

## Einleitung.

Die Reihenfolge unsrer Aufgaben führt uns, wie schon die Einleitung gesagt, zuerst an das allbekannte Klavier. Hier kann die noch ungewohnte Rücksicht auf Natur und Technik der Organe am wenigsten schwer fallen.

Dies ist nicht nur für den Anfang erwünscht, sondern bietet auch Musse und Gelegenheit, die meisten und am häufigsten zur Anwendung kommenden Formen, die bisher übergangen worden (weil sie sich besser in ihrer Anwendung auf ein bestimmtes Organ anschaulich machen, als abstrakt darstellen lassen), kennen zu lernen.

## Erste Abtheilung.

### *Die Klavierkomposition in den einfachen Formen.*

In dieser Abtheilung werden nur Vorübungen zu den wichtigeren Aufgaben der folgenden drei, ebenfalls der Klavierkomposition gewidmeten Abtheilungen angestellt. Diese Vorübungen sind aber nichts anders, als selbst schon Kunstgebilde, gehören einer schon oft zu bedeutenden Werken benutzten Kunstform an.

## Erster Abschnitt.

### Natur und Technik des Instrumentes.

Vor allem sei bemerkt, dass, wenn von Klavier die Rede ist, natürlich nicht das alte Instrument mit Tangenten, dem dieser Name zunächst eigen war, sondern das jetzt überall an seine Stelle getretene Pianoforte (und zwar in seiner heutigen Ausbildung) gemeint ist. Jenes alte und eigentlich Klavier genannte Instrument\*), so wie der ebenfalls veraltete Kielenflügel\*\*) und das Pantalon\*\*\*) wichen

\*) Die Tasten führten Messingplättchen an die Saiten und brachten durch deren Andruck einen leise surrenden, zarten und feinen Klang hervor.

\*\*) Die Tasten hoben Holzplättchen mit diagonal eingesetzten Federspitzen, durch die die Saiten angeschnellt oder angerissen wurden.

\*\*\*)) Unvollkommene Vorart des Pianoforte.

in mancher Beziehung — nicht bloss im Umfang der Tonreihe, sondern auch in Kraft, Fülle, Art und Annehmlichkeit des Klanges u. s. w. — vom Pianoforte so bedeutend ab, dass man die Werke früherer Komponisten (namentlich C. P. E. Bach's) in mancher Hinsicht missverstehn würde, wenn man nicht bei ihrer Auffassung der alten Instrumentart gedächte.

Was nun unser heutiges Pianoforte betrifft, so scheint eine Verbreitung über seine Natur und Behandlung um so mehr überflüssig, da Bekanntschaft mit demselben und sogar eine gewisse Geschicklichkeit in seiner Behandlung (S. 9) vorausbedungen ist. Wir erinnern daher nur an folgende, Jedem bekannte Momente, um aus ihnen die ersten Gesetze für angemessne Komposition zu ziehen.

Das Pianoforte hat

- 1) grossen Tonumfang, — mit Ausnahme der Orgel den grössten unter allen Instrumenten;
- 2) die Kraft und Dauer seines Schalls ist im Verhältniss zu den meisten übrigen Instrumenten, — nämlich Ton gegen Ton gerechnet, — nur gering;
- 3) es ist unfähig, einen Ton in gleicher Kraft zu halten oder gar anschwellen zu lassen; selbst auf den schallreichsten Instrumenten ist die eigentliche Schallkraft sehr bald nach dem Anschlage dahin geschwunden;
- 4) es ist unfähig, zwei Töne so fest und innig wie die meisten andern Instrumente zu verbinden, sie wohl gar zu verschmelzen oder in einander zu ziehn, obwohl durch bekannte Vortragsmittel ein gewisser Anschein der Verbindung hervorgebracht werden kann;
- 5) der Klang des Instruments ist in allen Tonregionen ziemlich gleichartig, soweit die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe, der längern und kürzern Saiten (für die tiefern und höhern Töne) zulässt;
- 6) es ist zur Ausführung jeder Art von Tonverbindung geschickt und hierin allen übrigen Instrumenten überlegen.

Aus diesen, jedem Spieler bekannten Beobachtungen folgen die wichtigsten Regeln für den Pianofortesatz leicht und sicher. Wir gehn dabei natürlich von der Voraussetzung aus, dass der Komponist hier wie überall die Absicht habe, jeden Gedanken auf das Angemessenste und Günstigste hervortreten zu lassen.

Erstens entbehrt der einzelne Ton und die Folge einzelner Töne oft jene Fülle und Schallkraft, die die meisten andern Instrumente gewähren und die so oft zu dem sättigenden und wirkungsvollen Ausdruck des musikalischen Gedankens wünschens-

werth, ja unentbehrlich ist. Wir müssen also, wo Letzteres der Fall ist, durch besondere Mittel ersetzen, was das Instrument nicht von selber gewährt.

Bisweilen werden wir eine Melodie, die schwellend vollsaftig heraustreten soll, z. B. diese, —

Andante con moto.

in der Oktave, ja bisweilen sogar in zwei Oktaven verdoppeln (Th. I, No.  $\frac{8}{6}$ , S. 522), und zwar nicht bloss in Fortesätzen, sondern auch bei Melodien, die *piano*, aber mit einer gewissen Leidenschaft und Fülle der Empfindung vortreten sollen.

Bisweilen werden wir solche Oktaven, um sie noch flüssender, in einander gehender und beweglicher zu geben, in Oktavenfiguration auflösen, —

Risoluto.

oder mit andern ähnlich wirkenden Figurationen, z. B. den Bass von No. 2 mit diesen Figuren —



vertauschen; einen Ton, der bedeutungsvoll und mächtig treffen soll, werden wir mit einer oder mehr Oktaven verstärken, ja oftmals da, wo auf andern Instrumenten ein einzelner Ton ausreicht, durch vollgriffige Akkorde treffen, oder auch einen Ton, der lange gehalten werden soll, durch wiederholten Anschlag —



Allegro di molto e con brio.



gleichsam fortsetzen.

Zweitens werden wir Melodien, die gesangvoll — in ihren Tönen innig verbunden erklingen sollen, nicht in die höhern Tonlagen, sondern mehr in die mittlern (kleine, ein- und zweigestrichne Oktave) setzen, weil die Schalldauer in den höhern Regionen mit der Länge der Saiten zugleich abnimmt\*\*). Ist aber die höhere Melodielage unvermeidlich, so werden wir durch einfachere und zarter gehaltne, auch nicht zu nahe gerückte Begleitung das Hervortreten jener kurzen und feinern Töne begünstigen.

\*) Das erstere Beispiel ist aus Beethoven's Sonate Op. 28, das andre aus dessen *Sonate pathétique*. Beide Bassfiguren (die in diesen und andern Sätzen sehr lange beibehalten werden) sind der Klaviermusik unentbehrlich, freilich aber bei ihrer Allbekanntheit und leichten Ausführbarkeit oft missbräuchlich und am unrechten Orte angewendet, dann wieder wegen des Missbrauchs eine Zeit lang (unter dem Namen Trommelbässe) verrufen gewesen. Uns wird am rechten Orte jede Form ewig recht und gut erscheinen.

\*\*\*) Die Schalldauer der tiefern Saiten wird, bei aufgehobnem Pedal, durch Miterklingen der verwandten höhern Saiten (Oktave u. s. w.) verstärkt, was ebenfalls bei den höhern Saiten wegfällt. Daher haben die tiefern Saiten bei aufgehörender Dämpfung anscheinend reinern Klang und mehr Resonanz, weil ihnen der Mitklang ohne weitere mechanische Zuthat zuwächst.

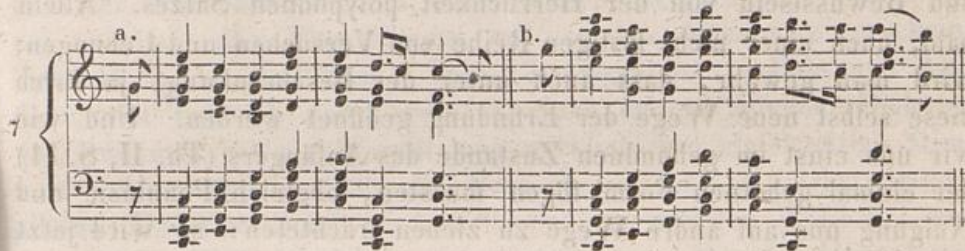
Drittens werden wir die Gegensätze von Forte und Piano und die Abstufungen zwischen beiden bei der (in Vergleich mit andern Organen) geringen Fähigkeit des Instruments dazu durch den Gegensatz von vollgriffigem und minderstimmigem Spiel hervorheben. Ein Satz, wie dieser, —



kann auf dem besten Pianoforte nicht so kräftig vorgetragen werden, dass er durch Stärke wirkte; selbst eine vier- und fünfstimmige Ausführung, die für andre Organe recht wohl zureichen könnte, —



würde, wenn wir No. 5 als einen Pianosatz vorausgeschickt denken, nur ein *mezzo forte* geben; erst vollgriffiges Spiel,



wie hier bei *a.*, oder in der vollen Weite des Instruments (abgesehen von den höchsten schallärmern Tönen) auseinandergerückt, wie bei *b.*, — dass man die mittlern Tonlagen mit zu hören vermeinte, — würde den Satz in voller Kraft erschallen lassen. — Statt vieler Beispiele, an denen dasselbe mit kleinen Abweichungen zu beobachten, stellen wir unter *c.* einen Satz aus Thalberg's Hugenotten-Phantasie vor.

Man erkennt leicht, dass mit solchen vollen Griffen nicht eigentliche Vielstimmigkeit beabsichtigt ist, so wenig, wie die Oktaven in No. 1, 2, 3 als eigentliche Zweistimmigkeit (Th. I, S. 83) gelten könnten. Daher ist man auch keineswegs an die einmal ergriffne Stimmzahl gebunden; die Sätze in No. 7 sind wesentlich nichts Andres, als der drei- und der vier- oder fünfstimmige Satz in No. 5 und 6; und eben deshalb sind die in solcher Vielgriffigkeit enthaltenen Oktavfolgen (dergleichen schon Th. I, S. 521 und anderwärts vorgekommen) keineswegs für Satzfehler, sondern nur für unentbehrliche Verstärkungsmittel zu achten.

Viertens müssen wir, wenn figurirte, überhaupt polyphone Sätze in voller Klarheit und Wirksamkeit heraustreten sollen, uns durchaus auf kleinere Stimmzahl beschränken und, wo dies nicht durchweg geschehn kann, wenigstens möglichst oft auf die mindere Stimmzahl zurückgehn, oder einen Theil der Stimmen zu blosser Verdopplung andrer in Terzen, Sexten u. s. w. (also nicht polyphon) gebrauchen. Denn ganz abgesehen von der Schwierigkeit, vielstimmige polyphone Sätze gut vorzutragen, muss man die Unfähigkeit des Instruments für dergleichen bei der kurzen Dauer seiner Töne und der Unmöglichkeit wirklicher Bindung zugeben.

Allerdings sträubt sich gegen ein solches Gebot unser Gefühl und Bewusstsein von der Herrlichkeit polyphonen Satzes. Allein bald, nach einer nicht lästigen Reihe von Versuchen und Uebungen, wird man gewahr, dass auch unter der Beschränkung, ja durch diese selbst neue Wege der Erfindung geöffnet werden. Und wie wir uns einst im gebundenen Zustande des Anfängers (Th. II, S. 11) der einmal gebotnen Form fügen mussten, obgleich Phantasie und Neigung uns auf andre Wege zu ziehen trachteten: so wird jetzt noch leichter gelingen, Formen da, wo sie nicht das rechte Leben und Wirken finden können, zurückzuhalten und für die günstigere Stelle zu bewahren.

In der That haben die grössten Meister der Polyphonie jenen Grundsatz thatsächlich anerkannt. Hier ist vor allen Seb. Bach zu nennen, von dem man bei seiner unbegrenzten Meisterschaft und Hinneigung zum polyphonen Satz am ersten ein Hinwegsetzen über jene von aussen kommende Rücksicht erwarten dürfte, wär' es nicht eben das Merkmal höchster Meisterschaft, überall das Angemessene mit Bewusstsein zu treffen. Musterhaft sind in dieser Hinsicht seine grossen Klavierfugen, die chromatische Phantasie mit Fuge, die grosse *A*moll- und *E*moll-Fuge\*), in denen der Fugensatz dreistimmig, die Ausführung in der überwiegenden Zahl der Sätze und Takte nur zweistimmig ist. Aus den kleinern Klavierkompositionen

\*) Vergl. Band IV der Gesamtausgabe bei Peters in Leipzig.

wären noch zahlreichere, wenn auch nicht so merkwürdige Beweise beizubringen. Weniger ist dies der Fall mit dem wohltemperirten Klavier und der Kunst der Fuge. Allein im letztern Werke war es Hauptabsicht, eine Musterreihe von Fugen und Kanons aufzustellen. Im erstern Werke waren achtundvierzig Fugen aus allen Tönen\*) zu geben. Dies ist in grösster Mannigfaltigkeit der Form auf das Geistreichste geschewn, und auch hier war die Wirkung des Instruments so wenig Hauptsache, dass (wie den Kennern längst bekannt) ein Theil der Fugen auf der Orgel eine günstigere Stelle findet, ja sogar Einzelnes (z. B. der Schluss der *A* moll-Fuge des zweiten Theils) auf dem Klavier von zwei Händen unmöglich ausgeführt werden kann.

Eben so entschieden waltet die gleiche Rücksicht auf das Vermögen des Instruments bei Beethoven, den wir immer mehr als den Hochmeister der Klavierkomposition zu erkennen haben. Nicht bloss in seinen homophonen oder in leichtern Formen gearbeiteten Sätzen zeigt sich Zweistimmigkeit vorherrschend; auch in den spätern Werken, in denen er sich immer entschiedner der Polyphonie zuwandte, ist gleiches Streben merkwürth. In dieser Hinsicht ist das *Allegro* seiner grossen *C* moll-Sonate (Op. 111) höchst bezeichnend. Es drängt im Hauptsatze, von Takt 19 an, nach der Dreistimmigkeit hin, oder vielmehr ist geradezu dreistimmig zu nennen; das Fugathema mit seinem Gegensatz erscheint Takt 19 in Alt und Bass, Takt 23 umgekehrt in Bass und Alt; dann tritt Takt 27 das Thema in einer dritten Stimme (Diskant) auf, und man hat ein Viertel lang wirklich drei gleichzeitige Stimmen. Aber sogleich tritt der Bass ab und lässt die Oberstimmen allein. Dasselbe Spiel wiederholt sich im zweiten Theil\*\*), nur dass da die Dreistimmigkeit ein paarmal drei oder vier Viertel anhält, dann aber gehn zwei Stimmen in Dezimen mit einander. Dieses Verhalten ist um so auffallender bei dem kraftvollen und hochpathetischen Gang und der höchst ernsten Haltung der ganzen Komposition. Gleiches ist bei der gewaltigsten aller Sonaten, der grossen *B* dur-Sonate (Op. 106) zu beobachten. Der übermächtige und überreich dahin stürmende und bei allem Drang und Feuer so gehalten ernste erste Satz drängt immerfort, z. B. schon Takt 5 u. s. w., dann Seite 4\*\*\*), zur Mehrstimmigkeit, und weilt doch fast durchgehend im rein Homophonen oder Zweistimmigen. Ja, S. 7 wird

\*) Der Name „wohltemperirtes Klavier“ deutet, wie bekannt, auf die Stimmung nach gleichschwebender Temperatur (allgem. Musiklehre, S. 13, 75), durch welche alle Tonarten auf gleiche Tonmaasse gebracht und brauchbar geworden, im Gegensatze zur ungleichschwebenden, in der dies nicht der Fall.

\*\*) Seite 8 und 9 der Originalausgabe von Schlesinger in Berlin.

\*\*\*) Der Originalausgabe von Artaria in Wien.

das Hauptmotiv imitatorisch und im Grunde vierstimmig durchgeführt. Aber es treten zuerst die beiden Unterstimmen allein auf, dann die beiden Oberstimmen mit einer Unterstimme, die sich wenigstens rhythmisch je einer der Oberstimmen anschliesst; und wenn endlich der Satz — er ist neununddreissig Takte lang — vierstimmig wird, dann dienen (mit einer flüchtigen und sehr einfachen Abweichung) zwei Stimmen nur zur Verdopplung der andern zwei, so dass der Satz im Grunde wieder zweistimmig ist. — Aus gleichem Grund ist die Schlussfuge dieser Sonate, wie der *As* dur-Sonate, Op. 110, nur dreistimmig ausgeführt, obgleich die letztere offenbar vierstimmig intentionirt war; ihre erste Durchführung zeigt unverkennbar die Eintritte von Tenor, Alt, Diskant und (Takt 19) Bass, — in den nun der Tenor übergeht\*). Aber selbst im dreistimmigen Satze schliessen sich meistens zwei Stimmen begleitungsweise an einander.

Fünftens endlich haben wir, was dem Schall des Instruments an Fülle und Kraft, und dem Klang an Intensität, an ergreifender Gewalt (im Vergleich zur Singstimme, zu Blas- und auch Streichinstrumenten) abgeht, durch Spiel-Fülle, durch Reichthum und Beweglichkeit der Tonfolgen, besonders der Figuren (Passagen), zu ersetzen. Hierbei kommt der grosse Tonumfang und die Klanggleichheit des Instruments zu statten; kein andres bietet für sich allein und auf einmal\*\*) einen Spielplatz von sechs bis sieben Oktaven, und bei keinem ist der Klang der Höhe und Tiefe so gleichartig, — obwohl es allerdings die Aufgabe jedes Instrumentisten ist, den Klang in den verschiedenen Regionen möglichst auszugleichen, was sinnvollen und wohlgeschulten Spielern auch in hohem Grade gelingt.

So wohlbegründet nun in diesen und andern sich in der Ausübung von selbst ergebenden Punkten Rücksicht auf die Natur des Instruments ist: so haben wir doch noch Eins zu beherzigen, das über Aengstlichkeit und einseitiges Haften am Aeusserlichen hinwegführt auf den rechten Standpunkt des Klavierkomponisten.

Jede tiefere Betrachtung des Instruments muss nämlich überzeugen, dass es an Innerlichkeit, — hinsichts der Macht des

---

\*) Man könnte aus dem Basseintritte nichts als eine übervollständige Durchführung folgern wollen; allein zu deutlich tritt hier und anderwärts (z. B. S. 16 und 18 der Schlesinger'schen Originalausgabe) der Bass in seiner Grundgewalt unterschieden vom zarten Tenor auf. Und am Ende wäre ja das ein blosser Namenstreit.

\*\*) Die Orgel hat grössern Umfang, legt ihn aber nicht auf einmal dar. Es ist ihr nicht angemessen, ihre zweiunddreissigfüssigen und ihre zwei- und einfüssigen Register abgesondert und gleichzeitig neben einander zu stellen; sie mischt das Tiefste und Höchste mit dem Mittlern zu innerlichem Reichthum.



Schalles, des ansprechenden, das Gefühl weckenden und befriedigenden Klangs, der feinen und innigen Tonverbindungen u. s. w. — den meisten andern Instrumenten nachsteht, dagegen an äusserlichem Reichthum, — Tonumfang, Spielgeschick, Fähigkeit für Harmonie und Polyphonie — allen (nur mit Ausnahme der Orgel für gewisse Aufgaben) vorgeht. Daher — und eben weil Sinnlichkeit und das unmittelbar mit ihr zusammenhängende Gefühl minder gesättigt werden — ist es in seinem Wirken geistiger, es weckt und reizt die Phantasie, unserm Empfinden zu ersetzen, was das Instrument in der Wirklichkeit nicht giebt, während diese dichterische Thätigkeit der Seele bei befriedigendern, das Gefühl sättigendern Instrumenten keinen so dringenden Anlass hat, sich zu bethätigen. Aus diesen beiden Gründen, — vermöge des äusserlichen Reichthums und Geschicks und vermöge seines anregenden Einflusses auf die Phantasie, — ist das Pianoforte das verbreitetste und geistig herrschendste Instrument geworden, an dem die Phantasie des Komponisten sich am freiesten und luftigsten ergeht und bei dem der Geist des Hörers am willigsten folgt, am leichtesten aus sich ergängt, was das Instrument bei seiner innerlichen Unzulänglichkeit mehr anzudeuten, als wirklich zu geben vermag.

Wir wollen also, auf dieser Betrachtung fussend, allerdings streben, dem Naturell des Instrumentes gemäss zu schreiben, es auf das Günstigste zu benutzen und zu bedenken. Wenn dann aber das Vermögen desselben doch nicht ausreicht für unser ursprüngliches Empfinden, für den vollen Ausdruck unsers geistigen Lebens: so wollen wir nicht das opfern, was unser Eignes und Eigenthümliches ist, wollen nicht das Geistige um der Fülle des Körperlichen willen aufgeben, sondern über die Grenzen des Instrumentes hinaus auf die ergänzende Phantasie und Mitthätigkeit des Hörers rechnen. Die Kunstherrlichkeit eines Beethoven in seinen Klavierkompositionen beruht eben darauf, dass er das Instrument auf das Intelligenteste zu benutzen und dadurch unsern Geist dem seinigen auch dahin nachzuziehen wusste, wo das Organ für den vollen Ausdruck des Gedankens in der That nicht mehr zulangt\*):

### *Uebergang zur Komposition.*

Es kommt nun Alles darauf an, uns in die neue Richtung für unsre Kompositionsthätigkeit, — in die Berücksichtigung und Benutzung des Organes, — hineinzufinden. Dies ist die neue Seite der bevorstehenden Aufgaben, während wir uns mit den andern

\*) Hierzu der Anhang A.

schon früher bekannt gemacht, namentlich eine Reihe von Kunstformen geübt haben, aus denen die noch zu erlernenden nur Folgen oder Zusammensetzungen sind. Wir müssen, um uns in diese neue Richtung am sichersten hineinzufinden, eine Kunstform aufsuchen, die vorzugsweise die Bestimmung hat, das Organ (also hier das Klavier) nach seiner Eigenthümlichkeit geltend zu machen, während sie an die übrigen Seiten der Kompositionsthätigkeit nur geringere Anforderungen stellt.

Von allen Kunstformen ist keine für unsern Zweck so geeignet, als die Etüde. In ihr ist die Benutzung des Instruments (und die Bildung dafür) Hauptsache und der sonstige Inhalt nur Mittel zu jenem Zwecke, daher auch ihre Form die leichteste und lockerste von allen. In ihr finden wir also die beste Anknüpfung, und müssen vernunftgemäss mit ihr beginnen, um später das an ihr Erlernte auch bei den vielseitigern Anforderungen der höhern Formen anzuwenden.

## Zweiter Abschnitt.

### Die Etüde.

Die Etüde ist ursprünglich ein Tonstück, an dem irgend eine technische Geschicklichkeit oder Vortragsweise in ansprechender künstlerischer Form zur Uebung kommt. Dass der geschicktere Spieler sich bei der Abfassung solcher Etüden nicht mit den einfachern Uebungsgegenständen aufhält, dass er seltner und schwierigere Formen und Motive aufsucht, und dergleichen mit Vorliebe, ja bisweilen mehr aus Künstlerlaune, als für den eigentlichen Uebungszweck durchführt, — auch wohl mit einem, dem Künstler gar nicht übel anstehenden Eigensinn über die Gränze der nöthigen Uebung hinaustreibt, — dass sich hier selbst höhere künstlerische Erregung gleichsam unvorhergesehn einfinden und dem ursprünglich nur untergeordneter Sphäre zugehörigen Werk höhere Weihe zuertheilen kann: das würde jeder mit der Natur des künstlerischen Geistes Bekannte voraussehn, wäre nicht die obige Entwicklung schon in der Ausbildung der Etüdenform geschichtlich gegeben. Die ältern Etüden, z. B. die meisten von Clementi und Cramer (denen sich A. Schmitt und andre Lehrer mit Verdienst angeschlossen), gehören vorzugsweise dem Uebungszweck an, wiewohl der erstgenannte Meister (in seinem *Gradus ad parnassum*) die Gelegenheit wahrgenommen, manches Tonstück von

andrer Richtung (z. B. Fugen, die er schon früher gearbeitet und jetzt verbessert) der Oeffentlichkeit zu übergeben. War nun hier (unter Voraussetzung der eigentlichen Elementarübungen) für die nähern Bedürfnisse der Spielübung gesorgt, zugleich die Ausübung durch fortgesetztes und zweckmässiger geleitetes Studium bedeutend gefördert und in mächtigem Fortschreiten: so konnten neuere Tonsetzer schon weiter und freier vorwärts schreiten, schwerere, aber auch grossartigere und sinnigere oder phantasievollere Uebungen und Tonspiele wagen; wie man von A. E. Müller's Capricen\*) und Moscheles' Etüden\*\*) bis auf die neuesten Tonsetzer hat beobachten können. Vorragend unter diesen sind Chopin, Liszt, Henselt, R. Schumann, — obenanstehend an Kühnheit der Aufgaben F. Liszt in seinen *grandes études*.

Auch wir wollen uns auf diesem naturgemässen geschichtlichen Weg in die angemessene Behandlung des Instruments einführen. Irgend eine dem Klavierspieler nöthige Geschicklichkeit, — diesmal sei es die Uebung der beiden schwächsten Finger, des vierten und fünften an der rechten Hand, — soll uns das Hauptmotiv geben; es sei dieses:



Die nächste hervortretende Aufgabe unsrer Komposition wird die sein, dieses Motiv recht fleissig als Uebung zu benutzen. Dies muss aber in künstlerischer Form geschehn; nicht bloss Fingerübung, sondern diese in der Form und mit der Annehmlichkeit eines Kunstwerks ist Aufgabe. Folglich bedarf es irgend einer Kunstform, in der unser Motiv zu einem Ganzen erwachse.

Für so kleine, untergeordnete Aufgaben genügen die einfachsten Formen, die des Präludiums oder auch die des Liedes.

Beide kennen wir schon, wissen auch, wie leicht und gern die erstere in die andre übergeht. Versuchen wir zuerst die zweite, als die bestimmtere.



\*) Bei Peters in Leipzig; sehr gehaltvoll, lehr- und übungsreich, nur leider monoton in der Form und Breite der Ausführung.

\*\*) Bei Probst (Ristner) in Leipzig und Schlesinger in Berlin.

Nach der vorherrschenden Neigung aller musikalischen Gestalten zu rhythmischer — das heisst also: satzförmiger Ordnung (Th. II, S. 18) nimmt auch unser Versuch satzförmige Wendung, die sich nur in Modulation und Rhythmus

10

aussprechen kann, da das Hauptmotiv stetig beibehalten und auch die unterstützende leichte Begleitung in ununterbrochener Gleichheit fortgeführt wird; zu letzterer nehmen wir bald zwei, bald drei Stimmen, je nachdem Spielbarkeit und Wohlklang anrathen.

Sollen wir so fortfahren? — Das etwas eigensinnige Motiv (das nicht so glatt dahinfließt, wie jenes Bach'sche, Th. II, No. 224 betrachtete) möchte bald lästig werden. Wir unterbrechen es wenigstens an dem Punkte, wo der rhythmische Abschnitt aus Takt 2 sich wiederholt, und gehen so —

11

zu einem grössern Abschnitte; es ist der rhythmisch-harmonischen Konstruktion nach

ein im nächsten Takt auf der Dominante, — mithin als ein erster Theil abschliessender Liedsatz von 2, 2, und 4 Takten, mit einem Anhang von noch zwei Takten.

Die Konstruktion dieses ersten Theils und die Gesetze, nach denen sich der zweite, oder zweite und dritte Theil bilden müsste, sind uns aus der reinen Formlehre bekannt. Hier kann mithin nur

noch von der Angemessenheit der Erfindung für das Instrument die Frage sein. Die Erfindung selbst, wie sie in No. 8 festgestellt worden, darf wohl dem dort vorgesezten Zweck entsprechend, und daher der Ausführung werth genannt werden; auch die Begleitungsweise kann bestehn. Demungeachtet wird man leicht inne, dass die Entwicklung etwas eng und beschränkt ausgefallen ist. Worin liegt das?

Erstens darin, dass wir von einem in sich schon eigensinnig abgeschlossnen Motiv fast gar nicht abgelaßen haben; ferner darin, dass wir es beinahe durchweg an eine einzige Stelle gefesselt und, wenn wir fortschreiten, es fast nur nach einer einzigen Richtung geführt haben.

Wenigstens die letzte Einseitigkeit müsste mit dem Eintritte des zweiten Theils aufgegeben werden; man könnte von No. 11 an so —

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 13 and features a melodic line in the right hand with a dynamic marking 'a' and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues with a more active right-hand melody and a supporting bass line. The third system shows further development of the accompaniment with sustained chords and rhythmic patterns.

fortschreiten. Hier ist zwar in der engen Haltung des Ganzen der in No. 9 und 11 gegebne Charakter beibehalten, doch aber nicht bloss dem Gang des Ganzen andre Richtung, sondern auch dem Motiv selbst (bei *a.*) neue Wendung gegeben. Die weitere Ausführung mag Jeder selbst suchen. Allein, wie man sie auch treffe, das Ganze wird — wenn man nicht den ursprünglichen Charakter aufgeben will — etwas Gebundnes oder Gepresstes behalten, weil es sich in einem verhältnissmässig engen Tonbereich hält, statt den weiten Umfang des Instruments zu freierm und reicherm Spiel zu benutzen.

Dies wird nun nächste Aufgabe. Hier —

*Allegro impetuoso.*

14

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a piano dynamic. The second system is marked with *fp*. The music is in G major and 12/8 time. The right hand plays a rhythmic motif of eighth notes, while the left hand plays chords. The score is numbered 14 at the beginning of the first system.

ist ein neuer Versuch mit demselben Motiv gemacht und ungefähr so weit wie der vorige geführt. Die Behandlung erscheint in zweierlei Hinsicht günstiger. Erstens wird das Hauptmotiv zu Anfang und im dritten Takte fester auf einem Punkte gehalten, während in No. 9 jeder Schlag das Motiv auf eine andre Stelle rückte. Da nun dasselbe einen vollen Akkord umschreibt, so wird die Ausführung eben so beschwert (und unbeholfen), als wenn man, wie hier bei a.,



mit vollen Akkorden hin und her gehn wollte; die im Motiv selbst liegende Oktavenfolge vergrößert noch die Unannehmlichkeit. Ein Blick auf *b.* in No. 15 zeigt den Vortheil des neuen Entwurfs. Zweitens erhebt sich dieser mit dem zweiten Takt in eine höhere Oktave, und senkt sich dann wieder um anderthalb Oktaven, so dass dadurch dem Ganzen grössere Mannigfaltigkeit gewonnen und der Tonumfang des Instruments (S. 24) weit günstiger benutzt wird, als in der ersten Bearbeitung geschehn konnte.

Demungeachtet haftet auch hier noch eine gewisse Gedrungenheit am Satze, die, wenn wir so fort arbeiteten, lästig fallen würde. Das Motiv ist zwar rhythmisch bewegt, aber dabei — wie wir bereits erkannt haben — harmonisch gefüllt und abgeschlossen; wir müssen es durch die Behandlung erleichtern, und zwar nicht bloss im Vorübergehn, wie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, sondern in ganzen Partien.

Hier ist eine von sehr vielen Anknüpfungen, in denen dasselbe Motiv leichter fortgeführt wird; die Erleichterung beruht auf der Vertheilung desselben unter zwei ablösende Stimmen; der neue Inhalt des zweiten Taktes würde wahrscheinlich in dem nächst zu



schreibenden Takt in *C*dur (auf *g-h-d-f* einsetzend) wiederkehren.

Auch hier brechen wir ab; Jeder, der den zweiten Theil der Lehre aufmerksam durchgearbeitet hat, wird leicht den obigen Entwurf fortführen oder mancherlei Wendungen und Erfindungen an die Stelle von No. 16 setzen können. Zum Schluss der ganzen Versuchsreihe bringen wir noch einmal dasselbe Motiv in flüchtigerer Bewegung. In No. 14 hatten wir die fließendere und ausgebreitete Führung des Motivs dazu günstig befunden. Beides ist hier —

Allegro vivace.

17

con leggerezza e piano

vorherrschend geworden; da sich zugleich die Begleitung noch mehr untergeordnet hat, so geht das Ganze in Vergleich mit den frühern Versuchen in flüchtigster Weise und in leicht übersichtlichen Massen vorüber. Man sieht schon voraus, dass im nächsten Takte der Anfang wiederholt und wahrscheinlich nach der nächstverwandten Tonart (*D*dur), — vielleicht in dieser Weise von Takt 3 an, —

18

cresc. forte

con fuoco

weiter gewendet werden wird.

Soviel über diese Form, die zu den einfachsten gehört und zu der der zweite Theil des Lehrbuchs schon hinlängliche Anleitung gegeben, dass hier fast nichts, als die Rücksicht auf das Instrument für Erwägung und Uebung übrig bleibt. In dieser Hinsicht haben wir

- 1) dem Instrument selber, — dem Zweck, seine Behandlung zu erlernen, ein Motiv abgewonnen;
- 2) uns in einer leicht weiter zu verfolgenden Reihe von Versuchen thatsächlich überzeugt, wie vielfältig ein solches Motiv in stets dem Instrument angemessener Weise durchgeführt werden kann; dabei aber
- 3) an den verschiedenen Bearbeitungen zu beobachten gehabt, welche dem Instrument und unserm Zwecke günstiger, und durch welche Mittel wir bald diese, bald eine andre Seite der Aufgabe hervorgehoben haben.

Dergleichen Arbeiten, — wenn sie auch nicht über den bisher festgehaltenen Standpunkt hinausreichen, — müssen schon an sich für den Kompositionsjünger wie für den Spieler anziehend sein. Aber sie sind auch bildend und führen auf das Erwünschteste in den Kreis und Sinn der Aufgaben, die wir jetzt (S. 5) als vornehmsten Gegenstand unsrer Studien ansehen. Wir finden uns in die bisher ganz bei Seite gelassne Rücksichtnahme auf wirkliche Darstellung, und zwar zu bestimmten zunächst technischen, dann aber auch künstlerischen Zwecken allmählich hinein, und sie wird uns bis zu unbewusster Sicherheit zu eigen, bevor wir noch zu grössern Aufgaben schreiten, deren wichtigerer Inhalt tiefere und ungestörte Versenkung des Geistes fodert, bei denen jene Rücksichtnahme schon so zur Natur geworden sein muss, wie die Formbedingungen nach der Durcharbeitung der Formlehre.

Uebrigens darf sich bei diesen Arbeiten der Jünger manchen Vorversuch am Instrumente (dergleichen wir bisher, — Th. I, S. 18, — abgerathen) gestatten und in freiem Phantasiren Erregung und Stoff für seine Schöpfungen gewinnen. Ist aber die Arbeit selbst begonnen, dann trachte er, sie ohne Hülfe des Instrumentes zu Ende zu bringen, damit er sich nach der vom Instrument herübergeholtten Anfrischung und Erweckung nun in der schon früher angeeigneten Freiheit des Geistes erhalte. Es ist von jetzt an in diesem, wie in manchem andern Punkte bestimmtere Vorschrift unstatthaft. Allmählich tritt, nach strengerer Vorschule und Gebundenheit, die Individualität jedes einzelnen Jüngers in ihre wohlberechtigte Freiheit heraus, und es bilden sich diese oder jene abweichende Gewohnheiten, von denen man keine aus allgemeiner Gesichtspunkten verwerfen dürfte, ohne freier Entwicklung und Bethätigung störend in den Weg zu treten. Wir wissen von wahren Künstlern, z. B. dem geistfreien Beethoven, dass sie es liebten und ohne Nachtheil gewohnt waren, ihre Anregungen am Instrumente zu steigern\*), — während sich bei andern (z. B. dem geistreichen K. M. v. Weber) ein nachtheiliger Einfluss zu häufigen Versuchens und Suchens am Klavier hin und wieder in Sätzen gewahr werden lässt, die mehr klavier- als orchester- und gesangmässig, — oder die (wie bei Dussek, Prinz Louis, Field u. s. w.) durch die Einwirkung der Besonderheit des englischen Mechanismus an ihren Instrumenten\*\*) einer einseitigen Spielmanier verfallen sind. Wiederum wissen wir von andern, z. B. von W. A. Mozart, wie leicht sie ohne alle äusserliche Beihülfe, selbst bei einem scheinbar zerstreuten Leben, die grössten Konzeptionen begonnen und vollendet haben, wie sogar Altvater Bach jede Klavierhülfe verspottete und denen, die sie suchten, den Namen Klavierhusaren anhing. Wir müssen fähig sein, äussere Hülfe zu entbehren, wollen aber so wenig die Anfrischung, die das Instrument bisweilen bietet, wie irgend einen Vor-

\*) Beethoven phantasirte (singend und spielend) sogar noch am Instrumente mit höchster Erregung, als er schon gänzlich des Gehörs beraubt war. In dieser Zeit wurde die sehnsuchtvoll klagende *Asdur*-Sonate (Op. 110) und die *C moll*-Sonate (Op. 111) mit dem fern herüberhörenden und verhallenden Finale geschaffen.

\*\*) Die grosse Sattigkeit des Klanges, die Breite und der tiefe Fall der Tasten verlocken zu einem in breiten Ton- und Stimmlagen mehr grandios oder sentimental als leicht und energisch-durchgeistet sich vollendenden Spiel. Hier erkennt man das Grosssinnige, aber auch monoton Manierirte der Dussek'schen und Louis-Ferdinandischen Kompositionen. Auch die neuesten Klavierwerke tragen den Stempel dieses jetzt vorherrschenden Instrumentenbaus; Organ und Geist stehn überall in Wechselwirkung.

theil spröde verschmähn. Dass der Geist sich frei und reich offenbare, darum ist es zu thun; das Wie kann mancherlei Formen annehmen; ohne dass man eine gegen die andre schlechthin vorziehn oder verwerfen dürfte. —

### Dritter Abschnitt.

#### Die höhern Formen der Etüde.

Die ersten Versuche gingen von dem Vorsatz aus, für eine ganz spezielle technische Fertigkeit Uebungstoff zu schaffen; sie suchten dazu ein geeignetes Motiv und hatten im Wesentlichen fast keinen andern Inhalt, als dieses eine Motiv, das in mehr oder weniger glücklicher Weise durchgeführt wurde. Nach der Beschaffenheit dieses Motivs (S. 27) und damit ein so engbegrenzter Stoff nicht ganz kleinlich erscheine, wählten wir die Liedform; sie erscheint auch wegen ihrer Festigkeit für die ersten Arbeiten wünschenswerth.

Uebungen dieser Art reihen sich hinsichts ihrer äusserlichen Bestimmung den Elementar-Spielübungen an. Eine höhere Reihe von Etüden schliesst sich nicht in einer so speziellen Tendenz ein, sondern setzt sich zur Aufgabe, irgend eine besondere Spielart oder Darstellungsweise zur Uebung zu bringen; — oder umgekehrt: eine solche Spielweise regt als Grundgedanke die Komposition des Tostücks an; die Komposition hat also innerlichern Ursprung, ist um ihrer selbst willen da, und der Uebungszweck ist das Zweite, Untergeordnete.

Hier öffnet sich der Komposition freier Spielraum. Sie hat nur soviel Anlass, an dem einen Motiv festzuhalten, als es überhaupt im Wesen aller Komposition liegt, nach innerer Einheit zu streben; denn die Spielweise, die ihr zur Aufgabe geworden ist, kann sich durch sehr vielfältige Motive äussern. Indem nun der Inhalt reicher und freier wird, begehrt er auch freiere und weitere Form, — und so tritt hier

#### die Präludienform

in ihr besseres Recht. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass sie nothwendig und die Liedform unzulässig wäre. Haben wir doch schon die Polyphonie, die ihrem Wesen nach den bestimmt abgegränzten Rhythmen widerstrebt, sich in Liedform (Th. II, S. 196) zurückwenden sehn und längst erkannt, dass mechanisch-scharfes Abschliessen der Gränzen und Formen dem Wesen der Kunst widersprechend, unausführbar ist.

Unter diesen Voraussetzungen werde beispielweis' ein leicht und luftig schwebendes Spiel beider Hände zur Kompositionsaufgabe; wir wählen dazu dieses Motiv,

Allegro affettuoso.

19 dolce e piano *cre - scen - do*

— oder das Motiv reizt uns zu der Aufgabe.

Betrachten wir zuerst diesen Satz, den wir hier Motiv nennen, so ist seine mehrfache Zusammensetzung sogleich klar. Die vier Noten des ersten und die des zweiten Viertels sind die beiden ersten Motive; das erste derselben zeigt sich sogleich im zweiten Takte beweglich und nutzbar, und führt da (in den letzten drei Achteln) zu einem dritten aus ihm gewonnenen Motive. Die Antwort auf der Dominante und der weitere Fortgang —

20 *cre - scen - do*

sind nun in dieser oder einer andern Weise das Nächstliegende und leicht festzustellen.

Man bemerke, dass die Fessellosigkeit der Aufgabe sich fortwährend geltend macht. Nimmt man die beiden ersten Viertel in No. 19 als ein Motiv zusammen, so wird es in demselben Takt einmal, dann in No. 20 Takt 1, 3 und 4 noch sechsmal wiederholt und stets umgestaltet, während in den frühern Versuchen kaum eine vorübergehende Abweichung gewagt werden durfte. Auch im Uebrigen ist diese Freiheit wahrzunehmen. — Man wird sich dabei zugleich überzeugen,

dass die grössere — bis an Willkühr schweifende Ungebundenheit und die durch sie gewonnene Mannigfaltigkeit im kleinen Spiel der Formen dem Instrument besonders zusagt.

Denn eben wegen der mindern Innerlichkeit des Klanges und der im Vergleich zu andern Organen geringen Schallkraft bedarf das Pianoforte mehr als sonst die Musik (S. 24) reicherer Tongruppen. In diesen sind nicht immer die einzelnen Gestaltungen (Tonfolgen) das eigentlich Wesentliche, sondern die ganze Tonmasse ist es, die gleichsam statt Eines Tons oder Intervalls von einem andern Organ gilt. Folglich sind oft mancherlei Tongestaltungen für Einen Zweck möglich und eben darum auch wünschenswerth, damit nicht das Unwesentliche sich festsetze, als wär' es ein Nothwendiges und Wichtiges.

Mit dieser Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit des Tonspiels hängen mancherlei Freiheiten zusammen, die man sich in harmonisch-melodischer Hinsicht mit Recht gestattet. Hierhin gehört in No. 19 auf dem letzten Achtel der Hülfsston *cis* in der Oberstimme, nach dem man ein sofortiges *d* in derselben Stimme erwarten sollte. Dies kommt aber erst im zweiten Takte von No. 20, als läge der Tonsatz in dieser Gestalt



vor; — und in der That ist das der Grundgehalt desselben.

Doch wir kehren zur Komposition zurück. Obgleich wir die Form des Präludiums in Absicht haben, drängt doch unsre Etüde mit dem achten Takte (in No. 20) zu satzförmigem Abschluss, nur dass derselbe nicht formell vollzogen, sondern durch Weiterbewegung wieder aufgehoben wird. Diese Neigung aller Tonbewegung zum Abschluss ist uns längst bekannt. Folglich wird es auch angemessen scheinen, auf den Anfang zurückzugehn (das thut der letzte Takt in No. 20) und den Satz zu wiederholen. Dies soll hier bis zum letzten Takte von No. 20 geschehn.

Hiermit ist nun der Punkt gegeben, auf dem sich unsre Form nothwendig entscheiden muss. Schliessen wir jetzt bestimmt ab (in *C*dur, oder *G*dur, oder mit einem Halbschlusse von der Tonika *C* auf die Dominante), so ist die Liedform festgesetzt. Wollen wir die Präludienform ausführen, so muss eben nicht abgeschlossen werden. Dies ist unsre Absicht und dazu, — gleichsam schwebend zwischen beiden möglichen Wegen und auf den Endschluss hinstrebend, — weilen wir bei dem zum Schluss führenden Akkorde. Nach Takt 5 aus No. 20 (mit der Wiederholung wäre dies der funfzehnte Takt) fahren wir — also mit Takt 16 — so fort.

22

poco a poco cre

scen do al

forte sf

Ped. \*

sf

8va loco

menoforte

di - mi - nu - en -

- do

Nicht nur das Motiv (oder die Motive) wird hier im dritten, vierten, sechsten, achten Takt aufgegeben, der Gang führt auch in eine fremde Tonart, in der wir weilen, ohne zu einem Schluss oder neuen Satze zu kommen. Und so erweist sich ungeachtet des satzartigen Anfangs der präludienhafte Charakter als eigentliche Form unsrer Etüde. Beiläufig zeigt sich das bewegliche Motiv des ersten Viertels aus No. 19 hier fortwährend in den wechselndsten Anwendungen und — bei dem gangartigen Charakter der neuen Takte — durchaus als das herrschende. Wenn wir es zuerst glatt und leicht kennen gelernt, so muss und kann es, anders modifizirt, weiterhin auch zum schallenden Forte dienen; wieder werden wir einmal an die vielseitigen Wendungen, die ein Grundgedanke zulässt, praktisch erinnert.

Vom letzten Takt von No. 22 aus muss, wenn wir uns nicht in das Ungemessne, in immer neue Tonarten mit den schon vielgebrauchten Motiven verlieren wollen, zum Ende eingelenkt werden. Allein — wir sind, wenn auch nicht der Zahl der Takte nach, doch durch Fremdheit der Modulation nach *Asdur*, und durch gänzliche Veränderung des ursprünglichen Charakters ziemlich weit vom Anfang abgekommen, und können nicht hoffen, mit einem einzigen Akkorde zufriedenstellend einzulenken.

Hier wird die alte Form des Orgelpunkts hülfreich. Allein es versteht sich von selbst, dass jetzt nicht jene inhaltsschweren polyphonen Orgelpunkte, die wir bei den Fugen kennen gelernt, angemessen erscheinen können. Vielmehr wird sich — wie ja in den Fugen auch geschah — hier der Hauptinhalt der jetzigen Komposition, und damit der ursprüngliche Charakter derselben über dem Orgelpunkte (oder doch gleich nach ihm) wieder herstellen. Es könnte so, —



23

u. s. w.

oder in ähnlicher Weise eingeleitet und eingelenkt, und dann zu nöthiger Abrundung des Ganzen auf den Hauptsatz zurückgegangen, oder in unmittelbarer Weise über dem Halteton des Orgelpunkts gleich der Hauptsatz selbst —

24

aufgestellt werden. Dies und der Schluss des Ganzen bleibe der Ueberlegung und Ausarbeitung eines Jeden überlassen. Es ist nicht die Aufgabe des Lehrbuchs, fertige Kompositionen zu liefern, sondern vielmehr, zu ihnen anzuleiten und zu diesem Zweck ihre Entstehung und Form anschaulich zu machen.

Dass nun der Inhalt der Etüden ein reicherer und tiefer sein, die Form derselben (Liedform sowohl, als Präludienform) weiter und in mannigfach abweichender Weise ausgeführt werden kann, muss dem Jünger aus dem hier und bereits in den frühern Theilen des Lehrbuchs Ausgeführten ohne Weiteres klar sein. Er mag sich daher ohne weitere Anleitung zu freiern und reichern Gestaltungen Bahn machen, und kann es. Diese Uebung lässt ihn schon jetzt manches erfreuliche Tonstück hoffen; der grössere Gewinn besteht aber darin, dass er sich in die Weise seines Instruments finden, besonders die vielgestaltige Beweglichkeit seines Spiels hervorrufen und benutzen lernt, — eine Seite der Kunst, die in allen bisherigen Aufgaben nur höchst untergeordnet hervortrat. So bewährt sich hier wieder, was schon im ersten Theil des Lehrbuchs, Seite 13, ausgesprochen worden: dass jede Kunstform nicht bloss an sich, sondern auch um des Vollbegriffs der ganzen Kunst, um unsrer sichern Herrschaft im ganzen Gebiete willen wichtig und nothwendig ist. Jedes Musikorgan eröffnet neue Ansichten vom grossen Ganzen; das Klavier selbst werden wir ebenfalls noch von andern Seiten kennen lernen.

Uebrigens sei bemerkt, dass ein Theil der Etüden auch noch andre, uns bis jetzt fremde Formen, die

## Rondoform und Sonatenform

angenommen hat. Wir werden diese Formen bald an gelegnerm Orte kennen lernen; bis dahin muss der Jünger auf sie verzichten und hat für seine jetzige Aufgabe genügenden — und im Allgemeinen den geeignetsten Spielraum in den obigen Formen.

Zum Schluss kehren wir noch einmal auf den Ueberblick (S. 26) zurück, der uns in die Etüdenform eingeführt hat. So gewiss jedes beweglich und etwas schwierig gesetzte Tonstück zur technischen Uebung des Spielers dienen kann, wird man doch einen Unterschied zu machen haben zwischen solchen Etüden, die ganz entschieden, mit einer gewissen Ausschliesslichkeit auf bestimmte methodische Uebung ausgehn, wie die Arbeiten im vorigen Abschnitt, — und zwischen solchen, denen mehr ein freies Spiel, allgemeine Befähigung des Spielers, oder sogar die Darlegung eines Gedankens, dem dieses Spiel nur Mittel ist und der um seiner selbst willen ausgesprochen sein will (wie in unserm vorigen Versuche), Aufgabe ist. Dergleichen Tonstücke führten früher den Namen

## Tokkate,

und wenn ihr Hauptinhalt oder ihre Figuration von besonders eigener, ja eigenwilliger und eigensinniger Art war, den Namen

## Caprice oder Capriccio.

Beiderlei Tonstücke wurden auch wohl in der (später zu erwähnenden) Form der

## Phantasie,

oder zusammengestellt mit andern Formen, z. B. der Fuge, ausgeführt. So hat Seb. Bach Tokkaten mit anschliessenden Fugen (auch andern eingemischten Nachahmungs- und Fugatosätzen) hinterlassen\*), so könnte Mozart's schwung- und spielvolle Cdur-Phantasie mit Fuge\*\*), so wie die gedrungen energische und dabei wieder so anmuthig besänftigende Cmoll-Phantasie von Seb. Bach Tokkaten genannt werden.

Alle diese Formen sind so nahverwandt und nähern sich allesammt so sehr den unbestimmtesten Gestaltungen (dem Präludium und der Phantasie), dass sie und ihre Namen haben in einander gerathen müssen und ein fester Unterschied wohl niemals hat festgehalten werden können. Der Name Tokkate ist ausser Gebrauch gekommen, die so zu benennenden Tonstücke aber schliessen sich den Etüden oder Phantasien an. Die Benennung Capriccio ist schon früher (z. B. von A. E. Müller und von K. M. v. Weber)\*\*\*)

\*) Vier derselben findet man Th. IV der Gesamtausgabe von Bach's Klavierkompositionen bei Peters.

\*\*) Im achten Bande der Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel; No. 4 der neuen Ausgabe der einzelnen „Zwölf Klavierstücke“.

\*\*\*) Capriccio aus B dur bei Schlesinger in Berlin.

öfters für solche Tonstücke angewendet worden, die mehr einer bestimmten Spielweise in geordneter Durchführung oder geradezu dem Zwecke der Uebung gewidmet waren, als einem eigenwilligen, launenhaften Spiel. In neuester Zeit scheint auch dieser Name in den der Etüde aufgegangen zu sein; doch finden wir ihn unter andern an Kompositionen von Mendelssohn. Uns kann an all' diesen Namen\*) und subtilern Unterschieden nichts liegen. Wenn wir nur die Formen und das Geschick zu ihrer Benutzung gewinnen, so mag Jeder den ihm beliebigen Namen wählen.

## Vierter Abschnitt.

### Die Klavierfuge.

Von dem freien und leichten Spiel der Etüde wenden wir uns zu einer gehaltneren, schon aus dem zweiten Theil her in ihrem Werth erkannten Form zurück, zur Fuge.

Diese wichtige Form wird noch an verschiedenen Orten der Gegenstand unsrer Betrachtung und Uebung sein. Was sie an sich sei, ist aus dem frühern Studium bekannt. Wenn wir nun jetzt und weiterhin mehrmals zu ihr zurückkehren, so wird nur zu beobachten sein: wie sie sich mit den jedesmaligen Organen darstellen lässt, — und welche Rückwirkung die Natur dieser Organe auf die Form selbst oder deren Ausführung äussert.

In Bezug auf das Klavier ist hier noch eine Erwägung vorzuschicken.

Die Fuge (und die verwandten kontrapunktischen Formen) ist ein in sich und für sich selbst so reiches Werk, dass der mit Einsicht und Phantasie Begabte ihr hohen Genuss abgewinnen kann, selbst abgesehn von ihrer mehr oder weniger vollen und vollgenügenden sinnlichen Darstellung, — und dass dem Komponisten die Idee und Führung derselben werth, ja unerlässlich werden kann, selbst wenn er erkennt, dass das Organ für die Darstellung der eigentlichen Intention nicht genügen, sie nicht vollkommen zu Gehör bringen kann. Unter solchen Umständen giebt das Klavier we-

\*) Auch der Name Scherzo ist oft für Caprice oder gar Etüde gebraucht worden. Diesen möchten wir hier fern halten, weil er seine eigne Anwendung anderswo findet.

nigstens einen Schattenriss, Andeutungen dessen, was der Komponist eigentlich hat austönen lassen wollen.

Als Beispiel können (unter vielen andern) die *Es*dur-, *E*dur-, *B*moll- und *A*dur-Fuge im ersten Theil des wohltemperirten Klaviers dienen\*). Die erstgenannte fodert offenbar einen leisen, stillen sanften Zug und Gesang der Stimmen. In mässigem Tempo (etwa *Allegro moderato*) sollen ganze Taktnoten nicht bloss ausgehalten werden, dass sie eng und innig an einander schliessen, sondern man möchte sie gern auch an- und abschwellen lassen, z. B. gleich das Thema



in der hier angedeuteten Weise nehmen. Wie wäre das dem Klavier möglich? Wie soll auf dem Klavier der Eintritt des Diskants in der Einführung Takt 38 —



zu Gehör gebracht und in der hohen Lage den Tönen auch nur so viel Dauer gegeben werden, als sie in den tiefern Oktaven (No. 25) haben können? denn der stärkere Anschlag thut es nicht und ist überdem dem Sinn des Ganzen zuwider. — Wie sollen in der *E*dur- und *B*moll-Fuge die bedeutsamen Haltetöne klingend bleiben? Wie will man in der *H*dur-Fuge neben dem schönen, stillen und doch so mächtigen Zug des Thema's unter andern Takt 12 —



den bedeutungsvollen Gang der Stimmen versinnlichen? Es bedürfte dazu eines ganz andern Organs, z. B. des Streichquartetts; dennoch wären aus andern Gründen, die wir anderswo zu erwägen haben werden, diese Kompositionen für Streichquartett wieder nicht recht geeignet. So wird man bei aller Unzulänglichkeit der sinn-

\*) Hier und anderwärts ist allemal die Breitkopf-Härtel'sche Ausgabe zum Grunde gelegt.

lichen Erscheinung dem Klavier treu bleiben und dem Meister auch für diese kostbaren Gaben danken müssen.

Es kann also nicht die Rede davon sein, dergleichen Kompositionen und damit einen Theil seines eignen Künstlerlebens zu opfern oder zurückzudrängen. Sie bestehn in geistiger Schöne.

Soll aber eine eigentliche Klavierfuge gegeben werden, dann müssen wir für diese Aufgabe alle dem Klavier nicht geeigneten, von ihm nicht, oder unvollkommen darstellbaren Gestaltungen aufgeben. Wir müssen uns mit unserm Bilden dem Instrument und seinen Fähigkeiten anschliessen, keinen Erfolg von Formen (z. B. aushaltenden Tönen) erwarten, deren es nicht fähig ist, und dagegen seine besondern Kräfte benutzen.

Dies ist schon von Seb. Bach in seinen grössern Klavierfugen auf das Lehrreichste getroffen worden. Auch die Mehrzahl der Fugen des wohltemperirten Klaviers ist vollkommen klaviermässig; nur tritt hier (wie schon S. 23 bemerkt ist) mehr die geistige Intention und wahrhaft geistreiche Kunst des Meisters als Hauptsache hervor. In jenen grössern Arbeiten dagegen trifft man überall auf die sprechendsten Beläge über die Einigkeit der Idee des Komponisten mit dem Instrumente.

Zunächst erinnern wir nochmals (S. 23), dass er sich gern auf drei Stimmen beschränkt und von diesen oft auf zwei zurückgeht, weil das Instrument (S. 22) nicht wohl geeignet ist, viestimmiges Gewebe deutlich und wirksam vorzustellen. So in der Fuge der chromatischen Phantasie, in der grossen *A*moll- und *E*moll-Fuge\*), in der *F*is moll-Fuge (mit vorangehender Tokkate), in der *C*moll-Fuge (mit Tokkate), in der *B*dur-Fuge (mit Phantasie) und andern, — wie er selbst in vierstimmigen Fugen (z. B. in der *A*moll-Fuge mit Phantasie) sich vorherrschend mit drei oder zwei Stimmen bewegt. In dieser Fuge war übrigens Vierstimmigkeit durch die Fülle und Majestät der vorangehenden Phantasie bedingt.

Sodann sehen wir, dass er, der im wohltemperirten Klavier und anderwärts in der grössten Kürze so vielsagend sein kann, in den eigentlichen Klavier- oder Spielfugen sich in einer Bequemlichkeit und Weite gehn lässt, die man nicht der Form und ihren Ansprüchen, sondern der Natur des Instruments, seiner Fähigkeit und Vorliebe für Spielreichthum und behaglich ausgebreitete Tonmassen zuzuschreiben hat. So zählt die Fuge der chromatischen Phantasie 161, die grosse *A*moll-Fuge 198 Takte.

Bei dieser grossen Ausdehnung findet sich nun keineswegs eine verhältnissmässig häufige Durch- oder Anführung des Thema's. In

\*) Alle hier genannten Werke sind im vierten Bande der Peters'schen Ausgabe enthalten.

der chromatischen Fuge tritt nach der ersten und vollständigen Durchführung das Thema zweimal einzeln in der Mittelstimme, einmal im Bass, einmal im Diskant, dann einmal getheilt unter Mittel- und Oberstimme, und zuletzt nochmals im Bass und Diskant auf. Eine eigentliche Durchführung ausser der ersten findet nicht statt, die beiden letzten Anführungen, die wohl als Schlusssatz des Ganzen zusammengehören, sind durch einen Zwischensatz von sieben Takten geschieden. — Von den energischen Formen der Engführung, Verkehrung u. s. w. ist in allen genannten Fugen kein Gebrauch gemacht.

Fragen wir nun, welches denn der eigentliche und vorherrschende Inhalt dieser Sätze sei, in denen der grösste Meister in der Fuge so viel von seiner Kunst zurückgehalten hat: so findet sich, dass es

reichbewegtes, in behaglicher Breite ergossenes  
Tonspiel

ist, das sich hier in der Form der Fuge gefällt, von derselben aber nur das ihm — und damit dem Instrument Zusagende annimmt.

Und somit muss sich Erfindung und Konstruktion diesem Gesichtspunkte gemäss erweisen.

Schon ein Thema, wie das der *E* moll-Fuge (Th. II, S. 291), noch mehr das in rastloser Flüchtigkeit dahineilende der *A* moll-Fuge



bestätigt dies und hat zur Folge, dass in der ganzen langen Fuge bis zum vorletzten Takte die Sechszehntelbewegung, bald in dieser, bald in jener Stimme fortgesetzt, nicht ein einzig Mal unterbrochen wird und die Komposition von dieser Seite her, durch das vorherrschende Spiel, sich einigermaßen dem Etüden- oder Tokkatengewesen anschliesst. Damit nun der Eintritt des Gefährten bequem und fliessend geschehe, fügt Bach gleich dem ersten Auftreten des Thema's einen Zwischensatz bei; die obige erste Stimme fährt so —



fort. Eben dieser schwunghaftere Zwischensatz (*a.*) wird nun aber — so gewiss er in der Fuge als solcher nur Nebensache heissen kann — besonders fleissig (Takt 12 bis 14, dann Takt 23 bis 25,

Takt 38 bis 40, 48 und 49 — und so immer emsiger) und für den Zweck, in das Spiel erhöhten Schwung und Frische zu bringen, auf das Glücklichsste verwendet.

Gleiches Verhalten zeigt die chromatische Fuge. Das Thema (beiläufig acht Takte lang, nur dass die Schlussnote verkürzt, zu einem Achtel gemacht ist) entspricht in seinem ausdrucksvollen, edlen Gesange dem Inhalt der vorangehenden Phantasie und dem Sinn der ganzen Komposition vollkommen, würde aber, obwohl durchaus dem Instrument angemessen (man sehe es Th. II, S. 274), zu grösserer Spielentfaltung keinen geeigneten Stoff bieten. Auch hier schiebt Bach vom Schlusse des Thema's einen Zwischensatz ein, —

Schluss des Thema's.      Zwischensatz.

30

der auf das Emsigste bald für die Zwischensätze, bald im Gegensatz, im letzten Theil des Ganzen zum imposantesten Schlusse benutzt wird. Ja, damit alle Elemente bewegten Spiels beisammen seien, führt der Meister noch diatonische Sechszehntelfiguren und zur Förderung und Erfrischung des erst elegischen, dann zum Pathos gesteigerten Tonwerks an zwei verschiedenen Stellen eine harmonische Figuration —

31

ein, die im Thema und im Gegensatz nicht die mindeste Anregung gefunden hat. Es versteht sich, dass dergleichen Einschaltungen in derselben Ordnung und genügenden Fülle verarbeitet werden, als wären sie Theile des Thema's oder Gegensatzes, ja dass eine Fuge, je mehr sie fremden und mannigfaltigen Stoffes in sich aufnimmt, um so gehaltner und klarer durchgeführt werden muss, da die Uebersichtlichkeit um so schwerer erhalten wird, je mehr Verschiednes zu übersehn und zusammenzubalten ist.

In einer andern Weise kommt derselbe Meister der klaren Dar-

stellung auf dem Instrument in der Fuge der *Fis* moll-Tokkate zu Hülfe. Das Thema ist zwar fliegend und ansprechend,



aber nicht energisch hervortretend, vielmehr in Hinsicht der Bewegung dem Gegensatz untergeordnet\*). Hier führt Bach den Satz so durch, dass das Thema niemals als Mittelstimme erscheint, folglich immer und überall die Vortheile der Aussenstimmen, freieste Bewegung (Th. I, S. 340) und deutlichste Erscheinung hat. Es tritt zuerst im Alt, dann im Diskant und Bass, und nochmals (die Durchführung ist übervollständig) im Diskant auf. Nun nimmt es (eine unvollständige Anführung im Basse, Takt 18, ungerechnet) der Diskant noch einmal und zum dritten Mal, dann der Bass zweimal, endlich nochmals Diskant und Bass; die Mittelstimme hat es niemals wieder. — Wer dabei unsrer Erörterungen über Stimmordnung gedenkt, wird nicht bezweifeln, dass der Meister diese eigenthümliche Ordnung mit klarer und bestimmter Absicht getroffen, und wird die Gunst, die damit dem Thema widerfährt, erkennen. Bei einem Instrument (oder Singstimmen), das schallvoller und im Stande wäre, die Töne eng zu verbinden, — oder bei einem Verein verschiedener Instrumente, dem es leicht gelingt, eine Stimme gegen die andern hervorzuheben, wäre diese Ordnung unveranlasst, und dann zu tadeln.

Zum Schluss dieser Beispielreihe müssen wir einer Fuge von Beethoven gedenken, dem Finale seiner grossen *B*dur-Sonate, Op. 106. Das ganze Tongedicht geht an äusserm Umfang wie an Tiefe und Macht des Inhalts über die Grenzen hinaus, die bisher, ja von Beethoven selbst, in der Klaviermusik erreicht worden sind; so musste denn auch ein kolossaler Schlussbau das Ganze vollenden. Erwägt man die Macht der vorübergehenden Sätze (namentlich des ersten), den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichsam Alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erschöpft ist: so müsste man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, voraussagen, dass nur die mächtigste, durch und durch beseelte Form, — die Fuge, — einen würdigen und befriedigenden

\*) Das umgekehrte Verhältniss ist auf das Glücklichste zu gleichem Resultat in der *E*moll-Fuge (Th. II, S. 291) benutzt.



Schluss gewähren kann. Diese Anschauung ist offenbar auch Beethoven's Bestimmungsgrund gewesen; er rollt seine Fuge durch zwölf Seiten mächtig fort und geht auch hier — nicht bloss dem Umfang nach, sondern in der Macht der Intention, — dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im Gelingen, — über die bisherigen Gränzen weit hinaus.

Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema —

*Allegro risoluto.*

33

(dessen Schluss man bei *c.* anzunehmen hat), und dem von übermächtiger innerer Bewegung unruhig weiter getriebnen Anhang zu demselben deutet sich Maass und Karakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des schaffenden Genius eine der grössten Konzeptionen in unsrer Kunstwelt hat werden sollen. Aber auch schon im Thema nimmt das aufmerksame Auge die gänzliche Aneignung des Instruments und den Stoff wahr, an dem es sich in seiner eigensten Weise bethätigen kann. Die geistige Macht ist in diesem Kunstwerke zu hoch und herrschend, als dass (wie uns wenigstens scheint) irgend ein Instrument und irgend ein Spieler ihr vollkommenes Organ sein könnte. Allein sogleich muss man anerkennen, dass vor irgend einem Instrument oder Verein von Instrumenten dann doch nur das Pianoforte das geeignetste sein, und dieser Inhalt nicht füglich anders und besser dem Instrument angeeignet werden konnte, als hier geschehn ist.

Dies spricht sich — abgesehn davon, dass auch hier (im entschiedensten Gegensatz gegen die Vollgriffigkeit der frühern mehr homophonen Theile) die Dreistimmigkeit bis zum freien Ende herrscht — in dem Spielreichtum, man möchte sagen: Tonsturm aus, der bald leiser, bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauset, und dem die freieste und weiteste Modulation (schon vorbedeutet in der Ein-

leitung) angemessene Räume bietet. Diese Bewegung ist aber weniger eine äusserlich dahinstürmende und damit glänzende Tonmassen entfaltende; sie ist vielmehr (wie schon der Anhang zum Thema andeutet) der Ausdruck des innerlichst erregten, unruhig hin- und herwogenden Gemüths, gefärbt, gemildert, gehalten von gewissen elegischen Anklängen, die durch die ganze Sonate, selbst durch den so kühn und stark und hochgesinnten ersten Satz herdurchklingen, in dem wundertiefen Adagio ihren vollsten und innigsten Ausdruck finden und mitten in der Fuge (S. 53, vorbereitet schon S. 48) einen formell ganz fremden, aber im Gang der Empfindung durchaus nothwendigen, im Lauf des Ganzen höchst wohlthuenden Satz hervorrufen.

Wenn nun nach dieser Seite hin auf manche Kraft des Instruments verzichtet werden musste, so sehe man unter andern Seite 49, wie mächtig das Motiv *b.* benutzt worden —

The musical score consists of four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 7/8. The first system starts at measure 34 and includes the instruction 'cresc.'. The second system includes the instruction 'non ligato'. The third system also includes 'non ligato'. The fourth system includes 'u. s. w.'. The music features complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes, and rests.

(der Satz ist schon acht Takte lang vorbereitet worden), das sich dazu so günstig erwies, — wie übergewaltig und kühn das erste Motiv (*a.* in No. 33) Seite 46, 48 und 52 (hier bis zur Wildheit) übereinander gesetzt wird. Interessant ist es, zu beobachten, dass auch Beethoven das Bedürfniss eines mildernden und dabei schwunghaften Bewegungsmotivs gefühlt und dasselbe in ähnlicher, wenn auch machtvoller gewendeter Weise (ebenfalls mit fremder Einmischung) befriedigt hat, wie Bach (vergl. No. 29 und 31) in der chromatischen und *A* moll-Fuge. Wir finden diesen Satz zuerst Seite 44 angeknüpft,

35

*p*

u. s. w.

dann Seite 46 in neuer Anordnung wiederholt und mit seinem neuen Stoffe, dem akkordischen Motiv, für Seite 47 sowie zur Vorbereitung des Schlusses, S. 58, höchst willkommen.

Wir müssen uns versagen, das überreiche Tonstück weiter zu verfolgen, dürfen dies dem eifrigen Jünger überlassen. Wenn wir nur flüchtig noch darauf aufmerksam machen, wie umsichtig Beethoven selbst die fremdern und seltnern Wendungen der Fugenform in den weiten Umkreis seines Werks gezogen: so ist weniger die Absicht, an diese Formen und ihre Bedeutung zu erinnern, als an die glückliche Benutzung des Instruments bei ihnen. Hier übergehn wir die Rückung des Thema's S. 43, die Verkehrung S. 51, die Gegeneinanderstellung der Verkehrung mit der rechten Bewegung in der Engführung S. 54 (allerdings, wie Beethoven schon zu Anfang der Fuge bemerkt hat, *con alcune licenze*), und blicken zuletzt auf die Vergrößerung des Thema's Seite 45,

deren Ausgang noch merkwürdig benutzt wird. Hier ist der dreistimmige Satz dem Sinne nach (denn formell sind die oberste und unterste Stimme eine) — oder, will man die der rechten Hand oben und unten zuertheilten Töne nicht für eine einzige, nach Art des Instrumentwesens weit umhergreifende Stimme nehmen, dem Anschein und der Wirkung nach vierstimmig geworden; und eben dadurch gewinnt das Thema (man muss es sich jetzt als  $\frac{3}{2}$  Satz denken) an Fülle und Gewicht, was es an feuriger Bewegung aufgegeben hat.

Dass der geistige Inhalt demungeachtet überall den vom Instrument genügend darzustellenden weit überragt, man selbst bei der genügendsten Darstellung mehr aus dem eignen erregten Innern hinzuzuthun, als aus dem Instrument herauszuhören hat, ist wohl schon aus dem hier Mitgetheilten klar.

Um so überraschender und heiterer bringt uns ein Rückblick auf Bach's *A*-moll-Fuge (oben No. 28) das anmuthig leichte, fast leichtfertige, ganz im Instrument aufgehende und befriedigte Spiel zu Gesicht, das auf das Beweglichste überall (besonders S. 16 und 18 der Gesamtausgabe) sich auf- und niederschwingt und so den weiten Tummelplatz, den das Instrument bietet und gern benutzt weiss, auf das Günstigste füllt. So wusste sich der tief sinnigste Tondichter auch in die leichten Spiele des Instruments zu schicken, und fand der grösste Klavierkomponist im reichsten Aufgebot des Instruments nur unzulängliche Mittel für seine Idee. In der Durchgeistung des Organs und in der Ueberragung des Geistes, in Beiden vereint werden wir die Macht und den Reichthum der Kunst und des Menschengenies inne.

## Fünfter Abschnitt.

### Die Variation.

Die Ausführung dieser Form ist zwar in den frühern Theilen des Lehrbuchs noch nicht gelehrt, wohl aber in vielfacher Hinsicht vorbereitet und vorgeübt worden, so dass Jeder, der uns bis hierher gefolgt ist, sich mit Leichtigkeit und reichem Erfolg in sie wird hineinbegeben können.

Der Name Variation bezeichnet, wie bekannt, die veränderte Darstellung irgend eines musikalischen Gedankens, z. B. eines liedförmigen Satzes. Dann wird bekanntlich mit dem Ausdrücke: Veränderungen (oder: Variationen auf ein Thema, oder: Thema mit Veränderungen) eine Komposition verstanden, die aus einem liedförmigen Tonstücke, — Thema genannt, — und mehrern Variationen desselben besteht. Dies ist also eine für sich bestehende Kunstform, die bald abgesondert für sich in einer selbständigen Komposition dargestellt wird, bald als Theil eines grössern Ganzen auftritt. So hat Beethoven in seinen *Asdur*-, *Fmoll*- und *Cmoll*-Sonaten (Op. 26, 57, 111), Haydn in seinem *Cdur*-Quartett und seiner *Gdur*-Symphonie Themate mit Variationen aufgestellt.

Allein ganz abgesehn von diesen selbständigen Anwendungen der Variationenform giebt es kaum eine Kunstform, in der nicht beiläufig und doch mit entschiedner Wichtigkeit von der Kunst des Variirens Gebrauch gemacht würde, um Sätze bei ihrer Wiederholung neu und in mannigfach modifizirter Bedeutung erscheinen zu lassen. Hat man in früherer Zeit vielleicht mehr von der selbständigen Variation Gebrauch gemacht, so ist bei der höhern Vollen- dung der Instrumentalmusik, namentlich durch Beethoven, die Kunst des Variirens fleissiger und bedeutsamer bei der Ausführung der grössern Kunstformen (Rondo- und Sonatenform) angewendet worden. So findet also der Jünger, dem umfassende Ausbildung und Bethätigung ernstlich am Herzen liegt, gegründeten und vielfachen Anlass, sich in der Kunst der Variation einheimisch zu machen, — selbst wenn ihm andre Formen tiefsinniger und ergiebiger erschienen. Ohnehin muss man stets eingedenk bleiben, dass jede Form in guter Stunde und zum rechten Zweck der höchsten Erhebung fähig und an ihrer Stelle durch gar keine andre zu ersetzen ist. Jede Vorliebe für eine Form, die sich mit Ausschliessung oder Geringschätzung andrer äussert, bezeichnet einseitigen Standpunkt oder unvollendete Bildung; dergleichen Schwäche ist nicht gründlicher zu heilen, als indem man sich in die gering ge-

schätzte Form nur um so tiefer versenkt, bis man den Schatz ihrer Kraft gefunden. Die Variationenform ist namentlich von Beethoven auf das Tiefsinnigste angewendet worden; man darf sie geradehin einen Haupthebel seines Wirkens nennen.

Bei unsrer jetzigen Aufgabe kommen drei Momente in Betracht: die Erfindung oder Wahl des Thema's, die Mittel der Veränderung, und die Zusammenordnung des Thema's und der Variationen zu einem grössern Ganzen. Wir haben sie theils abfertigend, theils vorbereitend hier zu erwägen.

#### A. *Das Thema.*

Vom Thema wissen wir bereits, dass es ein liedförmiger Satz sein soll, sind auch zu der Erfindung desselben schon aus dem zweiten Theil des Lehrbuchs in Stand gesetzt. Es genügen daher wenige Betrachtungen, um uns bei der Erfindung oder Wahl des Thema's zu leiten.

Erstens ist zu bedenken, dass das Thema Grundlage mehrerer, vielleicht vieler aus ihm zu gewinnender Tonstücke (der einzelnen Variationen) sein, uns zu ihnen anregen soll. Es muss also fähig sein, dauerndes Interesse zu wecken und zu erhalten; mancher Satz, den man sich allenfalls einmal wohlgefallen lässt, ist darum noch nicht der mehrmaligen Wiederkehr würdig. Das Thema muss also

der Bearbeitung werth  
sein.

Wir setzen hinzu, dass das Interesse

in dem musikalischen Inhalte

des Thema's, nicht etwa in äusserlichen Beziehungen desselben liegen muss. Irgend ein Satz, — ein Tanz, Lied, Marsch u. s. w. kann für uns zufälliges äusserliches Interesse haben; wir können die Gattung oder den Komponisten lieben, ein Lied kann uns um des Textes willen, als volksthümlicher oder patriotischer Ausdruck, um der Erinnerung an früher Erlebtes willen lieb sein. Das Alles hat sein Recht, aber nur ein äusserliches; es kann zu Wiederholungen reizen, nicht aber eben so sicher zu künstlerischer Bearbeitung wecken. Namentlich werden Komponisten sehr oft durch die Beliebtheit eines Liedes oder Opernsatzes irregeleitet; ja es ist eine Zeit lang förmlich Mode und Metier gewesen, jede eben beliebt gewordne Oper in allen einzelnen nur irgend loszureissenden Stücken variationenhaft zu zerarbeiten, bloss in Spekulation auf die Gunst des Hauptwerks, ohne Rücksicht auf innere Angemessenheit der einzelnen Aufgabe. Dergleichen lässt denn freilich kein

künstlerisches Gelingen hoffen, sondern gereicht nur zur Profanation des Hauptwerks, das man zerreisst und stückweis' abnutzt. Wer selber hofft und strebt, jemals ein würdig Kunstwerk hinzustellen, sollte sich weder durch Unbedacht noch äussern Vortheil zu so üblem Dienst gegen andre Künstler und gegen das Publikum verleiten lassen.

Zweitens ist es rathsam, dass das Thema

von angemessener Ausdehnung

sei. Zu grosse Kürze hat leicht zerstückeltes Wesen der ganzen Komposition zur Folge, weil die Ausdehnung der einzelnen Variationen sich in der Regel nach der des Thema's richtet. Zwar können in den Variationen sehr weite Motive (Figuren) ausgeführt werden, so dass die Variation bei weitem tonreicher wird, als das Thema; aber die wesentlichen Momente bleiben in der Regel dieselben, und eben nach ihnen, nicht nach der Tonzahl bestimmt sich (wie wir schon bei der Choralfiguration erkannt haben) Gang und Umfang des Tonstücks.

Wiederum hat zu grosse Länge den entgegengesetzten Nachtheil; die einzelnen Variationen dehnen sich dann leicht zu weit aus, — oder man muss jeder freiern und reichern Ausführung entsagen.

Im Allgemeinen möchte wohl die zweitheilige Liedform und die Ausdehnung jedes Theils auf acht Takte als ungefähre Norm dienen können. Dass aber kein absolutes, — dass kaum ein annäherndes Gesetz von aussen her gegeben werden kann, folgt schon aus der Verschiedenheit des Taktmaasses und Tempo's, die hier natürlich wesentlich in Betracht kommen, ist auch schon früher vielfach (z. B. Th. II, S. 244) klar geworden. So hat Seb. Bach zu seiner variirten Ariette, desgleichen Beethoven zu seinen Variationen in der *Asdur*-Sonate (Op. 26) und zu den „33 Veränderungen auf einen Walzer“ (Op. 120) Themate von zweimal sechszehn, — dagegen K. M. v. Weber in seinen Variationen auf ein Zigeunerlied ein Thema von zweimal vier Takten zum Grunde gelegt, und der Erfolg ihrer Arbeit hat die Wahl gerechtfertigt.

Drittens ist

eine angemessene Konstruktion,

besonders hinsichts der Modulation, für ein Variationenthema noch wichtiger, als für einen nicht öfters wiederkehrenden Liedsatz.

Wir wissen bereits, dass Modulationsordnung, rhythmische Einrichtung, Schlussfälle den Gang eines Tonstücks in seinen Hauptzügen bestimmen, und auf denselben, wie auf die Wirkung den nächsten Einfluss, mehr wie die Einzelheiten des Inhalts, ausüben. Hat nun ein Variationenthema in diesen Hauptbeziehungen eine

Schwäche, so ist leicht zu besorgen, dass deren Wiederkehr in jeder Variation immer empfindlicher und nachtheiliger hervortreten werde. Ein solcher bedenklicher Punkt zeigt sich in zwei, im Uebrigen reizenden Thematn von Mozart, in der Sonate 2 und 5 des ersten Bandes der Breitkopf-Härtel'schen Gesamt- (No. 2 und 5 der neuen Einzel-)Ausgabe. Das erstere (*A*dur) schliesst seinen zweiten und ersten Theil im Haupttone, die beiden Vordersätze aber mit einem Halbschluss auf der Dominante, so dass folgende Form

4 Takte mit Halbschluss auf *E*, 4 Takte mit Ganzschluss auf *A*,  
 4 - - - - - *E*, 4 - - - - - *A*

hervortritt. Im andern Thema (*D*dur) endet der erste Theil mit einem Ganzschluss auf *A*, die Vordersätze beider Theile aber mit einem Halbschluss auf *A*, so dass dreimal — und zwar mit grosser rhythmischer Bestimmtheit und sehr ähnlichen Wendungen auf demselben Punkte geschlossen wird. Es hat, wie man schon voraussetzen wird, in beiden Fällen dem unerschöpflichen Meister nicht an Hülfsmitteln gefehlt, diese Einförmigkeit der Grundlage zu überwinden, ja eben die bedenklichen Punkte hin und wieder zierlich zu schmücken. Auch haben wir uns schon bei andern Gelegenheiten gesagt:

dass es bei dem vielseitigen Inhalt unsrer Kunst und den vielen, unberechenbaren Kräften und Wegen für den ihr zugewandten Geist nie an Hülfsmitteln fehlen wird, sich aus Schwierigkeiten herauszuwinden oder Mängel zu bedecken.

Allein das Sichere und Rätliche ist doch, sich nicht willkürliche Hindernisse zu bereiten.

Viertens endlich ist es vortheilhaft, wenn das Thema einfachen Inhalt

hat; und zwar in zweierlei Hinsicht.

Zunächst nämlich liegt es im Sinne der Form, dass das Thema in den Variationen noch erkannt werden soll; denn sonst würden die einzelnen Sätze als eine blosse Reihe verschiedner, innerlich nicht weiter zusammengehöriger Tonstücke erscheinen, und man thäte besser, statt der Variationen geradezu eine beliebige Anzahl verschiedner Sätze, ungehindert durch die Rücksicht auf das Thema, aneinanderzureihen. Nun aber wird ein einfacher Inhalt natürlich leichter gefasst und festgehalten, als ein zusammengesetzter.

Sodann besteht die Mehrzahl der Variationen, wie wir bald sehn werden, aus weitem Ausführungen des Thema's. Je mehr nun das Thema selbst schon in Fülle seines innern Baues beginnt, desto weniger Spielraum bleibt den Variationen, oder desto weiter hinaus wird der Komponist in fremde oder zusammenge-



setzte (wo nicht überladne und erzwungne) Kombinationen gedrängt.

Zwar wissen wir schon, dass selbst die zusammengesetztesten, buntesten Sätze sich auf immer einfachere Unterlagen zurückführen lassen, wie die vollste Harmonie (nach Ausweis unsrer Harmonik, Th. I des Lehrbuchs) endlich auf die zwei Hauptakkorde (den tonischen und Dominantakkord), und zuletzt auf den Urakkord (den grossen Dreiklang) zurückweist. Auch werden wir weiterhin von der Zurückführung der Themate auf ihren Grundgehalt vortheilhaften Gebrauch machen; dies würde uns selbst bei den buntesten Thematen zu Hülfe kommen. Aber es wäre das nur ein Ausweg oder Nebenweg; denn als Regel für die Variationen, als deren Grundlage und Gesetz, ist doch immer nur das Thema, wie es ist und zuerst dargestellt wird, anzusehn.

Ja, die Einfachheit des Inhalts ist so erspriesslich, dass sie sogar längere Themate bisweilen leichtfasslicher und behandelbarer machen kann. Ein treffend Beispiel giebt uns der von Beethoven variierte Walzer. Er bewegt sich in den fasslichsten und festest geschlossnen Abschnitten; auf diesen ersten —

folgt ein Schritt für Schritt gleich konstruirter auf der Dominante, so dass die zweimal vier ersten Takte des ersten Theils so fasslich, wie zwei einfache Schläge gleichsam, verlaufen. In derselben Weise beginnt der zweite Theil mit zwei gleichgebauten Abschnitten auf Oberdominante und Tonika; auch der sonstige Inhalt beider Theile ist im höchsten Grade übersichtlich und klar.

Eine weitere Anweisung zur Erfindung oder Wahl des Thema's, — oder Ansammlung von Beispielen oder Vorbildern ist nach allem früher schon Mitgetheilten um so weniger nöthig, als jedem mit Musik sich Beschäftigenden variierte Themate genug bekannt sein müssen.

Um so vollständiger sind

### B. die Mittel und Formen

der Variation in Betracht zu ziehn; dies wird in den folgenden Abschnitten geschehn. Hier wollen wir nur zur vorläufigen und bloss allgemeinen Uebersicht bemerken, dass die Veränderung eines Satzes

- 1) die Hauptstimme,
- 2) die Modulation,
- 3) die Form der Begleitung,
- 4) das Tongeschlecht,
- 5) den Rhythmus,
- 6) die Form, —

treffen kann.

Wiefern die Hauptstimme, die Harmonie in einzelnen Zügen oder die ganze Modulation und der Rhythmus verändert werden können, muss aus den frühern Theilen des Lehrbuchs von selbst einleuchten.

Die Form der Begleitung umfasst, wie ebenfalls bekannt, alle Mittel der harmonischen Figuration, der Vorhalts- und Durchgangsgestalten und des Rhythmus, die uns alle schon vertraut worden. — Man bemerkt jetzt, dass die Theil I, S. 442 zu No. 598 angestellten Uebungen nichts anders als Variationen der Oberstimme oder Begleitung und des Rhythmus gewesen sind.

Die Veränderung des Tongeschlechts besteht, wie man schon erräth, darin, dass ein Durthema in die Molltonart, — und umgekehrt ein Mollthema in die Durtonart (und zwar in der Regel derselben Tonstufe) übertragen wird. Im erstern Falle hiess die Uebertragung in früherer Kunstsprache

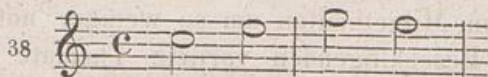
*Minore,*

im letztern aber

*Maggiore;*

Ausdrücke, die jetzt meist (und mit Recht als unnöthig) beseitigt sind, die übrigens öfters auch da gebraucht wurden, wo ein andres Tonstück in anderm Tongeschlecht folgte, z. B. ein Trio in Moll auf eine Menuett u. s. w. in Dur, und umgekehrt.

Auch die Aenderungen des Rhythmus sind uns vielfältig bekannt. Schon zu Anfang in der Elementarlehre haben wir aus zweitheiligem drei- und viertheiligem Takt gemacht, weiterhin auch das Verhältniss der einzelnen Melodiepunkte geändert, z. B. diesen Rhythmus



Th. I, S. 445 in No. 613 und 611 so



verändert und benutzt. Auch bei der Choralfiguration sind wir auf dergleichen Wege geführt worden.

Die bisher bezeichneten Wege der Veränderung wollen wir (in Ermangelung eines bessern Namens)

die Formal-Variation

nennen.

Mit den Aenderungen der Kunstform des Thema's, die oben (S. 58) zuletzt aufgeführt sind, und die wir die

Karakter-Variation

nennen wollen, sind die Umwandlungen der Form des Thema's in verschiedene andre Kunstformen bezeichnet, die Verwandlung der unbestimmten Liedform in die Formen des Marsches, eines Tanzes, in die später zur Uebung kommenden Rondo- und Sonatenform, in die polyphonen Formen der Figuration, des Kanons und der Fuge. Alles dies wird, so weit es noch erforderlich, in dem siebenten Abschnitte zur Ausübung kommen, worauf im achten Abschnitte die Zusammenordnung des Thema's und der Variationen, also

C. die Kunstform selbst

in ihrer Ganzheit zur Betrachtung zu ziehen sein wird.

## Sechster Abschnitt.

### Die Formal-Variation.

Wir haben bereits im vorigen Abschnitt angedeutet, dass unter diesem Ausdruck alle Veränderungen eines Thema's zusammengefasst sein sollen, bei denen die Absicht des Tonsetzers zunächst auf melodische, harmonische, rhythmische Motive und ihre Durchführung gerichtet ist, wogegen der Name der Karakter-Variation die Veränderungen der dem Thema ursprünglich eignen Kunstform bezeichnet. Dass diese, in Ermangelung treffenderer, gewählten Ausdrücke nicht scharf bezeichnen, dass die sogenannte formelle Variation auch zu charakteristischer Umwandlung gedeihen kann, — oder vielmehr niemals anders zur Ausführung kommen sollte, und dass umgekehrt gar oft die Kunstform charakterlos verwandelt worden ist und noch werden wird, sei sogleich zugestanden. Wenn indess jene unzulänglichen Namen nur dazu dienen, den reichen Stoff übersichtlicher auseinander zu halten, so wird man sie sich schon eine Weile gefallen lassen können.

Was nun die formelle Variation, also alle Aenderungen, die oben (S. 58) unter 1 bis 5 aufgezählt sind, anlangt: so sind uns

die Mittel und Anleitungen bereits in den frühern Lehrtheilen überliefert worden. Wir können also sofort auf die Anwendung im Sinne des jetzigen Standpunkts übergehn, die Komposition für das Klavier zeigen; auch haben wir nicht nöthig, uns der oben (S. 58) zu besserer Uebersicht des Stoffs getroffenen Eintheilung zu unterwerfen, da uns alle Einzelheiten bekannt sind. Am wenigsten wird man nach der hoffentlich genügenden Vorbereitung hier nochmals formelle Vollständigkeit erwarten. Wir können uns an einer Einführung in die neue Aufgabe wohl befriedigen, und diese soll sogleich in praktischer Weise angeknüpft werden.

Fassen wir unsre Aufgabe gleich durchgreifend an. Es sollen aus einem einzigen Thema möglichst viele Variationen gezogen werden, ohne Rücksicht darauf, ob es angemessen sein könnte, so viel Variationen als eine einzige Komposition zusammenzureihen. Dieses Bedenken wird im achten Abschnitt erwogen werden; hier wiegt der Zweck der Darstellung und Uebung vor. Daher wollen wir selbst unbedeutendere Veränderungen nicht verschmähen, wenn sie nur irgend eine lehrreiche Seite bieten.

In Rücksicht auf den Raum bilden wir (in Widerspruch mit dem S. 55 ausgesprochenen Rath) ein sehr kurzes Thema von acht Takten, behalten uns aber dessen Erweiterung nach bekannten Grundsätzen (Th. II, S. 27) vor. Dem Jünger rathen wir Gleiches, damit es ihm ohne zu grosse Beschwer möglich sei, die Aufgabe reich zu lösen\*). Allerdings werden wir aber die nachtheiligen Folgen zu grosser Kürze oft zu empfinden und, so gut es gehn will, zu überwinden haben.

Bedingung für Thema und Variationen ist, dass sie dem Instrument gemäss dargestellt seien. Hiermit gewinnen wir Anlass, denselben Grundgedanken vielfältig dem Instrument anzupassen, oder umgekehrt, dieses in mannigfaltigen Darstellungen und Ausdrucksweisen desselben Grundgedankens zu üben.

Jede Variation gilt als Aufgabe, ein besondres Motiv durchzuführen, für Thema und Instrument zu benutzen. Daher haben wir an jedem Motiv so fest zu halten, als der angemessene Gang des Ganzen gestattet. Dies verspricht Einheit und Charakter jedes einzelnen Satzes, und zugleich, weil wir treu und sparsam haushalten, grössern Reichthum für das Ganze. — Später werden wir allerdings Anlass haben, hiervon abzuweichen.

Dies —

\*) Die eifrigern Schüler des Verfassers haben demselben öfters hundert und mehr Variationen zu ein und demselben Thema vorgelegt.

Andante espressivo.

40

sei unser einfaches Thema. Wir wollen nochmals Erweiterung desselben vorbehalten, wenn es bisweilen nicht Spielraum genug bietet; sie könnte sich durch eine mittels Trugschlusses oder unvollkommener Vollziehung des Schlusses angehängte Wiederholung des Hauptmoments, z. B. in dieser Weise von Takt 7 an machen.

(Takt 7.)

41

Dass dies Thema keins von den bedeutenden oder besonders anziehenden ist, mag uns eher lieb als niederschlagend sein; um so grössern Spielraum hat unsre Uebung.

Allein haben wir es angemessen dargestellt? Es scheint so. Die Melodie liegt in der klangvollern und dabei hellern Region des Instruments, die am geeignetsten ist zu ausdrucksvollem Vortrag derselben; die Begleitung ist, um die einfache Melodie nicht zu beeinträchtigen, sehr ruhig, und dabei in Rücksicht auf das Instrument in klangvollen Lagen dargestellt.

Ehe wir an die Bearbeitung gehn, führen wir das Thema auf seine noch einfachere Grundlage zurück, ohne Rücksicht auf die Darstellung am Instrumente. Es wäre diese.

42

Hier sehn wir das eigentliche Grundthema und das Grundmotiv desselben (*a.*) im Gegensatze zu manchem, sofortiger Abänderung unterworfenen Zuge der ersten Erfindung. Dies Zurückgehn auf das Grundthema wird uns behülflich sein, am Wesentlichen des Thema's festzuhalten.

Unsre nächsten Versuche schliessen sich mehr der oben angeregten Frage, wie das Thema angemessen darzustellen sei? an, als dass sie sich tiefer greifenden Aenderungen zuwendeten. Man kann sie, zu besserer Uebersicht, unter der Rubrik

### 1. Darstellungen des Thema's

zusammenfassen. Doch werden wir gleich inne werden, dass schon die Absicht, das Thema anders, z. B. in andrer Tonregion darzustellen, auch innere Veränderungen nach sich zieht, auch hier also die Unterscheidung nicht streng durchzuführen ist, woran auch nichts liegt.

Wir haben die obige Darstellung (No. 40, 41) angemessen erachten dürfen; könnte aber das Thema nicht auch in höherer Oktave gegeben, der Satz No. 40 um eine Oktave höher gestellt werden?

Das Erstere gewiss. Aber die Uebertragung von No. 40 in die höhere Oktave (ohne Abänderung) wäre eben so gewiss nicht günstig; denn in der höhern Lage, bei der geringern Schallkraft und Dauer der höhern Pianofortetöne, würde die Begleitung den in No. 40 ihr eignen vollern Klang einbüßen. Man würde besser geradezu darauf verzichten und die Darstellung nach dem feinern Klang der höhern Saiten, — etwa in solcher Weise, —

richten. In diesem Sinn ist hier die Melodie für die feinem hohen Töne, Takt 3, vereinfacht, damit der Hauptton (*f*) ruhiger und sichrer wirken könne; die Auftaktnoten (die letzten Achtel *g* Takt 2 und 4 in No. 40), die im Thema empfindungsvoll erscheinen konnten, sind hier verfeinert, eigentlich ein bloss rhythmischer Nachschlag der vorhergehenden Schlussnoten geworden. Indem sich die Aufmerksamkeit auf sie richtete, wurden sie angeregt, sich etwas mehr geltend zu machen, sie motivirten sich Takt 5 als eigne Stimme, und hatten im folgenden Takt eine Rückwirkung auf die

Melodie selber. Das Letztere würde als neue Wendung wahrscheinlich weitere Folgen haben; der Schluss könnte sich so —

44

gestalten.

Vieles Einzelne darf hier und im Folgenden der Prüfung des Jüngers überlassen bleiben; dahin gehört die wechselnde Stimmzahl, der Querstand in No. 43, die Oktavenfolge in No. 44, und Andres mehr.

Die vorliegende Darstellung wäre nicht zu verwerfen; sie oder eine ähnliche Gestaltung könnte am rechten Orte ganz angemessen sein. Allein

#### der Charakter der Höhe des Instruments

ist an ihr nicht befriedigt. Die hohen Saiten des Pianoforte haben einen hellen, bei guten Exemplaren glockenartigen, oder vielmehr glöckchenartigen Klang, und in dieser Eigenschaft einen freundlichen Reiz; dagegen sind sie für sangvolle Darstellung weniger geeignet. Jene günstigen Klänge sind hier

45

benutzt. Die Melodie ist mehrmals geändert, um dem hohen *g* als hell hinaus klingender Quinte oder abschliessender Oktave rechte Geltung zu verschaffen; überhaupt ist das Klingen dem Sanghaften vorgezogen, und dabei zum erstenmal günstig auf die Grundgestalt des Thema's (No. 42) zurückgegangen. — Am Schlusse wird doch auf das Melodische, als das innigere Element im Gegensatz zu den lustigleeren Akkordklängen eingelenkt; man würde vielleicht so —

46

zu Ende gehn.

Hier war es das Klingen, und unter den mitspielenden Tönen das hohe *g*, das als Hauptsache und vor dem Melodischen geltend gemacht, dem sogar mehr als ein Zug aus der Melodie des Thema's aufgeopfert wurde. Könnte nicht derselbe Zweck und namentlich derselbe Ton erhalten werden ohne Aufopferung der Melodie? — Wir versuchen es in einer neuen Bearbeitung.

47 *dolce piano*

Hier schlägt der durchklingende Ton den Melodietönen nach; auch jenes *f*, *e* der Melodie (Takt 3), das in No. 45 dem bellern Klingen geopfert wurde, ist beibehalten. Durch das Ineinanderspielen beider Oberstimmen ist lebhaftere Bewegung des Ganzen ange-regt, die sich Takt 2 und 4 Luft zu machen sucht.

Eine neue Gestalt rufen wir durch den Vorsatz, die höhern Tonlagen zu einer energischen Darstellung zu benutzen, hervor.

48 *Risoluto.* *forte* n. s. w.

Die Melodie sollte in der Höhe, aber stark durchgeführt werden. Folglich musste bei der Zartheit der hohen Töne die tiefere Oktave helfen; folglich mussten die Zwischentöne aus No. 47 sich verstärken und volle Harmonie werden; — und so hat allerdings die eine beabsichtigte Aenderung Verwandlung des ganzen Satzes nach sich gezogen.

Wie würde sich unser Thema in tiefern Oktaven darstellen? — Die tiefern Tonlagen haben schwerern, ernstern Charakter, sind auch vermöge der langsamern Tonschwingungen oder Tonentwicklung (Th. I, S. 141) zu langsamern Fortschreitungen geneigt; endlich müssen in tiefer Harmonielage die Töne sorgfältig auseinander gehalten werden, um sich nicht bei ihrer grössern und langsamer vibrirenden Schallmasse zu verwirren. Es wäre daher nicht rathsam, unser Thema, wie es in No. 40 aufgestellt ist, oder eine



der hochliegenden Variationen ohne Weiteres um eine oder zwei Oktaven hinabzusetzen; Einiges könnte auch da passend sein, schwerlich aber Alles.

Für die Darstellung in der Tiefe wünschen wir dem Thema vor allem mehr Breite und Gewicht; der Zweivierteltakt verwandle sich in Dreivierteltakt.

Dann fällt uns, indem wir an ernstere und gewichtigere Darstellung gehn, zum ersten Mal die kleine und so gar einfache Gliederung (in zwei Abschnitte von zwei, und einen grössern von vier Takten, der aber auch das Zweitaktmaass durchfühlen lässt) bedenklich auf. So kleine Maasse sind, wenn auch keineswegs unbehandelbar und unzulässig, doch jedenfalls ein Hinderniss grossartigerer und tieferer Entwicklung; dem Gefühl hiervon ist es beizumessen, dass schon in No. 47 und 48 die beiden ersten Abschnitte sich mit einander zu verschmelzen strebten. Unter diesen Rücksichten bildet sich folgender Satz, —

Grave.

49

u. s. w.

der bei seinem schwerern Tongewicht gern noch einen Anhang über der liegen bleibenden (oder vielmehr rhythmisch wiederholten) Tonika, oder nochmalige Rückkehr auf den Gipfelpunkt des Satzes (das hohe *g*) wünschen liesse. Würde das Letztere gewählt, so

müsste man jenen Punkt, der schon zweimal gewirkt hat, wahrscheinlich noch steigern; es würde sich statt der letzten Noten in No. 49 vielleicht von Takt 8 an folgende Melodiewendung



bilden, aus *e-g-c* der verlangende Dominantakkord mit der Septime in der Melodie ergeben. Die Erfindung eines schliessenden Anhangs über der Tonika bleibe Jedem überlassen.

Bisher haben wir das Thema bald in höherer, bald in tieferer Region dargestellt. Liesse sich dies nicht in einem einzigen Satze vereinen? — Wir benutzen dazu die breitere Darstellung in No. 49.

Es wäre dies ein zusammenfassender Satz, der am Schluss einer grössern Folge oder Entwicklung seine Stelle fänd'. In diesem Sinne, der sich auch schon in dem Hindurchgehen durch drei verschiedene Tonregionen kundgiebt, bedurfte er grösserer Breite der Entfaltung; und dies hat sich nicht nur in der breitem Takt-

art, die wir gewählt, sondern auch in dem grossen Gewicht geltend gemacht, das dem Gipfelpunkt des Satzes (dem Ton *g* aus Takt 5 in No. 40) beigelegt wird. Dies zieht sogleich weitere Ausführung der letzten Takte nach sich; man fühlt, dass der Satz oben noch nicht schlussreif ist, dass die Takte 5 bis 8 oder 9 noch befriedigende Lösung erwarten.

Zu diesem ganzen weit ausgelegten Inhalt bedurfte es zuletzt noch eines festen Einigungsmotivs; die Einheit des Inhalts schien hier nicht genügend, da er noch nicht das Durchwandern der drei Oktaven motivirt. Hier kam nun das (schon in No. 49 angeregte) Bassmotiv



zu statten, das sich Takt 3, 5, 7 wiederholt, Takt 6 und 8 wenigstens andeutet und überall auf den gemeinschaftlichen Bindeton *G* hinweist. Nun erscheint das Tonspiel durch alle Oktaven als blosser Entfaltung aus diesem festen Grunde.

Daher könnte der Fortgang des Satzes wohl so —



erfolgen, so dass jener bisher als Grundlage anschlagende Halteton jetzt in den mittlern Lagen (in rhythmischer Figurirung) fortwirkte, die Melodie mit der ihr fester anschliessenden Begleitung durch die verschiedenen Tonregionen herdurchschwebte und in jenem Halteton die einigende Mitte fand. Wie sich das im nächsten Takte, wo die Melodielage mit der Lage des Haltetons zusammentrifft, fort- und zu Ende führen liesse, mag Jeder versuchen.

Soviel über die erste Reihe der Variationen, die — wie sich von selbst versteht — hier im Mindesten nicht erschöpft ist oder erschöpft werden sollte. Fassen wir das bisher von No. 43 an Entwickelte in Einem Ueberblicke zusammen, so ergeben sich folgende Resultate.

- 1) Die vorherrschende Absicht war, dass Alles dem Instrument angemessen heraustrete; ohne diesen durchgehen-

den Zweck würde es kaum der Beachtung werth gewesen sein, denselben Satz in verschiedenen Oktaven aufzustellen.

- 2) Diese Hauptaufgabe konnte — schon durch blosse Versetzung in verschiedene Tonregionen — mehrfach, ja vielfältig gelöst werden. So eröffnet sich gleich beim Eintritt in das neue Gebiet die Aussicht auf eine reiche Aernde, auf unerschöpflich zu nennende Erfolge.
- 3) Jede Tonregion des Instruments erwies sich von einem besondern Karakter; wir können auf demselben (wenn auch weniger stark ausgesprochen, als in den Singstimmen und einigen andern Organen) die Tenorlage, — ungefähr zwischen dem kleinen und eingestrichnen *g*, — die Diskantlage, — ungefähr eine Oktave höher, — und die über alle Gesangregion hinausgehenden, mehr glöckchenartig ansprechenden Töne der drei- und viergestrichnen Oktave unterscheiden.
- 4) Folglich nahm derselbe Satz in den verschiedenen Tonlagen auch einen andern, von diesen motivirten Karakter an; er erschien rein und mild in der Diskantregion, von dunklerer Empfindung und ernsterer Stimmung in der Tenorlage, fein, hell und metallisch klingend in den hohen Oktaven.
- 5) Folglich musste die Behandlung in jeder Tonregion eine verschiedene, dieser eigenthümliche sein. Sie bedurfte der Feinheit für die feinen Klänge der hohen Oktaven (No. 43, 44), und dies hatte auf die Melodie selbst, z. B. auf die Schlussweise *a*. (in No. 43) in derselben, so wie auf den spielendern Ausgang in No. 44 Einfluss. Sie bedurfte vieler Töne zu vollerm und dabei luftigerm Klang in der Höhe (No. 45) und grösserer Breite für die langsamere Entfaltung in der Tiefe, in No. 49; — und was dergleichen weiter theils schon erwähnt, theils noch zu bemerken ist.
- 6) Hier, wie früher, haben wir gestrebt, jedes Motiv festzuhalten; wir haben längst und vielfältig erkannt, dass die Kraft der Komposition nicht in der Zahl aneinandergereihter Einfälle und im umherflirrenden Wechsel der Empfindung, sondern umgekehrt in einer immer treuern und energischer festgehaltenen Vertiefung in den einen Gedanken oder die eine Empfindung beruht.
- 7) Dabei haben wir uns vom Motiv zu entfernen gewusst, wo der Gesang des Satzes es foderte; so sind z. B. in

No. 47 und 48 besondere Wendungen rathsam gewesen, um die kurzen Abschnitte an einander zu bringen.

- 8) Selbst in der Entwicklung der verschiedenen Variationen haben wir gern an denselben Motiven wieder angeknüpft. So hat sich das in No. 53 herrschend werdende *g* schon in No. 47, 49 und 51 mehr oder weniger geltend gemacht; das Motiv *a*. (No. 43) wird bedeutender in No. 49 und noch mehr in No. 51\*) und 53; der erste Bassschritt in No. 49 wird zum bedeutsamen Motiv (No. 52) in No. 51. Hierdurch wird die Entfaltung der einzelnen Sätze zu festerer Einheit erhoben und die Erfindungskraft in das Unendliche vervielfältigt.

Hiermit ist nun die Einweisung des Jüngers in die neue Aufgabe wohl genügend zu erachten; wir dürfen uns daher von hier ab an flüchtigern Winken und einzelnen Beispielen, statt vollständiger Entwicklung vorwärts bewegen.

Die bisherigen Variationen hatten zunächst keinen andern Zweck, als die Darstellung des Thema's, und zwar in verschiedenen Tonregionen; Alles, was sich sonst noch einfand, war nur um jenes Zwecks willen da. Eine zweite Reihe von Veränderungen hat zu ihrem Ziel

## 2. die harmonische Begleitung.

Wie vielfältig irgend eine Melodie sich harmonisiren lasse, ist aus dem ersten Theil des Lehrbuchs bekannt. Es mag vom fleissigen Jünger noch einmal an der erwählten Melodie durchgeübt werden, bedarf aber hier keiner nochmaligen Erörterung.

Eben so wohlbekannt ist uns

die harmonische Figuration,

mit alle den Hülf- und andern Beistönen, die sich hier (Th. I, S. 419) einmischen können.

\*) Diese Variation erinnert an das unsterbliche Thema, das Beethoven in seinem grossen *B* dur-Trio (Op. 97) als Andante variirt hat; gleichwohl liegt von No. 40 her am Tage, wie man hier auf jeden einzelnen Zug gekommen und dass an eine absichtliche Entlehnung nicht zu denken ist.

Wir erkennen bei dieser Gelegenheit, wie leicht dieselbe Gestaltung bei verschiedenen Tonsetzern hervortreten kann, ohne dass der eine vom Werke des andern dabei Notiz nimmt. Nicht an solchen Einzelheiten ist das Verdienst oder der Vorzug der Originalität eines Werks und eines Komponisten zu prüfen, sondern an der Eigenthümlichkeit der Grundidee und an ihrer getreuen und folgerechten Durchführung. Eben hier irrt das Urtheil der Halbkennner am häufigsten und weitesten vom Wege, da sie wohl Einzelheiten zu merken und wieder zu erkennen, nicht aber auf die tiefere Grundidee zu dringen und die vernunftgemässe Entwicklung im Ganzen eines Werkes zu verfolgen und zu durchschauen wissen.

Wollen wir letztere Form als Variation anwenden, so kann das in unzähligen Weisen der Tonfolge, des Rhythmus, der Ausdehnung u. s. w. geschehn, muss aber wiederum der Natur des Organs durchaus entsprechen. Auch hier ist es höchst rathsam, dass der Jünger sich vom Einfachsten folgerecht und in möglichster Fülle des Gestaltens vorwärts bewege.

Wär' er also bei dieser Gestalt angelangt,

54

die keineswegs für die einfachste und erste zu achten, so müsste nach irgend einer Richtung hin der weitere Fortschritt gesucht werden. Es könnte zunächst das untergeordnete Verhalten der untern Stimmen bemerkt und deren Theilnahme an der Bewegung der zweiten Stimme, z. B. in einer von diesen Weisen

55

zur Aufgabe werden. Oder man könnte die Tonfolge bereichern und damit beschleunigen;

56

oder, — weil bloss Vermehrung und Beschleunigung der Tonfolge am wenigsten in der harmonischen Figuration wahre innre Bereicherung ist, die Motive mischen und der Einförmigkeit der Tonfolge, die jeder harmonischen Figuration eigen ist, durch die Kraft des Rhythmus und der Modulation abhelfen,

Energico.

57

u. s. w.

wie hier begonnen ist. Auch dieser Tonsatz müsste übrigens durch Anhänge oder ähnliche Mittel erweitert werden, damit die Fülle der Ausführung dem Inhalt entspräche. Auch hier wieder wie bei jeder reichern oder lebhaftern Erfindung steht die Kürze des Thema's hindernd entgegen. Obwohl es, wie wir sehn, nicht an Mitteln fehlt, günstiger Raum zu gewinnen, wird man doch wohl bemerken, dass diese Wiederholungen u. s. w. in Bezug auf das Thema (also den Grundgehalt) eben nur äusserlich nothwendig gewordne

Zusätze sind, und dass ein gleich ursprünglich in genügender Fülle ausgebildetes Thema auch die Variationen weit grossartiger, gleichsam aus Einem festen Stücke gegossen, hervortreten lassen würde. —

Schon hier haben wir zu einer weitem Taktart greifen und zu erweiterter Konstruktion rathen müssen, um dem breitem und gewichtigeren Motiv Raum zu schaffen. Je weiter wir die Motive ausdehnen, desto mehr müssen sich auch die Räume erweitern. Gelangten wir z. B. in Folge weiterer harmonischer Variationen auf diese Gestaltung, —

Brillante.

58 forte dim.

*p*

u. s. w.

so wäre nicht bloss die ursprüngliche Taktart um einen Theil erweitert, sondern jeder Moment der Melodie, wie man hier verdeutlicht sieht,

Thema (nach No. 42).

59 Variation.

vergrössert; — es wäre, wenn man Takt gegen Takt setzen wollte, aus dem Zweivierteltakt ein Sechsvierteltakt geworden. Alle diese Umgestaltungen und Erweiterungen der Konstruktion müssen aus



der ersten Melodielehre (Th. I, S. 37) und der Lehre von der Liedform (Th. II, S. 27) einleuchtend und geläufig sein.

Dass — und wie sich nun zu der harmonischen Figuration Vorhalte (z. B. Takt 2 in No. 58), Durchgänge u. s. w. gesellen und neue Motive an die Hand geben, bedarf keines nochmaligen Nachweises.

Mit Hilfe dieser vereinten Tongestalten erschliesst sich eine neue Reihe von Veränderungen, die wir in Erinnerung an frühere Arbeiten (Th. II, S. 108)

### 3. die figurale Begleitung

nennen. Wie einst gegen den Choral mit einer oder mehreren Stimmen figurirt wurde, so kann es jetzt gegen die Melodie des Thema's geschehn; es könnte z. B. unsre Melodie in dieser Weise —

Larghetto.

60

61

durchgeführt, oder die Bewegung in eine einzige Stimme, z. B. eine Mittelstimme, —

61

61



gelegt werden. Beiläufig hat in diesen beiden Fällen die Figuration auch auf die Hauptmelodie Einfluss geäussert; das Einfachere wäre gewesen, die Melodie unverändert beizubehalten.

Hiermit aber haben wir von selbst den Uebergang zu der letzten Reihe formeller Veränderungen gefunden; wir wollen sie als

4. die *Variation der Melodie*

bezeichnen und nur ein einziges Beispiel davon —

Largo.

62 dolce e grazioso

Ped. \* Ped. \*

etc.

Ped.

geben. Die Melodie (vielmehr der erste Abschnitt derselben) tritt zuerst in der Oberstimme auf und wird dann in der Unterstimme tenorisierend wiederholt: wahrscheinlich wird dieser wiederholende Wechsel der Stimmen nun zu dem zweiten Abschnitte der Melodie, und so ferner, wiederholt. — Hier ist auf Aenderung der Melodie ausgegangen. Dies aber zieht sofort auch Aenderung der Begleitung nach sich, wie vorher in No. 60 und 61 umgekehrt, weil — von welcher Absicht auch die Komposition ausgehe — Melodie und Begleitung nothwendig zur Einigung streben.

Nur soviel ist nöthig, um in die verschiedenen Richtungen formeller Variation einzuweisen; das Weitere giebt sich nach dem jetzt und früher Erkannten von selbst. Je fleissiger der Jünger alle Arten von Variationsmotiven in folgerechter Entwicklung eines aus dem andern aufsucht, je stetiger und kunstmässiger er jedes nach seiner Richtung verfolgt, je freier er bei aller Stetigkeit der

Form und dem Sinne des Ganzen genutzthun sucht: desto reicher wird auch nach dieser Seite hin sein Geist und sein Kunstbesitz emporwachsen. Diese Richtung seiner Ausbildung wird aber, wie schon S. 53 voraus bemerkt, nicht bloss der eigentlichen Variation-Arbeit, sondern auch den bevorstehenden freieren und grössern Formen zu statten kommen. Ja, er wird sich bald überzeugen, dass er durch sie selbst in den polyphonen Aufgaben der Figuration und Fuge, die scheinbar so weit von der Variation abliegen, gefördert wird in Erfindungskraft und Freiheit und Leichtigkeit der Führung; wie denn überhaupt nach unsrer alten Vorhersagung (Th. II, S. 8) keine Kunstform angebaut oder versäumt werden kann ohne entschieden günstige oder nachtheilige Folge für alle andern\*).

## Siebenter Abschnitt.

### Die Charakter-Variation.

Dass der Ausdruck Charakter hier besonders auf die Kunstform bezogen werden soll, in der man ein Thema darstellt, ist bereits S. 59 gesagt. Sei der Ausdruck auch nicht vollkommen bezeichnend, so ist er doch insofern zu rechtfertigen, als die Kunstform eines Satzes der allgemeinste Ausdruck seines Inhalts, mithin das allgemeinste Charakterzeichen ist. So verschieden Inhalts auch alle Märsche, oder alle Fugen unter einander sind, so ist doch schon das Erste und Nächst-Entscheidende zur Charakterisirung eines Satzes gesagt, wenn wir aussprechen können, er gehöre der Marschform oder der Fugenform an. Er ist damit von einer ganzen Masse anderer Tonstücke wesentlich unterschieden.

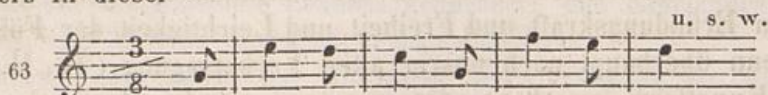
Ein Variationenthema ist, wie wir S. 54 gesehn, ein liedförmiger Satz, kann aber als solcher einer bestimmten angewandten Liedform angehören; ein Beispiel zu Letzterm haben wir an dem Walzerthema, das Beethoven variirt hat. Abgesehn nun hiervon (es würde daraus nur folgen, — was sich von selbst versteht, — dass man ein solches Thema nicht erst in diese bestimmte Form verwandeln könne) hat die nächste Reihe von Charakter-Variationen es mit

1. Uebertragung in eine angewandte Liedform zu thun.

Hierzu bedarf es keiner Anleitung, da wir schon früher und noch im vorigen Abschnitt uns geübt haben, eine Liedform in die

\*) Hierzu der Anhang B.

andre überzuführen. Bisher, z. B. in No. 61 und 62 oder 57, ist dies nach freier Laune geschehn; schon hierbei haben wir Melodie und Taktart geändert. Jetzt muss, wie sich von selbst versteht, die Aenderung dahin gehn, dem Thema die wesentlichen Züge und Wendungen der neuen Liedform, die man sich zur Aufgabe gesetzt, aufzuprägen. Sollte unser Thema z. B. in einen Walzer verwandelt werden, so müsste es vor allem den rhythmischen Bau des Walzers in dieser —



oder einer gehaltreichern Gestalt erhalten; zugleich müsste es — nach dem Herkommen dieser Form, denn nothwendig ist es ihr nicht — zu einem zweitheiligen Lied erhoben werden, was wir ebenfalls schon (Th. II, S. 69) gelernt haben.

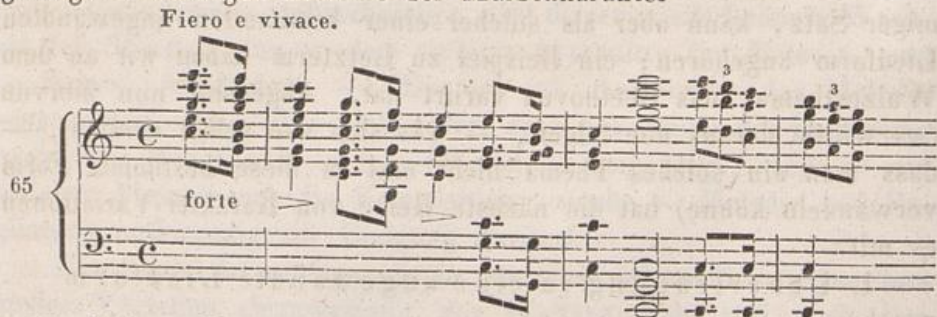
Bei dergleichen Aufgaben wird nun die neue Form so wichtig, dass man noch weniger eng wie sonst an das Thema gebunden, dies vielmehr nur der erste Stoff zu einer gewissermassen neuen Komposition bleibt. Die freieste Verbrauchung der Motive ist hier nicht bloss statthaft, sondern auch nothwendig. Der vorige Versuch eines Walzers ist z. B. schon wegen der Kürze der Melodie nicht wohl ausführbar; man müsste der Kantilene durch erweiterte Auslegung der Motive —

Piacevole.

64  u. s. w.  
Ped. \*

erst eine genügende Weite geben. In ähnlicher Weise könnte der geringen und engen Melodie der Marschkarakter —

Fiero e vivace.

65 

zugänglich werden; es ist, wie man sieht, das erste Motiv dreimal auf verschiedenen Stufen wiederholt und dadurch ein rhythmisches Glied von zwei Takten gebildet worden, dem sich ein gleich langes (wahrscheinlich mit *a-cis-e-g* nach *D* moll ausgehendes) von ab-

weichendem, aber naheliegendem Inhalt anschliessen wird. So würden aus den zwei ersten Takten des Thema's (dem Motiv *e, d, c*) vier Doppeltakte — aus Zweiviertel- Viervierteltakt — geworden sein; die nächsten zwei Takte (das Motiv *f, e, d*) würden, wahrscheinlich auf der Dominante, gleiche Ausführung erfahren, und nach diesen zwei Abschnitten würde aus den letzten Takten des Thema's in gleicher Erweiterung — also auf acht Takte — der Schluss des ersten Theiles, wahrscheinlich in der Dominante, gebildet. Dann müsste ein zweiter Theil nach bekannten Grundsätzen geschaffen werden; er könnte auf der Dominante oder einem fremdern Tone (z. B. der Parallele derselben, *E*moll, oder — da der Mollkarakter vielleicht dem hellen Wesen des Hauptsatzes nicht entspricht — in der Parallele der Unterdominante) mit dem umgekehrten Motiv auftreten, —



und da sich in der ganzen Breite des Hauptmotivs oder vielmehr ersten Abschnitts (von vier Takten) festsetzen, oder in entschiedener Weise (wie hier geschehn) und mit schnellerer oder keckerer Modulation vorschreiten\*).

Dergleichen Umgestaltungen sind übrigens so oft dagewesen, dass wir sie mit diesem Wenigen für abgethan erachten und zu den

## 2. Uebertragungen in eine grössere Form

fortschreiten.

Hiermit sind zunächst Rondo- und Sonatenformen gemeint, deren nähere Bekanntschaft wir in den folgenden Abtheilungen machen werden. Bis dahin muss ihre Anwendung auf die Variation unterbleiben, und wir bemerken nur zur Orientirung, dass in beiden Formen ein (meist liedförmiger) Hauptsatz sich mit Gängen und andern Sätzen zu einem Ganzen verbindet. Soll nun eine dieser For-

\*) Wie sind wir auf die Tonarten *E*moll und *Es*dur gerathen? — Wir fassten den Hauptton der letzten Tonart und Harmonie (*g*) als *Mediante*, als Terz einer andern Harmonie und Tonart auf, folgten also einem altbekannten harmonischen Motiv (Th. I, S. 219) zu modulatorischen Zwecken. Die Auffassung des letzten Haupttons als *Quinte* hat das geringere Resultat einer Modulation in die Unterdominante. Wohl aber können wir umgekehrt die Terz (*Mediante*) des letzten Akkordes zum Grundton erheben und damit in eine neue Tonart, z. B. von *g-h-d* nach *H*moll oder *H*dur, gelangen.

men für Variation benutzt werden, so wird das Thema zum Hauptsatze der neuen Form erhoben und das Weitere frei (oder aus anders gewendeten Motiven des Hauptsatzes) zugesetzt. Weniger geschickt und darum seltner gebraucht ist übrigens zu solcher Verwendung die Sonatenform, weil diese eigentlich zwei Hauptsätze (oder gar Hauptpartien) hat, nebst mancherlei Nebensätzen und Gängen, mithin das Variationsthema eine nur untergeordnete Bedeutung behaupten kann.

Ebenfalls nur oberflächlich ist einer dritten Form, die wir

#### Variationenfinale

nennen wollen, zu gedenken. Sie besteht darin, dass das Thema in mehrmaliger Wiederholung, einfach oder auf mannigfache Weise variiert und in verschiedenen Tonarten mittels blosser Modulation oder durch verbindende Gänge zu einem grössern Ganzen erhoben wird. Bestimmtere Ordnung ist hier nicht sichtbar; vielmehr gehört ein solches Tonstück in die Kategorie

#### der Phantasie

(von der ebenfalls weiterhin die Rede sein wird), kann aber auch von den bestimmtern Formen des Rondo u. s. w. diese oder jene Wendung entlehnen.

Die letzten Formen für Variation fassen sich als

3. Umwandlungen in polyphone Kunstformen zusammen. Das liedförmige Thema soll Stoff geben zu polyphonem Satze.

Denken wir zuerst der wichtigen Fugenform, so ist klar, dass das Variationen-Thema nun Fugenthema werden soll, dass aber selten oder nie ein Variationsthema dazu sofort und ganz geeignet ist. Man wird sich also nur an einen Theil desselben (wahrscheinlich die ersten Motive) zu halten und diesen nach den Erfodernissen des Fugensatzes umzubilden und zu benutzen haben. Unser Thema z. B. könnte in folgender Weise



verwandelt und — bei der Buntheit seiner nunmehrigen Gestalt — in einer dreistimmigen (oder zweistimmigen) Fughette ausgeführt werden.

In dieser Weise hat Beethoven sein in No. 37 angeführtes

Thema in der vierundzwanzigsten Variation zu einer Fughette verwendet. Er hält von demselben nichts, als den anfänglichen Quartensschritt und die Harmonie (diese auch nur vorübergehend) fest und gewinnt dieses Thema (vergl. Th. II, S. 323, No. 478),



das vierstimmig durchgeführt und mit Hilfe des weitern (aus No. 37 nicht ersichtlichen) Inhalts des Variationenthema's zu einem Schluss auf der Dominante geleitet wird. Den zweiten Theil bildet eine neue Durchführung des Thema's in der Verkehrung und Engführung, —

69

der Bass und zuletzt das Thema in rechter Bewegung folgen. Das Ganze hat die Form der Bach'schen fugirten Giguen (Th. II, S. 333), nur in einem ganz abweichenden Sinn angewendet; stille Heimlichkeit deckt hier das Stimmgewebe an der Stelle des sprühenden Humors in jenen kleinen Meisterstücken Bach's. Aber auch hier ist nicht bloss der sinnige Geist des Tondichters, sondern das eigenthümliche Weben und Leben der Kunstform auf das Glücklichste und Dankwertheste bethätigt.

Nochmals muss dem neuern Meister dasselbe Thema Anlass zu einer Doppelfuge geben, in der zweiunddreissigsten Variation, — übrigens in einer fremden Tonart, *Es*dur. Der Quartensschritt und die Wiederholung des Melodietons geben Stoff für das erste Subjekt, das zweite Subjekt wird frei zugesetzt.

70

Allegro.

Dass hier mit Ausnahme der ersten drei oder vier Töne jede Hindeutung auf das Thema weggefallen, ist klar. Wär' es Absicht des Komponisten, dem Thema recht getreu und nahe zu bleiben, so würde er natürlich dergleichen weite Abweichungen zu vermeiden, — folglich die Fugenform auszuschliessen haben. Der höhere Sinn der Variationenform ist aber, wie wir immer deutlicher

erkannt, der: ein und denselben Grundgedanken als Grundlage oder Stoff in den mannigfachsten Gestalten und Charakteren auszubilden; eben dies ist hier Beethoven's Zweck und Verdienst.

Anschliessender ist in den meisten Fällen die Form des Kanons, da der Kanon eine weiter erstreckte Melodie zulässt, als das Fugenthema sein kann, — ja beliebig weit erstreckte Fortführung gestattet. Daher kann bisweilen die ganze Melodie des Thema's kanonisch durchgeführt werden. So liegt dem unsern in seiner Grundgestalt (No. 42) oder einer Umschreibung, z. B.

Andantino.

71

u. s. w.

eine kanonische Durchführung in der Unterquinte oder Oberquarte sehr nahe; sie geht bis zu dem Zeichen † in der anführenden Stimme und würde freien Abschluss erfordern, könnte auch mit einem gehenden Bass unterstützt werden. Eine zweite kanonische Durchführung wäre in der Unterquarte und Oberquinte, wie hier bei *a.* —

72

anzulegen, und könnte, wie bei *b.*, spielmässig oder durch zugesetzte Stimmen harmonievoller und rhythmisch belebter werden.

In gleicher Weise hat R. M. v. Weber in seinen „Sieben Veränderungen auf ein Zigeunerlied“ das ganze zweitheilige Thema zu einem zweistimmigen Kanon in der Unterquinte benutzt\*); er lässt das Thema von der zweiten Stimme, die einen Takt später eintritt, Ton für Ton nachsingen, so dass nun dieselbe natürlich auch einen Takt später als die anführende Stimme schliesst; eine

\*) Th. II, S. 453 des Lehrbuchs.



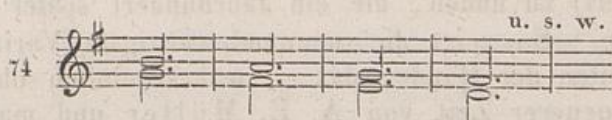
barocke, hier aber von Weber eben so geistreich als sachgemäss benutzte Form.

Am reichsten finden wir diese Form der Variationen in den „dreissig Veränderungen einer Arie“ von Seb. Bach\*) ausgebeutet. Hier sind seinem anscheinend gar nicht dazu geeigneten, schon wegen seiner Länge, — zweimal sechzehn Takte, — dann wegen seines komplizirten Inhalts bedenklichen Thema (wir geben hier —



nur den Anfang), neben mancherlei Nachahmungen, einer Fughette und andern Veränderungen, Kanons im Einklang und der Oktave, in der Obersekunde, Unterterz, Unterquarte und Oberquinte (diese beiden in der Verkehrung antwortend), in der Obersexta und Oberseptime abgewonnen.

Die Ausführung dieser Arbeit war, wie man schon bei einem Blick auf das Thema erräth, nur möglich, indem der Meister auf die Grundlage des Thema's



zurückging, und, an dieser festhaltend, sich die freieste Abweichung von der ursprünglichen Kantilene (No. 73) erlaubte. Dies erkennt man gleich im ersten Kanon, in der dritten Variation, —

wo die Oberstimmen im Einklang nachahmen, und ein gebender Bass sie unterstützt; aus jedem Takte der Grundlage (No. 74) ist hier ein halber Takt geworden. Von ähnlicher Beschaffenheit ist die funfzehnte Variation, ein Kanon in der Quinte und Verkehrung, —

\*) Einige Variationen sind für ein Klavier mit zwei Manualen geschrieben, doch auch auf Instrumenten mit einem, wie die heutigen, ausführbar.

Largo.

76

und die reizende achtzehnte Variation, ein Kanon in der Sexte, deren Anfang schon Th. II, S. 454, No. 658 angeführt worden.

Ueberall blickt das Behagen hervor, mit dem der alte Meister seine Aufgabe im Sinn jener Zeit, — wie Beethoven die erwählte ähnliche im Sinn der unsern, — aufgefasst und durchgeführt hat; nebenbei wird man überrascht, so manche Spielform schon hier (wenn auch mit Zurückhaltung, begränzter als unser Spiel und Instrument fodert) zu finden, die ein Jahrhundert später neu aufgefunden wurde. So zeigt die neunundzwanzigste Variation jenes Ineinandergreifen der Hände, das — wahrscheinlich ohne Entlehnung — in neuerer Zeit von A. E. Müller und manchem ihm Nachfolgenden als Motiv benutzt worden.

## Achter Abschnitt.

### Die Kunstform der Variation.

Unsre bisherigen Betrachtungen und Vorübungen betrafen nur die Einzelheiten der Kunstform, mit der wir uns bekannt zu machen haben. Nachdem wir die wünschenswerthen Eigenschaften des Thema's erwogen und uns in der Erfindung und Durchführung der einzelnen Veränderungen geübt haben, werden wir uns leicht über die Kunstform selbst verständigen und sie dann künstlerisch anwenden können.

So viel erhellt schon von selber, dass die Uebungen der vorigen Abschnitte wohl dem Lehrzweck, nicht aber einem künstlerischen entsprechen. Da wir bei jenen Uebungen so viel wie mög-

lich auf Vollständigkeit und folgereehte Entwicklung einer Gestalt aus der andern bedacht waren: so mussten unvermeidlich viele Gestalten hervortreten (als Beispiele dienen No. 54, 55, 56), denen nur ein geringes Interesse eigen sein kann; andre Gestaltungen, die vielleicht für sich allein ansprechen, konnten es nicht wegen zu grosser Aehnlichkeit mit andern, neben ihnen auftretenden. Schon die grosse Ausdehnung solcher Arbeiten macht ihre künstlerische Wirkung bedenklich, da man nicht hoffen darf, die eigne und fremde Theilnahme an demselben Grundgedanken ununterbrochen so lange festzuhalten; selbst die Musterarbeiten Beethoven's und Bach's wird man nicht immer in ununterbrochener Folge sich und Andern darstellen mögen.

Ferner haben wir bei den in den vorigen Abschnitten angeordneten Uebungen die Form und das Motiv jeder Variation so stetig, als nur die kunstgemässe Entwicklung des Ganzen irgend erlaubte, festgehalten. Auch dies ist (wie früher in der Liedform und bei den Figurationen) dem Uebungszwecke ganz entsprechend, wird aber oft eine gewisse Leere, oder auch Herbigkeit und Steifheit nach sich ziehn, wenn das Motiv für längere Verfolgung entweder zu unbedeutend, oder auch zu eigensinnig und abgeschlossen ist. Das Erstere wäre, bei weiter Ausführung, mit dem Motiv in No. 56, 64 u. a., das Andre vielleicht schon bei dem Motiv von No. 57 der Fall.

Diese und ähnliche Bemerkungen leiten uns auf gewisse

#### äusserliche Regeln,

unter deren Schutz wir wenigstens den gröbern Missständen auszuweichen hoffen dürfen. Allein man wird schon im Voraus darauf gefasst sein, dass hier wie anderswo äusserliche Rathschläge für eine so von innen heraus lebende und bedingte Angelegenheit, wie die Kunst ist, nur unzulänglich und zweifelhaft ausfallen müssen. Das Hauptsächlichste ist wohl Folgendes.

Erstens halte man in der Ausdehnung der Komposition Maass; man trachte nicht so viel wie möglich, sondern nur Antheilwürdiges, — und von diesem auch nur Einiges, lieber zu wenig als zu viel, zu geben.

Zweitens halte man an der folgereehten Entwicklung der verschiedenen Sätze aus einander nur so weit fest, als daraus keine Einförmigkeit der Gestalten zu befürchten ist. Wären daher die Motive No. 54, 55, 56, 58, jedes für sich betrachtet, auch vom höchsten Interesse: so würde es doch unklug sein, sie zu künstlerischer Wirkung nach einander abzuhandeln. Vielmehr trachte man, die Reihe stetiger Entwicklungen da, wo sie zu ermüden droht, durch abweichende Gestaltungen zu unterbrechen, das Ganze durch

den Gegensatz verschiedener Bildungen und Charaktere mannigfaltiger und anziehender zu machen.

Drittens wisse man bei Motiven, die kein zu langes Beharren rathsam machen, oder bei Themen von ungünstiger Länge oder Konstruktion selbst innerhalb der einzelnen Variationen mit den Motiven oder der Weise ihrer Benutzung angemessen zu wechseln. —

Die Unzulänglichkeit dieser und ähnlicher äusserlicher Regeln leuchtet ein. Doch darf ihre Betrachtung und einstweilige Beobachtung, bis wir uns auf einem höhern Standpunkte befestigt haben, nicht verschmäht werden; ihre günstige Einwirkung lässt sich an den Kompositionen gar vieler zum Theil hochverehrungswürdiger Künstler gar wohl erkennen. Wir tragen kein Bedenken, einen unsrer grössten Meister, W. A. Mozart, als vollwichtiges Beispiel aufzuführen.

Die zahlreichen Leistungen desselben in der Variation scheinen vom grössern Publikum bei Seite gelegt. Unstreitig ist ein Theil derselben zu sehr irgend einer flüchtigen Veranlassung entsprungen, als dass man jenes thatsächliche Urtheil ungerecht finden könnte; auch ist eben in dieser einfachen Form die Entfaltung reichern und klangvollern Spiels, wie es unsre Zeit (S. 17) mit Recht fodert, allzu ungerne zu missen. Demungeachtet findet sich auch in diesem Kreise so manches Feine, Anmuthige, tiefer Beseelte, ja oftmals so entschiedne Ueberlegenheit des Inhalts vor vielen glänzenden neuern Kompositionen: dass der Kenner gern darauf zurückkommt, und weder billigen noch fürchten kann, es werde auch das Gute mit dem Geringern der Vergessenheit zum Raube.

Hier nun, auf der Gränze zwischen äusserlich abgefertigten und solchen Arbeiten, in denen sich schon der erwecktere Geist des Künstlers geltend macht, kann jene äusserliche Angemessenheit am deutlichsten beobachtet werden.

Bei mässig langen Themen (meist von zweimal acht Takten) beschränkt sich Mozart gern und klüglich auf die Zahl von sechs bis zwölf Variationen, selbst da, wo er sich für die Lösung der Aufgabe mehr als gewöhnlich angereizt fühlt; wie z. B. in den *D* dur-Variationen, die das Finale der fünften Sonate (des ersten Breitkopf-Härtel'schen Hefts, No. 5 der neuen Einzelausgabe) bilden, oder in den *G* dur-Variationen auf das alte Lied: „Unser dummer Pöbel meint“.

Ueberall findet sich eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung, die meist übereinstimmende Schritte macht und sogar äusserlich leicht zu bezeichnen ist. Die einfachern und kenntlichern Variationen gehn voran, die bewegtern oder zusammengesetztern und entferntern folgen; später fehlt es selten an einem Adagio mit sehr

verzierter Kantilene (auch wohl Minore), worauf dann ein lebhafterer walzer- oder menuettartiger Satz schliesst.

Mit dieser Stetigkeit des Fortschrittes geht die Sorge für Abwechslung Hand in Hand; auch sie ist äusserlich leicht erkennbar. In den so manches Artige enthaltenden Variationen auf das Lied: „*Ah! vous dirai-je, Maman*“\*) vielleicht am deutlichsten. In der ersten Variation wird das Thema (wir haben es mit Buchstaben übergeschrieben) in der Oberstimme leicht figurirt, —



worauf in der zweiten Variation eine ähnliche Figur in der Unterstimme



als Begleitung zu anziehendem Gesang der Oberstimmen wiederkehrt. In der dritten Variation fasst die Oberstimme das Thema in freierer harmonischer Figuration in Achteltriolen; dieselbe Bewegung wird in der folgenden von der Unterstimme als Begleitung benutzt. Darauf folgt ein artig und sinnig weiter geführtes Wechselspiel beider Stimmen, —



und nach zwei bewegten Variationen für die Unter- und für die Oberstimme ein fein empfundnes Minore mit nachahmenden Stimmen, und ein ähnlich gestaltetes munteres Maggiore. Eine bewegtere, auf harmonische Figuration gegründete Variation regt frischeres Leben an, worauf ein sinnig und zierlich geführtes Adagio und ein spielvollerer Satz den Beschluss machen. — Das Ganze ist voll artiger und empfundner Nüancen, was sich aus den obigen Andeutungen (die nur den Nachweis der Gestalten bezwecken) nicht weiter entnehmen lässt\*\*).

Bei andrer Gelegenheit dient dem überall, im Kleinen wie im Grossen so glücklich berathnen Meister ein Wechsel der Motive

\*) Heft 2 der Breitkopf-Härtel'schen Gesamtausgabe, neuntes Thema (No. 9 der neuen Einzelausgabe).

\*\*\*) Ähnliches Verhalten zeigt sich in den vierhändigen Gdur-Variationen im achten Heft der gesammelten Werke (in neuer Ausgabe auch einzeln erschienen).

oder ihrer Anwendung, um, besonders bei einfachen Thematn, Mannigfaltigkeit in die Ausführung zu bringen, ohne die Einheit des Inhalts zu verlieren. Dies zeigt sich deutlich in den *Adur*-Variationen, die mit ein Paar andern Sätzen als Sonate im ersten Hefte der gesammelten Werke abgedruckt sind.

Das Thema schliesst, wie schon S. 56 gesagt ist, sowohl den ersten, wie den zweiten Theil im Hauptton, und setzt beide Vordersätze deutlich und gleichmässig auf der Dominante ab; unstreitig eine bedenkliche Einförmigkeit der Konstruktion, wenn man erwägt, dass dieselbe sich durch alle Variationen wiederholen wird. Noch ungünstiger erscheint aber endlich das Thema (so anmüthig es ausserdem ist) dadurch, dass der Inhalt des ersten Vordersatzes sich fast unverändert — mit Ausnahme der für die Konstruktion nöthigen Abweichungen — im Nachsatze des ersten und zweiten Theils wiederholt.

Was nun der Grundlage (dem Thema) an Mannigfaltigkeit abging, musste der Komponist in den Variationen durch wechselreiche Anordnung vergüten. Das durchgehende Mittel war aber, die Abschnitte des Thema's zu Wendepunkten der Variationen zu benutzen. So wird in der ersten Variation im Vordersatze des ersten Theils dieses Motiv —



durchgeführt, der Nachsatz aber verweist die Sechszehntelbewegung in den Bass und nimmt in den Oberstimmen —



festere Melodie; der zweite Theil ergreift wieder das erste Motiv (No. 80), zum Schluss aber kehrt das andre (No. 81) wieder. Eben so hat in der zweiten Variation die Oberstimme das melodisch verzierte Thema, der Bass aber harmonische Figuration in Sechszehnteltriolen als Begleitung; beim Nachsatz übernimmt die Oberstimme die Triolen (und in ihnen die Melodie), und der Bass befestigt in Achteln die Taktbewegung. Im zweiten Theil wechseln beide Formen genau wieder, wie in der ersten Variation. Die dritte Variation (*Minore*) bringt die Melodie in einer fließenden Sechszehntelfiguration, unter Sechszehntelbegleitung des Basses.



Hier würde Umkehrung der Figuren wenig Erfolg gehabt haben; Mozart unterscheidet daher die Partien, genau wie in den vorigen Variationen, wenigstens durch Oktavverdoppelung der Oberstimme im Nachsatze des ersten und am Schlusse des zweiten Theils. In der nächsten Variation war der gewohnte Wechsel gar nicht rathsam, und der erste Theil wurde einheitvoll durchgeführt. Doch lässt es Mozart nicht dabei bewenden; er bildet den Vordersatz des zweiten Theils ganz abweichend, ja fremd, — und kehrt mit dem Nachsatz auf das ursprüngliche Motiv zurück. Aehnliches Verhalten ist auch in den letzten Variationen zu bemerken.

Solche Behandlungsweise ist nicht bloss in den Mozart'schen, sondern auch in Haydn'schen, in den frühern Beethoven'schen und unzähligen neuern Variationen bis auf diesen Tag zu beobachten. Sie geht so einfach aus der Natur der Sache hervor, dass auch das innerliche Gesetz unsrer Kunstform zunächst auf sie hinführt, man also auch hier in der Uebereinstimmung der Meister nicht etwa ein Herkommen (Th. II, S. 7), sondern die Wirkung eines allgemeinen Vernunftgrundes erkennt. Herkommen, todte Regel, unfruchtbare Manier ist nur vorhanden, wo man nicht auf den Vernunftgrund hat dringen wollen.

Der natürliche oder vielmehr kunstvernünftige Ursprung unsrer Kunstform ist nämlich — und hierauf leiten alle bisherigen Betrachtungen und Uebungen hin — kein anderer, als

liebvoller Antheil des Komponisten an seinem  
Thema,

und zwar an einem liedförmigen und in sich befriedigend abgeschlossen. Schon einmal haben wir uns in Themate vertieft und sie zu höherer Geltung erhoben; das war in der Fugengform, einigermaßen auch in den Figural- und Nachahmungsformen der Fall. Allein hier war das Thema keineswegs in sich befriedigend abgeschlossen, schon an sich ein Kunstwerk; selbst das vollkommenste Fugenthema konnte nicht vollkommen befriedigend, kein selbständiges Kunstwerk genannt werden, weil es der Harmonie und jeder mehrseitigen Entfaltung entbehrte. Daher eben regten jene Themate nothwendig zu polyphoner Behandlung an; es traten die anfangs fehlenden Stimmen herzu und wetteiferten mit der er-

sten und unter einander, das Thema in mannigfachen Beziehungen zu zeigen und damit ein Kunstwerk erst zu schaffen.

Das Thema zu Variationen ist ein Lied, also ein in sich abgeschlossnes und an sich ohne Weiteres befriedigendes Kunstwerk. Wiefern ein solcher schon in sich vollkommner Satz sich mit andern Sätzen und Gängen zu einem grössern Ganzen verbinden könne, ist theils in der Lehre von der Liedform (Th. II, S. 27) gewiesen worden, und wird in den nächsten Abtheilungen noch weiter zur Sprache kommen. Hier aber, in der Variationenform, ist es das Lied an sich allein, das unsern Antheil festhält.

Der nächste Ausdruck dieser Theilnahme ist, dass wir bei ihm weilen, dass wir das liebgewonnene Lied wiederholen.

Nun aber ist es psychologisch unmöglich, lange bei der blossen Wiederholung zu verweilen. Unser Antheil mag sich steigern oder nachlassen, so kommen wir zu der beabsichtigten Wiederholung mit einer andern Stimmung heran, wär' es auch nur eine gleichartige, aber erregtere oder gemilderte. Dann aber ist bei der Regsamkeit unsers geistigen Lebens inneres Fortschreiten, selbst bei äusserm Verweilen, nothwendig, ja unvermeidlich; wir werden bei demselben Gegenstand erst allgemeiner, dann mehr im Einzelnen, erst an dieser Seite und diesen Momenten, dann an andern theilnehmen; sogar Fremdes kann seinen Einfluss äussern. Und wenn wir diesem Wandel unsers innern Lebens, während es auf denselben Gegenstand gerichtet bleibt, Raum geben, wie Wahrheit und Natur verlangen, so werden eben aus den Wiederholungen, die unsre Neigung uns abverlangte, Veränderungen.

Es versteht sich, dass Neigung und fortschreitende Stimmung mit ihren Aeusserungen nicht Gegenstand (der Lehre und Uebung sein können. Eben so deutlich erkennt man aber in diesen Seelenzuständen den Urgrund der Kunstform und aller ihrer Regeln und Hervorbringungen, die wir bisher mehr von aussen her, zum Zweck der Vorübung und äusserlicher Orientirung zu uns herangezogen haben; und nicht weniger haben alle Abweichungen vom Rechten keinen andern Grund, als dass wir etwas Andres gethan, als Neigung und fortschreitende Stimmung verlangten, — oder dass wir unsre Empfindung nicht so weit geläutert und erhoben, unsre Bildung nicht genugsam gesteigert haben, um damit dem Standpunkt unsrer Zeit zu entsprechen.

Raum möchte sich irgendwo ein edler Bild finden, wie Neigung und Stimmung sich auf das Reinste und Bescheidenste künstlerisch ausgeprägt haben, als in den Variationen, die Haydn zu dem von ihm gesungenen Volksliede Oesterreichs geschrieben. Das sanfte Lied, das so schön die Gemüthstille eines glücklichen, der väterlichen Herrschaft kindlich geweihten Volks ausspricht, wird

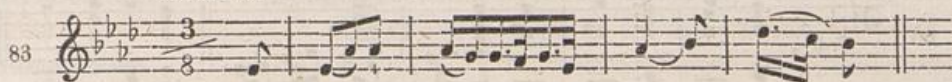


von den vier Instrumenten\*) sanft und erhebend vorgetragen. Dann übernimmt die zweite Violine die Melodie, und die erste umgibt sie schmückend mit einer anmuthigen Begleitung; dies ist die erste Variation. In den beiden folgenden Variationen haben erst das Violoncell, dann die Bratsche die Melodie und die andern Instrumente figuriren dagegen. In der vierten und letzten Variation ist die Melodie wieder in die erste Violine zurückgekehrt und wird durch bedeutendere Harmonie und einfache, aber gefühlte Wendungen zu höherer Weihe entzündet. — In ähnlicher Weise, aber durchaus heiterm Sinn hat dieser freudigste und heiterste aller Tondichter in der *G*dur-Symphonie\*\*) ein Thema seiner Arie aus den Jahreszeiten, „Schon schreitet froh der Ackersmann“, durchgeführt.

Wenden wir uns zu den Werken für unser Instrument zurück, so ist es Beethoven, der Vollender der Klaviermusik, der sich mit innigster Hingebung und folglich auch im höchsten Sinn und Gelingen der Variation gewidmet hat. Es sei hier nicht mehr von seinen frühern Arbeiten, eben so wenig von der Verwendung unsrer Form in der siebenten und neunten Symphonie, in der *Eroica*, in dem grossen *B*dur-Trio (Op. 97), im Septuor und Andern die Rede, sondern nur von drei besondern Werken.

Das erste ist die *A*sdur-Sonate Op. 26, deren erster Satz ein Thema mit Variationen bildet. Beiläufig kann die ganze Sonate, wie fast alle Beethoven'schen, als Muster sinnvoller, vielseitiger, wahrhaft dichterischer Behandlung des Instruments gelten. — Das Variationenthema ist ein nicht entlehntes, sondern aus tiefer, sehnsuchtvoll sich steigernder Empfindung hervorgetreten. Dieser innere Sinn bethätigt sich in jeder der Variationen, oder vielmehr, er schafft sie. Der erste Aufschritt des Thema's, *es-as*, —

Andante.



wird, in solchem Sinn höher beseelt, gleich zum Motiv der ersten Variation; —



\*) In dem *C*dur-Quartett, No. 1 der Trautwein'schen Ausgabe.

\*\*) No. 6 der Breitkopf-Härtel'schen, No. 3 der Bock'schen Partiturausgabe.

die Empfindung bestimmt, verstärkt, vermehrfacht sich mit jedem Schritte mehr, wenn das verlangende Motiv bald immer höher emporringt, bis in die vierte Oktave vom Anfang, bald schüchtern und verschlossener in die ursprüngliche Region zurücksinkt. In der zweiten Variation ist Alles in Bewegung aufgelöst, das Thema im Tenor, das Emporstreben noch mächtiger waltend. Derselbe Zug, aber in vergrämter Stimmung, bedingt den Gang der folgenden Variation (Minore), und es ist eine Folge davon, dass die nächste Variation (Maggiore) milder und tröstend, aber nicht festgestellt, zwischen Höhe und Tiefe, Aufschwung und Zurücksinken gleichsam schwankt. Die letzte Variation giebt das Thema, zwischen Diskant und Alt abwechselnd vertheilt, in bewegter, aber doch sichrerer Weise, und schliesst mit wohlthuend süßer Beschwichtigung. Der tiefere Sinn des Ganzen und namentlich des Schlusses würde wohl nur durch einen Hinblick auf die folgenden Sätze der Sonate zu deuten sein, den wir uns hier versagen müssen.

Noch abgeschlossener in innerer Einheit sind die Variationen, die den Mittelsatz der unsterblichen *F* moll-Sonate (Op. 57) bilden\*). Auch ihr Sinn ist nicht anders, als aus dem Zusammenhang des ganzen Tongedichts, namentlich aus dem vorangehenden Satze, tiefer zu erkennen. Genug, nach gewaltigem Sturm, in dem leidvolle und selige Klänge, Leidenschaft und ödes Versinken scheinen vorübergeweht zu werden, setzt sich nun in leiser, dunkler Tiefe, höchst zusammengehalten, verlangenvoll wie ein Gebet in tiefster Umfinsternung, das Thema fest. Die erste Variation wiederholt es nur zagender, —

(Thema.)  
Andante con moto.

85

Var. 1. u. s. w.

*p e dolce*

die Melodie ist gebrochen, der Bass schleppt zögernd, aber festgeschlossen nach. Tröstlicher, in milderer Tonlage und sanft bewegt, bringt die folgende Variation den gelöstern Gesang und führt unmittelbar in die dritte über, in der das Thema in zarter, feiner Weise, wie zu Harfenbegleitung —

\*) Ein ähnlicher Satz, nur von mindrer Bedeutung, ist das Andante der *G* dur-Sonate Op. 14.

86

Var. 2. Uebergang in Var. 3.

intonirt wird. Mit etwas erweiterter Ausführung leitet dieser Satz zum Thema in tiefer und mittler Lage, in erster Einfachheit, aber von bewegtern Motiven angeregt, zurück, dann aber — was nicht weiter hierher gehört — in das unruhige, mächtig strebende Finale der Sonate hinein. Nirgends möchte sich eine so eng geschlossene, so durchaus stetige, an den (äusserlich genommen) einfachsten Motiven sich genügen lassende Entwicklung wiederfinden, als hier. Aus tiefster Verlassenheit trostvoll emporgeflügelte, wieder in sich zurückkehrende Andacht.

Das dritte Werk, das hier, wenn auch nur flüchtig, — zur Anregung, zur Hindeutung auf Höheres, — erwähnt werden muss, ist das Finale der *C* moll-Sonate, Op. 111. Ein tief empfundnes, von zarter, inniger Wehmuth überfließendes Thema wird hier in höchster Stetigkeit, aber auf das Reichste weiter und weiter ausgeführt; beunruhigter, dann anmuthig erregt — aber in den elegischen Grundton der Stimmung zurücksinkend, neu ermuthigt und in kühnem Schwunge sich aufraffend, später in tiefster Versunkenheit; — wer wagte, den überreichen geheimstverhüllten Seelenbewegungen überallhin mit Worten zu folgen! —

Wir dürfen diesen Punkt, mit dem sich die erste Reihe unsrer Mittheilungen und Uebungen abschliesst, nicht verlassen, ohne zweierlei Betrachtungen anzustellen.

#### Die erste.

Ueberblicken wir sämtliche Motive der Variationen aus der *F* moll-Sonate (No. 85 und 86), oder die der *A* dur-Variationen und der von Mozart angeführten: so muss, zumal bei den erstgenannten, auffallen, dass diese Motive weder so zahlreich, noch so eigenthümlich ausgebildet erscheinen, als wir nach den Vorübungen der vorigen Abschnitte für uns selber leicht erreichbar achten dürfen. Dass hier nicht an Dürftigkeit der Erfindung oder Ausbildung gedacht werden darf, versteht sich bei dem hohen Namen der Meister von selbst; hat doch Beethoven eben in der Variationenform das Tiefste und Eigenthümlichste geschaffen, das ihr je zu Theil geworden, und gehören doch die zuletzt erwähnten Variationen zweien seiner eigenthümlichsten und mächtigsten Werke an.

Eben hierin erkennen wir, dass ein Höheres, als das Trachten nach äusserm Reichthum oder originalen Einzelheiten die Meister geleitet hat, dass sie treu und rein der Stimme des Herzens oder der Idee ihres Werks gefolgt sind, und eben hierin sich und ihren Beruf am höchsten geehrt haben. Sie würden aber weder die Kraft noch den Muth dazu besessen haben, wenn nicht das redlichste und erfolgreichste Streben für ihre künstlerische Ausbildung vorangegangen wäre und sie in den Stand und das Recht gesetzt hätte, nur der innern Stimme zu folgen. Auch ein minder Ausgebildeter hätte gar leicht auf Erfindungen, wie die in No. 86 aufgewiesenen, kommen können. Aber in dem geheimen Bewusstsein seiner Beschränkung würde ihm das Gefundene, weil es nichts hinter sich hätte, ungenügend, trivial erscheinen, und er würde unwiderstehlich zu Gesuchterm hingetrieben werden, oder an dem für ihn Dürftigen gefesselt stehn bleiben.

#### Die zweite.

Hier zum erstenmal ist nicht zu umgehn gewesen, von einem tiefern Sinn, der Kunstwerken inwohne, Erwähnung zu thun.

Dass vielen Kompositionen tieferer Sinn als blosses Tonspiel oder bloss dunkles Gefühl inwohnt, — dass viele von einer mehr oder weniger lichten und bestimmten Idee angeregt und aus ihr heraus gebildet sind: sollte füglich nicht bestritten werden, da alle Meister unsrer Kunst theils in ihren Werken (und zwar in ihren höchsten, aus der reifsten und kräftigsten Periode ihres Schaffens), theils mit ausdrücklichen Worten davon Zeugnis ablegen, und man wohl kein gültiger Zeugnis erwarten kann, als von denen, in welchen die Kunst ihre höchsten Lebensmomente erreicht, die selbst nichts anders, als eine Verkörperung, Individualisirung der allgemeinen Kunstidee sind. Bezweifelt hat die Wirklichkeit eines solchen höhern Geistes in der Musik nur deshalb werden können; weil diese Kunst am weitesten entfernt ist von der Fähigkeit klarbestimmten und unzweideutigen Ausdrucks, weil in ihr der Geist in seinem innerlichen Verhülltsein und Geheimniss lebt, und weil derjenige Beobachter, dem die innerste Idee des Kunstwerks entschlüpft oder ganz verborgen bleibt, an den mannigfachen Aeusserungen für Sinn und Gefühl noch einen so überreichen Inhalt empfängt, dass er sich trösten und mit einigem Schein der Wahrheit überreden kann, das sei schon der ganze Inhalt des Werks.

Das Dasein eines solchen tiefern Inhalts unsrer Kunst dem Jünger verhehlen wollen, wär' ein eben so unbefugtes als unausführbares Unternehmen; die Werke und Worte der Meister und

früher oder später die eigne Ahnung der nach dieser Seite Berufenen zeugen zu laut.

Allein die weitere Erörterung gehört nicht der Kompositionslehre zu, sondern muss der Musikwissenschaft\*) vorbehalten bleiben, und zwar deswegen, weil die Entstehung oder Bildung der Ideen und Gemüthzustände und deren Darstellung in Kunstwerken nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können. Jener geistige Inhalt kann nicht gegeben und gesucht werden, sondern nur aus dem Gesammtleben hervortreten; ihn und seine Ausgeburt in Tönen haben wir nur als höhere Gabe zu empfangen. Und wenn in der That bisweilen die anregende Idee einem Künstler von aussen gegeben worden: so konnte sie sicherlich nur Leben gewinnen, wenn sie verwandte Geistesrichtung und Regung bereits vorfand; sie konnte nur wecken, was schlummernd oder traumhaft wirklich schon da war.

Schon aus diesem Grunde müssen wir dem Jünger sogar ausdrücklich rathen, jenem geistigern Gehalt nicht willkührlich nachzustreben; er ist seiner Natur nach nicht oder nur ausnahmweise von unserm freien Willen abhängig. Eigenwillig aber ergriffen leitet dieses Trachten, das dann ein missverständiges zu nennen ist, gar leicht aus der reinen und sichern Sphäre unsrer Kunst in Regionen, wo unmittelbar und durchaus Musikalisches sich fremden Geistesbethätigungen anlehnt und mit ihnen zusammengeht in eine neue und höhere Einheit. Hier droht aber dem nicht ganz Durchgebildeten und Gekräftigten die Gefahr, an seinem musikalischen Gehalt einzubüssen, ohne des höhern theilhaftig zu werden, ja diesen zu suchen, wo er in der That gar nicht zu finden ist.

So werden wir denn auch hier von der Lehre selbst an ein über alle Lehre und Uebung hinausliegendes Höheres erinnert, dessen wir uns durch die gewissenhafteste Bildung würdig und vielleicht theilhaftig zu machen haben\*\*).

\*) Einiges ist darüber in der Schrift des Verf. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ gesagt.

\*\*\*) Hierzu der Anhang C.