhythmik (besonders des Hauptsatzes) und überhaupt den ganzen Inhalt energischer gebildetes Finale erhalten.

Wir haben die Verschiedenartigkeit der einzelnen Sonatensätze beobachtet; nun aber muss zuletzt

die Einheit

derselben, als Theile eines einigen Ganzen, wieder zur Sprache kommen, die sich im Inhalte zu offenbaren hat.

Bisweilen bezeichnen zurückkehrende Sätze, Anklänge aus den erstern Partien der Sonate, die man in die spätern, z. B. in das Finale hinübernimmt, diese Einheit schon äusserlich erkennbar; so bringt Beethoven in seiner wunderwürdigen *A*dur-Sonate, Op. 101, zur Einleitung des Finale den Hauptgedanken des ersten Satzes wieder. Allein dergleichen Rückblicke sind weder nothwendig, noch stets anwendbar, das heisst: in der Idee des Ganzen begründet.

Es ist vielmehr die Idee des Werks und die dafür festgehaltne Stimmung, aus der die innere Einheit desselben hervorgeht. Hier tritt begreiflicher Weise jede Lehre zurück und überlässt das Werk rein dem eignen Walten des künstlerischen Geistes und Charakters im Komponisten. Es kann hier nur noch ein Rath ertheilt werden, der sich wahrscheinlich jedem gereiftern Künstler von selbst ergibt, der aber, je früher man sich ihn zu beherzigen gewöhnt, um so glücklichere Folgen hat.

Dieser Rath, oder diese

Maxime

ist keine andre, als:

dass man nie an die Ausführung eines Werkes gehe, ohne dessen Idee wenigstens in den Hauptmomenten gefasst, durchgelebt oder geistig durchgearbeitet zu haben.

Man muss trachten, vom Gange des Ganzen, — also aller seiner Sätze — wenigstens eine allgemeine Vorstellung, gleichsam Anklänge, Grundklänge von seinen Hauptmomenten festzuhalten; wie der Maler jedes grössere Bild erst mit den flüchtigsten, nur das Allernothwendigste andeutenden oder umreissenden Zügen gleichsam aufzuhaschen trachtet und erst dann in oft wiederholten Entwürfen und Studien zur reifen Vollendung führt.

Wenn in diesem ersten Akt der Schöpfung das Ganze so weit eingelebt und befestigt ist im Künstler, dass nun das eigentliche (schriftliche) Entwerfen beginnt: so ist ferner im gleichen Sinne rathsam:

dass man wo möglich das ganze Werk in einem Gusse — sei es auch in den flüchtigsten Zügen — von Anfang bis zu Ende entwerfe.

Dies sichert am besten die Gleichheit der Stimmung und Einheit des Ganzen, und entzündet schon durch die Aufregung der Geistesarbeit zu höherer Glut.

Allerdings wird aber dieses Glück uns nicht immer, ja verhältnissmässig selten zu Theil; bald versagt die Kraft, bald stören unabweisliche Verhältnisse. Dann ist wenigstens das höchst rathsam: dass man wo möglich keinen Satz im Entwurf unvollendet lasse und auch von dem vollendeten Entwurf eines Satzes nicht scheide, ohne wenigstens die ersten Momente des folgenden gewonnen und festgehalten zu haben.

Sie sind der Funke, an dem sich in einer zweiten schöpferischen Stunde das Feuer wieder entzündet, an dessen geheimem Fortglimmen die Stimmung sich hinüberlebt und glückliche Einheit des neuen Satzes mit dem ersten verbürgt.

Wie viel nun einem Jeden und in jedem einzelnen Falle hierin Glück beschieden und Arbeit erspart — oder auferlegt sei: das muss Jeder an sich erfahren und danach seine Arbeitsweise regeln.

Sechster Abschnitt.

Die Sonate mit mehr Sätzen.

Im vorigen Abschnitte wurde die Gestaltung der Sonate aus drei Sätzen betrachtet. Sie darf als Grundgestalt gelten, weil jene drei Sätze den nothwendigen Gegensatz (S. 322) aussprechen und in allen regelmässigen Gestaltungen vorhanden sind.

Dieser Umkreis ist aber auf mehr als eine Weise erweitert worden: durch Einfügung eines vierten Satzes, gewöhnlich Menuett oder Scherzo genannt, — durch Einleitung in das Ganze oder den ersten Satz, — durch Einleitung in andre Sätze. Das sind die Momente, die wir hier zu überblicken haben; einer eigentlichen Lehre bedarf es dabei nicht.

1. Menuett.

Der entschiedenste Schritt über die Dreisatzigkeit der Sonate geschieht durch Zufügung eines neuen Satzes lebhafterer Bewegung, früher stets Menuett, seit Beethoven bald Menuett, bald Scherzo, auch wohl gar nicht besonders genannt.

Die Stelle dieses Satzes war früher, — namentlich bei Haydn, der hier als wahrer Begründer zu nennen ist, — stets nach dem langsamen Mittelsatze; er sollte gegen den Ernst oder die tiefere Versenkung desselben einen erheiternden Gegensatz, zwischen ihm und dem bedeutenden Finale einen Moment leichtern Ergehens gewähren. Seit Beethoven (auch früher, z. B. bei Dussek) tritt dieser Satz auch bisweilen vor dem Mittelsatz auf. Die Entscheidung über diese beiden Stellen ist nur nach der Idee und dem Bedürfniss jedes einzelnen Kunstwerkes zu treffen. Wenn z. B. Beethoven's so strebsam, so lebensfrisch beginnende *D*dur-Sonate, Op. 10, im *Largo* einer tiefen, bis zu unheimlicher Vergrämung hinabsinkenden Schwermuth Raum giebt: so bedarf es nach diesem Satze des trostmilden, im Trio frisch ermutigenden neuen Satzes (Menuett genannt), um aus jener Nacht des Grams zu neuerfrischem gesundem Leben sich aufzuraffen, das im Finale sich regt und das ganze Werk einheitvoll abschliesst. Und wenn wiederum derselbe Tondichter in seiner *A*dur-Sonate, Op. 110, dem ersten Satz, obwohl mit *Moderato* (also *Allegro moderato*) bezeichnet, den unverkennbaren Charakter eines Adagio (er setzt auch dem *Moderato* ein *cantabile molto espressivo* zu) ertheilen muss: so folgt schon hieraus, — abgesehen von den Beweggründen, die aus der Idee des Ganzen hervortreten, — dass nun nicht sofort ein Adagio (gleichsam ein zweites Adagio) folgen könne, sondern ein Satz lebhafter Bewegung folgen müsse. So erscheint es auch in der grossen *B*dur-Sonate, Op. 106, sogleich unausführbar, dass nach dem übergewaltigen ersten *Allegro* ein ihm entsprechendes Adagio folge. Je tiefer letzteres sich gebären müsste, um dem ersten Satz ebenbürtig und zulässig zu sein, desto unvereinbarer und unerträglicher würde der Gegensatz beider, — in gewissem Sinne des höchsten *Allegro* und des tiefsten Adagio in der Sonatenwelt, — auffallen; es bedarf des vermittelnden Zwischensatzes, den Beethoven *Scherzo vivace assai* überschreibt.

Schon diese flüchtigen Hinblicke zeigen, dass der neu zutretende Satz, wie er auch heisse, oft viel tiefere Bedeutung im Zusammenhang des ganzen Werks habe, als die anfangs wohl allein hervorgetretne eines gewissermassen zur Erholung dienenden Mittelsatzes; die Musikwissenschaft wird sich auf diese mannigfach wechselnde tiefere Bedeutung einzulassen haben. Hier aber folgt schon so viel daraus: dass die Benennungen Menuett und Scherzo (besonders die erstere aus der frühern Periode uns überkommne) für den jedesmaligen Inhalt keine bestimmtere, bindende Bedeutung haben. Diese Menuette sind oft himmelweit vom Charakter der Tanzmenuett oder auch der in der frühern Periode, besonders von Haydn umgeschaffnen Menuett verschieden, wie schon die obige Andeutung über die sogenannte Menuett in Beethoven's *D* dur-Sonate zeigt; so auch darf bei der Benennung Scherzo keineswegs immer an einen durchaus heitern, scherzhaften Inhalt gedacht werden; in seiner *As* dur-Sonate hat Beethoven sogar diesen Namen verbannt und nur die Tempobezeichnung gegeben.

Daher ist auch die Form keineswegs immer die der Menuett; mindestens wird der zweite Theil so weit ausgeführt, wie in der eigentlichen Menuett (Th. II, S. 94) in der Regel nicht denkbar; öfters tritt statt der Menuettform die erste oder zweite Rondoform in lebhafter Bewegung ein; die der Menuett eigne Führung wird ebenfalls nicht streng, bisweilen gar nicht beibehalten, selbst das Taktmaass verlassen und Zweivierteltakt — oder ein anderer dafür eingeführt, wie es die Idee des Ganzen und die Stimmung des Komponisten eben erfordert. Diese Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt kann nicht auffallen, da das Scherzo nur als vermittelnder Nebensatz zwischen den ersten und zweiten — oder zweiten und dritten Hauptsatz tritt, sich also von ihnen und nach seiner Stellung zwischen einem von beiden Paaren (vor oder nach dem Adagio) bestimmen lassen muss.

Was nun zuletzt seine modulatorische Stellung anlangt, so ist auch sie — und durch sie die modulatorische Stellung der vier Sonatensätze überhaupt eine sehr mannigfache, oft weit mehr, als die der drei Sätze einer einfachern Sonate. Auch hier ist natürlich die Idee des Ganzen der letzte Bestimmungsgrund; daher wird man bei den Meistern nie willkührliche Abweichungen vom Grundgesetze der Modulation finden.

Bisweilen fodert diese Idee eine sehr einfache modulatorische Konstruktion. Eine solche zeigt Beethoven's *D* dur-Sonate, Op. 10. Dass der schwermüthige zweite Satz (Largo, moll) auf denselben Stufen auftritt, auf denen gleich zuvor im Hauptsatze (*D* dur) das frischeste Leben andrang, macht den Schmerz gleichsam zu einem vertrautern,

gräbt ihn ein in dasselbe Bett, in dem der Lebensstrom so rüstig weit dahinschoss. Dann muss der Trost des dritten Satzes (Menuett und Trio) wieder denselben Fusstapfen folgen, um sich ganz anzuschmiegen, und muss sich die fester, gesicherter auftretende Ermuthigung in der Unterdominante (Trio, *G* dur) aufstellen, von da der Aufschwung in den Hauptton zum Finale erfolgt. — Eine eben so nahe Modulationsfolge zeigt Beethoven's *F* moll-Sonate, Op. 2: *F* moll, *F* dur, *F* moll und wieder *F* moll; der abweichende Charakter der Sätze ist demungeachtet genügend ausgesprochen. — Ein drittes Beispiel bietet die *A* dur-Sonate, Op. 2: *A* dur, *D* dur, *A* dur und nochmals *A* dur.

Andre Sonaten haben wenigstens Einen fernern Schritt gethan. Die Beethoven'sche Sonate Op. 7 stellt z. B. den ersten, dritten und vierten Satz in *E* dur, das Largo aber in *C* dur auf (diese Tonart ist schon im ersten Satze angeregt); die *C* dur-Sonate, Op. 2, hat ihr Adagio in *E* dur, die grosse *B* dur-Sonate, Op. 106, das ihre in *F*is moll aufgestellt.

Noch mannigfaltiger modulirt unter andern Dussek in seiner *E* dur-Sonate, Op. 44; die Einleitung steht in *E* moll, der erste Satz in *E* dur, das Adagio in *H* dur, die Menuett und Trio in *G*is (*As*) moll und *As* dur, das Finale in *E* dur. Der auffallende Moment ist das nach *E* dur folgende *H* dur; doch ist die modulatorische Verknüpfung, wie Jeder selbst erräth, nicht zu fernliegend. In der S. 325 erwähnten *E* moll-Sonate tritt die Einleitung in *A* dur auf, der erste Satz steht in *E* moll, das Adagio in *A* dur, das Scherzo (bloss *Prestissimo* genannt) in *H* moll, das Trio desselben in *G* dur, das Finale (nach einer Einleitung in *E* moll) in *E* dur. Die Gründe für diesen Gang könnten nur aus dem Inhalt erkannt werden.

2. Einleitung.

Zweck und Form der Einleitungen haben wir schon S. 301 kennen gelernt. Es bleibt hier nur zu bemerken, dass in der Sonate nicht bloss zum ersten Satze, sondern bisweilen, namentlich zur Vermittlung entlegner Charaktere und Modulationspunkte, zu spätern Sätzen Einleitungen nothwendig erscheinen. So bedarf Beethoven in seiner *As* dur-Sonate, Op. 110, nach dem wildfrenchen Scherzo einer Einleitung in das tiefklagende (Adagio) Arioso, in der *B* dur-Sonate, Op. 106, schon der Modulation wegen, nach dem Adagio *F*is moll in das Finale *B* dur.

Hat aber einmal eine Einleitung sich mit Nachdruck ausgesprochen, so tritt sie oder doch ihr Hauptmotiv auch gelegentlich im Verlauf der Komposition wieder auf. Dies können wir an der Sonate *pathétique* beobachten, deren Einleitungsmotiv (No. 369) zwei-

mal, zur Einleitung des zweiten Theils und des Anhangs vom ersten Satze, wiederkehrt; eben so an der No. 370 angeführten Einleitung, aus deren Hauptmotiv der seelenvolle Schluss und Anhang des ersten Satzes erwachsen ist, — wie es sich schon im Seitensatze wieder fühlbar gemacht hat.

Siebenter Abschnitt.

Die ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate.

Neben den drei- und viersätzigen Sonaten, deren Gestaltung in den vorigen Abschnitten als Grundform mit sehr unwesentlichen Abweichungen in einzelnen Zügen aufgewiesen worden, finden sich nun noch mehr oder weniger abweichende Zusammenstellungen, die gleichwohl dem Namen und der Hauptsache nach der Sonate zugehören. Wir können hier folgende Abweichungen unterscheiden.

Erstens begegnet uns die im Ganzen vollkommen ausgeführte Gestalt der Sonate, — nur dass einer der Sätze sich nicht zu fester Form und Selbständigkeit vollendet hat.

Das erste Beispiel bietet Beethoven's *C*dur-Sonate, Op. 53. Der erste und letzte Satz haben in Fülle und Bedeutsamkeit des Inhalts das Interesse fast ausschliesslich auf sich gezogen; das Adagio ist dabei nicht selbständig geworden, es ist gleichsam nur Zwischensatz, nur Ueberleitung zum Finale, wie schon äusserlich seine Kürze — eine Seite gegen dreizehn und abermals dreizehn — kundgibt. Ein einleitender Gedanke (*F*dur) führt zu einem bestimmten Satze (*F*dur), nach dem jener ersterer wieder anschliesst und sofort — mithin ohne Abschluss des Ganzen — auf die Dominante des Haupttons und in das Finale (*C*dur) führt.

Reicher und doch im Wesentlichen nicht anders gestaltet sich das Andante der Sonate „*Les adieux*“, in dem das öde Gefühl des Alleinseins bei der Abwesenheit des Geliebten unruhig und nirgend befriedigt sich her und hin wendet, nirgend eine Stätte findet, auf der man weilen könnte. So tritt ein Satz in *G*moll, *G*dur auf, wiederholt sich in *C*moll, sucht hier vergebens sich zu erfüllen, muss wieder nach *G*moll, und zieht nun in *G*dur einen zweiten Gedanken, — wie weinende Hoffnung und schmerzliche Erinnerung (*G*moll) nach sich. Noch einmal wird dieser Kreis schwankender Gedanken in fremden Tönen durchlaufen — und nun, ohne Abschluss auf die Dominante des Haupttons (*E*sdur) gelangt, stürmt die Stunde des Wiedersehens mit allen Freudenglocken und mit den seligen Rufen: „Ich habe dich wieder!“ im Finale und seiner Einleitung darein!

Zweitens sehn wir bisweilen den Kreis der Sätze unvollständig — oder vielmehr unvollzählig — gezogen. So fehlt in Beethoven's *E*moll-Sonate, Op. 90, der Mittelsatz, das Adagio, ganz; was dieses hätte aussagen können, ist in dem tief gefühlten ersten Satze mit aller Energie eines ersten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio schon zur Sprache gebracht. So besteht die *C*moll-Sonate, Op. 111, nächst der Einleitung nur aus einem ersten Satze (*C*moll) und einem Adagio, einer Ariette (*C*dur) mit Variationen. Die Idee des Tongedichts wollte es so; kann sie auch nicht hier zur Erörterung kommen, so fühlt doch Jeder schon ohne ihre Enträthselung, erkennt man schon an der Fülle des zweiten Satzes, dass kein dritter folgen konnte und durfte. — Auch die *Cis*moll-Sonate gehört hierher, die Adagio, Menuett oder Scherzo (Allegretto genannt) und Finale, also die drei letzten Sätze einer viergliedrigen Sonate ohne den ersten Satz aufstellt; wiederum der tiefen Idee getreu, die sie schuf.

Drittens finden wir bisweilen den Charakter der vollständig vorhandenen Sätze wesentlich anders bestimmt. Einigermassen könnte schon Beethoven's S. 256 angeführte *E*sdur-Sonate hierher gerechnet werden. Nach dem Hauptsatze giebt sie ein Scherzo (in sehr frei modularter Sonatenform), dann statt des Adagio eine Menuett, obwohl in mässiger Bewegung, dann das Finale. Entschiedener ist das Beispiel der Beethoven'schen *A*sdur-Sonate, Op. 26. Statt der Sonatenform, die im Allgemeinen unstreitig die angemessenste für den ersten Satz ist, bringt diese Sonate ein Andante mit Variationen, dann folgt ein Scherzo; statt des Adagio oder als solches ein Marsch (*Marcia funebre sulla morte d'un' eroe*), nach ihm das Finale. So giebt auch Mozart in der zweiten Sonate des ersten Hefts (No. 2 der Einzelausgabe) erst Variationen, dann ein *Tempo di Minuetto*, als Finale das bekannte *Alla turca*. Der erste und letzte Satz des Mozart'schen Werks (dem wir mehr als ein ähnliches zufügen könnten) ist reizend, die Beethoven'sche Sonate ist in jedem Satze bedeutend; doch würden wir nur bei den beiden letzten Beethoven'schen Sätzen die Idee dieser Kombination mit einiger Sicherheit aufzuweisen vermögen.

Einen anziehenden, unstreitig tiefer begründeten Fall sehn wir in der *A*dur-Sonate, Op. 101. Nach dem ersten Satze folgt — in *F*dur und *B*dur ein Scherzo in der Form eines mächtig sich emporkämpfenden Marsches mit Trio; das Adagio (hauptsächlich *A*moll) ist unselbständig, wie die S. 332 erwähnten, mehr eine Ueberleitung zum Finale; doch wird zwischen beiden noch der Hauptgedanke des ersten Satzes zurückgerufen. — Das letzte hierher gehörige Beispiel bietet endlich die *Sonata quasi una Fantasia* in *E*sdur. Der erste Satz ist ein Andante, das einen zweitheiligen Liedsatz,

einen zweiten ebenfalls zweitheiligen, abermals in *Es* dur stehenden, stark nach *C* dur hinwendenden Liedsatz bringt und mit der Wiederholung des ersten Liedsatzes schliesst. Nun folgt, — gleichsam als Trio zu dem Vorangegangnen, — ein lebhaftes Allegro (zweitheiliges Lied) in *C* dur, und dann die Wiederholung des ersten Liedsatzes in *Es*, mit einem Anhang. Diese ganze Masse ist als erster Satz anzusehn, — wenigstens ein abgerundeter Inbegriff von Gedanken an der Stelle eines ersten Satzes. Darauf folgt als zweiter Satz ein *Allegro molto vivace*, ein normal ausgebildetes Scherzo, ein Adagio (*As* dur) und das S. 310 besprochne Finale. Dieses aber schliesst nicht unmittelbar ab, sondern zieht nach einem Halt auf der Dominante den Hauptgedanken des Adagio, diesmal im Haupttone (*Es* dur), nach sich; nun erst wird im Tempo und aus Motiven des Finale wirklich geschlossen.

Achter Abschnitt.

Die Phantasie.

Ueberall haben wir, von einer Grundform als Kern eines ganzen Formengebiets ausgehend, eine Reihe von Gestaltungen gefunden, die sich von jener Grundform aus mannigfachen Gründen mehr und mehr loszulösen, zu emanzipiren suchten, selbst bis zur Gränze einer andern Form und über sie hinaus. So hat sich auch in der letzten Reihe von Fällen ein immer grösseres Loslösen von der Grundform der Sonate ergeben, so dass in den letzten vom Begriff der Sonate im Grunde doch nur das Allgemeine blieb: sie sei ein Inbegriff verschiedener selbständig geformter und abgeschlossener, durch eine das Ganze durchdringende oder schaffende Idee und Stimmung einheitlich zusammengehöriger Sätze. Und auch das nicht; mehrmals fanden wir das Adagio nicht selbständig abgeschlossen; sogar die Bildung einzelner Sätze, z. B. des ersten in der zuletzt erwähnten Komposition, wich von den regelmässigen Formen mehrfach ab.

So sind wir denn in der That bereits zu dem Punkte gelangt, wo wir jede der bisher festgestellten Formen, — Satz und Gang, Lied und Fuge, Rondo und Sonate, und wie wir sie sonst noch nennen und gegen einander stellen mögen, — frei ergreifen und frei wieder verlassen, wie uns die höhere Idee eines grössern Ganzen oder auch die ziel- und fessellos schweifende Laune gerade eingiebt. Wissen wir doch (Th. II, S. 93) längst, dass sich eine willkürlich reiche Zahl von Liedsätzen, — etwa wie eine Folge

lyrischer Gedichte, oder wie eine unbestimmt weit gehende Folge von Gestalten im Basrelief, — an einander reihen lässt, nur durch eine allgemeine Idee oder Stimmung, vielleicht gar nur durch einende Modulation zusammengehalten. Einer solchen Folge fehlt die gedrungne Kraft einer ihren Inhalt mit und durch einander verarbeitenden und innerlichst einenden Form. Aber nicht überall ist diese Kraft, folglich die sie hervorbringende Form Bedürfniss. An die Stelle jener fest ausgeprägten Formen kann eine tiefere, kräftig einende Idee andre frei gewählte und frei wechselnde setzen. Und zuletzt hat im heitern Kunstleben auch das leichte Schweifen und Umherirren sein gutes Recht, ohne Ziel und Zweck als sich selber.

Hiermit erst, — indem wir erkennen, dass es möglich und statthaft sei, jede voraus bestimmte Form aufzugeben, daranzugeben an die Freiheit unsers Geistes, der kein andres Gesetz erkennt, als sich selber, — hiermit erst ist die ganze Formenlehre an ihr Ziel geführt, sind wir in und mit ihr und durch sie frei geworden. Es ist aber das nicht die vermeintliche Freiheit des Ungebildeten, der in seiner Armuth und Beschränktheit sich frei dünkt, weil er nicht vorauszusehn vermag, wie oft und wie überall er auf die Schranken und in die Irr- und Rückgänge seiner Wegesunkunde gerathen wird, sondern die sichere Freiheit dessen, der alle Richtungen und Wege kennt, folglich jeden mit dem andern vertauschen, auch wohl querfeldein gehn kann ohne Gefahr sich zu verirren.

Die Gestaltungen, in welchen sich dieser letzte Schritt zur Freiheit thut, fassen wir mit dem Namen

Phantasie

zusammen, ohne weitere Rücksicht auf die bisweilen nebenbei aufgeführten Namen der Tokkate (wenn sich in der Phantasie ein besondrer Spielreichthum zeigt), des Capriccio (wenn besonders eigensinnige Gedanken oder Spielweisen geltend werden), des Potpourri (meist ein Ragout aus Andrer Schüsseln) und anderer, die den besondern Inhalt der Komposition unterscheiden sollen.

Es liegt im Begriff der Sache, dass die Phantasie keinen bestimmten Weg gehn, keine bestimmte Form haben kann; denn ihr Wesen beruht ja eben darauf, von jeder bestimmten Form abzugehn. Daher ist auch für sie schlechthin gar kein Gesetz, nicht einmal das zu geben: dass ein Hauptton festgehalten oder zuletzt wiedergebracht werden müsse, — obgleich das Letztere meist zutreffen mag. Wir können vielmehr beobachten, dass die Gestalten der Phantasie von einer festen, nur frei gewählten Formung an bis in das freieste Sichgehnlassen wechseln, werden also auch gefasst sein müssen, hier wie auf jeder Formgränze Gestalten zu

begegnen, von denen sich gar nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, ob sie hüben oder drüben zu Hause sind.

So hat Beethoven zwei Sonaten (*Es* dur und *Cis* moll, Op. 27) den Beinamen „*quasi una Fantasia*“ gegeben, um die Abschweifung von der festern und vollständigen Sonatenform anzudeuten; es liegt in der Benennung selbst ausgesprochen, dass sich nicht habe festsetzen lassen, ob die Kompositionen Sonaten oder nicht vielmehr Fantasien seien. Umgekehrt hat uns Mozart mit zwei Kompositionen (sie gehören zu seinen schönsten Klavierwerken) beschenkt, die so fest geformt sind, — ja noch einheitsvoller, als irgend eine Sonate, gleichwohl von der Grundform der Sonate entschieden abweichen. Die eine bringt nach einem einleitenden Adagio (No. 372) einen sonatenförmigen Satz (No. 383) als Hauptpartie des Ganzen und kehrt von ihm auf das einleitende Adagio zurück, das in weiterer tieferer Ausführung den Schluss des Ganzen bildet; die drei Sätze, — *F* moll, *F* dur, *F* moll, — sind formell eng verbunden, indem die beiden ersten auf der Dominante schliessen, also zum weitem Fortgange drängen*). Die andre Komposition**) hat eine sehr ähnliche Konstruktion. Sie stellt zuerst nach einer Einleitung im selben Tempo (*Allegro*, *F* moll) ein Fugato auf, das in kühner Modulation zum Einleitungssatze zurückgreift und auf der Dominante schliesst. Hier — also ohne Abschluss — folgt in *As* dur ein seelenvolles Andante, das wieder auf die Einleitung (erst *As* dur, dann *F* moll) zurückführt, und zwar ebenfalls ohne festen Abschluss. Auch das Fugato, mit einem neuen Gegensatz und neuer Behandlung, kehrt wieder, der Einleitungssatz giebt abermals den Schluss und damit das Ende des Ganzen. Diese letztere Komposition steht der Grundform der Sonate insofern noch näher, als die erstere, weil sie mit lebhaften Sätzen beginnt und schliesst und einen langsamern in die Mitte stellt. Gleichwohl hat Mozart diese *Fantasia* und jene Sonate genannt, ein offenes Zeugnis, dass auch er strenge und sichere Bezeichnung der Form unmöglich fand. — Von der Sonate unterscheiden sich übrigens beide Kompositionen nicht bloss dadurch, dass ihre Sätze stets in einander überführen, sondern auch durch die Rückkehr auf den ersten Satz, während die Sonate zwar an denselben erinnern kann, stets aber ein eigenthümliches Finale bringt.

Freier gestaltet sich schon Mozart's *Fantasia* und *Fuge****)

*) Hier ist der alte, S. 322 in Erinnerung gebrachte Gegensatz: Ruhe — Bewegung — Ruhe, also Norm geworden.

**) Sie ist ebenfalls vierhändig und findet sich im achten Heft der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (ist in neuer Ausgabe auch einzeln erschienen). Vergl. Th. II, S. 475.

***) Im achten Heft (No. 4 der einzeln herausgegebenen „Zwölf Klavierstücke“).

in *C*dur. Eine Einleitung (*Adagio*) führt zu einem weit, geistreich und schwunghaft geführten vorspielartigen Satz (er hat keine bestimmte Tonart, sondern fängt in *D*moll an, schweift ganz frei weiter, unterbricht sich endlich auf *D*- und *A*moll, führt nochmals weiter auf die Dominante), worauf eine ziemlich streng durchgeführte Fuge (*C*dur) das Ganze beschliesst.

Noch weit mannigfaltiger stellt sich die grosse Fantasie und Sonate aus *C*moll*) von Mozart dar. Den Gipfel des Ganzen bildet die Sonate, von der schon S. 273 und 295 Einiges erwähnt worden, so dass die Fantasie zu ihr gewissermassen die Einleitung bildet, aber eine so umfassende, dass sie vielleicht eher für sich befriedigen, als noch auf Weiteres und gar auf eine neue Komposition in drei abgesonderten Sätzen hindrängen mag. Ein einleitendes *Adagio*, *C*moll, führt zu einem neuen Satze (der uns *Andante* scheint) in *D*dur; ihm folgt ein *Allegro*, in *A*moll eintretend, diesem ein *Andantino* in *B*dur, dann ein neues *Allegro* in *G*moll, endlich im Hauptton und erster Bewegung der erste Satz, jedoch in neuer Ausführung; so dass wir bis zur Sonate fünf oder sechs Partien zu unterscheiden haben, die alle in einander überführen und deren jede nach Mozart'scher Weise aus mannigfachen Sätzen und Zügen gebildet ist.

Und hier müssen wir zuletzt noch auf unsern Altmeister Sebastian Bach zurückkehren, der sich auch in der Fantasie vielfach auf das Glückliche und oft auf das Tiefsinnigste bewegt und bewährt hat; die meisten seiner Fantasien (oft auch Tokkaten genannt) werden dann, wie man vom Fugenmeister schon erwarten muss, von einer Fuge gekrönt. Von allen sei nur seine chromatische Fantasie**) in Erinnerung gebracht, eins der reichsten und tiefstinnigsten Werke, in jedem Zuge des Geistes voll, auch nicht in einem einzigen — wie man wohl gelegentlich selbst von guten Musikern hören muss — ein leeres, der veralteten Mode jener Zeit (—!—) verfallnes Tonspiel. Man lerne sie nur kennen und gehe mit der Pietät heran, die einem der grössten Meister aller Kunst gebührt, um sie ganz zu durchdringen.

Nur ungern versagen wir uns hier nach der Bestimmung und den nothwendigen Schranken des Werks näher Eingehn auf ein unsterbliches Werk, dem nicht nur die Abwendung vieler Zeitgenossen, sondern eine — wie uns scheint — missverständige Tra-

*) Heft 6 der Breitkopf-Härtel'schen Gesammt-, No. 17 der Einzelausgabe die Phantasie ist auch besonders als No. 7 der einzelnen „Zwölf Klavierstücke“ erschienen.

**) Band 4 der Peters'schen Gesammtausgabe. Eine näher auf ihre Idee eingehende Abhandlung vom Verf. findet sich in No. 3 der Allgem. musik. Zeitung von 1848.

dition über die Vortragsweise des Komponisten und seiner Nächstangehörigen in Wirkung und Verbreitung hinderlich geworden. Bloss das Eine sei angemerkt, dass aus hastig, unstät vorüberjagender Tonflucht sich endlich feste Harmoniemassen emporheben und als Hauptpartie der Fantasie ein tief bedeutungsvolles Rezitativ gar Viel zu klagen und zu erzählen hat, ehe die Fuge ihren festern Gesang anstimmt und denselben zur Macht eines grossinnig klagenden Hymnus emporhebt.

Hier deutet schon die wesentlich nicht der Instrumentalmusik eigne Form des Rezitativs an, dass dem Tondichter wohl eine bestimmtere Idee vorgeschwebt haben müsse. Ein Gleiches liesse sich von der zuvor erwähnten *Cismoll*-Sonate von Beethoven nachweisen, deren drei Sätze eine durchaus psychologische Folge von Seelenzuständen enthüllen. Gleichen Antrieben, jedoch von ganz abweichendem Inhalt, ist der Verfasser sich bewusst, in seinen vierhändigen Fantasien „Um Mitternacht“ und „Am Nordgestade“*) gefolgt zu sein. Das Fugato, das die erstere eröffnet, der Uebergang desselben zu einem Arioso oder Monolog, der heftige Allegrosatz, in dem Liedform und Doppelfuge sich mischen, die Erinnerung an den Anfang: das Alles möchte wohl nicht ohne innere Nothwendigkeit so geworden sein, da äusserlich bequemere, annehmlichere, gewohntere Gestaltungen näher oder eben so nahe gelegen hätten. Allein dem Künstler stellen sich bisweilen andre Aufgaben, als die zunächst liegenden und zunächst fasslichen; er geht nicht ihnen, sie gehen ihm nach und er muss ihnen gehorchen.

In andern Fantasien ist eine bestimmtere Idee nicht nachweisbar; wenigstens wüsste der Verfasser sie in der andern *Sonata quasi una Fantasia* (aus *Es*dur) von Beethoven, in den zahlreichen Fantasien Seb. Bach's (mit Ausnahme der chromatischen), so wie in Mozart's *C*dur- und dessen grosser *C*moll-Fantasie nicht aufzufinden. Hier waltet eben die fessellos schweifende Phantasie des Tondichters und reiht Stimmungen an einander, die sich nicht weiter haben bestimmen lassen. Es tritt hier die andre Seite der Musik (und des Seelenlebens) hervor, die nicht sowohl aus Anregungen zu bestimmtern Gefühlen und Vorstellungen vorschreitet, sondern vielmehr umgekehrt das Feste, das in Bewusstsein oder Stimmung vorhanden war, auflöst und wie im Halbschlummer oder Traum Eins um das Andre vorüber- und dahinschwinden lässt auf den lustigen Tonwellen und gleich ihnen.

Man würde eben so arg fehlen, wenn man diese oft so reizvollen, oft wahrhaft beseligenden Träume verbannen oder gering achten, als wenn man jene Bildungen von bestimmtem Inhalt verkennen

*) Bei Hofmeister in Leipzig herausgegeben.

wollte, oder gar der Tonkunst die Fähigkeit dazu abzusprechen sich unterfinge; alle Meister ohne Ausnahme haben für Beides (wenn auch nicht alle in der Form der Fantasie) Zeugniß abgelegt. Jeder Künstler nimmt, was ihm gegeben oder in ihm gezeitigt wird, dankbar und pflichttreu auf und bildet es mit Liebe und Hingebung aus. Am wenigsten ziemt es dem Jünger, Eins oder das Andre zu suchen oder zu bannen. Ohnehin ist ihm aber die Fantasie keine zur Uebung gestellte Form, — das absolut Freie kann nicht nach Vorschrift gebildet werden, — sondern nur eine solche, die er kennen muss, die im Kreise der gesammten Formen nicht übergangen werden durfte.

Dass endlich gar oft Künstler unter dem Titel von Fantasien, auch mit bestimmterer Angabe des Inhalts, bei ihren Kompositionen Gemüthzustände und Vorstellungen im Sinne getragen, die musikalisch zu offenbaren ihnen nicht gelungen oder überhaupt nicht möglich war (man denke an so viele Schlacht- und Naturgemälde älterer Tonsetzer, an die zahllosen *Souvenirs de Paris* u. s. w. unsrer Virtuosen, an die parfümirt-poetisirenden Titel oder andeutenden Motto's aus „Faust“ oder andern Gedichten in neuester Zeit) kann und soll nicht geleugnet werden. Allein beweist das Misslingen oder Irren in noch so viel einzelnen Fällen etwas gegen eine ganze aus dem Wesen der Kunst und so viel gelungenen Werken vollkommen festgestellte Kunstrichtung? — Oft sogar liegt das scheinbare Verfehlen nur in einer nicht bezeichnend genug gewählten Andeutung des Inhalts, oder in der Natur desselben, wenn dieser zwar ein künstlerisch darstellbarer, aber dem Vorstellungskreis der Meisten weniger nahe liegender ist. Denn allerdings ist jenes Wort Goethe's

Wer den Dichter will verstehn,
Muss in Dichters Lande gehn

nicht Jedermanns Sache; und stets hat das dem Gewohnten Näherliegende, das Leichtfassliche, das Alte unter dem Scheine der Neuheit vor dem Tiefem, Fremdem, Neuen die erste und ausgebreitetste Gunst davon getragen.

Wie es sich aber auch damit verhalte (die Musikwissenschaft wird darauf ernstlicher eingehn müssen), so liegt doch in der Zweifelhafteit solcher Unternehmungen hinlänglicher Grund, den Jünger nicht zu ihnen hinzulocken, sondern eher von ihnen abzumahnem, — bis innere, unabweisbare Nothwendigkeit ihn dahin zieht*).

*) Hierzu der Anhang N.