

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 19 (1969)

Artikel: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757) : Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen

Autor: Dürrenmatt, Hans-Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

P
22733¹⁹
PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 19

HANS-RUDOLF DÜRRENMATT

Die Durchführung
bei Johann Stamitz (1717—1757)

BEITRÄGE ZUM PROBLEM DER DURCHFÜHRUNG UND
ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG VON ERSTEN SINFONIESÄTZEN

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Ueberblick über ihr Leben und die handschriftliche Ueberlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 19

Die Durchführung
bei Johann Stamitz (1717—1757)

BEITRÄGE ZUM PROBLEM DER DURCHFÜHRUNG UND
ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG VON ERSTEN SINFONIESÄTZEN



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG FALK WAHRMANN UND SUTTORI

HANS-RUDOLF DÜRRENMATT

Die Durchführung
bei Johann Stamitz (1717—1757)

BEITRÄGE ZUM PROBLEM DER DURCHFÜHRUNG UND
ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG VON ERSTEN SINFONIESÄTZEN

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

HANS-RUDOLF DÜRRENMATT

Die Durchführung
bei Johann Stamitz (1717–1757)

ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG VON ERSTEN SINFONIESÄTZEN
BEITRÄGE ZUM PROBLEME DER DURCHFÜHRUNG UND

Nachdruck verboten

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

© 1969 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland
Buchdruckerei Willy Dürrenmatt Bern

INHALT

Vorwort	7
----------------	---

I. Einleitung

Spezialuntersuchungen zum Durchführungsproblem	9
--	---

II. Beiträge zum Problem der Durchführung

1. Der Begriff der Durchführung	14
2. Die Durchführungstechnik	20
3. Die Herkunft von Durchführung und Durchführungstechnik	23
4. Zweck und Bedeutung der Durchführung	27
5. Die Länge der Durchführung	30
6. Schlussfolgerungen	32

III. Analytische Untersuchung der Durchführung an ausgewählten ersten Sinfoniesätzen von Johann Stamitz

A. Allgemeine Erläuterungen

1. Methodisches Vorgehen	33
2. Der gegenwärtige Stand der Forschung in bezug auf die Sinfonien von J. Stamitz	46
3. Das Problem der Durchführung bei J. Stamitz	51
4. Verzeichnis der untersuchten Sinfonien von J. Stamitz	56

B. Die Ergebnisse der Analyse

Übersicht über die in die Untersuchung einbezogenen Kriterien	83
1. Der Beginn der Durchführung	83
2. Der Schluss der Durchführung	85
3. Das Durchführungsmaterial	87

4. Die Verarbeitung des Expositionsmaterials in der Durchführung	95
5. Formale Aspekte des Durchführungsproblems	112
6. Die harmonische Gestaltung der Durchführung	125

C. Allgemeine Zusammenfassung und Interpretation der analytischen Untersuchung

1. Der Durchführungsbeginn	129
2. Der Durchführungsschluss	129
3. Das Durchführungsmaterial	130
4. Die Verarbeitung des Expositionsmaterials in der Durchführung	131
5. Zum formalen Aufbau der Durchführung	132
6. Die harmonische Struktur der Durchführung	134

IV. Schlussbetrachtung 136

V. Anhang

Versuch einer Einteilung der untersuchten Sinfoniesätze von J. Stamitz in Früh- und Spätwerke	139
---	-----

Literaturverzeichnis	146
-----------------------------	-----

Vorwort

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Fragenkomplex der Durchführung im allgemeinen und mit der Durchführungsgestaltung in den Sinfonien von Johann Stamitz im besonderen. Obgleich dieser Komponist als Haupt der Mannheimer Orchesterschule unbestritten anerkannt ist, hat er in der musikwissenschaftlichen Literatur noch keine gebührende Würdigung erfahren¹. Hier eine spezielle Untersuchung vorzunehmen, ist daher sicher gerechtfertigt, vor allem auch, weil die Zeitspanne zwischen Barock und Klassik noch vermehrter Erforschung bedarf.

Grundlegende Voraussetzungen zu dieser Arbeit erbrachten folgende musikwissenschaftliche Studien an der Universität Bern: Seminarübungen zu den Sinfonien von G. B. Sammartini, analytische Forschungen zur Uebergangszeit um 1750 bei Johann Sebastian Bachs Söhnen sowie eine Seminararbeit über die Affektenlehre im 18. Jahrhundert und ihre geschichtlichen Vorerscheinungen. — Mein Interesse an formal-technischen Problemen und ebenso an einer terminologischen Abklärung zur Musik in der Zeit von 1720 bis 1760 führte zu einem intensiven Literaturstudium, wobei meine besondere Aufmerksamkeit auf das Durchführungsproblem in der Sonatensatzform gelenkt wurde. Der Mangel an Spezialliteratur über die Durchführung sowie die Tatsache, dass die Musiklexika kaum erschöpfende Artikel auf diesem Gebiet enthalten, veranlassten mich, eine Arbeit über die Durchführungsgestaltung vorzunehmen, mit dem Ziele, die hauptsächlichsten Musikzentren in Europa um 1750 (Berlin, Dresden, Mannheim, Wien, Italien und Paris) miteinander zu vergleichen. Da jedoch die gesamte analytische Vorarbeit erst einmal geleistet werden musste, war eine Beschränkung — in der vorliegenden Studie auf Johann Stamitz — unvermeidlich. Es galt sodann, eine Grundlage für die weitere Erforschung des Durchführungsproblems in der Vorklassik zu schaffen. In diesem Sinne kann die Arbeit als methodischer Wegweiser aufgefasst werden. Eine jeweilige Anpassung in der Fragestellung bei späteren Untersuchungen wird freilich unumgänglich sein, da eine allzu starke Schematisierung zu vermeiden ist.

Danken möchte der Verfasser für ihre wertvolle Lehrtätigkeit und persönliche Anteilnahme Herrn Professor Dr. A. Geering und Frau Professor Dr. L. Diken-

¹ In bezug auf die Biographie von J. Stamitz sei die grundlegende Arbeit von P. Gradenwitz 1936 erwähnt; vgl. Lapšín 1938, Pospíšil 1947 und Gradenwitz 1949.

mann-Balmer in Bern. — Mein Dank gilt aber auch allen Persönlichkeiten für Hinweise und Auskünfte, namentlich den Herren Prof. Dr. T. Georgiades in München, Dr. F. Kaiser in Darmstadt, Prof. Dr. J. LaRue in New York, PD Dr. J. P. Locher in Bern, Dr. F. W. Riedel in Mainz und Dr. H. P. Schanzlin in Basel. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Herrn E. K. Wolf in Syracuse (USA) und ebenso meiner Frau für die sorgfältige Durchsicht der ganzen Arbeit.

In dankenswerter Weise waren folgende Bibliotheken bei der Besorgung von Mikrofilmen und Xerox-Kopien behilflich: B a s e l : Oeffentliche Bibliothek der Universität; B e r n : Gesamtkatalog der Schweizerischen Landesbibliothek, Konservatoriumsbibliothek und Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität; D a r m s t a d t : Hessische Landes- und Hochschulbibliothek; D o n a u e s c h i n g e n : Fürstlich Fürstenbergisches Archiv; E i n s i e d e l n : Stiftsbibliothek; E n g e l b e r g : Stiftsbibliothek; H a r b u r g : Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlung; L u z e r n : Zentralbibliothek; M a n c h e s t e r : Public Library; M ü n c h e n : Bayerische Staatsbibliothek; O b e r l i n (Ohio): College; R e g e n s b u r g : Fürstlich Thurn und Taxische Hofbibliothek; S t o c k h o l m : Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek; W a s h i n g t o n : Library of Congress; W i e n : Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde und Musikwissenschaftliches Institut der Universität; Z ü r i c h : Zentralbibliothek und Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft.

Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Herrn Dr. E. Mohr, sei für die Aufnahme der vorliegenden Dissertation in die Publikationenreihe herzlich gedankt.

I. Einleitung

Spezialuntersuchungen zum Durchführungsproblem

Ein Ueberblick über die spezielleren Arbeiten zum Durchführungsproblem soll die verschiedenen Aspekte deutlich werden lassen, unter welchen bisher die musikwissenschaftliche Forschung dieses Teilgebiet untersucht hat.

L. Wolff versuchte 1890 in seiner Arbeit *«Geschichtliche Studien über das musikalische Motiv und seine Durchführung»* eine Entwicklungsgeschichte der Durchführung zu schreiben. Zu diesem Zweck untersuchte er musikalische Kunstwerke von G. Dufay bis R. Wagner und bestimmte an verschiedenen Beispielen den jeweiligen Durchführungs-Zustand. Der Begriff der Durchführung wurde von Wolff bewusst weit gefasst²; auf satztechnische Probleme ging Wolff weniger ein, besonders, wenn es sich um systematische Vergleiche handelte. Den Ausgangspunkt seiner Ausführungen bildete für Wolff das 19. Jahrhundert, welches in der Untersuchung am ausführlichsten behandelt wird. Von diesem Jahrhundert aus beurteilt Wolff die früheren Epochen, wobei er jedoch den historischen Gegebenheiten nicht ganz gerecht wird³. — Soviel bis heute bekannt ist, hat Wolff als erster das Gebiet der Durchführung untersucht; dabei leistete er eine nicht zu unterschätzende Vorarbeit im Bereich der musikalischen Satz- und Formenlehre.

Ein ausgesprochen einseitig orientierter Aufsatz von O. Wappenschmitt, betitelt *«Die Durchführung im I. Satz von Haydns Militär-Symphonie»*, ist 1908/1909 erschienen. Es handelt sich dabei um eine rein harmonische Analyse der Durchführung, welche zum Ergebnis führt: *«Die ganze Durchführung ist in ihrem Kern, in ihrem Gipfel nichts weiter als eine Dominante»*⁴. Von der thematisch-motivischen Durcharbeitung, welche dieser Sinfoniesatz aufweist, wird kein Wort erwähnt.

1915 legte E. Kornauth seine Abhandlung vor über *«Die thematische Arbeit in Joseph Haydn's Streichquartetten seit 1780»*. Die satztechnische Seite des Durchführungsproblems fand Kornauths besonderes Interesse. An verschiedenen Einzelbeispielen demonstrierte er die Durchführungsentwicklung bei J. Haydn; es fehlt

² Wolff 1890, S. 1. — Vgl. S. 16—17 dieser Arbeit.

³ Ueber die Durchführungstechnik von D. Scarlatti schreibt Wolff 1890, S. 64: *«Wir finden eine ganze Anzahl von Motiven, aus denen weit mehr hätte entwickelt werden können»*.

⁴ Wappenschmitt 1908/09, S. 250.

jedoch eine übersichtliche Zusammenfassung der einzelnen Durchführungstechniken, so dass in bezug auf die Durchführung in Haydns Streichquartetten noch einige Unklarheit herrscht. Hingegen ist Kornauths Feststellung interessant, dass bei Haydn thematisch-motivische Verarbeitung bereits in der Exposition vorkommt⁵.

1924 schreibt A. Lorenz in seiner Untersuchung *«Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze»*: «Nun ist ja die Sonatenform sattem bekannt, aber wenn man ehrlich sein will, so muss man gestehen, dass man sich im allgemeinen mit der Beschreibung der typischen Gestalt des ersten Teils und der Reprise begnügt hat. Ueber Df. (und Coda) aber stecken doch die Untersuchungen noch tief unten»⁶. — Bei der Eroica-Durchführung gelangt Lorenz auf Grund der inhaltlichen Gliederung (Architektonik) und der Tonartenfolge zu vier Haupt-Abschnitten, die in ihrer Folge eine geschlossene Barform darstellen: I = Thesis; II = Antithesis; III und IV = Synthesis. Auf die begriffliche Abgrenzung der Durchführung geht Lorenz als Formspezialist nicht ein; ebensowenig auf die thematisch-motivische Modifizierung des Expositionsmaterials.

W. Broels Dissertation über *«Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen»* (1936) hält nicht ganz, was der Titel verspricht. Das harmonische Geschehen wird zwar untersucht; die Technik der Verarbeitung und die Entwicklung des thematischen Materials jedoch werden von Broel zu wenig eingehend behandelt. Ueber eine Schematisierung des Formgeschehens (Exposition = statisch; Durchführung = dynamisch)⁷ gelangt Broel nicht hinaus. Die Analyse wurde zu wenig systematisch und teilweise etwas oberflächlich vorgenommen.

Eine bemerkenswerte Arbeit stellt die Dissertation von V. Kalačić dar: *«Untersuchungen über die Durchführungsgestaltung in den Symphonien, Streichquartetten und Klaviersonaten Joseph Haydns»* (1948). Der Verfasser hat sich vor allem mit dem Begriff der Durchführung auseinandergesetzt. W. Fischers «modifizierte» und «kontrahierte» Exposition (vgl. S. 17), ersetzt Kalačić durch «vollständige» und «unvollständige Rokoko-Durchführung». Ausserdem werden weitere Durchführungs-Bezeichnungen eingeführt (Perpetuum-Mobile-Durchführung, barförmige Durchführung, primitive Sonatinen-Durchführung etc.), um «eine systematisch geordnete Typisierung der Durchführungen Haydns»⁸ zu erhalten. Es mag sein, dass diese formalen Durchführungs-Typen für Haydn zutreffen; doch als allgemein einzuführende Bezeichnungen sind sie nicht brauchbar; für Kalačić stellen sie lediglich methodische Behelfsmittel dar. Der Formenreichtum in Haydns Kompositionen wird dadurch deutlich hervorgehoben, ebenso die allmähliche Entwicklung seiner Durchführungen. Die beträchtliche analytische Leistung, welche von Kalačić erbracht worden ist, hat zu einer klaren Darstellung der Durchführung Haydns in

⁵ Kornauth 1915, S. 69; vgl. MGG 7, Sp. 1069.

⁶ Lorenz 1924, S. 163.

⁷ Broel 1937, S. 88.

⁸ Kalačić 1948, S. 7.

formaler Hinsicht geführt. Hingegen sind die harmonische Gestaltung, die Auswertung von Taktproportionen, die thematisch-motivische Verarbeitung und dynamische oder rhythmische Abweichungen von Kalačič zu wenig berücksichtigt worden. Dazu bemerkt er selbst: «Da sich weder hinsichtlich der thematischen Arbeit noch der Harmonik zu einer übersichtlichen Ordnung der Durchführungen gelangen lässt, ergab sich von selbst ihre Betrachtung nach formalen Gesichtspunkten, um auf diese Weise generalisieren zu können»⁸.

Eine im Aufbau klare und übersichtliche Arbeit hat E. Herold 1950 über «Die Durchführungstechnik in Beethovens Klaviersonaten» veröffentlicht. Vom methodischen Standpunkt aus gesehen ist diese Dissertation besonders interessant; Herold hat folgende Probleme herausgegriffen: Beginn der Durchführung, Materialverwendung, Rückleitung zur Reprise, harmonischer Verlauf der Durchführung, Bedeutung der Durchführung im ganzen Satz. — Während Kalačič die Formgestaltung der Durchführung erforschte, versuchte Herold die technische Seite des Durchführungsproblems zu lösen. Eine etwas differenziertere Analyse wäre wünschenswert gewesen. Ausserdem wirkt Herolds These der «dialektisch-kontrastierenden Struktur des Beethovenschen Sonatensatzes»⁹ kaum überzeugend. Würde das antithetische Prinzip tatsächlich vorherrschen, so müsste man den Theoretikern beipflichten, die in der Durchführung bloss einen «Kampf der beiden Themen» sehen wollen. Gerade hier aber ist Herold anderer Meinung¹⁰. Eine dialektische Betrachtungsweise der Sonatensatzform ist auch deshalb nicht angebracht, weil die Reprise als sogenannte Synthese aufgefasst werden müsste, obgleich sie oft nur eine zusammenfassende Wiederholung des Expositionsgeschehens bringt.

Zu F. Neumanns Dissertation «Der Typus des Stufenganges der Mozart'schen Sonatendurchführung» (1958) sei folgendes bemerkt: Das Hauptgewicht in dieser Arbeit wird auf die harmonische Analyse gelegt, wobei Heinrich Schenkers Gedankengut mitverarbeitet wird. Auf Grund der untersuchten Modulationsfolgen stellt Neumann sogenannte Durchführungs-Typen auf (vgl. Kalačičs formale Typen). Die so entwickelten harmonischen Stufenbeschreibungen werden exemplifizierend auch bei J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Haydn und L. v. Beethoven angewandt und bekräftigen erneut Schenkers Theorie von der einheitlichen Satzgestaltung im 18. Jahrhundert auf harmonischer Grundlage. Neumann hat meines Erachtens zu sehr das Harmonische und dessen Einheitlichkeit in der Durchführungs-gestaltung im 18. Jahrhundert betont: so wird z. B. überhaupt nicht untersucht, inwiefern sich C. Ph. E. Bachs Durchführungen von den Beethovenschen unterscheiden. Das Ergebnis der Dissertation besteht in einer übersichtlichen Darstellung von harmonischen Stufen der Durchführungen ausgewählter Mozartscher Sonatensätze.

⁹ Herold 1950, S. 87.

¹⁰ Herold 1950, S. 28.

E. B. Addams hat sich in seiner Untersuchung *«Source and Treatment of Thematic Material in the Developments of the Sonata-Allegro Movements in the Symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart»* (1962) eingehend mit dem thematischen Geschehen beschäftigt. Mozarts Sinfonien wurden chronologisch in fünf Gruppen eingeteilt (1764—1771; 1772; 1773—1774; 1778—1780; letzte Sinfonien). In den frühen Sinfonien Mozarts stellt Addams fest, dass neues Material sowie das Hauptthema die wichtigsten Quellen der Durchführung darstellen. In der zweiten Gruppe überwiegen knapp die Hauptthemen; die dritte Gruppe weist vermehrt Material von Uebergangs- und Fortspinnungsteilen auf. Neues Material dominiert wieder in der vierten Gruppe, während in den letzten Sinfonien die Durchführung hauptsächlich mit dem 1. und 2. Thema bestritten wird. — Das Durchführungsmaterial wird von Addams nach folgenden Kriterien beurteilt: Veränderung, Modulation, harmonischer Aufbau, durchführungstechnische Verarbeitung und formaler Gesamtaufbau. Die Analysen ergeben ein deutliches Herausragen der Durchführung in den letzten Sinfonien, sowohl in harmonischer und verarbeitungstechnischer Hinsicht, als auch im Formbau (Verselbständigung). Bei Addams finden sich über die eigentliche Themenstellung hinaus bemerkenswerte Beiträge zur Erforschung der Mozartschen Durchführung; freilich wäre eine etwas straffere Darstellung des Stoffes und eine stärkere Berücksichtigung der musikwissenschaftlichen Literatur dieses Gebietes wünschbar gewesen. Die ganze Arbeit hätte so an Uebersichtlichkeit gewonnen.

Seine kleine Abhandlung über den Durchführungsteil in frühen Wiener Symphonien hat J. Vinton in einem Aufsatz von 1963 vorgelegt: *«The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation»*. Nachdem er die Durchführungen in Sinfonien von G. M. Monn, G. Chr. Wagenseil und J. Haydn untersucht hat, kommt er zum Schluss, dass die Durchführungsteile in solchen frühen, gleichsam vorklassischen, Sinfonien unbedingt als selbständige Formteile und nicht bloss als «varierte Expositionen» anzusehen sind. Wichtig ist, dass der Forscher den richtigen Standpunkt für die Beurteilung dieses Problems einnimmt¹¹. Vinton bemüht sich um eine historisch gerechte Würdigung des Durchführungsteils; den Zweck des Aufsatzes sieht er in der «Re-valuation», d. h. der Neubewertung der Durchführung.

Die erste Untersuchung über die Durchführungstechnik der Mannheimer-Sinfoniker legte 1966 G. B. De Stwolinski vor: *«The Mannheim Symphonists: Their Contributions to the Technique of Thematic Development»*. Auf Grund der 43 analysierten Sinfonien von J. Stamitz, F. X. Richter, I. Holzbauer, K. J. Toeschi, A. Filtz, F. Beck, C. Cannabich und C. Stamitz kommt die Verfasserin zum Schluss, dass diese vorklassischen Komponisten einen Stil vertreten, der bereits die meisten Durchführungstechniken enthält, welche in den Werken der späteren Kom-

¹¹ Vinton 1963, S. 22.

ponisten erscheinen¹². — Bemerkenswert ist die systematisch angelegte Untersuchung der einzelnen Durchführungstechniken, der verschiedenen Behandlungsarten einer musikalischen Idee und die jeweilige Zusammenfassung sämtlicher Durchführungstechniken einer jeden Sinfonie. Darüber hinaus wurde in tabellarischen Uebersichten die Verwendung des Materials (thematisch oder fortspinnungs- und überleitungsartig) in Exposition und Durchführung sowie die harmonische Struktur dargestellt. Eine ausführliche Zusammenfassung der Ergebnisse fehlt leider; sie wäre wahrscheinlich auch zu substanzarm ausgefallen, da im Durchschnitt von einem Komponisten nur fünf bis sechs Sinfonien analysiert worden sind. Hingegen weist die Autorin auf den Unterschied zwischen der Mannheimer und der klassischen Durchführung hin, indem sie darlegt, in welcher Beziehung der voll ausgebaute Formteil zwischen Exposition und Reprise von der vorklassischen Konzeption abweicht: 1) grössere Verschiedenheit der Hauptthemen; 2) vermehrte Ausdehnung der Durchführung; 3) Erweiterung der Tonalität; 4) Dissonanz-Spannung ohne sofortige Auflösung; 5) Vergrösserung der orchestralen Möglichkeiten; 6) Wiederaufnahme der fugierten Kompositionstechnik¹².

¹² Stwolinski 1966, S. VI.

II. Beiträge zum Problem der Durchführung

1. Der Begriff der Durchführung

Es sei gleich festgestellt, dass hier nicht eine abgeschlossene, musikterminologische Arbeit vorgelegt werden kann¹³. Anhand einer beschränkten Auswahl von Äußerungen verschiedener Musikschriftsteller des 18. bis 20. Jahrhunderts soll gezeigt werden, dass die Entstehung sowie die Bedeutung des Begriffs der «Durchführung» bis heute nicht restlos geklärt sind. Gleichzeitig wird deutlich, wie gerade der Terminus «Durchführung» erst in Fugen-, später in Sonatensatzformen ähnliche Sachverhalte bezeichnet (z. B. imitatorische Verarbeitungen), als Wortbegriff sich jedoch nicht geändert hat¹⁴.

In der Zeit von 1723 bis 1739 verwenden J. S. Bach¹⁵, J. G. Walther¹⁶ und J. Mattheson¹⁷ den Ausdruck «durchführen» oder «Durchführung» nur im Zusammenhang von fugenartiger Kompositionstechnik. — Bei J. A. Scheibe bezieht

¹³ Auf musikterminologischem Gebiet ist noch vermehrte Forschungsarbeit zu leisten. Siehe Eggebrecht 1955, S. 822, Gurlitt 1966 und Ritzel 1968.

¹⁴ Eggebrecht 1955, S. 823: «Die einmal bezeichnete Sache unterliegt dem Prozess geschichtlicher Fortentwicklung, sie wandelt und verändert sich. Und damit verwandelt sich die Bedeutung des beibehaltenen Wortes — bis dahin oft, dass es in Bezug auf die Sache sinnlos erscheint».

¹⁵ Bach 1723: Hier erscheint die Bezeichnung «durchführen» im Sinne von «ausarbeiten», von «satztechnischer Entwicklung eines Einfalls»; Bach denkt dabei an einen fugenartigen Aufbau: «Auffrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird ... gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen».

¹⁶ Walther 1732, S. 139: «Canzone... 2.] ohne Text, mit kurtzen Fugen und artigen Fantasien durchgeführt»; S. 589: «Symphonia ... In solchem veränderten Tact, oder mouvement, führe man eine ordentliche Fuge durch». — Vgl. auch die Artikel Capriccio, Contrapuntista, Elaboratio, Ricercare und Thema.

¹⁷ Mattheson 1739, S. 378: §. 66. ... «bey gänzlicher Durchführung eines Chorals auf Fugen-Art»; S. 388: §. 100. ... «bey der zwoten oder dritten Durchführung»; S. 389: §. 103. ... «Es darff also ... kein Fugensatz, wenn er einmahl rein hindurch geführt worden, abermahl oder allemahl in seiner völligen Gestalt vom Anfange bis zum Ende erscheinen»; S. 390: §. 109. «Nach fernerer Durchführung wird hernach solches Thema an verschiedenen Orten näher an einander zu bringen seyn». — Vgl. S. 392: §. 122. und §. 124; über die Ausarbeitung äussert sich Mattheson im 14. Kapitel des 2. Teils (vgl. §. 20 und §. 32). Für Mattheson bedeutet der Begriff Durchführung einerseits das Auftreten des vollständigen Hauptthemas in der Fuge (erste Durchführung = erster Themeneinsatz), andererseits das Hindurchführen des Hauptthemas durch die ganze Fuge.

sich der Begriff «Durchführung» hauptsächlich auf die Fuge¹⁸; doch sind bereits erste Anzeichen einer Begriffsausdehnung von der Fuge auf die Sonate oder Sinfonie vorhanden¹⁹.

Von 1745 bis gegen 1770 findet sich, meines Wissens, bei den Musiktheoretikern kein Anhaltspunkt in bezug auf die Durchführung in Sonatensatzformen²⁰. Bei J. G. Sulzer und bei Abbé G. J. Vogler hat sich dann die Uebertragung des Begriffs von der Fuge auf die Sonatensatzform vollzogen²¹; interessant ist, dass Sulzer und Vogler die Bezeichnung «Ausführung» (an Stelle von Durchführung) wählen²². Auch im «Versuch einer Anleitung zur Composition» von H. C. Koch wird im zweiten Teil der Begriff «Ausführung» gebraucht²³. 1802 hat dann Koch als erster Lexikograph eine Definition der Durchführung versucht; er lässt den Begriff für die Fuge sowie für Tonstücke gelten, «die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind»²⁴.

¹⁸ Scheibe 1745, S. 452: «Drittens. Wenn nun der Hauptsatz also angefangen ist: so muss sich solcher auch in den übrigen Stimmen besonders hören lassen. Doch hat man in der Durchführung desselben in alle Stimmen nicht die eingeschränkte Ordnung zu beobachten»; S. 454: «Herr Mattheson saget an einem Orte: die Fuge sey die ... Wiederholung eines gewissen Hauptsatzes, den man sich vorgenommen hat, mit zwo, drey oder mehr Stimmen durchzuführen». — Vgl. Scheibes «Compendium musices» (um 1730), in: Benary 1960, Anhang, S. 42—43.

¹⁹ Scheibe 1745, S. 82: «In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muss. Das übrige ist meistens nur allein die Ausarbeitung». — Vgl. S. 435—436 und S. 623—624.

²⁰ Tutenberg 1928, S. 44: «Der Ausdrucksgehalt der neuen Kunst um 1750 gab den Theoretikern genug zu schaffen, so dass sie nicht dazu kamen, sich mit der Form zu beschäftigen»; vgl. Sondheimer 1925, S. 30. — Marpurg 1762, S. 324 ff. nennt den Ausdruck Durchführung nur im Zusammenhang mit der Fuge. — Ritzel 1968, S. 71—72 erwähnt J. Riepels Versuch «die Sonatenform dreiteilig zu verstehen» (Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 1755, II, 99); vgl. auch Ritzel 1968, S. 141.

²¹ Vogler schreibt 1779, S. 62: «In den Sinfonien befinden sich meistens zwei Hauptsätze. Erstens ein starker, der zur Ausführung den Stoff giebt. Zweitens ein sanfter, der die hizzigen Getöse vermittelt und das Gehör in einer angenehmen Abwechslung erhält». — Vgl. Sondheimer 1925, S. 44 und Ritzel 1968, S. 167, der «eine Bestimmung dieses ‚Kontrastgedankens‘ als ‚zweites Thema‘ im Sinne der pragmatischen Definition in Zweifel» stellt.

²² Sulzer 1773, S. 699: «Bey allen diesen Stücken macht der Hauptsatz immer das Wesentliche der ganzen Sache aus: seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmacks und der Kunst». — Vgl. Vogler 1779, S. 70: «So wüthet die Ausführung jetzo in alle Töne herum». — Siehe auch Koch 1787, S. 97 und Benary 1960, S. 146; vgl. dazu Ritzel 1968, S. 99. — Noch 1827 bezeichnet H. Birnbach den Durchführungsteil als «Ausführung oder Mittelsatz» (nach Ritzel 1968, S. 216).

²³ Koch 1802, Bd. I, Sp. 188: «In der Anlage werden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen». — Vgl. Koch 1793, S. 304—311 und Schwarzmaier 1936, S. 71.

²⁴ Koch 1802, Bd. I, Sp. 506: «Durchführung. Unter diesem Ausdrücke, der am gewöhnlichsten bey der Fuge gebräuchlich ist, versteht man die jedesmalige Nachahmung des Hauptsatzes der Fuge in allen vorhandenen Stimmen ... Bey Tonstücken, die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind, versteht man darunter die Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen oder Modifikationen». — Vgl. Burkhard 1832, S. 84.

Nachdem nun der Begriff der Durchführung auch im Bereich der Sonatensatzform von der Musiktheorie — reichlich verspätet zwar — anerkannt worden war, blieben trotzdem einige Lexikon-Verfasser der Ansicht, der Durchführungsbegriff sei nur bei Fugen anzuwenden, so J. Schuberth²⁵, G. Schilling²⁶ und F. Krätzschmer²⁷.

H. Mendel hat 1870 wiederum Kochs Standpunkt vertreten; die Durchführung in der Sonatensatzform wird jetzt sogar vor der Fugendurchführung erwähnt²⁸. — Ueber die Herkunft der Bezeichnung «Durchführung» gibt H. Riemann in seinem Lexikon von 1887 folgende Auskunft: «... jedenfalls stammt der Name Durchführung von der Fuge her, denn auch die Durchführung des Sonatensatzes nahm früher gern einen fugenartigen Anlauf»²⁹; selbst in der verbesserten 11. Auflage des Riemannschen Musiklexikons, wo ausgeführt wird, dass sich die Durchführung aus der neuen harmonischen Anordnung entwickelt habe³⁰, bleiben die eigentlichen tieferen Zusammenhänge ungeklärt.

Eine bemerkenswerte Erweiterung erfährt der Durchführungsbegriff bei L. Wolff dadurch, dass er ihn bis ins 15. Jahrhundert zurückversetzt, indem er die Vorer-

²⁵ Schuberth 1877, S. 119.

²⁶ Schilling 1840, S. 80: «Durchführung, in der Fugen-Composition die Uebertragung des Themas aus einer Stimme in eine andere». — Vgl. Schilling 1835, Bd. 2, S. 521—522.

²⁷ Krätzschmer 1861, S. 78.

²⁸ Mendel 1870, Bd. 3, S. 284: «Durchführung nennt man im Allgemeinen die thematische Verarbeitung eines Tongedankens mit Hülfe des einfachen oder doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Kanons u.s.w., die Zerlegung desselben in seine einzelnen Bestandtheile und die Bildung neuer Perioden aus diesen Stücken und Stückchen. Ueber das Verfahren selbst und die dabei zu verwendenden Mittel handelt der besondere Artikel Thematische Arbeit (s. d.). — Im Besonderen bezeichnet D. diejenigen Theile grösserer Tonsätze, in denen eine thematische Verarbeitung der Hauptgedanken seine Stelle zu finden hat, in der Sonatenform z. B. im Mittelsatz oder zweiten Theil. S. Sonate. Ebenso bedeutet in der Fuge der Ausdruck D. die auf die Exposition folgenden Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in allen zur Verwendung kommenden Stimmen. S. Fuge. Auch in kleineren Tonformen kann die D. mit Erfolg vollzogen werden, z. B. im zweiten Theile des Scherzo und Trio.»

²⁹ Riemann 1887, S. 249: «Durchführung heisst in grössern Compositionsformen der Teil, in welchem die (vorher aufgestellten) Hauptgedanken (Themen) des Satzes frei verarbeitet, d. h. die Motive bunt durcheinander geworfen und in neuer Weise kombiniert werden. Speziell bei der wichtigsten aller neuern Instrumentalformen, der Sonatenform, folgt die D. unmittelbar der Reprise (Wiederholung), steht also in der Mitte zwischen der erstmaligen Aufstellung der Themen und ihrem abschliessenden letzten Auftritt. Bei der Fuge heisst das einmalige Durchlaufen des Themas ... durch sämtliche beteiligte Stimmen eine D., so dass man auch von einer zweiten und dritten D. in der Fuge spricht; jedenfalls stammt der Name D. von der Fuge her, denn auch die D. des Sonatensatzes nahm früher gern einen fugenartigen Anlauf».

³⁰ Riemann 1929, Bd. I, S. 440: «Die Durchführung entwickelte sich ... allmählich aus den notwendigen Aenderungen, welche im zweiten Teile die umgekehrte Tonartenordnung für die beiden Themen bedingt (I. Teil: 1. Thema in der Haupttonart, 2. Thema in der Dominante oder Parallele; II. Teil: 1. Thema in der Dominante oder Parallele, 2. Thema in der Haupttonart). Als wirklicher Mittelteil steht sie aber erst da, seitdem vor dem 2. Thema im 2. Teil auch das erste wieder in der Haupttonart auftritt (erst bei den jüngern Mannheimern und bei Mozart und Haydn)». — Vgl. Riemann 1967, S. 247.

scheinungen, welche zur entwickelten Durchführung des 18. Jahrhunderts geführt haben, mit einbezieht³¹. Ueber die Herkunft der Bezeichnung weiss aber auch Wolff nichts Näheres. — Dass man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert über den Begriff noch keine endgültige Klarheit verschafft hat, zeigt sich bei H. Riemann, wenn er 1895 von einer Sinfonie Johann Christian Bachs schreibt: «Die Sonatenform steht vollentwickelt da . . . [es] folgt . . . eine regelrechte Durchführung im besten Sinne des Wortes»³². Wie wenig sich die Musikwissenschaft um die begriffliche Seite der Durchführung kümmerte, geht auch aus A. Sandbergers Haydn-Studie, sowie aus Abhandlungen von A. Schering und von K. Horwitz hervor³³. — Auf Grund seiner Untersuchungen bei Hasse und den Brüdern Graun kommt C. Mennicke zu dem Ergebnis, dass die Durchführung häufig nur eine «tautologische Umbildung» darstellt³⁴.

Nach 1900 beginnt sich die Musikwissenschaft allmählich von dem Begriff der Durchführung zu distanzieren; er passt wohl in die Zeit der Klassik und Romantik, muss aber als musikalischer Terminus ständig in spezieller Weise gedeutet werden. So hat W. Fischer 1912 eine Ergänzung des Durchführungsbegriffs versucht mit der Einführung der Ausdrücke «modifizierte» und «kontrahierte Exposition»³⁵. — In ziemlich starker Verallgemeinerung hat E. Kornauth die Durchführung als thematische Arbeit definiert³⁶. Wichtig scheint mir, dass er den Ausdruck «thematische Arbeit» erst vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an gelten lässt und ihn vor 1765 durch «motivische Arbeit» ersetzen möchte³⁷.

R. von Tobel weist darauf hin, dass zwischen «Durchführungsteil» und «Durchführungsbegriff» ein Unterschied gemacht werden müsse³⁸. Ueber die Herkunft des Durchführungsbegriffs äussert von Tobel nur, er sei «von späteren Theoretikern» eingeführt worden³⁹. — In weiteren herangezogenen Arbeiten stellt man entweder ein Sich-Abfinden mit dem Durchführungsbegriff fest⁴⁰, oder dann wer-

³¹ Wolff 1890, S. 1—3.

³² Riemann 1895, Bd. III, S. 183. — Zur Durchführung der Sinfonia «Griselda» bemerkt Kolneder 1965, S. 231: «Diese zeigt alle wesentlichen Elemente der klassischen Durchführungsarbeit».

³³ Sandberger 1921; Schering 1905; Horwitz 1908.

³⁴ Mennicke 1906, S. 327.

³⁵ Fischer 1912, S. XIV; vgl. Gerstenberg 1933, S. 114. — Durch diese Bezeichnung wird meines Erachtens die Abhängigkeit des Durchführungsteils von der Exposition zu sehr betont; der Entwicklung eines selbständigen Formteils wird hier zu wenig Rechnung getragen. Es ist übrigens interessant, dass Fischer 1961 seine neuen Bezeichnungen nicht mehr verwendet (vgl. S. 796).

³⁶ Kornauth 1915, S. 5: Definition der motivischen Arbeit bei J. S. Bach: «Eine planvolle Verwendung des (meist in der Exposition) aufgestellten thematisch-motivischen Materials zu konstruktiven Zwecken unter Ausnützung aller rhythmischen, melodischen (kontrapunktischen) und harmonischen Möglichkeiten»; vgl. auch S. 6.

³⁷ Kornauth 1915, S. 7.

³⁸ Tobel 1935, S. 20, Anm. 6.

³⁹ Tobel 1935, S. 89.

⁴⁰ Grove 1954, Bd. II, S. 680—681; Encyclopédie 1958, Bd. I, S. 652; Bedbur 1953, S. 9.

den Differenzierungen sprachlicher Art⁴¹ und nach formalen Gesichtspunkten⁴² angestrebt. Die terminologischen Schwierigkeiten⁴³, sowie die Problematik des Durchführungsbegriffs⁴⁴, sind zwar erkannt worden, konnten jedoch bis heute nicht endgültig gelöst werden⁴⁵. Es mag dies z. T. daher kommen, dass der Durchführungsbegriff ursprünglich nur in der Fuge heimisch war und erst später auf sonatensatzförmige Stücke übertragen wurde. Nach E. Ratz wird jedoch «die Architektur der Sonatenform bereits im Rahmen der polyphonen Welt der Fuge vorbereitet, so dass der Schritt von der einen zur andern . . . durchaus nicht so gross ist, wie es manchmal scheinen mag»⁴⁶. Die Durchführung in der Fuge unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Sonatensatz-Durchführung. In der Fuge sind verschiedene Durchführungsabschnitte vorhanden, die den ganzen Satz ausfüllen; im Sonatensatz konzentriert sich das Durchführungs geschehen auf den Mittelteil, ver-

⁴¹ Gradenwitz 1940, S. 358: «working-out-section». — Vgl. Wehnert 1956, S. 91, S. 232 und S. 245: «Im Begriff der ‚Durchführung‘ steckt schon die Bezogenheit auf das Thema, bzw. auf die Themen, also auf jenen ideellen Kern, einer ‚funktionalen Mitte‘, deren Gedanklichkeit es ‚aufzuschliessen‘ gilt».

⁴² Kalačić 1948, S. 3 und S. 9 ff. — Die formale Typisierung der Durchführungen bei J. Haydn ergibt nach Kalačić 16 Durchführungstypen mit verschiedenen Unterteilungen, die jedoch z. T. in der Praxis kaum voneinander abweichen, so z. B. die «Durchführung in den Sonatinensätzen» (S. 9—15) und die «Durchführungen in den Scarlattischen (embryonalen) Sonatensätzen» (S. 16—28); die Durchführung «Auftakt zur Reprise genannt» (S. 38) ist, abgesehen von kontrastierenden Elementen, identisch mit der «Durchführung in den primitiven Sonatinensätzen» (S. 10).

⁴³ Gässler 1941, S. 22: «Es ergeben sich grosse Schwierigkeiten, wenn man die gesamte klassische Terminologie auf die Sonatenformen der Vorklassik anwenden will». — Vgl. Bedbur 1953, S. 9 und Kirkpatrick 1953, S. 251 ff. (Durchführung = Excursion). — Die Umschreibung der Durchführung im Artikel Form (MGG 4, Sp. 549) zeigt in ihrer allgemein gehaltenen Ausdrucksweise, welche Unklarheit in bezug auf dieses spezielle Formproblem herrscht: «Die Durchführung als die Mitte der Form ist der Ort der melodischen und rhythmischen Verarbeitung der Themen, zugleich der Weitung des harmonischen Grundrisses».

⁴⁴ Münster 1956, S. 196: «Um . . . die nachfolgend angewandte Begriffsbildung eindeutig festzulegen, sei die Bezeichnung ‚Durchführung‘ im Folgenden für den zweiten Teil bis zum Eintritt der wörtlichen Reprise gebraucht — wenn dabei auch die Gefahr der begrifflichen Trennung eines einheitlich gedachten Komplexes bestehen sollte». — Fuhrmann 1963 zieht den Ausdruck «Mittelteil» vor (S. 63), ebenso Stwolinski 1966, S. 26 («middle section»).

⁴⁵ Nicht restlos geklärt sind folgende Kriterien [vgl. a. S. 32]: 1) Erstmaliges Auftreten der Begriffe «Durchführung» und «durchführen»; vgl. auch *svolgimento*, *development*; zur Bezeichnung «développement» siehe Ritzel 1968, S. 132 und S. 255 (A. Reicha: *Traité de haute composition*, Paris 1824, II, 298). 2) In welchem Zusammenhang treten diese Begriffe auf? 3) Ersatzbegriffe und Differenzierungsversuche wie z. B. ausführen, durcharbeiten oder Mittelteil, Dominantteil, Ausführung, Mittelsatz usw. 4) Wie kommt der Begriff von der Fuge zum Sonatensatz? 5) Die Entwicklungsgeschichte des Durchführungsbegriffs; vgl. auch Mersmann 1931, S. 47: «Es könnte überaus fruchtbar werden, die Wandlungen eines Begriffs in seiner Ueberzeitlichkeit zu erfassen, der das musikalische Denken in allen Phasen der Geschichte grundlegend bestimmt hat».

⁴⁶ Ratz 1951, S. 120 (Bsp. der dreist. Invention in F von J. S. Bach), vgl. auch S. 99 (Bsp. der Orgeltoccata in F von J. S. Bach).

einzelnt ist etwa in der Vorklassik eine Durchführungsgestaltung bereits in der Exposition⁴⁷ oder nachträglich in der Reprise wahrnehmbar. Vom Zweck der Fugendurchführung her betrachtet, müssten Exposition und Reprise im Sonatensatz ebenso sehr am Durchführungsgeschehen beteiligt sein wie der Mittelteil. Dies ist natürlich nicht der Fall; der Durchführungsbegriff hat sich vielmehr gewandelt: im Bereich der Sonatensatzform bezeichnet er nun den mittleren Formteil, in der Fuge dagegen einzelne Satzabschnitte. Dazu bemerkt H. Erpf: «Die ‚Durchführung‘ des Sonatensatzes ist der Abschnitt zwischen Exposition und Reprise; in ihm werden Teilmotive der Themen ‚modulierend durch verschiedene Tonarten geführt‘. Die Durchführung der Fuge ist hingegen ein Abschnitt in dem das Fugenthema ‚durch die Stimmen geführt‘ wird»⁴⁸. Gemeinsam bleibt Fugen- und Sonatensatzformen das Durcharbeiten des vorgegebenen Materials, häufig auch vermittelt derselben Satztechnik. Trotzdem erweist sich die Uebertragung des Durchführungsbegriffes von der Fuge auf die Sonatensatzform als problematisch, besonders wenn man bedenkt, dass im Zeitpunkt dieser Begriffs-Uebernahme der zu benennende Mittelteil in Sonaten- und Sinfonie-Sätzen bereits fest im Formdenken der Komponisten verankert war.

Der Begriff «Durchführung» mag für die Werke der Wiener Klassiker zutreffen; der Stilwandel in der Vorklassik wurde aber von den zeitgenössischen Theoretikern in bezug auf die formale Entwicklung zu wenig klar registriert. Eine Bezeichnung für den Teil zwischen Exposition und Reprise (z. B. bei den Mannheimern) existiert um 1760 noch nicht. Daher formuliert P. Mechlenburg: «... was berechtigt uns von ... ‚Durchführungsansätzen‘ ... zu einer Zeit (ca. 1755) zu sprechen, ... wo es noch nie eine echte Durchführung gegeben hat»⁴⁹.

Wenn im zweiten Teil dieser Arbeit dennoch der Ausdruck «Durchführung» gebraucht wird, geschieht dies, um nicht durch einen neuen Terminus Verwirrung zu stiften, und im vollen Bewusstsein, dass der Begriff «Durchführung» für die Vorklassik im 18. Jahrhundert nicht ganz zutrifft. In diesem Sinne sind wir — entgegen der Ansicht Mechlenburgs — berechtigt, die Bezeichnung «Durchführung» zu verwenden⁵⁰.

⁴⁷ Nach Pfäfflin 1936, S. 38; vgl. Ratner 1949, S. 160: «statement and development intermingle».

⁴⁸ Erpf 1967, S. 87.

⁴⁹ Mechlenburg 1963, S. 83; vgl. auch S. 96—98.

⁵⁰ Man vgl. dazu den Begriff der «Sonatenform», worüber sich W. S. Newman wie folgt äussert: «der Terminus ... [wird] als angemessene Bezeichnung für jene charakteristische, aus Exposition, Durchführung und Reprise bestehende Form beibehalten, welche in diesem Zusammenhang als das um die Mitte des 19. Jahrhunderts standardisierte Lehrbuch-Konzept, aber nicht mehr als ein Gradmesser eines qualitativen oder evolutionären Fortschritts betrachtet wird» [MGG 12, Sp. 870]; vgl. Newman 1941, S. 136 ff. — Mit der Problematik des Begriffs «Sonatenform» setzen sich auch Larsen 1963, S. 221—222 und Ritzel 1968 auseinander.

2. Die Durchführungstechnik

In Fugen- und Sonatensatzformen findet sich an Durchführungstechniken eine reiche Auswahl. Die folgende Zusammenstellung wurde auf Grund der eingesehenen Literatur in chronologischer Reihenfolge vorgenommen. Im Prinzip werden nur solche Durchführungstechniken erwähnt, die von einzelnen Musikforschern erstmals genannt worden sind. Auf Vollständigkeit wird kein Anspruch erhoben; immerhin sind die wichtigsten Durchführungstechniken wohl alle vertreten.

J. S. Bach und J. G. Walther erwähnen keine technischen Einzelheiten. Durchführen heisst für sie «ausarbeiten» im fugentechnischen Sinn. — J. Mattheson beschreibt durchführungstechnische Merkmale bei Fugen, so die Engführung⁵¹, Verzierungen⁵², Harmoniewechsel, Verkürzungen⁵³. — Wichtige Hinweise zur technischen Verarbeitung finden sich bei J. A. Scheibe: Abspaltung und Imitation⁵⁴, Veränderung von Tonart und Rhythmus⁵⁵, Augmentation, Diminution⁵⁶ und Einführung von neuem Material⁵⁷. Diese Durchführungstechniken kommen zur Hauptsache bei Fugen- und Instrumentalkompositionen, teils auch bei Arien vor. — J. N. Forkel fordert eine zweckmässige Anlage des Hauptthemas, im Hinblick auf die nachfolgende Durchführung⁵⁸. Als Verarbeitungsmittel nennt er u. a. melodische Umspielung und Sequenzierung⁵⁹; Akkorde sollen in harmonische Passagen aufgelöst werden⁶⁰.

H. C. Koch betont ebenfalls die Wichtigkeit der Ausarbeitung einer Komposition, worunter er versteht: Zergliederung und Wiederholung der Hauptgedanken zur Mo-

⁵¹ Mattheson 1739, S. 388: §. 100.

⁵² Mattheson 1739, S. 389: §. 105.

⁵³ Mattheson 1739, S. 389: §. 107; vgl. S. 236: §. 10.

⁵⁴ Scheibe 1745, S. 467: «Es ist keine gemeine Schönheit einer Fuge, wenn man in der Ausführung den Hauptsatz auf eine zierliche Art aus einander setzt; also dass man ihn in gewisse Glieder zertheilet, jedwedes Glied aber hernach einzeln nach Art der freyen Nachahmung, durcharbeitet»; vgl. Mattheson 1739, S. 238: §. 20. und Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 101. — Siehe dazu Matthesons Erläuterung des Variationsbegriffs in F. E. Niedts Handleitung, Teil II, S. 3: ... «dass selbige darin bestehe, gewisse langsame Bass-Noten, mit Beibehaltung ihres Ganges und Progressus, auf verschiedene Weise in kleinere Noten also zu verändern, dass zwar im Grunde der Satz sein Esse behalte; doch aber dahin diminuirt, zertheilt und zergliedert werde, dass er mehr Leben, Stärke, Anmuth und Zierrath bekomme» (nach Benary 1960, S. 50). — Vgl. Quantz 1789, S. 154 ff., S. 294—295 und S. 302—303; Schwarzmaier 1936, S. 76 («Zergliederung» des Themas bei Riepel); Feil 1955, S. 23. — Marpurg (Kritische Briefe über die Tonkunst, 1763, II, 161) nennt als Verarbeitungsmöglichkeiten eines Themas: «Wiederholungen, Versetzungen, Nachahmungen und Zergliederungen» (nach Ritzel 1968, S. 97).

⁵⁵ Scheibe 1745, S. 435—436: «Hat man aber die Tonart verändert: so kann auch eine Veränderung des Tactes statt finden»; vgl. auch S. 623.

⁵⁶ Scheibe 1745, S. 646.

⁵⁷ Scheibe 1745, S. 647; vgl. S. 624.

⁵⁸ Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 100; vgl. Lehmann 1939, S. 89 und Gässler 1941, S. 23.

⁵⁹ Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 101.

⁶⁰ Forkel 1788, Bd. I, S. 52: § 102.

difizierung der auszudrückenden Empfindung⁶¹, sowie Einführung von Tonarten, die mit der Grundtonart verwandt sind und Vermischung der Hauptmotive mit passenden «Nebengedanken»⁶².

Unter dem Stichwort «thematische Arbeit» hat A. von Dommer in seinem Lexikon 1865 weitere Durchführungstechniken erwähnt: Aenderung der Melodie und Harmonie, bei gleichbleibender Rhythmik; Aenderung der Begleitung; Aenderung der Klangstärke, der Tonhöhe und der Stricharten⁶³. — Einfachen und doppelten Kontrapunkt sowie Bildung neuer Perioden nennt H. Mendels Lexikon⁶⁴. — Von praktischen Musikbeispielen aus erkennt L. Wolff, dass die Durchführungstechnik bei der Fugenkomposition Umkehrungen und Durchführen einer Melodie durch verschiedene Stimmen in sich schliesst⁶⁵; für die harmonische Gestaltung der Durchführung hält Wolff fest: den Wechsel von Dur und Moll in Sonatendurchführungen⁶⁶ und die stete Rückleitung in die Haupttonart; in der Durchführung selbst dominiert keine bestimmte Tonart⁶⁷.

Auf die Anhäufung von Figurationen, virtuosem Glanzwerk und Passagen in der Durchführung weist A. Schering hin⁶⁸. — Das Vermeiden «stärkerer lyrischer Cäsuren»⁶⁹ wird von C. Mennicke in bezug auf Sinfonien von Johann Stamitz konstatiert. — Gerade die speziellen Analysen von Sonatensatzformen ergaben neue Hinweise zur Durchführungstechnik⁷⁰; R. Hohenemser stellt z. B. eine Individualisierung der Blasinstrumente fest⁷¹. — Technische Einzelheiten hat auch W. Fischer beigezeichnet: Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang, Modulation mit Ueberleitungssatzmaterial⁷², Rückleitung zur Reprise mit Material der

⁶¹ Koch 1802, Bd. I, Sp. 188: ... «das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen ... Der Tonsetzer, der einen Satz ausführt, wiederholt bald diesen, bald jenen Hauptgedanken, je nachdem er die Empfindung, die er ausdrückt, modificiren will». — Vgl. Koch 1787, Bd. II, S. 97 und Koch 1793, Bd. III, S. 309—310.

⁶² Koch 1802, Bd. I, Sp. 189: ... «der Tonsetzer [muss] bey der Ausführung eines Tonstücks dahin sehen, dass er die in der Anlage enthaltenen wesentlichen Theile in verschiedene Wendungen bringe; er muss sie bald zergliedert, bald mit schicklichen Nebengedanken vermischt, und zwar in verschiedenen Perioden, und in verschiedenen mit der Haupttonart verwandten Tönen ... einkleiden».

⁶³ Dommer 1865, S. 849—850.

⁶⁴ Mendel 1870, Bd. 3, S. 284.

⁶⁵ Wolff 1890, S. 9—11 und S. 3.

⁶⁶ Wolff 1890, S. 88; vgl. Waldkirch 1931, S. 22—23.

⁶⁷ Wolff 1890, S. 88.

⁶⁸ Schering 1905, S. 139.

⁶⁹ Mennicke 1906, S. 69.

⁷⁰ Eine Ausnahme bildet die einseitig harmonische Untersuchung der Durchführung im ersten Satz von J. Haydns Militärsinfonie durch Wappenschmitt 1908/09.

⁷¹ Hohenemser 1908/09, S. 328.

⁷² Fischer 1912, S. XIV; vgl. Scheibe 1745, S. 623 (Schluss der Exposition auf der Dominante) und Wörmann 1955, S. 105 (Beginn der Durchführung bei D. Alberti und J. Haydn mit 1. Thema, bei W. A. Mozart mit 2. Thema).

Ueberleitung⁷³. — Kontrapunktische Verkoppelung⁷⁴, Motivreihung⁷⁵, Chromatik⁷⁶, Instrumentalgruppierung⁷⁷, thematische Neugruppierung⁷⁸, Periodisierung der Durchführung⁷⁹, Simultanverarbeitung⁸⁰, Stimmtausch⁸¹ sind weitere von einzelnen Forschern hervorgehobene Verarbeitungstechniken.

Speziell in Beethovens Durchführungen hat W. Broel gleichbleibende Modulationsintervalle nachgewiesen⁸². — Eine Solo-Einlage in der Durchführung mit zwei Trompeten und einer Pauke hat W. Gässler in einer Sinfonie von F.X. Richter festgestellt⁸³.

Solche Durchführungstechniken, wie die beiden zuletzt erwähnten, sind äusserst selten anzutreffen. Von allgemeinerem Interesse dürften hingegen die von V. Kalačić aufgestellten formalen Anordnungstechniken in Haydns Durchführungen sein, z.B. der häufige «Wechsel der Anwendung des thematischen Materials» (*Flick-Durchführung*)⁸⁴, die spiegelbildliche Themenanordnung der Exposition, d. h. Beginn mit Epilog, Schluss mit 1. Thema (*Krebsgängige Durchführung*)⁸⁵ oder die *einmotivische Durchführung*⁸⁶, in welcher ein einziges Motiv die ganze Durchführung beherrscht.

Auf die Verselbständigung der Bass-Stimme⁸⁷ und auf die Tendenz der Durchführungen von K.J. Toeschi, die Tonika-Moll-Parallele oder die Moll-Parallele der Dominante zu erreichen⁸⁸, hat R. Münster hingewiesen. — J. Vinton machte 1963 auf die Materialverdichtung in J. Haydns sinfonischen Durchführungen aufmerksam⁸⁹. — G.B. De Stwolinski erwähnte die Verschiebung der Akzente⁹⁰.

⁷³ Fischer 1912, S. XVI.

⁷⁴ Kornauth 1915, S. 77.

⁷⁵ Abert 1955/56, Bd. I, S. 381 und Bd. II, S. 328; vgl. Wörmann 1955, S. 101. — Benary 1960, S. 92—93 meint dazu: «Der Umstand, dass man das Motiv nicht mehr in erster Linie vom Affekt her bestimmte oder als Figur sah, sondern als eigenständigen musikalischen Sinnträger, machte das Entscheidende hierbei aus. Die zunächst nachteilige Auswirkung zeigt sich in der oft geradezu zur Manie werdenden Wiederholung einzelner Motive, einzelner Takte oder Taktgruppen».

⁷⁶ Abert 1955/56, Bd. I, S. 657 und Bd. II, S. 184, S. 492.

⁷⁷ Abert 1955/56, Bd. II, S. 159, S. 178, S. 482.

⁷⁸ Abert 1955/56, Bd. II, S. 173; vgl. Newman 1963, S. 146.

⁷⁹ Schökel 1926, S. 46. — Vgl. Koch 1793, Bd. III, S. 226—230, Ratner 1956, S. 442 und Newman 1963, S. 32.

⁸⁰ Fischer 1961, Bd. II, S. 803.

⁸¹ Mohr 1932, S. 130.

⁸² Broel 1937, S. 79.

⁸³ Gässler 1941, S. 64.

⁸⁴ Kalačić 1948, S. 48.

⁸⁵ Kalačić 1948, S. 122.

⁸⁶ Kalačić 1948, S. 267; vgl. Münster 1956, S. 200.

⁸⁷ Münster 1956, S. 198—199; vgl. dazu den Hinweis bei Ratner 1956, S. 452 (Koch 1793, Bd. III, S. 384—385) und bei Schwarzmaier 1936, S. 75. — Vgl. auch Newman 1963, S. 148.

⁸⁸ Münster 1956, S. 198—199.

⁸⁹ Vinton 1963, S. 19.

⁹⁰ Stwolinski 1966, S. 48.

In einer einzigen Sonatensatz-Durchführung kommt von diesen rund vierzig Verarbeitungstechniken nur eine beschränkte Anzahl vor. In den bisherigen Untersuchungen zur Durchführung wurde zu wenig darauf geachtet, welche Durchführungstechniken bei einzelnen Komponisten am häufigsten erscheinen⁹¹. — Eine chronologische Aufstellung der verschiedenen Durchführungstechniken ist unmöglich, da der Zusammenhang der Techniken mit den Gattungen, welche vor Fuge und Sonate bestanden haben, nicht geklärt ist. Die Herkunft der Vorstufen zur Durchführungsverarbeitung bedarf noch vermehrter Erforschung; [vgl. S. 24].

In bezug auf das satztechnische Können eines Komponisten lässt die durchführungstechnische Gestaltung einer Sonatensatzform gewisse Schlussfolgerungen zu. Die thematisch-motivische Struktur der Exposition beeinflusst weitgehend die technische Verarbeitung. In welchem Umfang die Durchführungstechnik den Teil zwischen Exposition und Reprise ausfüllt, zeigt sich, wenn man die verschiedenen Durchführungstechniken bestimmten Bereichen zuordnet:

- a) *zum thematisch-motivischen Bereich* gehören etwa Abspaltung, Augmentation, Imitation, Sequenz, Umkehrung;
- b) *formale Durchführungstechniken*: Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang, Motivreihung, Neugruppierung, Periodisierung;
- c) *zum harmonischen Bereich* gehören Chromatik, Dur- und Mollwechsel, gleichbleibende Modulationsintervalle;
- d) ausserdem sind Techniken vorhanden, welche die *Dynamik* betreffen (Änderung der Klangstärke), den *Rhythmus* (Rhythmuswechsel, Akzentverschiebung) oder die *Instrumentaltechnik* (Änderung der Stricharten).

Eine zusammenfassende Untersuchung zur Durchführungstechnik fehlt bis heute; die vorliegenden Ausführungen sollten darauf hinweisen, welches grosse Gebiet hier noch zu erforschen wäre.

3. Die Herkunft von Durchführung und Durchführungstechnik

Die von der Forschung ermittelten Daten in bezug auf das erstmalige Erscheinen einer Durchführung liegen ziemlich weit auseinander; dies lässt sich z. T. dadurch erklären, dass der Fragenkomplex von völlig verschiedenen Untersuchungsbereichen aus behandelt worden ist (Messe im 15./16. Jahrhundert, Ricercar, Fuge, Suite, französische Ouverture, Konzert usw.; vgl. dazu die Uebersicht auf S. 25—26).

⁹¹ Münster 1956, S. 200: «Neben der Imitation ist die Sequenz das Hauptgestaltungsmittel der Durchführung» (in den Sinfonien von K. J. Toeschi); vgl. Komma 1938, S. 110—111: In allen Hauptsätzen der Sinfonien Zachs kommt Sequenz-Technik in der Durchführung vor.

Wolff setzt den Beginn im 15. Jahrhundert fest bei Dufay⁹², von Tobel⁹³ und Apel⁹⁴ erst im Barock; die übrigen Autoren — sofern sie überhaupt zu diesem Problem Stellung nehmen — bezeichnen den Zeitabschnitt zwischen 1720 und 1730 als grundlegend für die Ausbildung einer Durchführung. — Die ersten Anzeichen von thematisch-motivischer Arbeit sind natürlich weit zurück zu verfolgen: Wolff weist auf die Vorformen der Fugenkomposition hin (Imitation, Wiederholung, Engführung und Umkehrung)⁹⁵. — Im Zusammenhang mit dem Ricercar spricht Riemann von aneinandergängigen Durchführungen, welche vom Vokalsatz entlehnt worden sind⁹⁶.

Sandberger glaubt die Wurzeln der Durchführung im Konzert zu erkennen⁹⁷. — Den Zusammenhang von Durchführung und altklassischem, barockem Stil betonen auch W. Fischer⁹⁸, E. Kornauth⁹⁹ und E. Ratz, der darauf hinweist, wie sich «die Technik der Durchführung aus der Sequenztechnik der Modulationsteile» von Fugen und Inventionen J. S. Bachs heraus entwickelt¹⁰⁰. «Suitenmässige Fortführung» in der Durchführung sieht R. Sondheimer, der auch die Sequenztechnik von der Suitenkunst herleitet¹⁰¹. — Verschiedene Durchführungstechniken hat W. Fischer herkunftsmässig lokalisiert: die motivischen Sequenzen in der französischen Ouverture¹⁰², die Wendung zu anderen Tonarten in der neapolitanischen Sinfonie¹⁰³ und die modulatorische Gliederung (Tonika-Dominante; Dominante-Paralleltonart; Paralleltonart-Tonika) in der Kirchensonate¹⁰⁴. — Danckert jedoch sieht den modulatorisch angelegten Verlauf in der französischen Gigue vorgebildet¹⁰⁵; Abspaltung und Gestaltung neuer Motivgruppen durch Sequenzen sind bei Corelli und dessen Zeitgenossen zu finden¹⁰⁶. Wie W. Fischer (vgl.¹⁰²) billigt auch F. Tutenberg der französischen Ouverture Vorstufencharakter für die Durch-

⁹² Wolff 1890, S. 2; vgl. Ficker 1924, S. 7—8 und S. 25.

⁹³ Tobel 1935, S. 108 und S. 112.

⁹⁴ Apel 1961, S. 206.

⁹⁵ Wolff 1890, S. 2—11.

⁹⁶ Riemann 1895, Bd. I, S. 170; vgl. auch S. 160.

⁹⁷ Sandberger 1921, S. 250. — Vgl. Schering 1905, S. 109, Mennicke 1906, S. 57 und Larsen 1967, S. 138.

⁹⁸ Fischer 1915, S. 73: «Im allgemeinen ist die Wiener klassische Durchführung der Tummelplatz für die nunmehr aus der Exposition verdrängten melodischen Mittel des altklassischen Stils, oft unter Heranziehung altklassischer Symphonik»; vgl. auch S. 78: «Wir haben gesehen, dass der primitive Durchführungstypus der ‚modifizierten Exposition‘ auf die altklassische Architektonik zurückgeht». — Vgl. Tutenberg 1928, S. 177.

⁹⁹ Kornauth 1915, S. 9.

¹⁰⁰ Ratz 1951, S. 127 und S. 34.

¹⁰¹ Sondheimer 1921, S. 460 und S. 331. — Vgl. Sondheimer 1922, S. 86 (die kleinformale Umwandlung vollzieht sich zuerst in der Kammersonate) und S. 90 (die motivische Arbeit stammt von der Suite).

¹⁰² Fischer 1961, Bd. I, S. 553.

¹⁰³ Fischer 1961, Bd. I, S. 554.

¹⁰⁴ Fischer 1961, Bd. I, S. 549.

¹⁰⁵ Danckert 1924, S. 39; vgl. Scholes 1938, S. 334.

¹⁰⁶ Danckert 1924, S. 58.

führung zu, da sie entwickelte Satzarbeit aufweist¹⁰⁷. Dass die Durchführungstechnik im barocken Kompositionsdenken verwurzelt ist, wird deutlich in der Konzertsinfonie, welche mit der alten Kammersinfonie die Neigung zu vermehrter Satzarbeit gemeinsam hat, indem in den Durchführungen Imitation, Umkehrung, sowie Augmentation und Diminution auftreten¹⁰⁸.

In seiner Allemande-Untersuchung kommt E. Mohr zum Schluss, dass italienische Komponisten die «motivisch-thematische Schreibweise . . . Sequenzen . . . und die Kadenz-Behandlung»¹⁰⁹ besonders ausgebildet haben. Gerade bei den verschiedenen Anschlussarten des Kopffthemas in der Allemande der italienischen Solo- und Triosonate zeigen sich bereits Eigenschaften der Durchführung¹¹⁰. — Der formelhafte Beginn der Durchführung mit dem Kopffthema der Exposition in der Dominante (z. B. bei D. Scarlatti) wird von W. Gerstenberg auf die Konzertform zurückgeführt¹¹¹. — Die Technik der Motivdurchführung (Abspaltung) ist nach von Tobel im Barock heimisch¹¹²; Apel weist in diesem Zusammenhang auf Bachs Fugen-Zwischenspiele hin¹¹³. — Für U. Lehmann kommen als Quellen der Durchführung in Betracht: Fuge, Opernsinfonie und Konzert¹¹⁴.

Die fragmentarischen Hinweise in der musikwissenschaftlichen Literatur in bezug auf die Anfänge der durchführungstechnischen Verarbeitung zeigen deutlich, dass die klassische Durchführung wahrscheinlich ein Konglomerat aus verschiedensten Gattungen (Messe, Organum, Ricercar, Fuge, Triosonate, Konzert, französische Ouverture, Suite) darstellt. Eine genaue Erforschung steht auch hier noch aus. — Die folgende Uebersichtstabelle gibt Aufschluss über die verschiedenen Ansichten einzelner Autoren zur Herkunft bestimmter Durchführungstechniken.

<i>Technik:</i>	<i>Herkunft:</i>	<i>Autor:</i>
Imitation/Umkehrung Wiederholung/Engführung	Messen (15./16. Jh.)	Wolff und Ficker ¹¹⁵
Imitation/Umkehrung Augmentation/Diminution	Kammersinfonie	Tutenberg

¹⁰⁷ Tutenberg 1928, S. 50, Anm. 1.

¹⁰⁸ Tutenberg 1928, S. 86.

¹⁰⁹ Mohr 1932, S. 61.

¹¹⁰ Mohr 1932, S. 110—111; vgl. auch S. 125 und S. 63.

¹¹¹ Gerstenberg 1933, S. 61.

¹¹² Tobel 1935, S. 108.

¹¹³ Apel 1961, S. 206.

¹¹⁴ Lehmann 1939, S. 89. — Stefan Kunze sieht in der neapolitanischen Opernsinfonie «ein festes modulatorisches Grundgerüst im Sinne von Exposition — Durchführung — Reprise» vorgebildet (Riemann 1967, S. 925).

¹¹⁵ Ficker 1924, S. 7—8 und S. 25.

Thematische Arbeit (= Abspaltung)	Allemande der italienischen Solo- und Triosonate	Mohr
	Deutsche Klaviersuite	
	Corelli und Zeitgenossen	Danckert
	Barock	von Tobel
	Fugenzwischenspiele (Bach)	Apel
Sequenz	Suite	Sondheimer
	französische Ouverture	Fischer/Tutenberg
	Corelli und Zeitgenossen	Danckert
	italienische Allemande	Mohr
	Modulationsteile der In- ventionen und Fugen Bachs	Ratz
Projizierung des Kopffthemas	italienische Allemande	Mohr
	Konzertform	Gerstenberg
harmonische Gliederung (T —D—T)	Kirchensonate	Fischer
	französische Gigue	Danckert
	Hymnus von Tallis (1567)	Scholes
Tonartwechsel	neapolitanische Sinfonie	Fischer
Durchführung allgemein	Ricercar	Riemann
	Konzert	Sandberger
	Barock	Fischer/Kornauth
	Fuge/Opernsinfonie/Konzert	Lehmann

4. Zweck und Bedeutung der Durchführung

Eine Andeutung, die sich auf die Fugendurchführung bezieht, ist bei Mattheson erkennbar: die Durchführung soll Abwechslung bringen¹¹⁶. Die Annehmlichkeit und Gefälligkeit der Veränderung sowie das Ueberraschungsmoment betont auch Scheibe¹¹⁷. — Vogler sieht in der Durchführung den Verbindungsteil (Ueberleitungspartie) von der Exposition zur Reprise¹¹⁸. — Im Denken Forkels nimmt der Durchführungsteil eine wichtigere Stellung ein; er erhält die Funktion der musikalischen Vertiefung, der Verwertung des Expositionsmaterials¹¹⁹.

Koch hebt die abwechselnde Wirkung der Durchführung hervor; eine sofortige Reprise im Anschluss an die Exposition würde als störend empfunden. Die «ausdrückende Empfindung» soll «in mehrern Modifikationen» gezeigt werden; das nennt Koch das «eigentliche Geschäfte der Ausführung und . . . [den] Endzweck derselben»¹²⁰. Dem Durchführungsteil wird somit ein Eigendasein zugestanden und zwar als selbständiger Mittelteil innerhalb der Sonatensatzform.

Mendel betrachtet den Durchführungsteil als Vorbereitung für den «gewichtigern und bedeutendern dritten Theil»¹²¹. — Im Satzgeschehen der Fuge werde die Einheitlichkeit gefördert, bemerkt Wolff¹²²; die Durchführung stellt für ihn einen «besonderen», d. h. selbständigen Teil neben Exposition und Reprise dar¹²³. — Riemann schildert die Durchführung als den Ort des «Aufeinanderplatzens von Gegensätzen»; der «Kampf», der «Konflikt», das «Kontrastierende» herrsche vor; das Verarbeitungsgeschehen wird von Riemann in programmatischer Art charakterisiert als «Wirren des Durchführungsteils»¹²⁴. In seiner ‚Grossen Kompositionslehre‘ fordert Riemann: «Die Durchführung im Sonatensatz . . . hat sich . . . von der Struktur des Thementeils abzuwenden, nichtthematisch zu sein . . . so dass . . . die Erwartung des Wiedereintritts der Themen eine starke Spannung erzeugt»¹²⁵; die Durchführung soll nach Riemann aber nicht bloss Themenbruchstücke bringen, vielmehr hat «ein leitendes synthetisches Prinzip für die thematische Arbeit» Geltung¹²⁶. — Sandberger äussert die Ansicht, dass die anfängliche Aufgabe der Durchführung darin bestanden habe, zu modulieren¹²⁷; später, bei

¹¹⁶ Mattheson 1739, S. 387: §. 94 und S. 389: §. 105—§. 107.

¹¹⁷ Scheibe 1745, S. 624 und S. 435—436.

¹¹⁸ Tutenberg 1928, S. 46.

¹¹⁹ Forkel 1788, S. 51: § 100 und § 101.

¹²⁰ Koch 1802, Bd. I, Sp. 190; siehe auch Koch 1787, Bd. II, S. 100 («Mannigfaltigkeit und Abwechslung»).

¹²¹ Mendel 1870, Bd. 10, S. 171. — Vgl. Riemann 1887, S. 249.

¹²² Wolff 1890, S. 4.

¹²³ Wolff 1890, S. 88.

¹²⁴ Riemann 1895, Bd. I, S. 49. — Vgl. Kornauth 1915, S. 43, Gässler 1941, S. 26 und Apel 1961, S. 206.

¹²⁵ Riemann 1902, Bd. I, S. 466—467.

¹²⁶ Riemann 1903, Bd. II, S. 90—91.

¹²⁷ Sandberger 1921, S. 257; vgl. Schwarzmaier 1936, S. 49.

J. Haydn, stelle die Durchführung im Quartettschaffen den «Angelpunkt» der Entwicklung dar¹²⁸.

Schering weist auf die zu erzeugende Spannung, besonders in Konzertdurchführungen, hin¹²⁹. — Fischer sieht in der klassischen Durchführung der Wiener ein Refugium für die altklassischen Verarbeitungsmittel¹³⁰. — Die Hauptbedeutung der Durchführung liegt für Sondheimer in der formalen Ausweitung und inhaltlichen Vertiefung des Satzes, wodurch die Durchführung selbst zu einem Formteil wird¹³¹. — Für Danckert und Gerstenberg besitzt die Durchführung tonalitätslockernde Wirkung¹³². — Das Bedürfnis nach einem «dramatischen Element» wird nach Helfert mit der Durchführung befriedigt¹³³; die Durchführung bedeutet demnach eine Steigerung der Exposition durch deren Dramatisierung.

H. Abert sieht in der Durchführung bei den Mannheimern und bei den Wiener Vorklassikern bloss eine phantasierende Episode; bei Beethoven stellt die Durchführung das «Haupt- oder Kernstück» dar¹³⁴. — Philosophisch drückt sich H. Eimert aus, wenn er den Durchführungsvorgang mit «materialer Beseelung» gleichsetzt¹³⁵. — Gerstenberg beschreibt die Bedeutung und Aufgabe der Durchführung wie folgt: die Durchführung bildet eine «Einheit», einen «Mittelblock» der Sonate, der sich von den «modulatorisch ruhigeren Teilen abhebt»¹³⁶; die Exposition soll «in anderen Proportionen», spiegelbildlich in der Durchführung wiedergegeben werden¹³⁷. In der vorgelegten Definition umschreibt Gerstenberg die Aufgabe der Durchführung folgendermassen: «Dieser Sonatenteil hat die Funktion, in die Tonika zurückzuleiten»¹³⁸.

Von Broel aus gesehen, ist die Hauptaufgabe der Durchführung bei Beethoven

¹²⁸ Sandberger 1921, S. 258. — Vgl. dazu Hohenemser 1908/09, S. 328 und Nef 1921, S. 149.

¹²⁹ Schering 1905, S. 139: ... «Ph. E. Bach und Haydn ... versuchten ... früh, dem Durchführungsteile etwas Spannendes zu geben in der Einsicht, dass gerade hier der Begriff ‚Konzert‘ unzweideutigen Ausdruck finden könne durch wirksames Ineinandearbeiten beider Parte»; vgl. S. 82 und S. 141. — Siehe auch Scholes 1938, S. 262 und Neumann 1958, S. 10.

¹³⁰ Fischer 1915, S. 73. — Auch Riemann 1903, Bd. II, S. 91 stellt ein Uebergehen der Durchführung in den polyphonen Stil fest und weist in diesem Zusammenhang auf die umgekehrte Ordnung für die Gruppierung der Stilgattungen in der Fugenkomposition hin, wo die thematischen Teile polyphon und die Zwischenspiel-Teile homophon konzipiert sind.

¹³¹ Sondheimer 1921, S. 457: «Die Durchführung ... bedeutet ... motivische oder thematische Arbeit, nämlich eine Potenzierung kleinformatigen Bestandteils zu einem grossformatigen»; vgl. auch S. 349. — Sondheimer 1922, S. 95 sieht in der Durchführung ein Mittel, um das neue Thema auftreten zu lassen.

¹³² Danckert 1924, S. 134 und Gerstenberg 1933, S. 111—112.

¹³³ Helfert 1925, S. 121.

¹³⁴ Abert 1927, S. 125.

¹³⁵ Eimert 1932, S. 32.

¹³⁶ Gerstenberg 1933, S. 112.

¹³⁷ Gerstenberg 1933, S. 143.

¹³⁸ Gerstenberg 1933, S. 114.

die «thematische Entwicklung»¹³⁹. Im Gegensatz zur Exposition, die mehr statischen Charakter aufweist, ist die Durchführung dynamisch gestaltet¹⁴⁰. — Absolute Gleichberechtigung zwischen Durchführung und Exposition stellt Herold in Beethovens Klaviersonaten fest: Die Durchführung als Antithese ist ein «quantitativ und qualitativ gleichwertiger Teil»¹⁴¹. — W. Apels Umschreibung der Bedeutung der Durchführung lautet: die Durchführung ist Höhepunkt (Climax), ein Schlachtfeld und bildet den zentralen Teil des Satzes¹⁴².

Die Durchführung wird von den einzelnen Forschern sehr unterschiedlich beurteilt. Dies lässt sich etwa daraus ersehen, wie eingehend oder aber wie oberflächlich die Durchführungsgestaltung analytisch untersucht wurde. So wird die Durchführung einerseits als selbständiger Formteil betrachtet mit der Funktion, das Expositionsmaterial zu verwerten und zu vertiefen; die Durchführung wird, von hier aus gesehen, zum zentralen Teil in der Sonatensatzform¹⁴³. Andererseits wird etwa der Durchführung nur eine überleitende Stellung mit der Funktion, in die Tonika zurückzuleiten, zugestanden; die Vorbereitung der Reprise ist trotz einer gewissen Steigerung die Hauptsache.

Aus der folgenden Zusammenfassung der angeführten Umschreibungen über Bedeutung und Aufgabe des Durchführungsteils wird deutlich, dass jede Durchführung alle erwähnten Funktionen ausübt; ob die eine oder die andere stärker hervortritt, hängt von der Gesamtanlage eines Werkes ab, sowie von der individuellen Eigenart des Komponisten.

A. Funktionen, die mit dem Affekt zusammenhängen:

- | | | |
|--|---|--|
| <p>1. Kontrast / Kampf / Konflikt
 Wirren / Schlachtfeld
 Spannung / Steigerung / Dramatisierung
 Antithese / Climax
 Tummelplatz altklassischer Technik</p> | } | <p>Kampf, Spannung,
Steigerung</p> |
| <p>2. Verwertung / Vertiefung des Expositionsmaterials
 verschiedene Ausdrucksarten der herrschenden Empfindung
 Förderung des einheitlichen Satzgeschehens
 materiale Beseelung
 dynamisch gestaltete thematische Entwicklung</p> | } | <p>Verarbeitung / Vertiefung</p> |

¹³⁹ Broel 1937, S. 70—71 und S. 76.

¹⁴⁰ Broel 1937, S. 88.

¹⁴¹ Herold 1950, S. 86.

¹⁴² Apel 1961, S. 206 und S. 697.

¹⁴³ Dazu bemerkt W. S. Newman: «echte Verarbeitung der mus[ikalischen] Gedanken ... ist diejenige Eigenschaft der ‚Sonatenform‘, die spürbar in Beziehung zur Qualität steht» (MGG 12, Sp. 895).

- | | | |
|---|---|---------|
| 3. Abwechslung / Veränderung
Ueberraschung | } | Wechsel |
|---|---|---------|

B. Funktionen, die mit der Form zusammenhängen:

- | | | |
|--|---|---------------------|
| 1. Verbindung zwischen Exposition und Reprise
Mittelstellung / Ueberleitung
Vorbereitung der Reprise
formale Ausweitung des Satzes
symmetrischer Ausgleich | } | Vermittlerstellung |
| 2. Angelpunkt der Entwicklung / Kernpunkt
Mittelblock / zentraler Satzteil
absolute Gleichstellung mit Exposition / Reprise | } | formaler Mittelteil |

C. Funktionen, die mit der Harmonik zusammenhängen:

- | | | |
|--|---|---------------------------------|
| Modulation
tonalitätslockernde Wirkung
Rückleitung in die Tonika | } | harmonische
Zwischenstellung |
|--|---|---------------------------------|

5. Die Länge der Durchführung

Taktzahlenangaben in bezug auf die Durchführungslänge sind in der untersuchten musikwissenschaftlichen Literatur nur selten vorhanden. K. Horwitz hat 1908 in einer Sinfonie von G. M. Monn festgehalten, dass ein «ausgedehnter ausgesprochener Durchführungsteil von nicht weniger als 27 Takten . . . beinahe die Ausdehnung des ersten Teiles» erreiche¹⁴⁴. — In seiner Arbeit über W. A. Mozart hat H. Abert den Umfang der Durchführungen wohl berücksichtigt; doch finden sich bloss Angaben wie «kürzere» oder «längere» Durchführung¹⁴⁵. — Das Verhältnis des ersten Satzes zur Durchführung untersucht A. Lorenz an elf Mozart-Sinfonien und an den Sinfonien Beethovens¹⁴⁶. — H. P. Schökel und F. Tutenberg bringen in vereinzelt Fällen Taktzahlenmaterial zur Exposition, Durchführung und Reprise von Sinfonien J. Christian Bachs¹⁴⁷. — Blosser Verhältniszahlen hält in allgemeiner

¹⁴⁴ Horwitz 1908, S. XXI.

¹⁴⁵ Abert 1955/56, Bd. I, S. 265, S. 284, S. 326, S. 667.

¹⁴⁶ Lorenz 1924, S. 164.

¹⁴⁷ Schökel 1926, S. 119—120; Tutenberg 1928, S. 255 und S. 333.

Form A. Müry fest¹⁴⁸; für statistische Vergleiche sind diese jedoch unbrauchbar. Interessant ist freilich, dass bei Gaetano Pugnani die Durchführungslänge einen Gradmesser für die satztechnische Entwicklung darstellt¹⁴⁹.

Das Material der Taktproportionen von J. Haydns Sonaten-, Sinfonie- und Quartettsätzen liegt vollständig vor bei V. Kalačić. Diese Angaben können als Grundlage für weitere Untersuchungen dienen; eine Auswertung des Zahlenmaterials wurde nicht vorgenommen. — Der umgekehrte Fall ist bei E. Herold anzutreffen, der eine Auswertung anstrebt, aber dazu keine Taktzahlen angibt, sondern bloss das Verhältnis der Länge der Durchführung gegenüber der Exposition¹⁵⁰. — Eine Untersuchung der Taktproportionen von C. Ph. E. Bachs Sonaten ist bei R. Wyler (1960) vorhanden. — Bei W. Abbott¹⁵¹ und E. B. Addams¹⁵² sind statistische Angaben zu den Taktproportionen der Wiener Klassiker, bzw. Mozarts, zu finden. — J. Vinton gibt die Länge der Durchführung in Prozentzahlen an¹⁵³. — G. B. De Stwolinski behandelt zwar die formalen Aspekte nur am Rande, verzeichnet aber bei jeder Sinfonie die Takteinteilung¹⁵⁴.

Genaue Angaben zu den Taktproportionen verpflichten zu vorangehender sorgfältiger Analyse eines ganzen Satzes. Um eine Vergleichsbasis der Durchführungslänge bei verschiedenen Komponisten zu erhalten, sind noch vermehrt Untersuchungen auf diesem Gebiete nötig. Hier ist wohl Riemann kaum beizupflichten, wenn er erklärt: «... eine Konstatierung des durchschnittlichen Umfangs der Durchführung ... würde von sehr zweifelhaftem Werte sein»¹⁵⁵.

¹⁴⁸ Müry 1941, S. 31 und S. 33.

¹⁴⁹ Müry 1941, S. 30.

¹⁵⁰ Herold 1950, S. 21. — Vgl. Newman 1963, S. 146 und Pfäfflin 1936, S. 42.

¹⁵¹ Abbott 1956, S. 195 gibt folgende prozentuale Durchschnittswerte der Exposition, Durchführung und Reprise in den untersuchten Klaviersonaten bekannt: Haydn (35 : 28 : 37); Mozart (38 : 21 : 41); Beethoven (32 : 28 : 40); Schubert (36 : 23 : 41). — Man vgl. hierzu die Durchschnittswerte der Stamitz-Sinfonien: 44 : 27 : 29. Vgl. auch die Angaben in MGG 12, Sp. 893.

Die prozentualen Extremwerte der Exposition, Durchführung und Reprise lauten nach Abbott 1956, S. 32, 79, 123: Haydn (43 / 33 : 33 / 19 : 44 / 30); Mozart (43 / 35 : 31 / 18 : 44 / 34); Beethoven (43 / 21 : 36 / 16 : 51 / 36). — Im Vergleich dazu die errechneten Extremwerte bei J. Stamitz: 54 / 34 : 39 / 18 : 40 / 17.

Nach Abbott 1956, S. 318—319 ist in den Klaviersonaten Mozarts, Beethovens und Schuberts in der Regel die Reprise der längste, die Durchführung der kürzeste Formteil (Typus: R — E — D); bei Haydn hingegen ist die Exposition im allgemeinen grösser als die Reprise (Typus: E — R — D). Haydns Sonaten zeigen aber auch Ansätze zum Typus R — E — D: oft sind Exposition und Reprise gleich lang, während die Durchführung überwiegt. — Bei J. Stamitz dominiert in der Ausdehnung die Exposition (Typus: E — R — D oder E — D — R).

¹⁵² Addams 1962, S. 54, S. 144, S. 221, S. 277, S. 421; die durchschnittliche Ausdehnung der Durchführung beträgt in den einzelnen Gruppen der ersten Sätze: 19 %, 20 %, 17 %, 17 %, 18 %; [vgl. S. 12].

¹⁵³ Vinton 1963, S. 13, S. 15—16, S. 18.

¹⁵⁴ Stwolinski 1966, Bd. II, S. 1 ff.

¹⁵⁵ Riemann 1902, Bd. I, S. 477.

6. Schlussfolgerungen

Das Problem der Durchführung ist bis heute trotz verschiedener Einzeluntersuchungen in seiner Gesamtheit noch nicht erforscht worden:

- 1) Bedeutung und Herkunft des Begriffs «Durchführung» sind nicht restlos geklärt;
- 2) der Bedeutungswandel des Durchführungsbegriffs, die Uebertragung von der Fuge auf die Sonate, muss genauer erforscht werden;
- 3) das unter Abschnitt 2. (S. 20 ff.) zusammengestellte Material zur Durchführungstechnik muss durch praktische Analysen ergänzt werden;
- 4) die Herkunft der verschiedenen Vorstufen zur Durchführungsverarbeitung sollte nach Möglichkeit ermittelt werden;
- 5) Bedeutung und Aufgabe des Durchführungsteils sind ebenfalls auf Grund von Analysen zu umschreiben;
- 6) die Taktproportionen sind bei Analysen genau anzugeben, um Vergleichsmaterial zu erhalten;
- 7) Beachtung verdienen auch Durchführungsstellen, die ausserhalb von Fugen- und Sonatensatzformen auftreten. Welche Bedeutung derartigen Durchführungs-Episoden zukommt, wird ebenfalls zu prüfen sein.

Eine gründliche Untersuchung all dieser Teilgebiete ist unweigerlich verbunden mit umfangreichen, analytischen Arbeiten. Es soll im Rahmen der vorliegenden Studie versucht werden, von den angeführten Fragestellungen die Nummern 3, 5 und 6 anhand von ausgewählten Sinfoniesätzen zu veranschaulichen. Die notwendige Beschränkung sollte sich jedoch nicht auf die Ergebnisse auswirken. Die spezielle Untersuchung eines Formteils, in diesem Falle der Durchführung, braucht nicht unbedingt — wie es Magda Bedbur formuliert — «zu einseitigen Teilergebnissen [zu] führen»¹⁵⁶. Gerade der Durchführungsteil ist von seiner Stellung in der Sonatensatzform her immer nur im Vergleich mit der Exposition zu erfassen. Die Einzelinformation, z. B. eben auf Grund des Durchführungsteils, vermag oft stellvertretend für das Ganze zu stehen¹⁵⁷. Wenn auch in der folgenden analytischen Untersuchung einzelne Tatsachen scheinbar für sich dastehen, hat der Verfasser sich dennoch bemüht, die Ganzheit des Kunstwerkes stets vor Augen zu halten. Der grossformale Mittelteil im Sonatensatz darf daher keineswegs überschätzt werden; dennoch sollte die Entstehung und Herausbildung gerade dieses Formteils stärker als bisher beachtet werden.

¹⁵⁶ Bedbur 1953, S. 8: «Eine gesonderte Behandlung der Hauptteile des Sonatensatzes, der Exposition, Durchführung und Reprise, würde zu einseitigen Teilergebnissen führen. Ausserdem lässt sich eine Satzform nie ohne Gefahr aufteilen. So aufschlussreich auch im einzelnen die Untersuchung eines Satzteiles wie etwa der Durchführung oder der Reprise sein mag, es lässt sich nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass damit der Sonatensatz aufgerissen wird». — Vgl. in diesem Zusammenhang die Abhandlung von Rubarth 1950.

¹⁵⁷ Vgl. Korte 1964, S. 2 und S. 13—14.

III. Analytische Untersuchung der Durchführung an ausgewählten ersten Sinfoniesätzen von Johann Stamitz

A. Allgemeine Erläuterungen

1. Methodisches Vorgehen

Im vorangehenden Forschungsbericht, der die wichtigste Literatur verarbeitet, ist die Notwendigkeit der folgenden Untersuchung nachgewiesen worden. Gleichzeitig enthält dieser Bericht eine Uebersicht über die bis 1967 geleistete Forschungsarbeit zum Problemkreis der Durchführung und Hinweise für eine weitere Durchdringung des Stoffes, besonders in bezug auf die vorklassische Zeit.

Da eine bloss begrifflich-theoretische Arbeit über die vorklassische Durchführung eine allzu unklare Vorstellung hervorgerufen hätte, besonders auch, weil sich die Musiktheoretiker im 18. Jahrhundert kaum mit der Sonatensatz-Durchführung befasst haben, muss das Durchführungsproblem von der praktischen Seite her erforscht werden¹⁵⁸. Zur Untersuchung herangezogen wurden Sinfonien, welche durch die Neuausgaben in den «Denkmälern der Tonkunst in Bayern» (DTB) und in den «Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich» (DTÖe) zugänglich gemacht worden sind. Die Analyse bezog sich vorerst auf die Werke einiger Hauptgestalten der vorklassischen Periode: C. Ph. E. Bach, J. Christian Bach, G. Benda, A. Filtz, I. Holzbauer, G. M. Monn, F. X. Richter, G. B. Sammartini, J. Stamitz und G. Chr. Wagenseil.

Um eine einheitliche analytische Grundlage zu schaffen, wurde ein Fragebogenschema ausgearbeitet, welches zusätzlich durch empirisch gewonnene Kriterien allmählich ausgebaut wurde. Diese Analyse umfasste folgende Hauptkriterien: Durchführungstechnik in der Exposition; Abgrenzung des Formteils Durchführung im Satzganzen; Beginn der Durchführung im Vergleich zur Exposition; thematisch-motivische Verarbeitung in der Durchführung; satztechnische Durchführungser-

¹⁵⁸ Vgl. Newman 1941, S. 144. — In Deutschland hat H. Birnbach in der Berliner Allg. Mus. Zeitung (1827, S. 280) wahrscheinlich als erster eine Beschreibung der pragmatischen Sonatenform mit dreiteiligem Formschema versucht (nach Ritzel 1968, S. 213, S. 216 und S. 272); vgl. dazu Newman 1941, S. 136, Newman 1963, S. 155 und Benary 1960, S. 70.

scheinungen; allgemeine abweichende Merkmale in der Durchführung gegenüber der Exposition; Schluss der Durchführung (thematisch und technisch); Harmonik mit Modulationsschemata der drei Formteile; Formuntersuchung (Taktproportionen, Pausengliederung, Materialaufstellung); dynamische Feststellungen in den drei Formteilen; Hauptmerkmale der Reprise (eventuelle Schlussdurchführung). — Darauf gründete sich eine zusammenfassende Darstellung der Resultate und der Versuch einer Durchführungstypen-Unterscheidung (vgl. das «Analytische Schema zur Durchführungsgestaltung» mit dem Beispiel einer Sinfonie von F. X. Richter, S. 35—45).

Eine vorläufige Zusammenfassung der durch diese Methode erreichten Resultate ergab trotz des grossen Zeitaufwandes an analytischer Detailarbeit keine befriedigenden Ergebnisse. Es erwies sich, dass erst eine möglichst vollständige Erfassung des vorhandenen Materials an Sinfonien der Vorklassik eine Abklärung des Durchführungsproblems herbeiführen könnte. Diese zusammenfassende Arbeit wird jedoch erst auf Grund umfänglicher, noch zu leistender Quellenforschung und Analyse möglich sein.

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, anhand der Sinfonien von Johann Stamitz das Durchführungsproblem in der Vorklassik zu erforschen und zu erläutern. Die hier zur Diskussion gestellte Untersuchung betrifft in der Person von J. Stamitz einen Einzelfall. Die durch Analyse erarbeiteten Resultate dürfen daher nicht verallgemeinert werden; sie stellen sogar innerhalb des Gesamtwerkes von J. Stamitz eine Beschränkung dar, da sie sich nur auf dreissig ausgewählte Sinfonien beziehen.

Der Verfasser ist sich der Mängel, welche dieser Arbeit anhaften, wohl bewusst; von einer annähernden Vollständigkeit des untersuchten Materials kann nicht die Rede sein. Es ging jedoch darum, die Aufmerksamkeit auf ein spezielles Formproblem zu lenken, das in den Untersuchungen über die Klassik zwar beachtet, in seinen Anfängen und seiner Entwicklung jedoch nie systematisch erforscht worden ist.

Analytisches Schema zur Durchführungsgestaltung

1. **Komponist:** F. X. Richter
2. **Werktitel:** Sinfonia a 8, op. 4,5
3. **Ausgabe:** H. Riemann, DTB III,1 (1902)
4. **Entstehungszeit:** vor: 1767 nach: 1747
5. **Verlag:** J. J. Hummel, Amsterdam
6. **Bibliothek (Signatur):** Hamburg, Stadtbibl.
7. **Satzzahl:** 3
8. **Satzfolge:** schnell-langsam-schnell
9. **Analyse zu Satz:** I Seite: 118
10. **Tempobezeichnung:** Allegro con brio
11. **Tonart:** A-dur
12. **Takt:** $\frac{4}{4}$
13. **instrumentale Besetzung:** V. I, V. II, Va., Vc., 2 Hr. in A, 2 Ob.

EXPOSITION

Takte:

- | | |
|---|-------|
| 14. Df-artige Stellen: vorhanden (X); nicht vorhanden (—) | |
| 15. Sequenz: steigend (—); sinkend (X); Material: 2. Th. (V. I und V. II) | 18—23 |
| 16. Imitation: zwischen Vc. u. Va. Intervallabstand (Oktave) | 13—14 |
| Material: Fortspinnung des 1. Th's (2) stimmig | |
| 17. Abspaltung: von 1. Th. (T 2) Art: Dreiklang | 13—14 |
| Abspaltung: von 2. Th. (T 18) Art: Wechselnoten | 40—43 |
| 18. Augmentation: betrifft Notenwerte: | |
| 19. Diminution: betrifft Notenwerte: vgl. 17. | |
| 20. Engführung: zwischen betrifft vgl. 16. | |
| 21. Stimmtausch: zwischen betrifft | |
| 22. Motivreihe (—); Motivrepetition (—); Themenfragmente (—) | |
| 23. sequenzierende Modulation: mit (—)-Material | |
| 24. Chromatik (nur wenn df-artig): steigend (—); sinkend (—); Intervallgrösse (—) | |
| 25. dynamische Mittel (nur wenn df-artig): | |
| 26. Umbildung von Tonrepetitionen: betrifft Fortsp. des 2. Th's (Dynamisierung der Basslinie) | 55—57 |
| 27. Anzahl Takte der Df-stellen in der Exp.: 15 | |
| 28. Verarbeitung betrifft: Technik: | |
| 1. Th. Absp. | |
| 2. Th. Sequenz; Absp. | |
| Fortsp. des 1. Th's Imitation | |
| Fortsp. des 2. Th's Dynamisierung | |

29. zwischenspielartige Stellen in der Exp.: betrifft Überleitung zur
Schlussgruppe
30. spezielle Bemerkungen:

Takte:
40—51

DURCHFÜHRUNG

31. Df-teil: deutlich erkennbar (X); andeutungsweise (—);
32. Abgrenzung des Df-teils am Anfang durch: Doppelstrich (—); Pause (—);
Fermate (—); Thematik (X); Harmonik (—)
33. keine Abgrenzung am Anfang: fließender Übergang (X)
34. Abgrenzung des Df-teils am Ende durch: Pause (—); Fermate (—);
Thematik (—); Harmonik (—)
35. keine Abgrenzung am Ende: Rückleitung (X); verschleierter Repr.beginn (—)

BEGINN

36. mit Exp.anfang (X); wie in Exp. (—); von Exp. abweichend (—)
37. mit 1. Th. (X); wie in Exp. (X); von Exp. abweichend (nach 3 T)
38. mit 2. Th. (—); wie in Exp. (—); von Exp. abweichend (—)
39. mit Schlussgruppe (—); wie in Exp. (—); von Exp. abweichend (—)
40. mit blosser Andeutung eines Themas:
41. mit (—)-Material; entsprechend Exp. (—);
42. mit neuem Thema: bezieht sich auf:
43. mit neuem Material:
44. notengetreues Zitat (X); harmonisch veränderte Stufe (X)
45. verändertes (1. Th.)-Material; Art der Veränderung: nach 3 T Haltenote
46. Anzahl Takte des Df-beginns (3), welche genau einer Stelle in der Exp.
entsprechen
47. spezielle Bemerkungen:

THEMATISCH-MOTIVISCHE VERARBEITUNG

48. Anzahl Themen in der Df: 1 in der Exp.: 2
49. Anzahl Fortsp. / Überl. in Df: Ü neu; F 2 in der Exp.: 2 F; 1 Ü
50. neues Material in Df: neue Überl. (T 82—85)

51. Reihenfolge der Einzelteile: wie in Exp. (X); von Exp. abweichend (—)
52. neue Reihenfolge:
53. Verbindung der Einzelteile (z. B. einstimmige Passagen):
54. keine Verbindung (X); vgl. dazu 149.
55. Periodisierung in der Df: betrifft keine Period. (X)
 vgl. Exp.: betrifft (Schlussgr.) und Repr. (Schlussgr.)
56. Periodisierung in Df durch Viertakter (—); durch Achttakter (—)
57. Wiederholung der Th. aus Exp.: ganz (—); teilweise (1. Th.);
 notengetreu (X); harmonisch veränderte Stufe (X)
58. Wiederholung der F. / Ü.: ganz (—); teilweise (—); notengetreu (—);
 harmonisch veränderte Stufe (—)
59. neues Material eingeführt: ganz neu (—); mit Exp.mat. verwandt (—)
60. Einführung neuer Motive: zur Rückleitung (T 82—89)
61. Them. Mat. aus Exp. in Df einbezogen: 1. Th.
62. F. / Ü. - Mat. aus Exp. in Df einbezogen: F 1; F 2; Ü neu
63. von der Verarbeitung in Df ausgeschlossen: 2. Th.; Schlussgr.; Ü 1
64. Verarbeitung in Df von: Takte:
- | | |
|--|-------|
| 1. Thema : Sequenz mit abgespaltenem Motiv aus T 6/7 | 65—69 |
| 2. Thema : | |
| Schlussgr. : | |
| Fortsp. : F 1: Bassfigur aus T 13/14 abgespalten und sequenziert | 76—82 |
| : F 2: Dreiklangfigur aus T 36 sequenzartig höhergelegt | 70—75 |
| neue Überl.: Wiederholung augmentiert | 86—89 |
| Rückleitung: mit F 2-Material aus T 33 | 90—93 |
65. Simultanverarbeitung: Überlagerung von F 2 / F 1 70—75
66. Kombinationen:
67. spezielle Bemerkungen:

SATZTECHNIK

68. linear (—); polyphon (—); akkordisch-kontrapunktisch (—); homophon (X);
 Dreiklangsthematik (X)
69. Stimmenzahl: im Vgl. zur Exp. vollst. (—); nicht vollst. (X);
 fehlende St.: Hörner (23 T)
70. dominierende St.: Oberstimmen, später Unterstimmen
71. Stimmführung: kontrapunktisch (F 2) parallel (Schluss)
 vgl. 68. und 99.
72. Durchbrochener Satz: betrifft andeutungsweise:

73. **Sequenz: steigend** (—); **sinkend** (X); **Material:** 1. Th.
Sequenz: steigend (—); **sinkend** (X); **Material:** F 1
Sequenz: steigend (X); **sinkend** (—); **Material:** F 2
74. **Imitation: zwischen** **Intervallabstand** (—————);
Material: (—————)stimmig
75. **Abspaltung: von 1 Th.**
von F 1
76. **Abspaltung und Sequenz: betrifft**
Länge (—————); **Intervallabstand** (—————)
77. **Augmentation: betrifft** neue Überl. **Notenwerte:** Viertel statt Achtel
78. **Diminution: betrifft** **Notenwerte:**
79. **Engführung: zwischen** **betrifft**
80. **Stimmtausch: zwischen** **betrifft**
81. **Motivreihe** (X); **Motivrepetition** (—); **Themenfragmente** (—)
82. **sequenzierende Modulation: mit** (—————) - **Material**
83. **Stimmversetzung:**
84. **Umkehrung: betrifft**
85. **Gegenbewegung: betrifft**
86. **Umbildung von Tonrepetitionen: betrifft**
87. **Zitat: betrifft** Schluss der Durchführung, F 2 - Mat. (aus T 33) in T 90 ff.
88. **Anzahl Verarbeitungstakte in der Df:** ca. 22
89. **zwischen spielartige Stellen in der Durchführung:** siehe Sequenz T 65 — 69
90. **spezielle Bemerkungen:**

GEGENÜBER DER EXPOSITION ABWEICHENDE MERKMALE

91. **Thematik / Motivik :** neue Überleitung in T 82 ff. (Achtelllinien in Oberstimmen aus Begleitung in T 76 ff.)
92. **Phrasierung:** wie in Exposition
93. **spieltechnische Hinweise:**
94. **Verzierungen: im Vgl. zur Exposition: mehr** (—); **weniger** (—);
gleichviel (X); **keine** (—)
95. **Klangraum: höchster Ton in Exp.** (cis ' ' '), **Df** (d ' ' '), **Repr.** (cis ' ' ')
tiefster Ton in Exp. (G), **Df** (E), **Repr.** (E)
96. **grösste Klanguausdehnung: in Exp.** (—————); **Df** (X); **Repr.** (—————)
97. **Instrumentation:** das 1. Th. wird zu Beginn der Df von der Oboe übernommen
98. **pausierende Instrumente:** Hörner bei F 2 (23 T); Oboen bei neuer Ü (14 T)

99. Instr.gruppierung: Bläser gegen Streicher

Bläser und Streicher im Wechsel

100. **konzertierende Durchführung mit Soloinstr.:** kleine Ansätze im ersten Teil mit V. I und Ob. I
101. **Rhythmus:**
102. **Synkopierungen:** in der Exp. vorhanden, in der Df jedoch nicht mehr
103. **komplementäre Rhythmik:**
104. **Vortragsbezeichnungen:**
105. **Takt- und Tempowechsel:**
106. **spezielle Bemerkungen:** Tendenz zu selbständiger Entwicklung der Durchführung ist vorhanden

SCHLUSS DER DURCHFÜHRUNG / REPRISENEINTRITT

107. **wie Exp.abschluss** (—); **neuartig** mit F 2 - Material (aus T 33ff.)
108. **Durchführungsschluss mit** (F 2) - **Material**
109. **notengetreue Zitierung** (—); **Abweichungen:** rhythmische Verschiebung; Verkürzung
110. **Vorbereitung des Reprisesbeginns:** Bass-Überleitung (T 94)
111. **Rückleitung mit** (F 2) - **Material;** **Länge:** (4) **Takte**
112. **keine Rückleitung:**
113. **Repriseseintritt:** **deutlich wahrnehmbar** (X); **fließender Übergang** (—); **vollstimmig** (X)
114. **Reprisesbeginn wie Expositionsanfang** (X); **veränderter Repr.beginn** (nach 6 T)
115. **verschleierter Reprisesbeginn mit** (—————) - **Material**

HARMONIK

116. **Modulationsschema in Exposition** : A ————— E —————
Material in Exposition : 1. Th. - F 1 - 2. Th. - F 2 - Ü 1 - Schlgr.
117. **Modulationsschema in Durchführung** : E — fis — h — fis ————— A
Material in Durchführung : 1. Th. - $\left. \begin{matrix} F 2 \\ F 1 \end{matrix} \right\}$ — F 1 — Ü (neu) ————— F 2
118. **Modulationsschema in Reprise** : A ————— H
Material in Reprise : 1. Th. - F (neu) - F 2 - F 1 - Ü 1 - Schlgr.
119. **tonartlicher Vergleich zwischen Df und Exp./Repr.:** mehr Wechsel in der Df

120. Tonartsverhältnisse	Exp.:	Df:	Repr.:
1. Thema	: Tonika	Dominante	Tonika
2. Thema	: Dominante	----	----
Fortsp. 1	: Tonika	Mollparallele	Tonika
Fortsp. 2	: Dominante	Mollparall./Tonika	Tonika
Ü 1	: Dominante	----	Tonika
Ü (neu)	: ----	Mollparallele	----
Schlussgr.	: Dominante	----	Tonika
F (neu)	: ----	----	Tonika

121. **Beginn der Df-Tonart (E); Beginn der Exp.-Tonart (A)**
122. **Schluss der Df-Tonart (fis / A); Schluss der Exp.-Tonart (E)**
123. **Modulationsintervalle: Sekunde**
124. **Modulation mit (1. Th. -, F 2 -, F 1 -) -Material**
125. **Ausweichungen: neu im Vgl. zur Exp.**
126. **Dur-Tendenz (in Exp.): durchgehends**
127. **Dur-Tendenz (in Df): Anfang und Schluss**
128. **Moll-Tendenz (in Exp.):**
129. **Moll-Tendenz (in Df): Mittelteil**
130. **Umkehrung der Tonartsverhältnisse in der Df : Beginn auf der Dominante**
131. **gleiche Tonartsverhältnisse in der Df wie in der Exp.:**
132. **Dur- und Moll-Wechsel: Anzahl (1); Zusammenhang mit Themawechsel (—);
vgl. mit Exp. (in Exp. keine Mollstelle)**
133. **Kadenzen: in der Df vor dem F 2 - Schluss, T 90 ; Stufen: V - I
in der Df nach Stufen:**
134. **Kadenz am Schluss der Df vorhanden (—); Stufen: keine Kadenz (X)**
135. **Df-Schluss: Tonika-Eintritt vor Repr. (—); nach Repr. (—); Anzahl Takte:
Tonika = Reprisesbeginn (X); Tonika = Df-Schluss (—)**
136. **gegenüber der Exp. harmonisch auffallende Stellen: Molleinbruch**
137. **Chromatik (nur wenn durchführungsartig): steigend (—); sinkend (—);
Intervallgröße: betrifft**
138. **harmonische und formale Einschnitte: übereinstimmend (teilweise); vgl. Exp.
nicht übereinstimmend**
139. **harmonischer und thematischer Wechsel: übereinstimmend (teilweise): vgl. Exp.
nicht übereinstimmend**
140. **Zusammenhang zwischen Harmonik und Dynamik in der Df:**
141. **Zusammenhang zwischen Harmonik und Instrumentierung in der Df: bei
der Mollstelle pausieren die Hörner**
142. **spezielle Bemerkungen: Durch den harmonischen Gegensatz (Mollstelle) wird die
Entwicklung zum selbständigen Formteil verstärkt**

FORM

143. Formschema des Satzes:

1. Th. - F 1 - 2. Th. - F 2 - Ü 1 - Schlgr.	Exposition
1. Th. - $\begin{Bmatrix} F 2 \\ F 1 \end{Bmatrix}$ - F 1 - Ü (neu) - F 2	Durchführung
1. Th. - F (neu) - F 2 - F 1 - Ü 1 - Schlgr.	Reprise

144. Taktproportionen: **Exp. : Df : Repr.** (59 : 35 : 56); **ganzer Satz: 150 Takte**

145. formale Verteilung : Exp.:

	Exp.:	Df:	Repr.:
1. Thema :	9	10	9
Fortsp. 1 :	8	(3)+6	9
2. Thema :	9	--	--
Fortsp. 2 :	13	(3)+4	6
Überl. 1 :	12	--	12
Schlgr. :	8	--	15
Ü (neu) :	--	9	--
F (neu) :	--	--	5

146. Gliederung durch Pausen: **Exp.** (17 - 42 -); **Df** (- 35 -); **Repr.** (- 56)

147. Anzahl der durch Pausen getrennten Teile: **in Exp.** (2); **in Df** (—); **in Repr.** (—)

148. Überbrückung der Einzelteile: durch kurze Überleitungen

149. Zusammenhang der kleinformaten Teile: **Entwicklungsprinzip** (X);

Reihungsprinzip (—)

150. Flächenwirkung in der Durchführung (X); **Anzahl Teile** (1)

151. Stückwerk in der Durchführung (—); **Anzahl Teile** (—)

152. Periodisierung der Durchführung:

vgl. 55./56.

153. Gruppenbildung in **Df**: **deutlich erkennbar** (X); **nicht vorhanden** (—)

154. Gliederung der **Df**: (—) **nach Themen** (X) **durch Mollstelle**

(X) **durch Fortsp./Überl.** (—) **durch Fermaten**

(—) **durch Pausen** (—) **durch Dynamik**

(—) **durch Repetitionen**

155. Formteil der **Df**: **ohne Schlusskadenz** (X); **mit Schlusskadenz** (—); vgl. 134.

156. **spezielle Bemerkungen**: kompakter Durchführungsformteil ohne Pausengliederung

DYNAMIK

157. Übersicht :	1. Th.	F 1	2. Th.	F 2	Ü 1	Schl.gr.	Ü neu	F neu
Exp. :	(f)	p-f-p	f		p	f-p-f		
Df :	f-p-f-p						f	
Repr. :	f	f		f-p		f		f-p

158. **keine Bezeichnungen im ganzen Satz zu:**

159. **Bezeichnung für Einzelst. in Df neu gegenüber Exp. : betrifft**
160. **Beginn der Df (forte); keine Bezeichnung (—); Schluss der Df: keine Bez.**
161. **Beginn der Exp. (———); keine Bezeichnung (X); Schluss der Exp.: forte**
162. **Terrassendynamik in der Df:**
163. **Crescendo - Vorschrift in der Df:**
164. **Diminuendo - Vorschrift in der Df:**
165. **Echowirkung in der Df neu gegenüber Exp.: betrifft**
166. **dynamische Durchführungseffekte:**
167. **maximale Dynamik: Exp. (forte) ; betrifft: F 1; 2. Th; Schlgr.**
maximale Dynamik: Df (forte) ; betrifft: 1. Th.; F 2; Ü neu
168. **minimale Dynamik: Exp. (piano) ; betrifft: F 1 ; Ü 1; Schlgr.**
minimale Dynamik: Df (piano) ; betrifft: 1. Th.
169. **Besonderheiten dynamischer Art in Reprise:**
170. **Einsatz der dynamischen Mittel im Zusammenhang mit: Thematik (X);**
Form (—); Harmonik (—)
171. **spezielle Bemerkungen: wenig dynamische Bezeichnungen in der Durchführung**

REPRISE

172. **keine echte Reprise vorhanden (—)**
173. **verkürzte Reprise: ohne 2. Th. Verkürzung in T (9)**
174. **verlängerte Reprise: durch Schl.gr. und F neu Verlängerung in T (12)**
175. **Beginn mit (1. Th.) - Mat. ; wie in Exp. (X); neuartig (nach 6 Takten)**
auf Tonika (X)
176. **durchführungsartige Stellen: vorhanden (X); nicht vorhanden (—);**
wie in Df (—); wie in Exp. (z. T.); neuartig (z. T.); Schluss-Df (———)
177. **Reihenfolge: wie in Exp. (—); verändert (X); Umstellung (ohne 2. Th.; F 2**
vor F 1)
178. **notengetreue Zitierung des (1.) Themas; der (Ü 1)**
179. **harmonisch veränderte Stufe mit genauer Zitierung (X)**
180. **thematische Veränderungen: kein 2. Th. mehr vorhanden**
181. **veränderte Fortsp. / Überl.: Neugruppierung; Verkürzung von F 2**
182. **Schluss der Repr.: wie Exp.schluss (X); wie Df-Schluss (—); neuartig (—);**
Material: Schlussgr.

GEGENÜBER DER EXPOSITION ABWEICHENDE ODER NEUE DF-MERKMALE IN DER REPRISE

183. **Sequenz: steigend (—); sinkend (X); Material: 1. Th. Takte: 103—106**

184. **Imitation: zwischen** (—) **stimmig;**
Material: **Intervallabstand (———)**
185. **Abspaltung: von** (1. Th. aus T 97) **Art: Sequenz** **vgl. 183.**
186. **Augmentation: betrifft** **Notenwerte:**
187. **Diminution: betrifft** **Notenwerte:**
188. **Engführung: zwischen** **betrifft**
189. **Stimmtausch: zwischen** **betrifft**
190. **Motivreihe (—); Motivrepetition (—); Themenfragmente (—)**
191. **sequenzierende Modulation: mit (———) - Material**
192. **Chromatik (nur wenn df-artig): steigend (—); sinkend (—);**
Intervallgrösse (———)
193. **Verzierungen: im Vgl. zur Exp.: mehr (—); weniger (—);**
gleichviel (X); keine (—)
im Vgl. zur Df :
194. **Stimmversetzung: im Schlussgruppen-Anhang (T 143) absteigende Viertel-Gruppe**
in Oberstimme versetzt
195. **Rhythmus:**
196. **Umbildung von Tonrepetitionen: betrifft**
197. **dynamische Mittel (Schluss-Steigerung):** **vgl. 157.**
198. **Verarbeitung betrifft:**
1. Thema: Absp. und Sequenz (= neu); Absp./Sequenz/Imit. (= wie in Exp.)
2. Thema: (———)
Schl.gr. : Stimmversetzung (= neu)
F 1 : Imitation (= wie in Exp.)
199. **Anzahl Takte der neuen Df-Stellen in der Reprise: 6 ; (aus Exp.) 5 Takte**
200. **zwischenpielartige Stellen: siehe neue Fortspinnung (6 Takte)**
201. **Einwirkung der Df auf die Repr.: nachholende Verarbeitung** **Ausgleich**
202. **Grund für verkürzte Reprise: Wegfall des 2. Themas und kürzerer Ersatz**
Grund für verlängerte Reprise:
203. **Vgl. mit Exp.: längere Teile in Repr.: F neu (5 T); Schl.gr. (7 T); F 1 (1 T)**
kürzere Teile in Repr.: F 2 (7 T); 2. Th. (Wegfall: 9 T)
204. **Vgl. mit Df-stellen in der Exp.: gleiche Verarbeitung in Repr.: grösstenteils**
abweichende Verarbeitung: Absp., Sequenz, Stimmversetzung
205. **spezielle Bemerkungen: Der Reprisentheil wird mit Fortspinnungsmaterial aufgefüllt,**
so dass er annähernd die gleiche Ausdehnung wie die Exposition aufweist.

216. Zusammenfassung:	Anzahl Df-Techniken im ganzen Satz	:	7
	Länge der Df im Verhältnis zur Exp.	:	35 : 59
	Länge der Df im Vgl. zum ganzen Satz	:	35 : 150
	Entwicklungsgrad	:	b)
	Entstehungszeit	:	nach 1750

Hauptkriterien des (1.) Satzes von F. X. Richter op. IV, 5; DTB III, 1: S. 118

217. **Zwischenspiele in der Exp.:** siehe Überleitung zur Schlussgr. (12 T)
218. **Beginn der Df:** mit Exp.anfang (1. Th.) auf Dominante; nach 3 T Abweichung
219. **verarbeitetes Mat. in Df:** 1. Th.; F 1; F 2; neue Ü
fehlendes Material in Df: 2.Th.; Ü 1; Schl.gr.
nicht verarbeitet in Df: Ü 1
220. **Abweichung vom Exp.mat. in Df:** F 1 nach 1. Th. (Überlagerung); F 2 als Schlussrundung; neue Überl.
221. **Techniken in der Df:** Sequenz, Überlagerung, Abspaltung, Augmentation, Motivreihung, Zitat
222. **Schluss der Df:** mit F 2 - Material; Df-abschluss statt Rückleitung
223. **Modulation mit :** 1. Th., F 1, F 2
224. **Kadenzen:** vor Df-Beginn und vor Df-Schluss; keine Schlusskadenz in der Df
225. **Rückleitung zur Tonika:** Tonika = Reprisesbeginn
226. **Taktproportionen:** 59 : 35 : 56
227. **Gliederung durch Pausen:** Exp. (2 Teile); Df und Repr. keine Gliederung
228. **Dynamik:** Df-Beginn forte; piano in der Df bloss beim 1. Th. im Wechsel mit forte
229. **Schluss-Df in Repr.:** keine
230. **Stellung der Df im Satzganzen:** Tendenz zu Selbständigkeit infolge von: Molleinbruch; dynamische Gestaltung des 1. Themas und harmonische Vielfältigkeit.

-
231. **Df-technik beim gleichen Komponisten:** gleichbleibend (—); in Entwicklung (—)
232. **Vergleich zu früheren und späteren Werken:**
233. **Vergleich zwischen (—) und (—) Satz:**
234. **bevorzugte Durchführungstechnik:**
235. **Entwicklungsgrad der Df:**
236. **Bedeutung der Df innerhalb des Gesamtwerkes:**

2. Der gegenwärtige Stand der Forschung in bezug auf die Sinfonien von Johann Stamitz

In der Reihe «Denkmäler der Tonkunst in Bayern» (DTB) gab H. Riemann 1902 eine Auswahl von Sinfonien der Mannheimer Komponisten J. Stamitz, F. X. Richter und A. Filtz heraus. In einer ausführlichen Einleitung über die «Mannheimer Schule» bemühte sich Riemann, die Komponisten der vorklassischen Zeit der Vergessenheit zu entreissen¹⁵⁹, ihre Bedeutung für die klassische Periode hervorzuheben und eine allgemeine Charakteristik der Mannheimer-Schule und -Praxis zu entwerfen. Dabei war er sich im klaren, dass «eine erschöpfende Behandlung der ganzen Epoche . . . noch ausgedehnter . . . Spezialuntersuchungen»¹⁶⁰ bedürfe. Einen erheblichen Beitrag dazu lieferte Riemann bereits mit seinem thematischen Verzeichnis sämtlicher nachweisbaren Mannheimer-Sinfonien. Ausserdem verdanken wir Riemanns Arbeiten, dass J. Stamitz erstmals in ein neues Blickfeld gerückt wurde, nämlich als das «geistige Haupt» der Mannheimer¹⁶¹. Nicht zu verübeln ist Riemann schliesslich, dass er in Stamitz den «Vorgänger Haydns» erblickte¹⁶². Diese unhaltbare Behauptung ist heute durch die grössere Quellenkenntnis dahin modifiziert worden, dass nicht bloss die Mannheimer, sondern auch Böhmen, Franzosen, Italiener, Norddeutsche und Wiener ihren Beitrag zur beginnenden Klassik geleistet haben¹⁶³. Man vergleiche dazu die Kontroverse um 1907/08 zwischen H. Riemann und G. Adler, der Mannheim als «Setzling der österreichischen Musikkultur»¹⁶⁴ bezeichnete. Riemann entgegnete darauf in einem Aufsatz, betitelt «Stamitz oder — Monn?»¹⁶⁵. — In einer weiteren Phase wurde bei L. Kamieński (1908/09) und bei F. Torrefranca (1930) die Vorherrschaft Italiens für die Entstehung der klassischen Sinfonie betont. Der Nationalitätenwett-

¹⁵⁹ Riemann 1902, DTB III, 1, S. X—XI.

¹⁶⁰ Riemann 1902, DTB III, 1, S. XXI.

¹⁶¹ Riemann 1902, DTB III, 1, S. XXII.

¹⁶² Riemann 1902, DTB III, 1, S. XXIV.

¹⁶³ In Grove 1954, Bd. V, S. 554 werden als Mitbegründer des neuen Stils im 18. Jahrhundert — ausser den Mannheimern — genannt: Die frühe Wiener Schule, die Böhmischeschule, die Italiener und die Norddeutschen. — Vgl. Stwolinski 1966, S. 1: «... it has become apparent that the evolution of the Classic style and forms was a collective process, with contribution from many groups»; vgl. auch S. 9.

¹⁶⁴ Adler 1908, S. XI. — Vgl. Riemann 1907, S. VII—XIV, David 1928, S. 62 («Stamitz ein Abkömmling der Wiener Schule») und Gässler 1941, S. 27. Korte 1962, S. 290 und S. 292—293 nimmt Partei für Riemann. Vgl. dazu Fuhrmann 1963, S. 24.

¹⁶⁵ Vgl. Thoor 1952.

streit stand so einer objektiven Beurteilung entgegen¹⁶⁶. Heute wird nun das Blickfeld weiter gefasst und eine Wechselwirkung zwischen den europäischen Hauptzentren anerkannt. Gerade bei J. Stamitz kommt dies deutlich zum Ausdruck. Er wächst in *Böhmen*, dem «Konservatorium Europas»¹⁶⁷ auf und wird mit einer von *Italien*¹⁶⁸ her beeinflussten Musiktradition vertraut. — In *Mannheim* gehen freilich die stärksten Impulse von J. Stamitz selber aus; doch wäre noch zu untersuchen, ob nicht von F. X. Richter wegen seiner früheren *Wiener* Tätigkeit Einflüsse geltend gemacht werden können. — Erwähnt werden müssen schliesslich die *Pariser*-Aufenthalte von J. Stamitz. Infolge der zu lückenhaften Quellenkenntnis und wegen Mangel an Neuausgaben herrscht heute noch zu wenig Klarheit über die verschiedenen gegenseitigen Beeinflussungen; auch hier sind präzise vergleichende Analysen notwendig¹⁶⁹.

Nach H. Riemann, der in den «Denkmälern der Tonkunst in Bayern» (DTB VII, 2) nochmals Sinfonien von J. Stamitz veröffentlichte, befasste sich erst P. Gradenwitz wieder mit diesem bedeutenden Komponisten, indem er 1936 eine Dissertation über dessen Leben veröffentlichte. Dieser rein biographisch-soziologischen Arbeit folgten einige Aufsätze über J. Stamitz¹⁷⁰. Die in unserem Themazusammenhang wichtigste Arbeit von P. Gradenwitz ist der 1940 erschienene Aufsatz «The Symphonies of J. Stamitz». In ziemlich summarischer Art behandelt der Verfasser die 19 frühen und die 55 reiferen Sinfonien; daneben bringt er Notenbeispiele aus zwei Violinsonaten, einem Orchestertrio und einem Klarinettenkonzert. Leider bietet er keine Beispiele aus Sinfonien; es sei jedoch vermerkt, dass Gradenwitz die Orchestertrios auch zu den Sinfonien rechnet. Genaue Angaben hinsichtlich der Chronologie fehlen ebenfalls: Gradenwitz nennt zwar die Kennzeichen der frühen und

¹⁶⁶ Torrefranca 1930, S. 114; vgl. Bücken 1929, S. 19 und Wörmann 1955, S. 89. — Noch 1940 ist im Geleitwort bei Mahling, S. 6 zu lesen: «Das gegenwärtige schwere Ringen unseres Volkes ... geht nicht zuletzt auch um die Erhaltung und Mehrung seiner arteigenen Kultur ... Mögen die ‚Klangbilder aus der deutschen Musikgeschichte‘ ... dazu beitragen, unsere Kenntnis vom Wesen und Werden der deutschen Musik zu vertiefen, unser Selbstbewusstsein zu stärken und den ‚deutschen Gedanken in der Welt‘ hochzuhalten!» Interessant ist die Feststellung, dass bereits J. A. Hiller 1767 von einer «Steinmetzschule» und einer «Wiener» Schule spricht; C. F. D. Schubart erwähnt 1806 eine «Sächsische» und H. C. Koch 1808 eine «Berliner» Schule. J. F. Reichardt prägt den Ausdruck «Mannheimer Schule» (nach Mennicke 1906, S. 66—67); vgl. Newman 1963, S. 59—60, S. 327 und S. 348 und Vogler: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 1778—1781.

¹⁶⁷ Racek 1967, S. 298.

¹⁶⁸ Gradenwitz 1940, S. 355 nennt Carlo Tessarini; vgl. Mechlenburg 1963, S. 2 und Racek 1967, S. 297 (italienische und deutsche Komponisten an böhmischen Hofkapellen).

¹⁶⁹ Siehe auch Hoffmann-Erbrecht 1954, S. 129. — Vgl. Gradenwitz 1937, S. 270, Gradenwitz 1940, S. 354, Gässler 1941, S. 27 und MGG 7, Sp. 1068. — Zur Emigration der böhmischen Musiker vgl. MGG 2, Sp. 30—31, Komma 1960, S. 146 und S. 154 und Racek 1967, S. 300—302. Cucuel 1913, S. 308 nennt Paris um 1750 ein «Terrain d'échange» zwischen italienischer und deutscher Musik.

¹⁷⁰ Vgl. MGG 5, Sp. 621 und MGG 12, Sp. 1162. — Der von Gradenwitz 1937, S. 266 angekündigte Aufsatz «Johann Stamitz and his Time» ist nicht veröffentlicht worden.

der späten Sinfonien¹⁷¹, er unterlässt es aber, auf Grund dieser Charakteristik eine Einteilung des sinfonischen Werks von J. Stamitz vorzunehmen. — Interessant ist die Feststellung, dass der Böhme Stamitz italienische Vorbilder haben muss; Gradenwitz nennt Tessarini¹⁷². — Im Anhang zu dem zitierten Aufsatz sind in einer Uebersicht die Werke von J. Stamitz verzeichnet. Gradenwitz verweist dabei auf seinen handschriftlichen Katalog¹⁷³.

Das erste Kapitel seiner Dissertation über «Die Sinfonie der Mannheimer Schule» (1963) hat P. Mechlenburg der Untersuchung von acht späten J. Stamitz-Sinfonien gewidmet; es sind dies die Nummern (vgl. S. 56 ff.) **5 bis 8, 19, 20, 23, 28**. — Neben den grossen, d. h. den späteren Sinfonien analysiert Mechlenburg auch die wahrscheinlich von J. Stamitz stammenden 13 «Steinmetz»-Abschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt¹⁷⁴. Ueber die satztechnische Anlage dieser frühen Sinfonien schreibt Mechlenburg, «dass der Satz in . . . kleine starre Glieder zerfällt»; diese werden «in ihrer einmal angenommenen Gestalt streng beibehalten — weder Verarbeitung noch Variierung scheint möglich zu sein. Die einzige Möglichkeit, die beiden Teile des Satzes verschieden zu gestalten,

¹⁷¹ Gradenwitz 1940, S. 356 ff. nennt folgende charakteristische Merkmale der frühen Stamitz-Sinfonien: Orchester besteht nur aus Streichern, z. T. mit zwei Hörnern, die erst im Trio in solistischen Passagen hervortreten; Dreisätzigkeit (kurze Sätze); Finale: Polonaise, Menuett oder Variationen; Allegro-Themen von neapolitanischem Charakter (keine Kontraste); Vorliebe für synkopierte Themen; schärfere Kontraste zwischen 1. und 2. Thema als bei den Vorgängern von Stamitz; dreimaliges Erscheinen des Hauptthemas; Verschiebung des Themas um einen halben Takt bei Reprisesbeginn; Bass-Stimme als harmonische Grundlage; langsame Sätze ohne melodische Zartheit.

Die Merkmale der späten Stamitz-Sinfonien: Oboen, Flöten und Klarinetten werden dem Streichersatz hinzugefügt; meist vier Sätze vorhanden; oft eine Einleitung vor 1. Thema; Einleitung z. T. auch nach aufsteigender Rakete; Thema zusammengesetzt aus kurzen, charakteristischen Motiven; Uebergang zum 2. Thema vereinfacht im Vergleich zu früher; harmonische und dynamische Abwechslung im Vordergrund; 2. Thema als weicher Cantabile-Kontrast im piano; ausgeglichene Melodie gegenüber Raketen-Thema; 2. Thema meist in Dominanttonart oder in Durparallele; Schluss der Exposition mit kurzem Epilog und Coda in der Dominante; Verarbeitungsteil künstlerisch breit angelegt; melodische Bestandteile der Hauptthemen werden verarbeitet; Durchführungstechniken: neue Kombinationen, harmonische und kontrapunktische Entwicklung; Begleitstimmen verarbeiten ständig die Hauptmotive; Instrumentalgruppen werden einander gegenübergestellt; keine Verschiebung des Themas bei Reprisesbeginn; Bass-Stimme wird autonom; Verzierungen selten vorhanden; ein Crescendo wird von piano gefolgt.

¹⁷² Vgl. Anmerkung¹⁶⁸. — Siehe auch MGG 2, Sp. 28 und MGG 12, Sp. 1809 (G. B. Sammartini).

¹⁷³ Je eine Kopie des Katalogs befindet sich im Besitze von Dr. F. W. Riedel (Mainz) und in der New York Public Library (vgl. MGG 5, Sp. 621).

¹⁷⁴ Vgl. Anmerkungen^{225, 229, 230}. — Die Merkmale der frühen Sinfonien nach Mechlenburg 1963, S. 2—5: Abhängigkeit von der italienischen Sinfonie: meist Streicherbesetzung, drei Sätze und Verschiebung des Taktstrichs; zweiteilige Satzanlage (Aehnlichkeit mit Suite), formales Bauprinzip der Reihung und Wiederholung; freie Kombination der Glieder im zweiten Teil, häufiger Wechsel (Aneinanderreihung) kurzer Glieder; einförmig harmonische Gestaltung; Verwendung von Sequenzen und Hinzufügung mehrerer neuer Glieder bei grösseren Sätzen; kein zweites Thema vorhanden.

besteht daher in der Vertauschung, Weglassung oder Hinzufügung von Gliedern»¹⁷⁵.

Bei den späten Stamitz-Sinfonien hebt Mechlenburg neue typische Eigenheiten hervor¹⁷⁶, wobei er deutlich unterscheidet zwischen Crescendosinfonien und Sinfonien ohne Crescendo¹⁷⁷. — In den übrigen Sätzen untersucht der Verfasser hauptsächlich die formale Gliederung, die dynamischen Effekte und die harmonische Anlage. Da es Mechlenburg vor allem um die gesamte Mannheimer Schule geht, behandelt er die acht ausgewählten Stamitz-Sinfonien nur als Grundlage, als Vergleichsobjekt für die Werke der andern Mannheimer (F. X. Richter, I. Holzbauer, A. Filtz, F. Beck, K. J. Toeschi, C. Cannabich und C. Stamitz).

Zusammenfassend stellt Mechlenburg «eine erstaunliche Geschlossenheit der [Mannheimer] Schule und eine grosse Konsequenz fest . . . , mit der die Komponisten an der Erreichung desselben Ziels arbeiteten», wobei jedoch J. Stamitz und A. Filtz zu verschiedenen Lösungen gelangten: «Stamitz zur Crescendosinfonie, der 3 Teiligkeit mit dynamischen Mitteln, Filtz zur 3teiligen Sonatenform mit thematisch-konstruktiven Mitteln»¹⁷⁸. Nach Mechlenburgs Ansicht ist die von Stamitz eingeschlagene Richtung kaum weiter verfolgt worden im Gegensatz zum Versuch von A. Filtz, der bei C. Stamitz in der Ausgestaltung des dreiteiligen Sinfoniesatzes seine Vollendung erreichte.

Eine erschöpfende Untersuchung der Sinfonien von J. Stamitz steht immer noch aus, obwohl sich 1966 G. B. De Stwolinski erneut mit den Mannheimer Sinfonikern befasst hat [vgl. S. 12 dieser Arbeit], wobei sie die gleichen Komponisten wie Mechlenburg einer Analyse — diesmal auf die Durchführung beschränkt — würdigte. Die rein analytisch aufgebaute Dissertation leistet zwar einen Beitrag zur Kenntnis der Durchführungsgestaltung der Mannheimer Komponisten, lässt jedoch den historisch-wissenschaftlichen Aspekt völlig ausser Betracht¹⁷⁹. Eine im Verhältnis zum Arbeitsaufwand stehende Bereicherung der J. Stamitz-Forschung kann daher kaum festgestellt werden. Es sind demnach auf diesem Gebiet noch folgende Fragen abzuklären:

- a) die Quellenlage (Fundortsnachweise der Manuskripte und der Drucke; Unterscheidung der echten und zweifelhaften Werke);
- b) das Problem der Herkunft und Beeinflussung der sinfonischen Form bei J. Stamitz;

¹⁷⁵ Mechlenburg 1963, S. 5.

¹⁷⁶ Es sind dies nach Mechlenburg 1963, S. 6 ff.: das strukturelle Crescendo, mechanischer Gliederbau (Perioden-Symmetrie), kontrastreiche Bassführung und nahtlose Verknüpfung der Satzteile.

¹⁷⁷ Mechlenburg 1963, S. 20 ff.

¹⁷⁸ Mechlenburg 1963, S. 148.

¹⁷⁹ Vgl. etwa die Stellungnahme zur Sinfonie Nr. 32, op. 8,5, welche als die hervorragendste Schöpfung von J. Stamitz betrachtet wird (Stwolinski 1966, S. 80); vgl. aber Anmerkung ²²⁸.

- c) folgende Teilgebiete innerhalb der Sinfonien: Form / Melodik / Harmonik / Besetzung / Instrumentierung / Dynamik;
- d) die Frage nach der Datierung der einzelnen Sinfonien; dabei können die Hinweise von P. Gradenwitz und P. Mechlenburg wertvolle Unterscheidungskriterien abgeben.

Der gegenwärtige Stand der Forschung zum Werk und insbesondere zu den Sinfonien von J. Stamitz befindet sich in einem Anfangsstadium. Erfreulicherweise ist in den USA Mr. Eugene K. Wolf daran, eine grundlegende Studie über J. Stamitz vorzubereiten¹⁸⁰.

Neben der reichhaltigen Kammermusik- und Konzertliteratur nehmen die Sinfonien im Gesamtwerk von J. Stamitz den gewichtigsten Platz ein: von ca. 175 Werken für Streicher sind ungefähr 74 Sinfonien vorhanden¹⁸¹. Eine genaue Datierung auch bloss einzelner Stamitz-Sinfonien ist vorläufig unmöglich. Auch P. Gradenwitz musste sich bei seiner Einteilung in frühe und späte Sinfonien auf technisch-stilistische Merkmale berufen; daneben kann auch die Besetzung wertvolle Hinweise für eine annähernde Datierung liefern. Frühe Sinfonien sind häufig streichquartettartig (eventuell mit Hörnerbegleitung) konzipiert¹⁸². Eine Zeitgrenze für den Beginn der reifen Schaffensperiode könnte frühestens nach 1745 anzusetzen sein (Uebergangstypen!). Bei der ersten verbürgten Aufführung einer Stamitz-Sinfonie vom 12. April 1751 in Paris¹⁸³ kann es sich, der Besetzung nach zu schliessen, bestimmt nur um ein reifes Werk, eine Sinfonie der «neuen Zeit» mit Hörnern, Trompeten und Pauken gehandelt haben¹⁸⁴. Während des zweiten Pariser-Aufenthaltes von J. Stamitz (1754 bis 1755) wurden erneut von ihm stammende Sinfonien bei La Pouplinière in Passy und in den Concerts-Spirituels erfolgreich aufgeführt¹⁸⁵. Sein Ruhm hatte zu jener Zeit den Höhepunkt erreicht; im August 1755 wurde Stamitz in Paris sogar ein königliches Druckprivileg für zehn Jahre gewährt¹⁸⁶. — R. Sondheimers Datierungsangaben zur Reitersinfonie (Nr. 10) und Frühlingssinfonie (Nr. 2) [je 1745] und zur Sinfonie in B (Nr. 3) [1740] sind sehr wahrscheinlich zu früh angesetzt.

¹⁸⁰ Der Inhalt dieser Studie ist nach E. K. Wolfs freundlicher Mitteilung in folgende Stichworte zusammenzufassen:

a) Einleitung mit biographischem, teilweise neuem Material; b) Untersuchung der Quellen (Echtheit, Chronologie, Drucke, Manuskripte, Katalog-Referenzen); c) Stilprobleme (Terminologie, Datierung, Orchestertechnik, Dynamik, Form- und Satztechnik, Phrasierung, Harmonik, Rhythmus, melodische Struktur); d) Thematischer Katalog.

¹⁸¹ Vgl. die Angaben zum Werkverzeichnis bei Riemann 1961, S. 717, bei Fuhrmann 1963, S. 12 und bei Newman 1963, S. 329.

¹⁸² Vgl. die Einteilung in frühe und späte Sinfonien, S. 139 ff. dieser Arbeit.

¹⁸³ Nach Brook 1962, Bd. I, S. 80; vgl. Mennicke 1906, S. 9 und Cucuel 1913, S. 319.

¹⁸⁴ Riemann 1906, S. IX.

¹⁸⁵ Brook 1962, Bd. I, S. 83 und S. 91. — Vgl. Cucuel 1913, S. 196 und S. 321.

¹⁸⁶ Cucuel 1913, S. 322.

Anhaltspunkte für ungefähre Datierungen ergeben unter Umständen Titelseiten von handschriftlichen Kopien, so z. B. bei den Darmstädter Steinmetz-Manuskripten die Aufschriften von Christoph Graupner¹⁸⁷. Da Graupners Erblindung 1754 begann, darf angenommen werden, dass die Darmstädter Steinmetz-Sinfonien (Mus. 1029: Nr. 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12) vor diesem Zeitpunkt kopiert worden sind. — Weitere Hinweise zur Datierung von Stamitz-Sinfonien finden sich eventuell in den Mannheimer - Kapell - Akten oder im Zusammenhang mit Forschungen über die Söhne von J. Stamitz.

3. Das Problem der Durchführung bei Johann Stamitz

Bevor wir uns dem eigentlichen Untersuchungsgebiet der vorliegenden Arbeit zuwenden, müssen wir zunächst danach fragen, ob denn in den Sinfonien von J. Stamitz überhaupt ein Durchführungsteil vorhanden sei. Diese Frage ist bis heute unterschiedlich beantwortet worden, was z. B. aus den folgenden Stellungnahmen hervorgeht:

Der Riemann-Schüler *C. Mennicke* schreibt 1906 über die Durchführung bei J. Stamitz: «Die Durchführungen wenden sich von der Struktur des Thementeils ab, vermeiden stärkere lyrische Cäsuren und arbeiten nur mit Bruchstücken der Themen, sodass in der Tat die Durchführung den Eindruck einer Abkehr von den Themen entstehen . . . lässt»¹⁸⁸; Mennicke stellt zudem «die Einschaltung kontrapunktischer Manieren» in der Durchführung fest.

W. Fischer formuliert vorsichtiger: «Die Durchführung [bei J. Stamitz] ist nie eine ‚modifizierte Exposition‘, wenn auch ihren Beginn oft der Hauptsatz bildet und Mollkadenz vorkommen»; auch Fischer konstatiert ein «kontrapunktisches Kombinieren der Teilmotive» sowie eine neuartige Zusammenstellung «zu Melodien, abweichend von denen der Exposition»¹⁸⁹.

K. Nef billigt J. Stamitz zu, dass er «Anfänge einer Durchführung» bringe¹⁹⁰. Dieses Urteil ist im Vergleich zu den zwei bisherigen ziemlich einschränkend.

F. Tutenberg stellt für den Mannheimer Sinfoniesatz das Schema auf: R S R S R (3 Ritornelle und 2 Soli) und urteilt sodann: «Von einer Durchführung kann demnach nicht die Rede sein. Die Verdienste Stamitzens liegen nach einer anderen Richtung hin»¹⁹¹. Den Mannheimern wird keine Rolle bei der Entstehung der

¹⁸⁷ Vgl. Noack 1960, S. 315.

¹⁸⁸ Mennicke 1906, S. 69.

¹⁸⁹ Fischer 1915, S. 83 (als Beispiele nennt er Riemann 1902, DTB III, 1: S. 36 und S. 70).

¹⁹⁰ Nef 1921, S. 120—121.

¹⁹¹ Tutenberg 1928, S. 56.

Sonatenform zugebilligt: «Von Einfluss auf die Entwicklung der Sonatenform kann bei [der] spiegelbildlich verkehrten Reprise nicht die Rede sein»¹⁹².

P. Gradenwitz spricht wiederum positiver von einem Durcharbeitungsteil («working-out section»), der in den späten Sinfonien einen ziemlich hohen Entwicklungsgrad aufweise. Gradenwitz hält fest: «The melodic ingredients of the main themes are developed in new combinations, and fresh harmonic and contrapuntal interpretations are introduced»¹⁹³. Der Kontrapunkt sowie das Rhythmische erhalten in der Durchführung eine neue Bedeutung.

Im ersten Satz der Sinfonie in Es-dur (op. 4,6 = Nr. 23) ist nach *F. Mahling* «eine schon recht entwickelte Sonatenform mit einem sorgfältig angelegten, wenn auch noch verhältnismässig kurzen Durchführungsteil» vorhanden¹⁹⁴.

W. Gässler ist sich der terminologischen Schwierigkeiten bewusst¹⁹⁵ und möchte als Vorbedingung für den Terminus Durchführung folgende zwei Kriterien erfüllt sehen: a) harmonisches Freiarbeiten; b) bedeutender thematisch-motivischer Gehalt¹⁹⁶. Den Mannheimern und den Wiener Vorklassikern misst er geringe Bedeutung bei für die Ausbildung der Durchführung¹⁹⁷. Immerhin schreibt er über *J. Stamitz*: «Stamitz beginnt die Durchführung gerne mit der Transposition der Ueberleitung, jedoch finden sich auch noch Durchführungen, die mit den Hauptgedanken beginnen. . . . Die Freiheit, die der Durchführungsteil gestattet, benützt Stamitz zur Ausgestaltung des musikalischen Ausdrucks . . . Seine Harmonik dagegen ist von dieser Freiheit wenig berührt»¹⁹⁸. Diesen Ausführungen nach zu schliessen, findet Gässler den Terminus «Durchführung» bei *J. Stamitz* doch angemessen, obschon die Forderung nach harmonischem Freiarbeiten in den Stamitz-Sinfonien keineswegs erfüllt ist.

F. Blume sieht erst in *J. Haydn* den Begründer der eigentlichen Durchführung. «Von einer ‚Durchführung‘ im Sinne thematischer Arbeit kann in der Frühklassik meist noch nicht gesprochen werden. Stattdessen wird der Mittelt[eil] entweder mit neuem melodischem Material (so noch oft beim frühen Mozart), mit freien Modulationen und Sequenzbildungen (so bei Schobert und Ph. E. Bach) und dergl. bestritten. Der Vater der thematischen Arbeit im Sinne einer konsequenten Themenentwicklung und damit auch der Durchführung ist zweifellos *J. Haydn*»¹⁹⁹.

Wesentlich günstiger beurteilt *R. Münster* die Durchführung bei *J. Stamitz*. Er findet zwar bei den Mannheimer Sinfonikern mehr «sinnhaftes Klangerlebnis»

¹⁹² Tutenberg 1928, S. 56—57; vgl. die schematische Analyse bei Tutenberg von op. 3,2 (= Nr. 6) auf S. 156 und von op. 11,3 (= Nr. 19) auf S. 158.

¹⁹³ Gradenwitz 1940, S. 358.

¹⁹⁴ Mahling 1940, S. 15.

¹⁹⁵ Gässler 1941, S. 22.

¹⁹⁶ Gässler 1941, S. 23—24.

¹⁹⁷ Gässler 1941, S. 26.

¹⁹⁸ Gässler 1941, S. 30.

¹⁹⁹ MGG 12, Sp. 1068—1069.

als «Themenverarbeitung». «Bei Johann Stamitz ... zeigen sich allerdings ... auch einige Ansätze zu thematischen Durchführungen»²⁰⁰.

Auch *H. Engel* bemerkt: «In der Wiener und der frühen Mannheimer Sinfonie sind die Durchführungen noch sehr bescheiden ... Interessanter ist die Durchführung von J. Stamitz in seinem Orchestertrio in C, Op. 1»²⁰¹.

Im MGG-Artikel bekräftigt *P. Gradenwitz* seine Ansicht über die Durchführung bei J. Stamitz, indem er von den «ersten Anzeichen klassischer thematischer Arbeit» und von einer dramatischen und spielerischen Entwicklung der Durchführung spricht²⁰².

R. Fuhrmann äussert sich in ähnlichem Sinne: «Schon Johann Stamitz bringt ja Ansätze der Durchführung, die über das einfache Zitat des Themas in der Dominante mit folgenden Ueberleitungsfiguren hinausgehen»²⁰³.

Nach *P. Mechlenburg* jedoch erscheint eine formale «Gliederung nach Teilen zweifelhaft»²⁰⁴; immerhin ist auch eine Dreiteilung festzustellen, sofern man den «Satzablauf» untersucht.

J. LaRue weist darauf hin, dass J. Stamitz ein weniger ausgeprägtes Gefühl für Reprisen besitzt als die Wiener Vorklassiker²⁰⁵. Wörtlich führt LaRue später aus: «Stamitz formt die ersten Sätze öfter in erweiterter Zweiteiligkeit als in echter Sonatenform, und Sätze mit Reprisen, die das gesamte Material der Exposition wiederholen, sind verhältnismässig selten²⁰⁶. In der Satzmitte (nicht immer durch Wiederholungszeichen markiert) erscheint wichtiges Material aus dem Beginn in der Dominanttonart wieder, gefolgt von einem Abschnitt, in dem auf verschiedenen neuen Tonartenebenen Motive und Phrasen in origineller Weise neu geordnet, jedoch selten tatsächlich verändert oder durchgeführt werden. Die Rückkehr zur Haupttonart geschieht häufig mittels sekundären Materials»²⁰⁷.

G. B. De Stwolinski hat sich mit dem Vorhandensein der Durchführung bei J. Stamitz nicht auseinandergesetzt, sondern mehr die technisch-praktische Seite erforscht. In den Stamitz-Sinfonien dominieren nach De Stwolinski folgende Durchführungstechniken: Sequenz, Imitation, Intervalländerung (Erweiterung) und harmonische Vertauschung²⁰⁸. Nach den Analysen zu schliessen, ist in jeder der sechs untersuchten Stamitz-Sinfonien ein Durchführungsteil («middle section») vorhanden.

²⁰⁰ Münster 1960, S. 489. — Vgl. Münster 1956, S. 200 (Hinweis auf die kontrapunktische Verarbeitungstechnik bei J. Stamitz, besonders in op. 11,1 = Nr. 5).

²⁰¹ Engel 1961, S. 295.

²⁰² MGG 12, Sp. 1155.

²⁰³ Fuhrmann 1963, S. 72.

²⁰⁴ Mechlenburg 1963, S. 8.

²⁰⁵ MGG 12, Sp. 1811.

²⁰⁶ Bei den untersuchten 30 ersten Sinfoniesätzen von J. Stamitz wiederholen vier Sinfonien (Nr. 5, 13, 25, 28) in der Reprise das gesamte Expositionsmaterial.

²⁰⁷ MGG 12, Sp. 1820.

²⁰⁸ Stwolinski 1966, S. 44—56.

Ein zusammenfassender Vergleich dieser angeführten Auffassungen zum Durchführungsproblem bei J. Stamitz ergibt folgendes Bild:

Tutenberg, Blume, Mechlenburg und LaRue sehen — weil offenbar für sie das Vorbild der klassischen Sinfonie ausschlaggebend ist — bei J. Stamitz keine echte Durchführung. — In den Sinfonien von J. Stamitz hat gerade die von Tutenberg erwähnte Umgruppierungstendenz (er denkt dabei an zweiteilige Formen) eine formal-technische Durcharbeitung zur Folge, indem durch die Umstellung der Motivgruppen neue Uebergänge notwendig werden. — Blumes Urteil stützt sich auf eine allgemein gehaltene Analyse beim frühen Mozart, bei Schobert und C. Ph. E. Bach. Der Vergleich mit J. Haydn fällt natürlich zu Ungunsten der beiden letzteren Vorklassiker aus. — Mechlenburg sieht bei Stamitz keine durchführungstechnische Verarbeitung, sondern bloss eine Modifizierung der Exposition. — LaRues Feststellungen (erweiterte Zweiteiligkeit, verkürzte Reprise, Material vom Anfang in der Dominante, Neuordnung von Motiven und Phrasen, verschiedene Tonarten) sind im ganzen gesehen wohl richtig, aber man vermisst auch hier eine aufschlussgebende Untersuchung, ob eine Durchführung bei J. Stamitz wirklich existiert.

Interessant ist die Beobachtung, dass z. B. in bezug auf den Durchführungsbeginn die Feststellungen der einzelnen Autoren voneinander abweichen. Nach Fischer beginnt die Durchführung mit dem Hauptsatz, nach Gässler mit der Transposition der Ueberleitung. — LaRue spricht von «neuen Tonartenebenen» in der Durchführung; Gässler hingegen konstatiert wenig Freiheit in der harmonischen Gestaltung.

Gemeinsam wird bei Mennicke, Fischer, Gradenwitz und Münster die Abspaltung von Themenmotiven und deren kontrapunktische Verarbeitung hervorgehoben. G. B. De Stwolinski schliesslich führt 13 verschiedene Durchführungs-Techniken und Varianten an.

Auf Grund der z. T. uneinheitlichen, z. T. sich widersprechenden Urteile über die Durchführung bei J. Stamitz erweist sich eine speziellere Untersuchung dieses Sonaten-Formteils sicher als gerechtfertigt. Doch sind die Stamitz-Sinfonien nicht vom Standpunkt der Klassik aus zu beurteilen, damit keine Vorstellungen einer späteren Epoche in die zu behandelnde frühere Zeit hineingetragen werden²⁰⁹. W. Gässler formulierte 1941 zutreffend: «Die klassische Sonatenform ist in

²⁰⁹ Vgl. dazu Sondheimer 1925/Kongress, S. 322, Feil 1955, S. 9—10, Wörmann 1955, S. 84, S. 90, S. 106. — Siehe auch Gradenwitz 1957, S. 131, Korte 1962, S. 287—288, Mechlenburg 1963, S. VI und Vinton 1963, S. 13, S. 22.

Larsen 1967, S. 134 wird z. B. den Mannheimern nicht gerecht, wenn er schreibt: «The turn to romantic feeling is characterized by a much stronger, more conscious use of dynamic effect. Effect-dynamics of this kind were foreshadowed by the Mannheim orchestral style ... but in the Mannheim music ... the result was a rather idle effect, pointing to future development ... The realization of 'modern' dynamics happened in Beethoven's music soon after 1800».

einigen Sinfonien der Vorklassiker in allen Einzelheiten nachweisbar und dennoch ist das musikalische Ergebnis ein von dem der Klassik völlig verschiedenes . . . Die Vorklassik versucht, mit allen Mitteln einer neuen Zeit gerecht zu werden . . . Alle entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen begingen den Fehler, dieser Zeit an der Klassik gemessene Leistungen zuzusprechen, die ihr keinesfalls zustehen und die sicherlich nicht in der Absicht dieser Komponistengeneration lagen»²¹⁰.

²¹⁰ Gässler 1941, S. 26—27.

4. Verzeichnis der untersuchten Sinfonien von Johann Stamitz

Die Nummern 1 bis 30 stellen das grundlegende Material für die Analyse dar. Die übrigen 10 Sinfonien (Nr. 31 bis 40) sind zwar in Abschriften und Druckausgaben ebenfalls unter J. Stamitz' Namen bekannt; doch ist die Autorschaft nicht unbedingt gesichert, da diese Werke teilweise auch andern Komponisten zugeschrieben worden sind. — Sinfonien, welche im ersten Satz keine Durchführung aufweisen, wie z. B. Nr. 33 und Nr. 35, konnten nicht in die Analyse einbezogen werden.

Der Katalog enthält folgende Angaben:

Die fortlaufende, alphabetisch nach Tonarten geordnete Numerierung.

- a) Ein thematisches Verzeichnis mit Taktzahl-Angabe eines jeden Satzes; ausserdem wurde die stets zweifache Bläserbesetzung jeweilen bei den einzelnen Sätzen vermerkt; sind keine Angaben vorhanden, bedeutet dies, dass die Besetzung nur aus Streichern besteht (V. I, V. II, Va. und Basso).
- b) Die Nummern des thematischen Katalogs von H. Riemann²¹¹; die Nummern des handschriftlichen Verzeichnisses von P. Gradenwitz¹⁷³; die Opuszahl; z. T. auch Katalog-Hinweise.
- c) Den Titel der Partitur, bzw. der gedruckten Stimmen oder die Anzahl der Manuskript-Stimmen.
- d) Einen Hinweis auf die Bibliothek, in welcher gedruckte oder Manuskript-Stimmen vorhanden sind (z. T. mit Signaturvermerk).
- e) Die Anmerkung, in wessen Besitz sich eine handschriftliche Partitur — sofern vorhanden — befindet.

Diese Uebersicht dient nur für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung; für ausführliche und vollständigere Quellenangaben sei auf die Arbeit von E. K. Wolf verwiesen¹⁸⁰.

²¹¹ Riemann 1902, DTB III,1, S. XXXIX—XL und Riemann 1906, S. XXIX.

1. a)

Allegro assai

72 T



Andante

54 T



Presto

98 T



- b) Riemann: A, 3. — Gradenwitz: 32. — Breitkopf Suppl. I: 1766, S. 21 (= S. 221). — Nach Wolf auch im Katalog des Bischofs Leopold Egk von Olomouc († 1760): Nr. 73 (unter Steinmetz); vgl. Sehnal 1965.
- c) Partitur: Drei Mannheimer Sinfonien, Erstdruck ²¹², in: Corona, Werkreihe für Kammerorchester hg. von Adolf Hoffmann, Nr. 38, Mösel Verlag, Wolfenbüttel (1957), S. 10—17; vgl. Nr. 3 und Nr. 39.
- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 11). — Fundort nach Wolf auch: Brno Moravské Museum (A 12.708, unter Laube; datiert: 1754) ²¹³.

2. a)

Fresco assai ²¹⁴

102 T



Fl., Hr.

Andantino

88 T



²¹² Die Angabe auf dem Titelblatt, dass es sich um einen Erstdruck handle, trifft für die B-dur Sinfonie nicht zu (vgl. die Ausgabe von Sondheimer, Wien 1937).

²¹³ Wolf verweist in diesem Zusammenhang auf die Informationsquelle des «Union thematic catalogue of 18th century symphonies», den Prof. Dr. Jan LaRue seit 1954 aufgebaut hat (vgl. Fontes Artis Musicae, Vol. VI, 1959, S. 18—20 und Vol. VII, 1960, S. 64—66).

²¹⁴ Die Tempobezeichnungen in Sondheimers Bearbeitung lauten: Allegro maestoso, Andante, Menuett (Vivace), Commodo (molto espressivo e cantabile).

Menuetto

50 T



Fl., Hr.

Presto assai

140 T



Fl., Hr.

- b) Riemann: A, 4. — Gradenwitz: 30. — Sarasin-Kat., S. 17, Nr. 409. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 7. — Nach Wolf im Dunwalt-Katalog (foliö 10 v) unter Stamet.
- c) Partitur: Sinfonie A dur Frühlingssinfonie für Flöten Hörner Streicher ... Hg. und bearbeitet von Robert Sondheim. Nr. 27 der Sammlung Sondheim. Edition Bernoulli, Berlin (1933).
- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 323).

3. a)

Allabreve ²¹⁵

114 T



Andante

51 T



Allegro

88 T



- b) Riemann: B, 4. — Gradenwitz: 28. — Breitkopf I: 1762, S. 25 (= S. 25). — Nach Wolf auch im Lambach-Katalog (1768).
- c) Partitur: Sinfonie B-dur [1740] ... Hg. und bearbeitet von Robert Sondheim. Nr. 48 der Sammlung Sondheim. Edition Bernoulli (Vienna 1937) ²¹⁶. — Die Sinfonie ist auch

²¹⁵ Tempobezeichnungen bei Sondheim: Maestoso e largamente, Adagio, Allegro moderato. — Im Manuskript Darmstadt Mus 1029, 7 b ist der erste Satz mit Allegro überschrieben.

²¹⁶ Der erste Satz dieser Sinfonie erschien bereits 1923 als «Grave», zusammen mit dem zweiten Satz der Sinfonie Nr. 10: «Andantino & Grave» für Violine und Klavier bearbeitet von R. Sondheim, Edition Bernoulli Basel.

erschienen in: Corona . . . Nr. 38, hg. von Adolf Hoffmann, Mösel Verlag, Wolfenbüttel (1957), S. 18—23; vgl. Nr. 1 und Nr. 39.

- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 7 & a—b). — Wolf erwähnt Fundorte von Lambach und Universitätsbibl. Münster (Westfalen): Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibl., früher zu Schloss Rheda (226 a).

4. a) Allegro ²¹⁷ 72 T



Andante 66 T



Allegro 57 T



- b) Riemann: B, 5. — Gradenwitz: 29. — Sarasin-Kat., S. 76, Nr. 122; Breitkopf Suppl. I: 1766, S. 21 (= S. 221). — Refardt 1957, S. 48, Nr. 11.
 c) Partitur: Quartett B-dur für 2 Violinen, Viola & Violoncello . . . Hg. und mit allen Vortragszeichen versehen von Robert Sondheimer (No. 2 der Sammlung). Edition Bernoulli: Basel, Berlin (1922) ²¹⁸.
 d) Manuskript-St.: Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 2^o, 858). — Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 319).

5. a) Presto 137 T



Hr., Ob.

²¹⁷ Tempobezeichnungen bei Sondheimer: Moderato, Andante, Allegro vivace.

²¹⁸ Die Exposition des ersten Satzes veröffentlichte 1939 Ursula Lehmann im Anhang ihrer Dissertation (S. 25—27).

Andante non Adagio

68 T



Minuetto

40 T



Hr., Ob.

Prestissimo

204 T



Hr., Ob.

b) Riemann: D, 2. — Op. 11, 1.

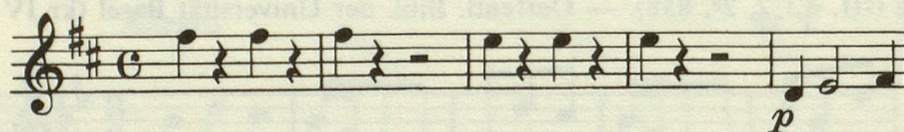
c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jg., I. Bd.: Sinfonien der pfalz-bayerischen Schule <Mannheimer Symphoniker> I. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 14—35. — Gedruckte St.: «III Sinfonie a più stromenti obligatti, Composte da G. Stamitz Virtuosso di Camera e Maestro del Concerto Ala Corte di Manheim. Opera XI. Stampate a Spese di G. B. Venier. Prix 7 tt 4 s. Les Parties des Cors Hautbois ou Clarinettes sont obligées. A. Paris. Chez Mr. Venier Editeur de plusieurs Ouvrages de Musiques rue St. Thomas-du Louvre vis-à-vis le Chateau d'Eau. Et aux Adresses ordinaires. A. Lyon. Aux Adresses de Musique. Avec Privilege du Roi». — Vgl. Nr. 20 und Nr. 19.

d) Gedruckte St.: Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 2^o, 754: Nr. I). — Manuskript-St. nach Wolf: Lund, UB (unter Fils).

6. a)

Presto

125 T



Timpano,
Clarini,
Hr., Ob.

Andantino

62 T



Hr., Ob.

Menuetto

64 T



Timpano,
Clarini,
Hr., Ob.

Prestissimo

187 T



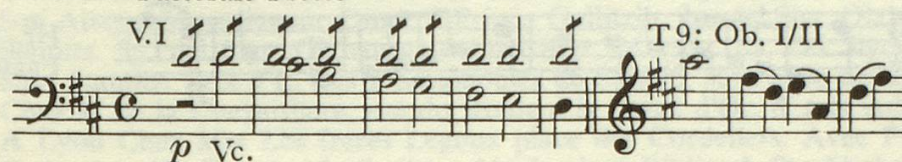
Timpano,
Clarini,
Hr., Ob.

- b) Riemann: D, 3. — Op. 3, 2. — Sarasin-Kat., S. 15, Nr. 396. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 159. — Kaiser 1962, Teil II, Anhang (Besitzer: Mr. Elias Kulukundis, Connect. USA).
c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jg., I. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 56—78.
d) Manuskript-St.: Stiftsbibl. Engelberg (J X Ba/16; mit 2 Fl. und 2 Hr.).

7. a)

Pastorale Presto

143 T



Ob., Hr.

Larghetto

70 T



Minuetto

44 T



Ob., Hr.

Presto

96 T

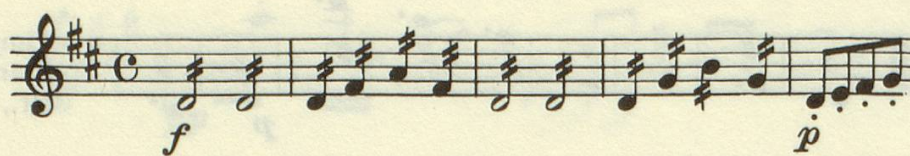


Ob., Hr.

- b) Riemann: D, 4. — Op. 4, 2. — Sarasin-Kat., S. 16, Nr. 406. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 6. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 160.
c) Partitur: Sinfonia Pastorale D-dur ... Für Streichinstrumente, Oboen <Flöten> Hörner und <nach Belieben> Cembalo. Hg. von Walter Upmeyer, in: Musikschätze vergangener Zeiten ... Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde (1931)²¹⁹.
d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr II 63). — Wolf verzeichnet Lund, UB und gedruckte St. in: Bremners Period. Overtures, Nr. 3.

²¹⁹ Der Herausgeber, W. Upmeyer, nennt im Vorwort folgende, gedruckte Vorlage: «Six Symphonies a quatre parties obligées, avec les Hautbois ou Flûtes et Cors de Chasse ... composées par Mr. Stamitz, mis au jour par Huberti, Oeuvre IV, A Paris. Avec Privilège du Roy».

8. a) Presto (Allegro) 127 T



Hr., Fl., Ob.,
Fagotti

Andantino ²²⁰ 76 T



Menuetto 36 T



Hr., Fl., Ob.,
Fagotti

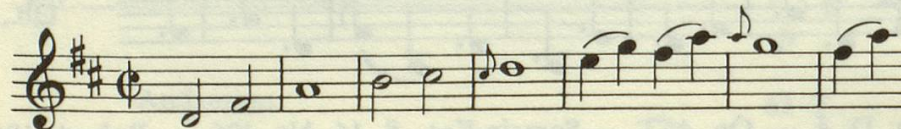
Prestissimo 196 T



Hr., Fl., Ob.,
Fagotti

- b) Riemann: D, 5. — Op. 5, 2. — Breitkopf Suppl. XIII: 1779/1780, S. 5 (= S. 673). — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 161. — Pintacuda 1966, S. 424.
 c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Siebenter Jg., II. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, S. 55—76. — Der erste Satz ist auch erschienen in: Historical Anthology of Music by A. T. Davison und W. Apel, Vol. II, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1964, S. 238—245 (Nr. 294). — Gedruckte St.: «To be continued Monthly. The Periodical Overture In 8 Parts. Composed by Stamitz. Number XLI. P. r. 2 s. London. Printed and Sold by R: Bremner, at the Harp and Hautboy, opposite Somerset-House in the Strand».
 d) Gedruckte St.: Public Library Manchester (BR 580 St 36). — Fundorte von Manuscript-St. nach Wolf: Genoa, Liceo mus. und Sorø, AB.

9. a) Presto assai ²²¹ 244 T



Ob.

Andante sempre p. 76 T



²²⁰ Im Pariser-Druck und bei Bremner lautet die Tempobezeichnung des 2. Satzes: Andante.

²²¹ Tempobezeichnung des ersten Satzes in den Stimmen aus Basel: All^o assai.

Minuetto

46 T

Ob.

Prestissimo

144 T

Ob.

- b) Riemann: D, 6. — Op. 7, 2. — Sarasin-Kat., S. 16, Nr. 407. — Breitkopf Suppl. I: 1766, S. 21 (= S. 221). — Refardt 1957, S. 47, Nr. 4.
 c) Gedruckte St.: «Sei Overture a Più Stromenti. Composte da vari autori. Dédiiées A Son Altesse Monseigneur Dimitry Prince Gallitzin. 1a. del Sigr. Olxbaurg. 2a. del Sigr. Stamitz. 3a. del Sigr. Olxbaurg. 4a. del Sigr. Martini. 5a. del Sigr. Jomelly. 6a. del Sigr. Stamitz. Prix 9 tt. Les 2 Simphonies de Stamitz sont avec des Hautbois. A Paris Chez M de la Chevardiere, rue du Roule a la Croix d'Or. & aux Adresses Ordinaires. A Lyon Chez Mrs Les freres Legoux place des Cordeliers. Avec Privilege du Roy».
 d) Gedruckte St.: Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek Stockholm. — Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 322).
 e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

10. a)

Allegro assai²²²

189 T

Fl., Hr.

Andantino

68 T

Menuetto

32 T

Fl., Hr.

Presto assai

116 T

Fl., Hr.

²²² Tempobezeichnungen bei Sondheimer: Allegro ritenuto, Andantino, Menuett, Presto.

Andante 56 T

Menuetto 34 T

Ob., Hr., Cla-
rini, Timpani

Presto 111 T

Ob., Hr., Cla-
rini, Timpani

- b) Riemann: D, 15. — Gradenwitz: 16.
- c) Partitur: Sinfonia for two Oboes, two Horns, two Trumpets, Timpani and Strings . . . Edited by Hans T. David. The New York Public Library 1937.
- d) Wolf teilt mit, dass die Manuskript-Stimmen in der Library of Congress aus Fulda stammen.

13. a) Allegro Maestoso 78 T

Ob., Hr., Cla-
rini, Tympani

Andantino 29 T

Ob.

Menuet 36 T

Ob., Hr., Cla-
rini, Tympani

Presto 74 T

Ob., Hr., Cla-
rini, Tympani

- b) Riemann: D, 17. — Gradenwitz: 23.
- c) 10 Manuskript-St. (Clarino II fehlt).
- d) Manuskript-St.: Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 4^o, 756).
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

14. a) Allegro 45 T

Hr.

Andante 50 T

nur V.I, V.II
und Basso

Presto 74 T

Hr.

- b) Riemann: D, 18. — Gradenwitz: 21.
- c) 6 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 4^o, 562).
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

15. a) Allegro 74 T

Hr.

Andante 66 T

Menuetto 72 T

Hr.

- b) Riemann: D, 19. — Gradenwitz: 17. — Sarasin-Kat., S. 4, Nr. 49. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 2. — Vgl. Walter 1960, S. 145 (unter Carl Stamitz) ²²⁴.
- c) 6 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 318); Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 4^o, 561).
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern. — Wolf hat eine handschriftliche Partitur von 1748 entdeckt in Utrecht, IM, Collegium Musicum No. 128/8.

16. a) Presto 124 T



Andante 40 T



Presto 84 T



- b) Gradenwitz: 15.
- c) 4 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 2 & a); Stiftsbibl. Engelberg (J IX Be/21). — Fundort nach Kaiser 1962, Teil II, Anhang: Universitätsbibl. Münster (Westfalen): Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibl., früher zu Schloss Rheda (678).
- e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt ²²⁵.

17. a) Allegro 87 T



Andante piano 53 T



²²⁴ Von der Satztechnik und der Besetzung her gesehen, kommt Carl Stamitz nicht in Betracht; vgl. dazu die von Wolf gemeldete Utrechter-Partitur von 1748.

²²⁵ Von Prof. Dr. F. Noack wurden folgende handschriftliche Partituren angefertigt: Sinfonien Nr. 16, 17, 25, 34, 36, 38, 40. — Vgl. Noack 1960, S. 314—317.

Menuetto

50 T



Hr., Ob.

Prestissimo

213 T



Hr., Ob.

- b) Riemann: Es, 1. — Op. 11, 3. — Breitkopf Suppl. XIII: 1779/1780, S. 5 (= S. 673).
 c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Siebenter Jg., II. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, S. 1—28. — G. Lenzewski gab 1928 die Sinfonie bei Vieweg in Berlin neu heraus.
 d) Gedruckte St.: Vgl. Titel bei Nr. 5 c): Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 2^o, 754: Nr. III). — Wolf erwähnt Manuskript-St. in Sorø, AB; Lund, UB; Turku. — Fundort nach Kaiser 1962, Teil II, Anhang: Kremsmünster (unter Carl Stamitz).

20. a)

Allegro

146 T



Ob., Hr.

Andante

64 T



Minuetto

72 T



Ob., Hr.

Presto

114 T



Ob., Hr.

- b) Riemann: Es, 2.
 c) Gedruckte St.: A. Vgl. Titel bei Nr. 5 c). — B. Hoffmann-Erbrecht 1967, der den ersten und vierten Satz in Partitur bringt (S. 59—71), erwähnt folgenden Stimmen-
 druck als Vorlage (S. 142): «VI Sinfonie e più Istrumenti, intitolate La Melodia

Germanica, composte da vari autori ... Paris ... Venier»; nach Wolf muss dieser zuletztgenannte Druck Veniers op. XI sein, d. h. die Originalvorlage für den Nachdruck unter Nr. 5 c). — C. Der erste und zweite Satz sind auch in dem Druck enthalten: «Six Periodical Overtures in Eight Parts, by the following Eminent Composers Toeschi, Sarti, Stamitz, senr., Stamitz, junr. and Haydn. Price 15 s /. London. Printed for Wm. Napier, Music Seller to their Majesties, 474 Strand. NB. The above Overture may be had singly at 3 s. each.»; der dritte Satz, Minuetto, stimmt mit dem dritten Satz von Nr. 23 überein; der Schlusssatz lautet:

Prestissimo

189 T



Ob., Hr.

- d) Gedruckte St.: A. Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 2^o, 754: Nr. II). — B. Bibl. du Conservatoire Paris (H 94. a.). — C. Zentralbibl. Luzern (AML I 96/97). — Manuskript-St.: Mecklenburgische Landesbibl. Schwerin (5233) [hier Clarinetten an Stelle der Oboen]. — Wolf erwähnt noch Genoa, Liceo mus. (unter Filtz).
- e) Dr. F. Kaiser, Darmstadt (Vorlage: Schwerin 5233); Schweizerische Landesbibl. in Bern (Vierter Satz aus dem Napier-Druck).

21. a)

Allegro

102 T



Hr.

Andante

47 T



Prestissimo (V. I, V. II)
Presto (Hr., Va., Vc.)

108 T



Hr.

- b) Riemann: Es, 3. — Op. 3, 4. — Sarasin-Kat., S. 15, Nr. 395. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 8. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 159 und Nr. 161.
- c) 6 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 321).
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

22. a)

Allegro

77 T



Ob., Hr.,
Clarini

Andante

66 T



Presto

120 T



Ob., Hr.,
Clarini

- b) Riemann: Es, 4. — Op. 4, 4. — Breitkopf Suppl. XIII: 1779/1780, S. 5 (= S. 673). — Refardt 1957, S. 47, Nr. 9. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 160.
 c) 10 Manuskript-St. aus: Collegium Musicum No. 76.
 d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr II 64). — Wolf weist darauf hin, dass diese Sinfonie meist viersätzig vorhanden ist (gedruckte St.: Huberty op. 4,4; Hummel «Les Meilleures» Nr. 2; Bremner Per. Overt. Nr. 7); der dritte Satz lautet nach Wolf:

Mi[nuet]to



Wolf vermerkt noch Lund UB und Turku.

- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern (ohne Menuett) ²²⁶.

23. a)

Allegro maestoso

198 T



Hr., Ob.

Adagio

72 T



²²⁶ Die in MGG 12, Sp. 1156 erwähnte Partitur, welche H. Scherchen im Ars-viva Verlag, Zürich-Mainz herausgegeben hat, konnte trotz Nachfrage bei Schott in Mainz, bei Prof. H. Scherchen, bei verschiedenen Schweizerbibliotheken usw., nicht gefunden werden.

Menuetto

50 T



Hr., Ob.

Presto

223 T



Hr., Ob.

- b) Riemann: Es, 5. — Op. 4, 6. — Sarasin-Kat., S. 16, Nr. 408. — Breitkopf Suppl. XIII: 1779/1780, S. 5 (= S. 673). — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 161.
 c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Siebenter Jg., II. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, S. 29—54.
 d) Manuskript-St.: Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 4^o, 563). — Wolf gibt bekannt, dass ausser den Manuskript-St. in Harburg, Library of Congress (aus Fulda) und Regensburg alle andern Manuskripte, sowie die Stimm-Drucke von Huberty und Hummel als Finalsatz das Prestissimo aus Nr. 20 (2/4 Takt, 189 T) bringen. — Weitere Fundorte nach Wolf: Lund, UB und Turku.

24. a)

Allegro

220 T



Ob.

Andante

104 T



Minuetto

56 T



Ob.

Presto

314 T



Ob.

- b) Riemann: Es, 6. — Op. 5, 1. — Refardt 1957, S. 48, Nr. 10.
 c) 6 Manuskript-St. aus: Collegium Musicum No. 76.

- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr II 65). — Gedruckte St.: Wolf erwähnt Bremners Period. Overture, Nr. 6.
 e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

25. a)

Allegro

59 T



Andante

18 T



Presto

43 T



- b) Gradenwitz: 35.
 c) 4 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 3 & a). — Wolf erwähnt noch Library of Congress (aus Fulda) mit der Signatur: M 1001. A (12) P case (anonym).
 e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.

26. a)

Allegro molto

132 T



Ob., Hr.

Andante

134 T



Menuetto

40 T



Ob., Hr.

Presto assai

182 T



Ob., Hr.

28. a)

Presto assai

120 T



Hr., Ob.

Andante

89 T



Menuett

40 T



Hr., Ob.

Presto

146 T



Hr., Ob.

b) Riemann: G, 2. — Op. 3, 1. — Sarasin-Kat., S. 19, Nr. 429. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 1. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 159.

c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jg., I. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 36—55.

d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 325); Stiftsbibl. Engelberg (J IX Be/9). — Nach Wolf auch in Genoa, Liceo mus. (anonym) vorhanden.

29 a)

Allegro

81 T



Hr.

Andantino

50 T



Presto

107 T



Hr.

- b) Riemann: G, 3. — Op. 3, 3. — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 159. — Pintacuda 1966, S. 424 (Sc. 26).
 c) Partitur: Symphony in G. Op. 3, No. 3, in: Early Classical Symphonies Arranged and / or Edited by Adam Carse . . . Augener Ltd., London (1936).
 d) Fundort (Manuskript-St.) nach Wolf: Genoa, Liceo mus. (anonym). — Wolf weist einen vierten Satz (Menuett) nach in Berlin DS (HB M 5324), in Regensburg und in Brüssel Cons. (7907/3):

Menuetto



30. a)



Adagio

34 T



Presto

51 T



- b) Gradenwitz: 7.
 c) 4 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Mecklenburgische Landesbibl. Schwerin (5235).
 e) Dr. F. Kaiser, Darmstadt.

31. a)

Allegro

70 T



Andante 38 T

Presto 55 T

- b) Riemann: A, 6. — Gradenwitz: 31. — Sarasin-Kat., S. 75, Nr. 121. — Breitkopf Suppl. I: 1766, S. 8 (= S. 208): unter Graun. — Mennicke 1906, S. 543, Nr. 68 (unter J. G. Graun). — Walter 1906, S. 90.
 c) 4 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Fürstl. Fürstenbergische Hofbibl. Donaueschingen (Mus. Ms. 1843). — Nach Wolf existiert diese Sinfonie unter Cammerloher in Prag (Zieglers Kat. Nr. 3) und unter Richter Universitätsbibl. Münster (Westfalen): Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibl., früher zu Schloss Rheda (Nr. 714); in Warschau UB (Mf. 1632) [früher Breslau] ist eine Kopie ohne Autorvermerk vorhanden.
 e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

32. a) Allegro spiritoso 240 T

Hr.

Andante 59 T

Tempo di Minuetto 84 T

Hr.

- b) Riemann: B, 3. — Op. 8, 5. — Sarasin-Kat., S. 76, Nr. 189 (unter Richter).
 c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jg., I. Bd. ... Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 79—92.
 d) Nach Riemann 1902, DTB III, 1, S. XL in Darmstädter Manuskript-St. unter Richters Namen aufgeführt; bei Chevardière in Paris ist die Sinfonie jedoch als op. 8, 5 von J. Stamitz veröffentlicht worden ²²⁸

²²⁸ Riemann 1902, Bd. I, S. 421 und S. 439 untersucht diese Sinfonie als Werk von J. Stamitz. — Gässler 1941, S. 73 hingegen spricht die Sinfonie F. X. Richter zu, trotzdem seine Argumente nicht immer ganz stichhaltig sind (auch J. Stamitz schreibt dreisätzig

33. a)

Allegro assai 62 T

Hr.

Andante 28 T

nur V. I, V. II
und Basso

Presto assai 105 T

Hr.

- b) Nach Wolf: Sigmaringen Katalog (unter Jomelli).
 c) Gedruckte St. nach Wolf: «6 Favorite Overtures», A. Hummel, London (= Nr. 1: unter Galuppi).
 d) Gedruckte St.: Nach Wolf befindet sich eine Kopie des Hummel-Drucks im British Museum (g. 474. a. [8.], ca. 1770). — Manuskript-St.: Konservatoriumsbibl. in Bern (RAR VI 3; früher: O 131, unter Stamitz); nach Wolf auch in Berlin, Deutsche Staatsbibl., Hausbibl. M 735 (unter Caldara).
 e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

34. a)

Allegro 50 T

Clarini,
Tympani

Andante sempre piano 34 T

Sinfonien mit einem Menuett am Schluss und auch die Verwendung eines blossen Hörnerpaares zum Streichersatz kommt bei Stamitz vor). — Im 8. Bd. von Grove 1954, S. 210—211, wird Opus 8, 5 wiederum unter J. Stamitz zitiert. — Vgl. Kaiser 1962, Teil II, S. 62. — Mechlenburg 1963, S. 60 kommt zum Schluss, dass alle Merkmale von Opus 8,5 für Richter sprechen, «zumal es sich gerade um den Typus handelt, in dem Richter von Stamitz völlig unbeeinflusst ist. Ein Einfluss umgekehrt von Richter auf Stamitz ... ist ohne jeden Zweifel auszuschliessen. Dies zur Ergänzung der Ansicht von Gässler, der zu Unrecht annimmt, die Sinfonie könnte auch von Stamitz stammen». — Unbelastet von musikwissenschaftlicher Literatur, schreibt Stwolinski 1966 diese Sinfonie J. Stamitz zu, hebt aber das Aussergewöhnliche an dem Werk hervor, so in bezug auf die Durchführung: «the middle section has a maturity of development technique that is unusual for this historical period» (S. 80).

Allegro

51 T

Clarini,
Tympani

- b) Gradenwitz: 26. — Breitkopf I: 1762, S. 23 (= S. 23): unter Reluzzi (vgl. dazu MGG 12, Sp. 1244).
 c) 8 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 4). — Nach Wolf auch in Brno MM (A 12.628, unter Jomelli).
 e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.

35. a)

Presto

57 T



Hr.

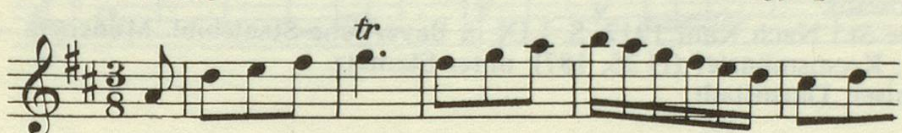
Andante semper piano

41 T



Presto

59 T



Hr.

- b) Gradenwitz: 25.
 c) 6 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 10)²²⁹.
 e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

36. a)

Allegro

40 T



²²⁹ Der erste Satz ist ohne Durchführung. Bis jetzt sind keine Hinweise vorhanden, die auf eine Unterschiebung deuten würden. — Immerhin müsste auch die problematische Herkunft des Namens «Steinmez» untersucht werden; vgl. dazu Riemann 1902, DTB III, 1, S. XXV (Anmerkung); Cucuel 1913, S. 330; Gradenwitz 1949, S. 64; Mechlenburg 1963, S. 1; MGG 12, Sp. 1244—1245.

Andantino

49 T



Menuet

36 T



- b) Gradenwitz: 34.
- c) 4 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 8 & a)²³⁰.
- e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.

37. a)

Allegro moderato

196 T



Ob., Hr.

- b) ———
- c) Gedruckte St.: Nach Kaul 1912, S. LIX: «Six Symphonies» ... Paris, Sieber (unter Anton Rosetti).
- d) Gedruckte St.: Nach Kaul 1912, S. LIX in Bayerische Staatsbibl. München. — Manuskript-St.: Kremsmünster (H 26, 187): unter Stametz.
- e) Dr. F. Kaiser, Darmstadt.

38. a)

Allegro

100 T



Andante

53 T



²³⁰ Der zweite Satz stimmt mit der Wiener Handschrift [vgl. Sinfonie Nr. 38] überein (Gesellschaft der Musikfreunde, XIII 1305); da jedoch die Wiener-Stimmen nach J. LaRue «mit äusserster Vorsicht» zu behandeln sind (MGG 12, Sp. 1245), wurde auch diese Sinfonie von der eigentlichen Analyse ausgeklammert.

Menuet

34 T



- b) Riemann: F, 7. — Gradenwitz: 12. — Breitkopf Suppl. II: 1767, S. 9 (= S. 265). — Nach Wolf auch im Katalog des Bischofs L. Egk von Olomouc (unter Steinmetz); vgl. Sehnal 1965.
 c) 4 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 9 & a)²³¹. — Wolf gibt folgende Ergänzung bekannt: Universitätsbibl. Münster (Westfalen): Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibl., früher zu Schloss Rheda (Ms. 670). — Die Wiener Handschrift der Gesellschaft der Musikfreunde (XIII 1305) besteht aus den Sätzen der Sinfonien Nr. 38, I, Nr. 36, II und folgendem dritten Satz:

Allegro

37 T

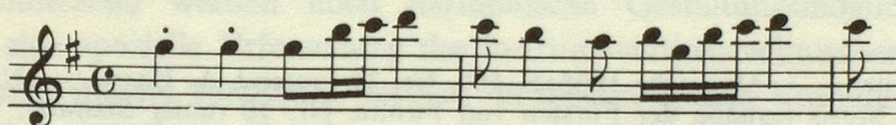


- e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (nach Mus 1029, 9 & a).

39. a)

Allegro

58 T



Larghetto con sordini

42 T



Presto

60 T



- b) Gradenwitz: 5. — Walter 1960, S. 78 (unter Antonio Mahaut).
 c) Partitur: Drei Mannheimer Sinfonien, Erstdruck . . . , in: Corona . . . hg. von Adolf Hoffmann, Nr. 38, Mösel Verlag, Wolfenbüttel (1957), S. 5—9; vgl. Nr. 1 und

²³¹ Der erste Satz stimmt mit der Wiener Handschrift XIII 1305 überein (vgl. Anmerkung ²³⁰ zu Sinfonie Nr. 36, deren zweiter Satz mit Wien XIII 1305 identisch ist).

Nr. 3. — Gedruckte St.: Sinfonia III aus: «VI. Sinfonie a Quadro Due Violine Viola. è Basso Continuo da Antonio Mahaut. Scolpit in Rame et fatte Stampare, Per Giovanni Christiano Leopold Intagliatore in Augusta»; vgl. dazu Brook 1962, Bd. II, S. 448 und S. 452 (dort irrtümlich: «Scolpit in Rome»).

- d) Gedruckte St.: Bibl. der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG XVIII 149/2); Stiftsbibl. Engelberg (J IV Af/2). — Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 1): unter Steinmetz.

40. a) Allegro 127 T



Andante 28 T



Presto 35 T



- b) Gradenwitz: 4. — Mennicke 1906, S. 509, Nr. 30 (unter J. A. Hasse). — Nach Wolf auch im Musik-Katalog der Fürsten von Pirnitz: Nr. 10 (unter Stamitz); vgl. Straková 1965.
 c) 4 Manuskript-St.
 d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 6 & a)²³². — Fundorte nach Wolf: Karlsruhe BL, Mus. Ms. 201 (anonym) und Mus. Ms. 202 (unter Adolfo Hasse).
 e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.

²³² In MGG 12, Sp. 1245 wurde irrtümlich Darmstadt Mus 1029, Nr. 5 angegeben; es handelt sich jedoch um Mus 1029, Nr. 6.

B. Die Ergebnisse der Analyse

Übersicht über die in die Untersuchung einbezogenen Kriterien

Vorerst werden die Schwerpunkte der Durchführung, d. h. Anfang und Ende, in bezug auf die thematisch-motivische Materialverwendung mit dem Expositionsteil verglichen. Gleichzeitig wird die Abgrenzungsart der Durchführung von Exposition und Reprise, d. h. die Bildung von Formeinschnitten, näher geprüft.

Ebenso wird der Aufbau von Themen- und Motivgruppen in der Durchführung im Vergleich zu Exposition und Reprise klargestellt. Zentrales Interesse beansprucht ferner die verarbeitungstechnische Gestaltung der Durchführung, ihre Satzstruktur, die Intensität der Durchführungsspannung, die Verbindung oder Aneinanderreihung der kleinformaten Teile und das Durchschnittsverhältnis von Durchführungstechniken zu Durchführungsformteilen.

In einem weiteren Abschnitt folgen Zusammenstellungen von Taktzahlenverhältnissen der gross- und kleinformaten Teile. In die formale Untersuchung der Durchführung einbezogen wird zudem die Periodisierung, die Verkürzung oder Verlängerung von Einzelgruppen, die Gliederung, der Formausgleich zwischen Durchführung und Reprise (Kompensation) sowie formale Durchführungsanordnungen.

Abschliessend werden noch harmonische Gestaltungsmöglichkeiten erörtert.

Auf eine spezielle Erforschung des instrumentationstechnischen Durchführungs geschehens musste verzichtet werden, da diesbezügliche Voruntersuchungen keine allgemein verwertbaren Resultate ergaben.

1. Der Beginn der Durchführung

Die Analyse der ersten Sätze von 30 untersuchten Stamitz-Sinfonien ergab folgende Resultate:

- a) *Harmonik*: Sämtliche 30 ersten Sätze beginnen die Durchführung auf der Dominante.
- b) *Materialverwendung*: Von 30 ersten Sätzen beginnen 20 die Durchführung mit dem 1. Thema (= 2/3 der Sinfonien: 1, 2, 4, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29). — Mit Einleitungs-, Fortspinnungs- oder

Ueberleitungsmaterial beginnen 7 Sinfonien die Durchführung des ersten Satzes (= ca. 1/5: **5, 7, 8, 12, 16, 17, 19**). — Kombinationen (z. B. enge Verbindung zwischen 2. und 1. Thema (**3**) oder Ueberleitung 1 mit 1. Thema (**30**) sind für den Durchführungsbeginn selten. — In einer Sinfonie (**23**) steht zu Beginn der Durchführung neues Material ²³³.

Vollständige Wiederaufnahme des Expositionsmaterials zu Beginn der Durchführung lässt sich in 14 Sinfonien feststellen (= ca. 1/2: **2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29**); in 12 Sinfonien ist eine Teil-Wiederholung von Expositionsmaterial beim Durchführungsbeginn vorhanden (= 2/5: **1, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 30**); in 4 Sinfonien weicht der Durchführungsbeginn von Anfang an vom Expositionsmaterial ab (= ca. 1/7: **3, 16, 17, 23**).

c) *Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang*: In 20 Sinfonien steht zu Beginn der Durchführung der Expositionsanfang (1. Thema oder Einleitung); eine notengetreue Transposition des Expositionsanfangs ist in 5 Fällen anzutreffen (= 1/6: **7, 21, 22, 26, 27**); eine Transposition von fast notengetreuem Expositionsbeginn ist in 7 Sinfonien vorhanden (= 1/5: **2, 10, 11, 13, 18, 25, 28**). Durchschnittlich beginnen somit 2/5 der ersten Sätze der Stamitz-Sinfonien die Durchführung mit der ziemlich genauen Wiederholung des Expositionsanfangs. — In 8 Sinfonien (= ca. 1/4: **1, 4, 9, 12, 14, 20, 24, 30**) beginnt die Durchführung mit dem Expositionsanfang, wobei sogleich die Verarbeitung einsetzt. Folgende Abweichungsarten kommen bei den transponierten Expositionsanfängen vor: Höherlegung (**25**), Ausweitung (**13**), pausierende Bläser (**18**), Akkordänderungen in den Bläsern (**2**), rhythmische Abweichung (**12**), melodische Abweichung (**9, 14, 24**).

d) *Beginn der Durchführung mit Expositionsinnengruppe*: 10 Sinfonien weichen vom Expositionsanfang ab und beginnen die Durchführung mit irgendeiner Expositionsinnengruppe oder mit neuem Material (**23**); transponierte, notengetreue Expositionsinnengruppen sind in 5 Sinfonien (**5, 6, 8, 19, 29**) zu Beginn der Durchführung anzutreffen. Keine notengetreuen Expositionsinnengruppen

²³³ Eugene K. Wolf lässt die Durchführung erst in Takt 89 beginnen, mit der ersten Wiederholung von Expositionsmaterial (Ueberleitung 1 a aus Takt 35 ff.). Ohne dieser Ansicht entgegnetreten zu wollen, habe ich mich aus folgenden Gründen für den Durchführungsbeginn in Takt 75 entschieden: a) Vor der Durchführung setzt in Takt 71 eine Verlangsamung der Tonbewegung ein (Verbreiterung); b) in Takt 74 wird die Dominante (F-dur) zur fünften Stufe (B-dur = Durchführungsbeginn) erreicht, wodurch der harmonische Einschnitt zwischen Exposition und Durchführung in einer für J. Stamitz aussergewöhnlichen Art betont wird; c) Exposition und Durchführung werden in Takt 74 durch einen Generalpauseneinschnitt getrennt; d) die Durchführung beginnt in Takt 75 im 3/4 Rhythmus, analog der Einleitung in Takt 1 ff.; e) der Reprisesbeginn in Takt 133 ist abgesehen von der harmonischen Stufe (Tonika) identisch mit dem Durchführungsbeginn, so dass eine Dreiteilung des Satzes hervorgehoben wird.

stehen am Anfang der Durchführung in 4 Sinfonien (3, 15, 16, 17); sie weisen kleinere Abweichungen auf wie Stimmtausch (15), neuartige Begleitung (3), neues Thema mit Schlussgruppenbegleitung (17), freie Entfaltung über gleichbleibender rhythmischer Grundlage (16).

- e) Einen *verarbeitenden Durchführungsbeginn* weisen insgesamt 2/5 aller ersten Sätze auf: 8 Sinfonien, deren Durchführung mit dem Expositionsanfang beginnt und 4 Sinfonien, bei welchen eine Expositionsinnengruppe den Mittelteil eröffnet.
- f) *Einschnitt zwischen Exposition und Durchführung*: Eine Zäsur vor Eintritt der Durchführung wird erreicht durch Pause und Doppelstrich (Wiederholungszeichen) in 16 Sinfonien (= ca. 1/2: 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 25, 27, 29); Pause ohne Wiederholungszeichen findet man in 3 Sinfonien (4, 21, 23); Kadenz mit Wiederholung (16) und nur Wiederholungszeichen (30) ist in je einer Sinfonie anzutreffen. In 9 Sinfonien ist vor Beginn der Durchführung keine Zäsur vorhanden (= 1/3: 5, 6, 7, 8, 19, 20, 24, 26, 28).

In den Fällen, da keine deutliche Zäsur zwischen Exposition und Durchführung vorhanden ist, kann der Durchführungsbeginn rein gehörmässig nicht unmittelbar wahrgenommen werden; ausgenommen sind Sinfonien mit deutlich kadenzierenden Expositionsschlüssen und nachfolgenden markanten Durchführungseinsätzen (vgl. 24 und 26). In den übrigen Sinfonien, vor allem in solchen, die zwischen Exposition und Durchführung einen Pauseneinschnitt aufweisen, ist die Durchführung in all jenen Fällen gehörmässig deutlich erkennbar, wo die Durchführung mit dem Expositionsanfang anhebt oder mit einem ausgeprägten 1. Thema. — In die Gruppe der deutlich erkennbaren Durchführungen gehören 15 Sinfonien (= 1/2: 1, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 30); ein Formeinschnitt kann in 8 Sinfonien wahrgenommen werden (= 1/4: 3, 4, 15, 16, 17, 20, 24, 29); eine nur undeutlich wahrnehmbare Durchführung ist in 7 Sinfonien vorhanden (= 1/4: 5, 6, 7, 8, 19, 23, 28).

2. Der Schluss der Durchführung

- a) *Harmonik*: 17 Sinfonien schliessen die Durchführung auf der Dominante, worauf die Reprise in der Tonika einsetzt (= ca. 3/5: 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 20, 24, 25, 26, 29); die Tonika vor der Reprise erscheint in 8 Sinfonien (= ca. 1/4: 11, 18, 19, 22, 23, 27, 28, 30); eine Ueberleitung von der Tonika-

Moll-Parallele zur Grundtonart zeigen 3 Sinfonien (= 1/10: **7, 12, 14**); 2 Sinfonien (**3, 21**) schliessen die Durchführung ohne Ueberleitung auf der Tonika-Moll-Parallele.

- b) *Materialverwendung*: Mit thematischem Material schliessen 6 Durchführungen ab (= 1/5: **7, 13, 17, 18, 19, 30**); mit Schlussgruppen- und Schlussrundungs-Material endigen 10 Durchführungen (= 1/3: **5, 6, 9, 12, 14, 15, 20, 22, 23, 24**); Fortspinnungsmaterial weisen am Schluss der Durchführung 6 Sinfonien auf (= 1/5: **1, 4, 11, 16, 25, 27**); verarbeitende Kombinationen sind in 5 Sinfonien anzutreffen (= 1/6: **3, 8, 10, 21, 28**); in 3 Sinfonien kommt am Schluss der Durchführung Ueberleitungsmaterial vor (= 1/10: **2, 26, 29**).
- c) 24 Sinfonien bringen das *Material* am Ende der Durchführung im Vergleich zur Exposition *in veränderter Gestalt*; solche Abweichungen treten auf in Form von Ausweitung (**4, 6, 11, 23, 25, 29**), Sequenzfortschreitung (**12, 16, 17, 18, 30**), Abspaltung (**8, 14, 27, 28**), freier melodischer Entfaltung (**3, 10, 26**), Abspaltung und Augmentation (**13, 22**), Verkürzung (**2**), pausierenden Stimmen (**5**), Molleinbruch (**7**), Kombination von 2. Thema und Schlussgruppe (**21**). — In 6 Sinfonien (**1, 9, 15, 19, 20, 24**) erscheint das Expositionsmaterial am Schluss der Durchführung ziemlich notengetreu.
- d) *Teilwiederholung von Expositionsmaterial* beim Durchführungsschluss ist in 9 Sinfonien belegbar (= ca. 1/3: **5, 6, 7, 12, 17, 20, 24, 28, 30**); 11 Sinfoniesätze enthalten die ganze Wiederholung der Expositionsgruppe (= ca. 1/3: **1, 2, 4, 9, 10, 15, 18, 19, 23, 25, 26**); findet gegen Schluss der Durchführung hin eine intensive Materialverarbeitung statt, so ist ein direkter Vergleich zwischen Durchführungs- und Expositionsmaterial ausgeschlossen (10 Sinfonien = 1/3: **3, 8, 11, 13, 14, 16, 21, 22, 27, 29**).
- e) *Materialvergleich in bezug auf Durchführungs- und Expositionsschluss*: In 7 Sinfonien ist an beiden Stellen gleiches Material vorhanden (**3, 6, 8, 14, 20, 21, 23**); doch nur in 2 Sinfonien (**14, 20**) sind die beiden Schluss-Stellen identisch; in den restlichen 5 Sinfonien wird der Expositionsschluss beim Durchführungsende nicht bloss repetiert, sondern verarbeitet. — 2 Sinfonien (**10, 22**) weisen nur fragmentarisch Beziehungen zum Expositionsschluss auf. — In 21 Sinfonien stimmen — materialmässig betrachtet — Expositions- und Durchführungsschluss nicht überein (= ca. 2/3: **1, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30**).
- f) *Uebergang in die Reprise*: Eine kurze Rückführung, meist mit Ueberleitungscharakter, ist in 17 Sinfonien festzustellen (= ca. 3/5: **1, 5, 7, 8, 11, 12, 13,**

14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 27, 28, 30); in 13 Sinfonien bildet eine abschliessende Gruppe das Ende der Durchführung (= ca. 2/5: 2, 3, 4, 6, 9, 10, 15, 20, 21, 24, 25, 26, 29).

g) *Formeinschnitt vor Reprisenbeginn*: Eine deutliche Pausenzäsur weisen 13 Sinfonien auf (= ca. 2/5: 2, 4, 6, 9, 10, 15, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 29); die übrigen 17 Sinfonien (= ca. 3/5: 1, 3, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 27, 28, 30) zeigen z. T. kleinere Einschnitte: gelegentlich pausieren die Oberstimmen kurz, während Viola und Basso oder Basso allein in einer Passage in die Reprise hinüberleiten (13, 14, 17). — Gehörmässig wahrnehmbar ist der Reprisenbeginn nur in 3 Sinfonien (21, 25, 28); als Formeinschnitt dagegen wahrnehmbar ist er in 20 Sinfonien (= 2/3: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29); 7 Sinfonien lassen den Reprisenbeginn nur undeutlich erkennen (7, 11, 12, 14, 16, 27, 30).

h) *Material bei Reprisenanfang*: In 12 Sinfonien beginnt die Reprise mit dem 1. Thema (= 2/5: 1, 5, 7, 13, 16, 18, 19, 21, 24, 25, 28, 29); mit Ausnahme von 3 Sinfonien (7, 19, 29) entspricht das 1. Thema beim Reprisenbeginn dem Expositionsanfang. — Mit dem 2. Thema beginnt die Reprise in 8 Sinfonien (6, 9, 10, 12, 15, 20, 27, 30). — Das übrige Material des Reprisenbeginns besteht aus: 3. Thema (26), Schlussgruppe (3), Schlussrundung (11), Fortspinnung 1 (14, 22), Ueberleitung 1 (2, 4, 8, 17), neuem Material (23).

3. Das Durchführungsmaterial

Der thematisch-motivische Aufbau der Sinfonien von Johann Stamitz zeigt eine bemerkenswerte Vielfalt von Einzelteilen. In der folgenden analytischen Untersuchung soll die Einteilung in Themengruppen, Einleitungs-, Fortspinnungs- und Ueberleitungsteile, Schlussrundungen und Schlussgruppen usw. bloss eine Vorstellung vom eigentlichen Formverlauf eines Satzes vermitteln²³⁴; eine absolut unumstössliche Bezeichnungsweise wurde keineswegs angestrebt, sondern es ging darum,

²³⁴ Larsen 1963, S. 229 erwähnt folgende funktionsbestimmende Teilgruppen: «Anfangspartie, Hauptthema oder Hauptthemengruppe; Entwicklungspartie oder Uebergangsguppe (Ueberleitung); Seitenthema, Kontrastthema, Hauptthemenvariante; Nebenthema, 2. Seitenthema, Motivgruppe; Schlussthema oder Schlussgruppe; Epilog, Kadenz- oder Kodalguppe». — Man vgl. dazu die Einteilung von J. C. Lobe in seiner «Compositions-Lehre» (Weimar 1844, S. 134 ff.): «Themagruppe, Uebergangsguppe, Gesangsguppe, Schlussgruppe; Mittelsatzgruppe; Repetitionsgruppe» (nach Ritzel 1968, S. 232).

bei den verschiedenen Sinfonien vergleichbare Elemente einander gegenüberzustellen. Wir unterscheiden in diesem Sinne:

Einleitung (Einl.): Vorbereitung eines thematischen Teils; meist am Anfang des Satzes; verschiedentlich auch innerhalb des Satzes als Vorbereitung des 2. Themas, aber nicht überleitend.

Fortspinnung (F): Weiterentwicklung aus thematischem Material; Beziehung zum Thema feststellbar.

Schlussgruppe (Schlgr.): Abschlussteil der Exposition; oft mit motivischer Repetition verbunden; das Material kann aus den vorhergehenden Teilen stammen; teilweise sind Ansätze zu thematischer Durchgestaltung vorhanden.

Schlussrundung (Schlrhg.): Kurzer, rückleitungsartiger Abschluss eines kleinformatigen Teils; jedoch ohne endgültige Zäsur wie bei der Schlussgruppe.

Thema (Th.): In der Regel ein melodisch abgerundeter und rhythmisch geprägter Teil, der hauptsächlich zu Beginn von Formabschnitten erscheint.

Ueberleitung (Ue): Vorbereitung eines neuen Abschnittes; deutliche Zwischenstellung; Zusammenhang mit thematischem Material ist nicht unbedingt notwendig.

Zwischenspiel (Zwsp.): Verarbeitende Motivgruppe; Bezugnahme zum Teil, der verarbeitet wird, ist deutlich erkennbar; erfüllt bloss die Funktion eines eingeschobenen, kurzen Formteils mit retardierender Wirkung im Satzablauf.

Anmerkung: Die Begriffe «Fortspinnung» und «Entwicklung», die F. Blume 1930 eingeführt hat, sind hier mit Absicht nicht angewandt worden, da sie sich hauptsächlich auf die Formgestaltung Haydns und Mozarts beziehen; wir verwenden «Fortspinnung» nur im obengenannten Sinn.

Eine Uebersicht betreffend die thematisch-motivische Gliederung in den untersuchten Stamitz-Sinfonien vermittelt die folgende Tabelle. Die drei Formteile (Exposition, Durchführung und Reprise) sind zu Vergleichszwecken untereinander zusammengestellt worden; am Rande wird die jeweilige Länge in Taktzahlen angegeben. Runde Klammern () bedeuten, dass trotz abweichender Gestaltung der Zusammenhang mit dem Expositionsteil noch gerade feststellbar ist. Die Reihenfolge der einzelnen Sinfonien entspricht der Zusammenstellung auf S. 57 ff. vgl. a. S. 116 ff.

1. 1. Th., 2. Th., F 1, Schlgr.;	25
1. Th., Schlgr., 1. Th., Schlgr., 2. Th., F 1;	21
1. Th., 2. Th., Schlgr., 1. Th., Schlgr.	26
<hr/>	
2. 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th. inkl. F 1, Schlgr.;	49
1. Th., F 1, (Ue 1), F 1 inkl. 2. Th., Ue 1;	25
Ue 1, $\left\{ \begin{array}{l} 2. \text{ Th.} \\ F 1 \end{array} \right.$, Schlgr.	28
<hr/>	
3. 1. Th., F 1, 2. Th., Schlgr.;	40
2. (+ 1.) Th., Schlgr., $\left\{ \begin{array}{l} \text{Schlgr.} \\ F 1 \end{array} \right.$, neue Rückleitung;	35
Schlgr., 1. Th., Schlgr., Coda (neu).	39
<hr/>	
4. 1. Th., F 1a, F 1b, Ue 1, 2. Th., Schlgr.;	31
1. Th., (F 1 a), F 1 b;	26
Ue 1, 2. Th., (Schlgr.).	15
<hr/>	
5. 1. Th., F 1a, F 1b, 2. Th., F 2, Schlgr., Schlrldg.;	57
F 1 a, $\left\{ \begin{array}{l} 2. \text{ Th.} \\ F 1 b \end{array} \right.$, Schlrldg.;	24
1. Th., 2. Th., F 1 b, F 2, Schlgr., F 1 a, Schlrldg., F 1 a, Schlrldg.	56
<hr/>	
6. Einl., 1. Th., F 1, Zwsp., F 1, Ue 1, 2. Th., Schlgr.;	52
1. Th., F 1, Zwsp., Ue 1, Schlgr.;	34
2. Th., Schlgr., 1. Th., F 1, Zwsp., Schlgr.	39
<hr/>	
7. Einl., 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th., Ue 2, Schlgr.;	65
Einl., F 1, 1. Th.;	28
1. Th., F 1 + Ue 1, Schlgr., Ue 1, 2. Th., Ue 2, Schlgr.	50
<hr/>	
8. Einl./(1. Th.), F 1, 1. Th./(Einl.), Schlrldg., Ue 1 a, Ue 1 b, F 2,	
Ue 2, 2. Th., Schlgr., $\left\{ \begin{array}{l} \text{Schlgr.} \\ 2. \text{ Th.} \end{array} \right.$;	52
F 1, 1. Th./(Einl.), Schlrldg., Ue 1 b, (2. Th.);	28
Ue 1 a, Ue 2, Ue 1 b, F 2, 2. Th., Schlgr., Einl./(1. Th.), $\left\{ \begin{array}{l} 2. \text{ Th.} \\ \text{Schlgr.} \end{array} \right.$	47
<hr/>	
9. 1. Th., F 1, F 2, Schlrldg., 2. Th. a, 2. Th. b, F 3, 2. Th. a;	130
1. Th., Schlrldg., $\left\{ \begin{array}{l} F 1 \\ \text{Schlrldg.} \end{array} \right.$, (F 1), 1. Th., F 1, Schlrldg., $\left\{ \begin{array}{l} F 1 \\ \text{Schlrldg.} \end{array} \right.$, Schlrldg.;	70
2. Th. a, (2. Th. b), F 3, 2. Th. a.	44

10. 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th., F 2, F 1, Schlgr.;	77
1. Th., F 1, 1. Th., (F 1), neue Schlrldg. 1, (2. Th.), Ue 1 + F 1, neue Schlrldg. 2;	68
2. Th., 1. Th., F 1, Schlgr.	44
<hr/>	
11. 1. Th. a, 1. Th. b, F 1, 1. Th. b, 1. Th. a, F 1, 1. Th. b, Ue 1, Schlrldg., 2. Th., Schlgr.;	51
1. Th. a, Schlrldg., 1. Th. b, F 1, neue F, F 1;	27
Schlrldg., 2. Th., Schlgr., 1. Th. b.	26
<hr/>	
12. Einl. 1, 1. Th., Schlrldg., Einl. 2, F 1, 2. Th., F 2, Schlrldg., Schlgr.;	57
Einl. 1, Schlrldg., 2. Th., 1. Th., F 2, Schlrldg.;	25
2. Th., F 1, Einl. 2, F 1, 2. Th.	25
<hr/>	
13. 1. Th., F 1, Ue 1, Dominantteil, Schlgr.;	38
1. Th.;	16
1. Th., F 1, Ue 1, Dominantteil, Schlgr.	24
<hr/>	
14. 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th., Schlgr.;	20
1. Th., (Ue 1), Schlgr.;	13
F 1, Ue 1, 2. Th., Schlgr.	12
<hr/>	
15. Einl., 1. Th., F 1, Schlrldg., 2. Th., F 2, Schlgr. a, Schlgr. b;	34
1. Th., $\left\{ \begin{array}{l} (F 2) \\ 1. Th. \end{array} \right.$, 2. Th., F 1, Schlrldg.;	23
2. Th., F 2, Schlgr. a, Schlgr. b.	17
<hr/>	
16. 1. Th., F 1, Ue 1, Einl., 2. Th., Schlgr.;	56
F 1, (Ue 1), neues Material (thematisch), (F 1 als Rückleitung);	25
1. Th., Ue 1, Schlgr.	43
<hr/>	
17. 1. Th., F 1, Ue 1 a, Ue 1 b, 2. Th., Schlgr.;	40
(Schlgr. + Ue 1 b), (F 1), (Schlgr. + Ue 1 b), F 1, 2. Th.;	25
Ue 1 b, 2. Th., Schlgr.	22
<hr/>	
18. 1. Th., F 1, Ue 1, Schlrldg., 2. Th., F 2, Ue 2, Schlgr.;	52
1. Th., Ue 1, Schlgr., Schlrldg., 2. Th.;	24
1. Th., Ue 2, F 1, 2. Th., F 2, (2. Th.), Schlgr.	29
<hr/>	

19. Einl., 1. Th. a, 1. Th. b, F 1, $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Th. b} \\ F 1 \end{array} \right.$, Ue 1, 2. Th., 1. Th. a, Schlgr.,	66
	$\left\{ \begin{array}{l} \text{neues Mat.} \\ 1. \text{ Th. b} \end{array} \right. ;$
F 1, $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Th. b} \\ F 1 \end{array} \right.$, 2. Th., Ue 1, 2. Th.;	33
1. Th. a, Schlgr., $\left\{ \begin{array}{l} \text{neues Mat.} \\ 1. \text{ Th. b} \end{array} \right.$, F 1, 1. Th. b, Einl.	45
<hr/>	
20. 1. Th., F 1, Ue 1, Schlrdg. a, Schlrdg. b, 2. Th., Schlgr.;	68
1. Th., F 1, Schlgr.;	29
2. Th., Schlgr., Ue 1, Schlrdg. b, 1. Th., Schlgr.	49
<hr/>	
21. 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th. a, 2. Th. b, Ue 2, Schlgr.;	42
1. Th., F 1, Ue 2, 2. Th. a, Schlgr., (2. Th. b + Schlgr.);	33
1. Th., 2. Th. b, Ue 2, Schlgr.	27
<hr/>	
22. 1. Th., F 1, 2. Th., Schlgr. a, Schlgr. b;	28
1. Th., F 1, 2. Th., Schlgr. b;	24
F 1, (Schlgr. b), 2. Th., Schlgr. a, (Schlgr. b).	25
<hr/>	
23. Einl., 1. Th., F 1, Ue 1 a, Ue 1 b, 2. Th., Schlgr. a, Schlgr. b;	74
neues Mat. 1, Ue 1 a, Ue 1 b, 1. Th., F 1, 2. Th., Schlgr. b;	58
neues Mat. 1, Einl., F 1, 2. Th., Ue 1 b, F 1, Ue 1 a, Einl.	66
<hr/>	
24. 1. Th. a, 1. Th. b, F 1, Ue 1, 2. Th., Schlrdg., Rückl., 1. Th. b, Ue 1,	
2. Th., Ue 1, 2. Th., Schlrdg., Schlgr.;	112
1. Th. b, neue F 1, Ue 1, F 1, 1. Th. b, 2. Th., Schlrdg.;	61
1. Th. b, neue F 2, Ue 1, 2. Th., Schlrdg., Schlgr.	47
<hr/>	
25. 1. Th., F 1, 1. Th., F 1, 2. Th., Schlgr.;	32
1. Th., F 1;	11
1. Th., F 1, (2. Th.), Schlgr.	16
<hr/>	
26. 1. Th., F 1, Ue 1 a, Ue 1 b, Schlrdg., 2. Th., 3. Th., Schlgr.;	52
1. Th., F 1, Ue 1 a, 2. Th., Schlrdg. (+ 2. Th.), 3. Th., 2. Th., Ue 1 b;	44
3. Th., Ue 1 a, F 1, Schlgr., 1. Th.	36
<hr/>	
27. 1. Th., F 1, 2. Th., $\left\{ \begin{array}{l} (2. \text{ Th.}) \\ F 2 \end{array} \right.$, Schlrdg., Zwsp., Schlgr.;	54
1. Th., $\left\{ \begin{array}{l} (2. \text{ Th.}) \\ F 2 \end{array} \right.$, 2. Th., (Schlgr.), (F 2);	29
2. Th., F 1, 2. Th., (Schlrdg.), Schlgr.	24
<hr/>	
	91

28. 1. Th., F 1, 2. Th., F 2 a, F 2 b, F 1;	41
1. Th., F 1, (1. Th.), (F 2 b), F 1, 2. Th. + F 1 + 2. Th.;	37
1. Th., (F 1), F 2 b, 2. Th., F 2 a, F 1.	42
<hr/>	
29. Einl., 1. Th., F 1, Ue 1, 2. Th., F 2, Ue 2, Schlgr.;	40
1. Th., F 1, F 2, Ue 1;	18
1. Th., Ue 1, Schlgr., Ue 2, Schlgr.	23
<hr/>	
30. 1. Th., Ue 1, 2. Th., Schlgr.;	12
{ Ue 1, 1. Th., neue Ue, 1. Th.;	11
{ 1. Th., 2. Th., Schlgr.	5

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, dass sämtliche untersuchten ersten Sinfoniesätze in der Exposition ein erstes und ein zweites Thema (Dominantteil) aufweisen²³⁵. In der Durchführung nimmt jedoch das 2. Thema einen recht bescheidenen Platz ein, da es nur in 18 Sinfonien wiederum erscheint (1, 2, 3, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28). Das 1. Thema fehlt in der Durchführung nur in 3 Sinfonien (5, 16, 17); es ist somit eindeutig stärker in der Durchführung vertreten als das 2. Thema.

In 25 Sinfonien steht am Ende der Exposition eine Schlussgruppe; die restlichen 5 Sinfonien (5, 8, 9, 19, 28) schliessen die Exposition mit Schlussrundung, mit Ueberlagerung, mit 2. Thema und mit Fortspinnung. Die Schlussgruppe erscheint am Ende der Durchführung nur in 6 Sinfonien (6, 14, 20, 21, 22, 23); der Durchführungsschluss ist abwechslungsreicher gestaltet.

Die Einleitung, mit welcher die Exposition in 8 Sinfonien (6, 7, 8, 12, 15, 19, 23, 29) beginnt, ist in der Durchführung nur in drei Fällen anzutreffen (7, 8, 12).

Die Frage, ob die Durchführung mehrheitlich mit thematischem Material oder mit Fortspinnungs-, Ueberleitungs-, Schlussrundungs- und Schlussgruppenmaterial gestaltet ist, lässt sich wie folgt beantworten: In bezug auf das verarbeitete Material überwiegt in der Durchführung eindeutig das nichtthematische Material. Das Verhältnis der thematischen Teile zu den nichtthematischen Teilen in den 30 untersuchten ersten Sätzen ergibt: 55:92; in Taktzahlen ausgedrückt: 365:560. — In der Exposition und in der Reprise dominiert ebenfalls das nichtthematische Material (Taktzahlen für die Exposition: 599:948; Taktzahlen für die Reprise: 346:645).

²³⁵ Nach Mechlenburg 1963, S. 5 ist jedoch — entgegen der Ansicht von Gradenwitz — «ein 2. Thema . . . auf dieser Stufe nicht anzutreffen».

Das thematische Material bleibt teilweise ausserhalb des Durchführungsgeschehens (vgl. dazu den Ausfall des 2. Themas). Falls das 1. Thema in die Durchführung einbezogen wird, steht es in der Regel am Anfang und wird von der technischen Verarbeitung kaum berührt. Von 20 Sinfonien, in welchen die Durchführung mit dem 1. Thema beginnt, wird es in 9 Sinfonien überhaupt nicht verarbeitet (2, 6, 10, 21, 22, 24, 26, 27, 29). Neue Themen werden im Gegensatz zu G. M. Monn oder G. B. Sammartini in der Durchführung selten eingeführt. Nur in 7 Sinfonien sind kurze Episoden (Ue, Schlrldg., F usw.) zu finden, die keine Verbindung zur Exposition aufweisen (3, 10, 11, 16, 23, 24, 30)²³⁶.

Die folgende Tabelle ergibt einen zusammenfassenden Ueberblick zum Durchführungsmaterial der ersten Sätze von 30 untersuchten Sinfonien im Vergleich zum Expositions- und Reprise material. Gesamthaft betrachtet, dominieren in der Durchführung eindeutig F 1 (38 mal) und 1. Thema (36 mal), gefolgt von 2. Thema (24 mal), Ue 1 (18 mal), Schlussgruppe (15 mal) und Schlussrundung (14 mal). Die Zeichen bedeuten: x = Exposition;

/ = Durchführung;

o = Reprise.

Beispiel-Erläuterung für Sinfoniesatz Nr. 1: im ganzen Satz ist keine Einleitung vorhanden; das 1. Thema kommt in der Exposition einmal vor, in der Durchführung und in der Reprise je zweimal; die Fortspinnung 1 ist in Exposition und Durchführung je einmal vorhanden, in der Reprise fällt sie weg usw. — Im Unterschied zu Sinfonie Nr. 23 ist bei Nr. 3 und Nr. 24 das neue Material in der Durchführung [= / (a)] nicht identisch mit dem neuen Material in der Reprise [= o (b)]; in Nr. 10 erscheint in der Durchführung zweimal neues Material (Schlrldg. 1 und Schlrldg. 2).

²³⁶ In W. A. Mozarts Sinfonien von 1778—1780 weist E. B. Addams 1962, S. 434 überwiegend neues Material in der Durchführung nach. — Vgl. Engel 1961, S. 296.

4. Die Verarbeitung des Expositionsmaterials in der Durchführung

Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung über die Durchführungstechnik bildet eine tabellarische Zusammenstellung, welche für jeden der 30 ersten Sinfoniesätze Angaben enthält über die thematisch-motivischen Einzelteile der Durchführung, ihre Ausdehnung (Taktzahlen), ob diese Teile im Vergleich zur Exposition ganz oder teilweise wiederaufgenommen wurden, auf welche Weise diese Durchführungsteile verarbeitet werden und Hinweise auf homophone oder mehr lineare Struktur dieser Teile.

1. 1. Thema (3^{1/2}) Teilrepetition Imitation melodische Abweichung linear	Schlussgr. (4) Teilrepetition Imitation Abspaltung Sequenz sinkend linear	1. Thema (3) Verarbeitung Abspaltung homophon	Schlussgr. (3^{1/2}) Verarbeitung Motivrepetition Abspaltung linear	2. Thema (4) Verarbeitung Motivrepetition Abspaltung homophon	F 1 (3) Repetition homophon
2. 1. Thema (7) Repetition homophon	F 1 (5) Verarbeitung Abspaltung Imitation linear	Ue 1 (3) Verarbeitung Abspaltung Sequenz steigend linear	F 1 (inkl. 2. Th.) (2) Verarbeitung Abspaltung Kombination homophon	Ue 1 (8) Repetition Sequenz sinkend Ausweitung melodische Abweichung homophon	
3. 2. (+ 1.) Th. (10) Verarbeitung Höherlegung Abspaltung homophon	Schlussgr. (8) Verarbeitung Sequenz sinkend Stimmversetzung homophon	{ Schlussgr. (11) F 1 Verarbeitung Sequenz steigend Ueberlagerung linear	Rückleitung neu (6) — Imitation linear		
4. 1. Thema (12) erweiterte Repetition Sequenz sinkend Ausweitung Imitation Umkehrung homophon	F 1 a (9) Verarbeitung Chromatik freie Entfaltung linear	F 1 b (5) Verarbeitung Sequenz steigend Ausweitung Imitation linear			

5. F 1 a (12)	{ 2. Thema (6) F 1 b	Schlussrdg. (6)
Repetition	Verarbeitung	Verarbeitung
Ausweitung	Ueberlagerung Sequenz steigend Imitation	melodische Abweichung Verkürzung
linear	linear	homophon
6. 1. Thema (8)	F 1 (8)	Zwischensp. (8)
Repetition	erweiterte Repetition	Repetition
Imitation	Motivrepetition	Diminution Sequenz sinkend
linear	homophon	homophon
		Ue 1 (5)
		Teilrepetition
		Imitation Sequenz sinkend
		homophon
		Schlussgr. (5)
		Teilrepetition
		Abspaltung
		linear
7. Einleitg. (4)	F 1 (9)	1. Thema (15)
Teilrepetition	Repetition	Verarbeitung
Verkürzung	Sequenz steigend	Imitation Verkürzung Engführung
linear	homophon	linear
8. F 1 (4)	1. Thema / (Einl.) (10)	Schlussrdg. (2)
Repetition	Verarbeitung	Teilrepetition
linear	melodische Ausweitung Motivrepetition	Verkürzung
	homophon	linear
		Ue 1 b (5)
		Repetition
		melodische Abweichung Forte- und Piano-Kontraste Sequenz steigend
		homophon
		2. Thema (7)
		Verarbeitung
		komplementäre Rhythmik Imitation
		homophon

9. 1. Thema (3)	Schlussrdg. (5)	F 1 Schlussrdg. (12)	F 1 (7)	1. Thema (7)
Teilrepetition Verkürzung melodische Abweichung homophon	Teilrepetition Verkürzung Imitation linear	Verarbeitung Sequenz sinkend Ueberlagerung Chromatik (Gegenbew.) linear	Teilrepetition Umkehrung Verkürzung homophon	Teilrepetition Imitation Sequenz sinkend linear
F 1 (11)	Schlussrdg. (16)	F 1 Schlussrdg. (3)	Schlussrdg. (6)	
Teilrepetition Motivrepetition Gegenbewegung Abspaltung linear	Verarbeitung Chromatik linear	Verarbeitung Ueberlagerung linear	Teilrepetition Abspaltung (Zitat) homophon	
10. 1. Thema (8)	F 1 (6)	1. Thema (4)	F 1 (10)	Schlussrdg. neu (9)
Repetition homophon	Verarbeitung Sequenz steigend Abspaltung linear	Teilrepetition Abspaltung homophon	Verarbeitung Sequenz steigend Umkehrung homophon	Verarbeitung Motivrepetition homophon
2. Thema (16)	Ue 1 + F 1 + [Schlussrdg. neu] (10 + [5])			
Verarbeitung rhythm. Abweichung Stimmversetzung Motivrepetition homophon	Verarbeitung Kombination Sequenz sinkend homophon			
11. 1. Thema a (7)	Schlussrdg. (3)	1. Thema b (5)	F 1 (4)	F 1 (3)
Teilrepetition Ausweitung Höherlegung homophon	Teilrepetition Abspaltung Sequenz sinkend Imitation linear	erweiterte Repetition Sequenz steigend Ausweitung homophon	Repetition Tieferlegung linear	Verarbeitung Abspaltung homophon

12. Einl. 1 (6)
 erweiterte Repetition
 Ausweitung
 melodische Abweichung
 Rhythmisierung
 homophon

Schlussrdg. (3)
 Verarbeitung
 Verkürzung
 komplementäre Rhythmik
 homophon

2. Thema (4^{1/2})
 Teilrepetition
 Verkürzung
 Motivrepetition
 rhythm. Verschiebung
 Sequenz sinkend
 homophon

1. Thema (2^{1/2})
 Teilrepetition
 Verkürzung
 Abspaltung
 homophon

F 2 (6)
 Teilrepetition
 Abspaltung
 Motivrepetition
 linear

Schlussrdg. (3)
 Teilrepetition
 Verkürzung
 komplementäre Rhythmik
 Sequenz sinkend
 homophon

13. 1. Thema (16)
 erweiterte Repetition
 Motivrepetition
 Augmentation + Abspaltung
 linear

14. 1. Thema (6)
 Teilrepetition
 Verkürzung
 melodische Abweichung
 Imitation + Gegenbewegung
 linear

Ue 1 (6)
 Verarbeitung
 Ausweitung
 Sequenz steigend
 Chromatik
 homophon

Schlussgr. (1)
 Verarbeitung
 Abspaltung (Zitat)
 homophon

15. 1. Thema (8)
 Verarbeitung
 Stimmversetzung
 Motivrepetition
 homophon

{ F 2
1. Thema (5)
 Verarbeitung
 Ueberlagerung
 Motivrepetition
 melodische Abweichung
 homophon

2. Thema (4)
 Repetition
 Imitation
 Linearisierung
 linear

F 1 (2)
 Repetition
 homophon

Schlussrdg. (4)
 Repetition
 linear

16. F 1 (4) Verarbeitung freie Entfaltung rhythm. Verschiebung Stimmversetzung linear	Ue 1 (7) Verarbeitung Verkürzung Sequenz sinkend Rhythmisierung homophon	neues Mat. (8) Verarbeitung Sequenz sinkend komplementäre Rhythmik Gegenbew. (Imitation) homophon	(F 1) als Rückleitung (6) Verarbeitung Chromatik linear
17. Schlgr. + Ue b (4) Verarbeitung Abspaltung (2 mal) Umkehrung Kombination linear	F 1 (3) Teilrepetition Verkürzung homophon	Schlgr. + Ue b (4) Verarbeitung Zitat mit rhythm. Verschiebung Kombination linear	2. Thema (3) Teilrepetition Sequenz sinkend Motivrepetition linear
18. 1. Thema (5) Teilrepetition Verkürzung homophon	Ue 1 (2) Teilrepetition Verkürzung homophon	Schlussgr. (4) erweiterte Repetition Sequenz sinkend Imitation linear	Schlussrdg. (5) Repetition erweiterte Repetition Sequenz sinkend Ausweitung homophon
19. F 1 (4) Repetition Motivrepetition augmentierte Imitation linear	{ 1. Thema b (8) F 1 Verarbeitung Motivrepetition Ueberlagerung dynam. Verstärkung homophon	2. Thema (5) Teilrepetition Imitation Sequenz steigend Motivreihe mit Abspaltung linear	2. Thema (8) Repetition Augmentation Chromatik Satzverdünnung melodische Abweichung linear

20. 1. Thema (11) Verarbeitung Verkürzung linear	F 1 (16) Verarbeitung Sequenz sinkend Ausweitung Augmentation homophon	Schlussgr. (2) Teilrepetition Abspaltung homophon
21. 1. Thema (6) Repetition homophon	F 1 (11) erweiterte Repetition Ausweitung Abspaltung Sequenz steigend Motivrepetition dynam. Wechsel homophon	Ue 2 (2) Teilrepetition Verkürzung Abspaltung Imitation linear
	2. Thema a (3) Teilrepetition Verkürzung Höherlegung Imitation linear	Schlussgr. (6) Verarbeitung Motivrepetition Sequenz sinkend linear
		2. Thema b + Schlussgr. (5) Verarbeitung Rhythmisierung Motivrepetition Kombination linear
22. 1. Thema (6) Repetition linear	F 1 (7) erweiterte Repetition Sequenz sinkend Rhythmisierung homophon	2. Thema (8) Verarbeitung Abspaltung Motivrepetition Sequenz sinkend Linearisierung linear
		Schlussgr. b (3) Verarbeitung Abspaltung + Augmentation Sequenz sinkend Pausentechnik linear
23. neues Mat. (14) Verarbeitung Imitation homophon	Ue a (4) Repetition linear	1. Thema (6) Teilrepetition Chromatik linear
Schlussgr. b (11) Verarbeitung Augmentation Kombination mit 2. Thema-Linie linear	Ue b (8) Repetition Höherlegung linear	F 1 (7) Teilrepetition Motivrepetition Gegenbewegung linear
		2. Thema (8) Teilrepetition Motivrep. + Abspaltg. Sequenz sinkend linear

24. 1. Thema b (8)
Repetition
Sequenz steigend

homophon

F neu (4)

Verarbeitung
Motivrepetition

homophon

Ue 1 (19)

erweiterte Repetition
Sequenz steigend (2 mal)
Gegenbewegung
Abspaltung
Motivrepetition
homophon

F 1 (4)

Verarbeitung
Verkürzung
Linearisierung

linear

1. Thema b (8)
Repetition
Sequenz steigend

homophon

2. Thema (12)

Teilrepetition
Verkürzung
Sequenz sinkend
Motivrepetition
homophon

Schlussrdg. (6)

erweiterte Repetition
Ausweitung

linear

25. 1. Thema (2)
Teilrepetition
Verkürzung

homophon

F 1 (9)

Verarbeitung
Ausweitung
Motivreihe
Sequenz sinkend
Abspaltung
linear

26. 1. Thema (4)
Repetition

homophon

F 1 (4)

Repetition
melodische Abweichung

homophon

Ue a (4)

Repetition
Imitation

linear

2. Thema (8)

Repetition
Augmentation
melodische Abweichung
Dynamik stärker
homophon

Schlussrdg. + (2. Th.) (4)

Repetition
Kombination
Abspaltung
linear

3. Thema (4)
Verarbeitung
Sequenz steigend
Abspaltung
komplementäre Rhythmik
Satzauflöckerung
homophon

2. Thema (8)

Verarbeitung
Motivrepetition
Sequenz sinkend
horizont. Auflösung
homophon

Ue b (8)

Verarbeitung
Umkehrung
Imitation
Motivrepetition
Abspaltung
linear

27. 1. Thema (12)	Repetition	{ 2. Thema (4) F 2	Repetition Gegenbewegung Sequenz steigend Ueberlagerung	2. Thema (6)	Verarbeitung Sequenz sinkend Gegenbewegung Rhythmisierung	Schlussgr. (5)	Verarbeitung Sequenz steigend Augmentation	F 2 (2)	Teilrepetition Abspaltung Imitation Augmentation Gegenbewegung	linear
homophon	linear	linear	linear	homophon	linear	homophon	linear	linear	linear	
28. 1. Thema (7)	Teilrepetition Verkürzung	F 1 (8)	Repetition melodische Abweichung dynam. Kontraste	1. Thema (4)	Teilrepetition Augmentation Ausweitung Abspaltung	F 1 (4)	Teilrepetition Verkürzung Abspaltung	2. Thema + F 1 + 2. Th. (8)	Verarbeitung Abspaltung Kombination Sequenz sinkend dynam. Kontrast	homophon
homophon	linear	linear	linear	homophon	linear	homophon	homophon	homophon	homophon	
29. 1. Thema (5)	Repetition Augmentation	F 1 (2)	Teilrepetition Imitation	F 2 (4)	Teilrepetition Sequenz sinkend Motivrepetition	Ue 1 (7)	Verarbeitung Ausweitung	Ue 1 (7)	Verarbeitung Ausweitung	homophon
homophon	homophon	homophon	homophon	linear	linear	homophon	homophon	homophon	homophon	
30. { Ue 1 1. Thema + 1. Thema (6)	Verarbeitung Ueberlagerung + Kombination freie Entfaltung Abspaltung Sequenz steigend	Ue 1 1. Thema + 1. Thema (6)	Verarbeitung Ueberlagerung + Kombination freie Entfaltung Abspaltung Sequenz steigend	neue Ue (3)	Verarbeitung Imitation	1. Thema (2)	Verarbeitung Sequenz sinkend	1. Thema (2)	Verarbeitung Sequenz sinkend	homophon
homophon	homophon	homophon	homophon	linear	linear	homophon	homophon	homophon	homophon	

Eine weitere speziellere Uebersicht auf Grund der vorangehenden Tabelle gibt uns Aufschluss über die Vielfalt der durchführungstechnischen Verarbeitung und über die *Häufigkeit der einzelnen Durchführungstechniken*. An erster Stelle befindet sich in den 30 untersuchten ersten Sinfoniesätzen die Sequenz, welche 52 mal erscheint (31 mal sinkend, 21 mal steigend)²³⁷; die Rangfolge zeigt sodann an zweiter Stelle die Abspaltung (38 mal), danach Motivrepetition (31 mal), Imitation (27 mal) und Verkürzung (24 mal). Die 29 verschiedenen Durchführungstechniken, die durch weitere Analysen eventuell noch eine Ergänzung erfahren würden, sind aus der folgenden Zusammenstellung ersichtlich:

Sequenz	52	Umkehrung	5
Abspaltung	38	Höherlegung	4
Motivrepetition	31	Stimmversetzung	4
Imitation	27	rhythmische Verschiebung	4
Verkürzung	24	freie Entfaltung	3
Ausweitung	18	Linearisierung	3
melodische Abweichung	12	Zitat	3
Augmentation	10	Pausentechnik	2
Kombination	9	horizontale Auflösung	1
Gegenbewegung	8	Diminution	1
Ueberlagerung	8	Engführung	1
Chromatik	7	Satzauflockerung	1
Dynamik	6	Satzverdünnung	1
komplementäre Rhythmik	6	Tieferlegung	1
Rhythmisierung	5		

Eines besondern Kommentars bedürfen die *Kombinationen und Ueberlagerungen*. Die Ueberlagerung zweier thematisch-motivischer Teile bedeutet eine intensive Steigerung des durchführungstechnischen Ablaufs. Interessant ist dabei die Feststellung, dass solche Ueberlagerungen stets mit dem vorangehenden oder mit dem nachfolgenden Teil eine Verbindung aufweisen. Ueberlagerungen kommen in folgenden 7 Sinfonien vor: **3, 5, 9** (2 mal), **15, 19, 27, 30**.

Unter Kombination ist ein enges Aneinanderketten von zwei oder drei Motivgruppen zu verstehen, wobei mindestens ein Teil aus Expositionsmaterial abgespalten worden ist. Solche Kombinationen sind in 9 Sinfonien anzutreffen: **2, 3, 10, 17, 21, 23, 26, 28, 30**; vgl. auch die tabellarische Uebersicht auf S. 96 ff.

²³⁷ Die Vorrangstellung dieser Durchführungstechnik kommt auch in Mozarts Sinfonien zum Ausdruck (Addams 1962, S. 451). — «Sequenz» wird hier als satztechnischer Begriff verwendet (vgl. MGG 12, Sp. 549).

Formaltechnisch von Bedeutung ist in den Sinfonien von Johann Stamitz die ausgeprägte Tendenz zur *Neugruppierung des thematisch-motivischen Materials*. Sämtliche Expositionsglieder sind in der Durchführung und in der Reprise beliebig vertauschbar; in der Durchführung kommen jedoch nie mehr als drei Umgruppierungen in der gleichen Sinfonie vor. — Von 30 ersten Sinfoniesätzen weisen 20 in der Durchführung eine Neugruppierung auf; auch in der Reprise zeigen 2/3 aller untersuchten Sinfonien solche Neugruppierungstendenzen. — Diese kleinformaten Umstellungen haben zur Folge, dass ein ausgeprägtes Reprisengefühl nicht vorhanden sein kann. In der Durchführung freilich ist eine derartige Materialumstellung auch vom durchführungstechnischen Standpunkt aus interessant; es werden dadurch neuartige Uebergänge zwischen den Einzelteilen notwendig, thematisch-motivische Gruppen unterliegen eventuell einem Funktionswandel; formal krebsartige Durchführungsschlüsse, spezielle Betonung kleinformateller Teile durch Repetition und Ueberraschungseffekte sind weitere, durch die Umgruppierung bedingte, mögliche Durchführungskennzeichen.

Eine Uebersicht zur Neugruppierung in der Durchführung folgt in der untenstehenden Tabelle; die verschiedenen Einzelteile aus der Exposition (mit fortlaufender Numerierung) wurden durch Zahlenfolgen dargestellt: fortlaufende Zahlen bedeuten gleiche Stellung wie in der Exposition, fehlende Zahlen bedeuten fehlende Teile. — Beispiel zu Sinfonie Nr. 1: Die Exposition besteht aus vier Einzelteilen: 1 (= 1. Th.), 2 (= 2. Th.), 3 (= F 1), 4 (= Schlussgr.); die Durchführung bringt diese vier Teile in folgender Reihenfolge: 1 - 4 - 1 - 4 - 2 - 3, d. h. 1. Thema und Schlussgr. werden zweimal hingesetzt, die zunächst ausfallenden Teile (2. Thema und F 1) werden umgruppiert und in der richtigen Reihenfolge an den Schluss der Durchführung gesetzt.

Neugruppierung in der Durchführung

1. 1 — 4 / 1 — 4 / 2 — 3
2. 1 — 2 — 3 / 2 (+ 4) — 3
3. 3 / 1 — 4 / $\frac{4}{2}$ / neues Mat.
7. 1 — 3 / 2
9. 1 — 4 / $\frac{2}{4}$ / 2 / 1 — 2 — 4 / $\frac{2}{4}$ / 4
10. 1 — 2 / 1 — 2 / neues Mat. 1 / 4 / 3 / 2 / neues Mat. 2
11. 1 — 5 / 2 — 3 / neues Mat. / 3
12. 1 — 3 — 6 / 2 — 7 / 3
15. 2 / $\frac{6}{2}$ / 5 / 3 — 4

16. 2 — 3 / neues Mat. / 2
17. 6 / 4 / 2 — 6 / 4 / 2 — 5
18. 1 — 3 — 8 / 4 — 5
19. $4 / \frac{3}{4} / 6 / 5 — 6$
21. 1 — 2 — 6 / 4 — 7 / 5 (+ 7)
23. neues Mat. / 4 — 5 / 2 — 3 — 6 — 8
24. 2 / neues Mat. / 4 / 3 / 2 — 5 — 6
26. 1 — 2 — 3 — 6 / 5 — (6) — 7 / 6 / 4
27. $1 / \frac{3}{4} / 3 — 7 / 4$
28. 1 — 2 / 1 — 5 / 2 — 3 / 2 — 3
29. 2 — 3 — 6 / 4

Folgende Sinfonien weisen in der Reprise Neugruppierung auf:

1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29 ²³⁸. — Nur vier Sinfonien bringen das Expositionsmaterial in der Durchführung und in der Reprise in der ursprünglichen Reihenfolge (mit Auslassungen); es sind dies Nr. **13, 14, 25, 30**.

Durchbrochene Satzstruktur, d. h. Uebergreifen von thematisch-motivischem Material von den Oberstimmen in die Begleitstimmen und umgekehrt, ist in 22 Sinfonien andeutungsweise vorhanden, häufig im Zusammenhang mit imitatorischen Techniken, durch die sämtliche Stimmen einbezogen werden. Ausgedehnte durchbrochene Satzstruktur ist in den untersuchten Sinfoniesätzen nirgends anzutreffen. Eine derart differenzierte, von melodischer Selbständigkeit der Einzelstimmen und instrumentaltechnischem Können abhängige Durchführungsgestaltung ist erst in der klassischen Sinfonik möglich.

Immerhin ist festzustellen, dass sich bei Stamitz allmählich eine selbständige Bass-Stimm-Führung herangebildet hat; es bedeutet dies ein Abrücken von den stereotypen Begleitungsformeln kadenzierender oder weit häufiger notenrepetierender Art. So ist in den analysierten Sinfoniesätzen eine Durchgestaltung zu erkennen, welche, vom Solokonzertsatz ausgehend, von den Oberstimmen sowie von selbständiger werdenden Begleitstimmen her, sich fortwährend stärker auflockert und ein Durchdringen von stets intensiver verarbeitetem Motivmaterial anstrebt. Man beachte hierzu die angeführten Beispielhinweise:

²³⁸ Vgl. David 1928, S. 51.

Stelle der durchbrochenen Satzstruktur in der Durchführung

1. Schlussgruppe (T 29 ff.)
2. Fortspinnung 1 (T 57 ff.)
3. Ansatz bei Ueberlagerung von Schlgr. und F 1 (T 58 ff.)
4. Fortspinnung a (T 47 ff.)
5. Ansatz bei Ueberlagerung von 2. Thema und F 1 b (T 70 ff.)
6. Ueberleitung 1 (T 77 ff.)
7. Ansatz beim 1. Thema (T 79 ff.)
8. Ansatz beim 2. Thema (T 75 ff.)
9. 1. Thema (T 158 ff.)
10. Ansatz bei Ueberleitung und F 1 (T 131 ff.)
11. neue Fortspinnung (T 71 ff.)
12. Ansatz bei Schlussrundung (T 64 ff.)
14. Ansatz beim 1. Thema (T 21 ff.)
15. 2. Thema (T 48 ff.)
16. neues Material (T 68 ff.)
17. Ueberleitung b (T 43 ff.)
19. Ansatz beim 2. Thema (T 78 ff.)
21. Ansatz bei Ueberleitung 2 (T 60 ff.)
24. Ueberleitung (T 125 ff., T 139 ff.)
26. Ansatz beim 3. Thema (T 77 ff.)
27. Ueberlagerung von 2. Thema und F 2 (T 66 ff.)
29. Ansatz beim 1. Thema (T 41 ff.)

Folgende 23 Sinfonien zeigen Ansätze zu selbständiger Führung der Begleitstimmen: **2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30.**

Im Zusammenhang mit der vorhin erwähnten Loslösung vom barocken Konzertstil ist auch das *Solo / Tutti-Problem* von Bedeutung. In 11 Sinfonien (**3, 5, 10, 12, 15, 19, 23, 24, 26, 28, 29**) wurde andeutungsweise eine Stelle in der Durchführung gefunden, die dem bekannten Solo-Tutti-Effekt entspricht. Es muss aber gleich darauf hingewiesen werden, dass das Antreffen solcher Stellen keineswegs über die ungefähre Entstehungszeit Aufschluss geben könnte. — Durchführungstechnisch betrachtet, sind diese Solo-Tutti-Stellen nicht viel mehr als instrumentale Klangfarben-Wirkungen (Bläser!), teilweise mit formaler Einschnittbildung.

Eine Zusammenstellung auf Grund der Uebersicht auf S. 96 ff., betreffend *akkordisch-homophone* oder *linear-polyphone Satzstruktur* in der Durchführung,

ergab ein deutliches Ueberwiegen der akkordischen Gestaltung in 20 Sinfonien (2, 3, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30). Die übrigen 10 Sinfonien weisen vorwiegend lineare Struktur auf. Mit Ausnahme einer Sinfonie (13) sind in den Durchführungen immer beide Strukturarten vorhanden.

Die Frage nach der *Stelle der intensivsten technischen Durchgestaltung* (grösste Verarbeitungsdichte) in der Durchführung kann folgendermassen beantwortet werden: 4 Sinfonien (13, 16, 19, 28) haben durchgehend in der Durchführung intensive Verarbeitung. — 2 Sinfonien (4, 17) weisen am Anfang und Schluss der Durchführung starke Verarbeitung auf. — Im ersten Teil der Durchführung (Anfang bis gegen Mitte) sind 10 Sinfonien intensiv durchgestaltet (1, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 15, 20, 30). — Die übrigen 14 Sinfonien, also fast die Hälfte, zeigt die grösste Verarbeitungsdichte im zweiten Teil (von der Mitte weg bis zum Schluss) der Durchführung (2, 7, 8, 10, 12, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29)²³⁹; zum Zwecke der Verdeutlichung des Formeinschnitts beginnt hier die Durchführung meist mit ziemlich notengetreuer Repetition des Expositionsmaterials und gelangt erst nach dieser Formverfestigung zur eigentlichen Durcharbeitung (vgl. S. 132).

Ein kurzer Hinweis formaltechnischer Art sei hier angebracht zum Problem der *Uebergänge von einem kleinformaten Teil zum andern* innerhalb der Durchführung; es sind dabei zu unterscheiden:

- a) Anreihung (eventuell mit Kadenzeinschnitt oder mit Pausen in einzelnen Stimmen);
- b) organischer Uebergang, z. T. durch Vorbereitung des Folgenden im vorangehenden Teil; rhythmisch fliessende Satzstruktur mit melodisch ununterbrochener Verknüpfung;
- c) kurze Generalpause (Achtel- bis Viertelpause).

Die Analyse ergab ein deutliches Ueberwiegen der organischen Uebergänge (65 organische Uebergänge, 41 Anreihungen, 11 Generalpausen). Organische Uebergänge kommen in 27 Sinfonien vor, Anreihungen in 23 Sinfonien und Pausentrennungen in 10 Sinfonien. Der organische Uebergang dominiert in 17 Sinfonien, die Anreihung in 6 Sinfonien; 6 Sinfonien weisen gleichviel organische Uebergänge und Anreihungen auf.

Die folgende Zusammenstellung vermittelt eine Uebersicht über die Art und Anzahl der kleinformaten Uebergänge:

²³⁹ Nach Analysen von Addams 1962, S. 461 steigert Mozart in fast allen Sinfonien gegen das Ende der Durchführung die Verarbeitung.

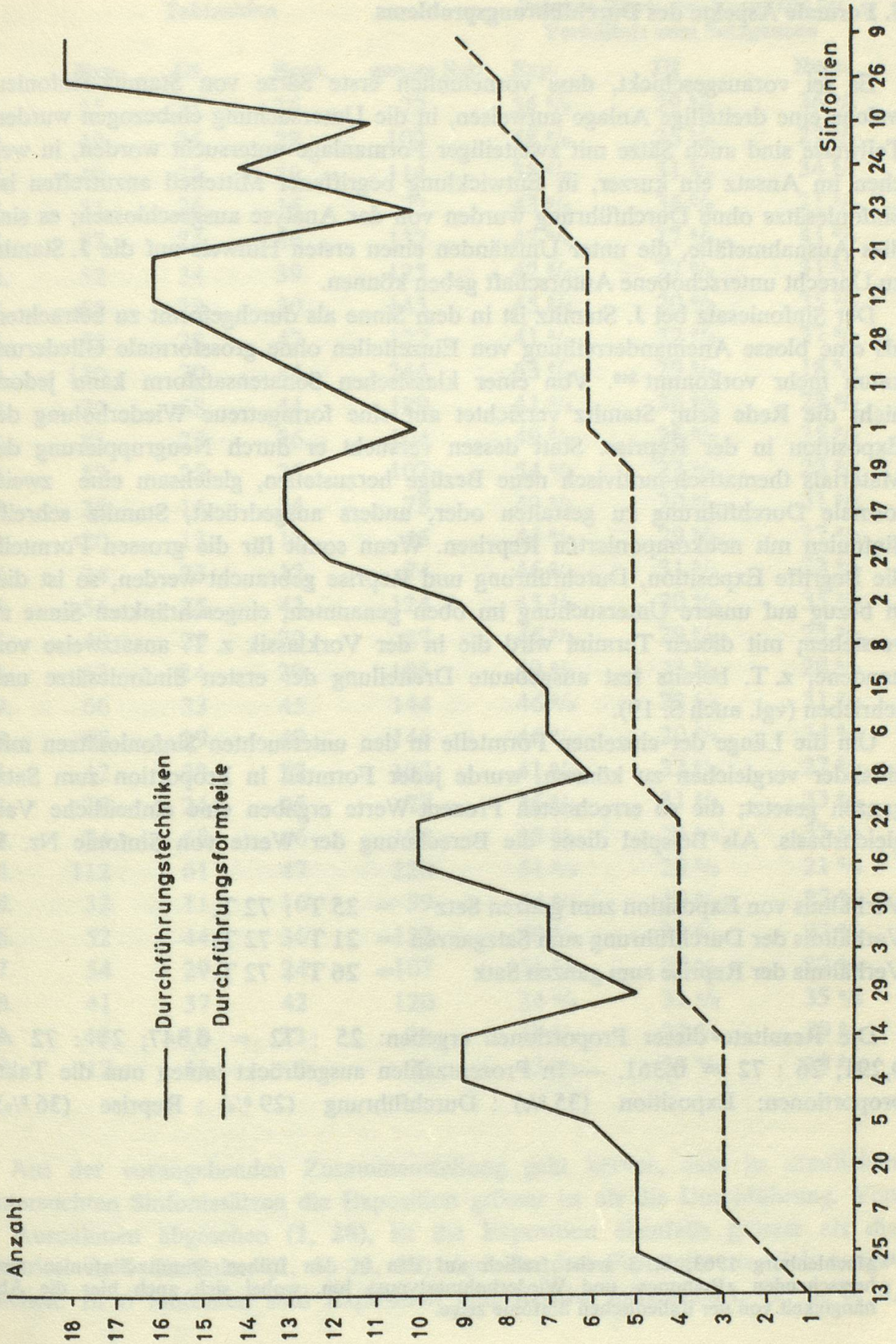
	Anreihung	Pause	organischer Uebergang
1.	3	—	2
2.	1	1	2
3.	1	—	2
4.	1	—	1
5.	—	1	1
6.	1	—	3
7.	—	—	2
8.	1	—	3
9.	4	1	3
10.	1	1	5
11.	2	—	3
12.	2	1	2
13.	—	1	—
14.	1	—	1
15.	—	1	3
16.	2	—	1
17.	2	2	—
18.	1	1	2
19.	2	—	2
20.	1	—	1
21.	2	—	3
22.	2	—	1
23.	—	—	6
24.	3	—	3
25.	—	—	1
26.	3	—	4
27.	1	—	3
28.	2	—	3
29.	—	1	2
30.	2	—	—

Eine Gegenüberstellung von Durchführungsformteilen und Durchführungstechniken ergab folgendes Resultat: Mit zunehmender Formteil-Anzahl nimmt auch die Anzahl der Durchführungstechniken zu, jedoch nicht proportional (vgl. die graphische Darstellung auf S. 111). Im Minimum kommt auf einen Formteil der Durchführung eine Durchführungstechnik (siehe Nr. 18); das Maximum beträgt drei Durchführungstechniken pro Formteil (siehe Nr. 4, 13, 14). Im Durchschnitt entfallen zwei Techniken auf einen Formteil der Durchführung. Man vergleiche dazu die folgende Zusammenstellung.

	Anzahl der Durchführungstechniken	Anzahl der Durchführungsformteile	Durchschnitt (Technik pro Formteil)
1.	10	6	1,66
2.	9	5	1,80
3.	7	4	1,75
4.	9	3	3,00
5.	6	3	2,00
6.	7	5	1,40
7.	5	3	1,66
8.	8	5	1,60
9.	18	9	2,00
10.	11	8	1,37
11.	12	6	2,00
12.	16	6	2,66
13.	3	1	3,00
14.	9	3	3,00
15.	7	5	1,40
16.	10	4	2,50
17.	13	5	2,60
18.	6	5	1,20
19.	13	5	2,60
20.	5	3	1,66
21.	16	6	2,66
22.	10	4	2,50
23.	10	7	1,42
24.	14	7	2,00
25.	5	2	2,50
26.	18	8	2,25
27.	12	5	2,40
28.	14	6	2,33
29.	5	4	1,25
30.	7	4	1,75

(Die graphische Darstellung der Proportionen folgt auf der nächsten Seite.)

Es sei zum Schluss dieses Abschnitts noch darauf hingewiesen, dass das Material in der Durchführung an keine Durchführungstechnik besonders gebunden ist; Zusammenhänge zwischen einzelnen Durchführungstechniken und Themen oder Fortspinnungs-, Ueberleitungs-, Schlussgruppen-Material usw. lassen sich daher nicht nachweisen.



5. Formale Aspekte des Durchführungsproblems

Es sei vorausgeschickt, dass vornehmlich erste Sätze von Stamitz-Sinfonien, welche eine dreiteilige Anlage aufweisen, in die Untersuchung einbezogen wurden. Teilweise sind auch Sätze mit zweiteiliger Formanlage untersucht worden, in welchen im Ansatz ein kurzer, in Entwicklung begriffener Mittelteil anzutreffen ist. Sinfoniesätze ohne Durchführung wurden von der Analyse ausgeschlossen; es sind dies Ausnahmefälle, die unter Umständen einen ersten Hinweis auf die J. Stamitz zu Unrecht unterschobene Autorschaft geben können.

Der Sinfoniesatz bei J. Stamitz ist in dem Sinne als durchgeformt zu betrachten, als eine blosse Aneinanderreihung von Einzelteilen ohne grossformale Gliederung kaum mehr vorkommt²⁴⁰. Von einer klassischen Sonatensatzform kann jedoch nicht die Rede sein; Stamitz verzichtet auf eine formgetreue Wiederholung der Exposition in der Reprise. Statt dessen versucht er durch Neugruppierung des Materials thematisch-motivisch neue Bezüge herzustellen, gleichsam eine zweite formale Durchführung zu gestalten oder, anders ausgedrückt, Stamitz schreibt Sinfonien mit neukomponierten Reprisen. Wenn somit für die grossen Formteile die Begriffe Exposition, Durchführung und Reprise gebraucht werden, so ist dies in bezug auf unsere Untersuchung im oben genannten, eingeschränkten Sinne zu verstehen; mit diesen Termini wird die in der Vorklassik z. T. ansatzweise vorhandene, z. T. bereits fest ausgebaute Dreiteilung der ersten Sinfoniesätze umschrieben (vgl. auch S. 19).

Um die Länge der einzelnen Formteile in den untersuchten Sinfoniesätzen miteinander vergleichen zu können, wurde jeder Formteil in Proportion zum Satzganzen gesetzt; die so errechneten Prozent-Werte ergaben eine einheitliche Vergleichsbasis. Als Beispiel diene die Berechnung der Werte von Sinfonie Nr. 1:

Verhältnis von Exposition zum ganzen Satz	= 25 T : 72 T;
Verhältnis der Durchführung zum Satzganzen	= 21 T : 72 T;
Verhältnis der Reprise zum ganzen Satz	= 26 T : 72 T.

Die Resultate dieser Proportionen ergeben: $25 : 72 = 0,347$; $21 : 72 = 0,291$; $26 : 72 = 0,361$. — In Prozentzahlen ausgedrückt lauten nun die Taktproportionen: Exposition (35 %) : Durchführung (29 %) : Reprise (36 %).

²⁴⁰ Mechlenburg 1963, S. 3 weist freilich auf den in den frühen Stamitz-Sinfonien vorherrschenden «Reihungs- und Wiederholungstypus» hin, wobei sich auch hier die Abhängigkeit von der italienischen Sinfonie zeige.

	Taktzahlen				Prozent-Werte der Formteile im Verhältnis zum Satzganzen		
	Exp.	Df	Repr.	ganzer Satz	Exp.	Df	Repr.
1.	25	21	26	72	35 %	29 %	36 %
2.	49	25	28	102	48 %	25 %	27 %
3.	40	35	39	114	35 %	31 %	34 %
4.	31	26	15	72	43 %	36 %	21 %
5.	57	24	56	137	42 %	17 %	41 %
6.	52	34	39	125	42 %	27 %	31 %
7.	65	28	50	143	45 %	20 %	35 %
8.	52	28	47	127	41 %	22 %	37 %
9.	130	70	44	244	53 %	29 %	18 %
10.	77	68	44	189	41 %	36 %	23 %
11.	51	27	26	104	49 %	26 %	25 %
12.	57	25	25	107	54 %	23 %	23 %
13.	38	16	24	78	49 %	20 %	31 %
14.	20	13	12	45	44 %	29 %	27 %
15.	34	23	17	74	46 %	31 %	23 %
16.	56	25	43	124	45 %	20 %	35 %
17.	40	25	22	87	46 %	29 %	25 %
18.	52	24	29	105	49 %	23 %	28 %
19.	66	33	45	144	46 %	23 %	31 %
20.	68	29	49	146	46 %	20 %	34 %
21.	42	33	27	102	41 %	32 %	27 %
22.	28	24	25	77	36 %	31 %	33 %
23.	74	58	66	198	38 %	29 %	33 %
24.	112	61	47	220	51 %	28 %	21 %
25.	32	11	16	59	54 %	19 %	27 %
26.	52	44	36	132	40 %	33 %	27 %
27.	54	29	24	107	51 %	27 %	22 %
28.	41	37	42	120	34 %	31 %	35 %
29.	40	18	23	81	49 %	22 %	29 %
30.	12	11	5	28	43 %	39 %	18 %

Aus der vorangehenden Zusammenstellung geht hervor, dass in sämtlichen untersuchten Sinfoniesätzen die Exposition grösser ist als die Durchführung. Von 2 Ausnahmen abgesehen (**1, 28**), ist die Exposition ebenfalls grösser als die Reprise. In 4 Sinfonien (**1, 3, 22, 28**) sind die drei Formteile ziemlich ausgeglichen. In 6 Sinfonien sind Exposition und Reprise ausgeglichen (**1, 3, 5, 8,**

22, 28). Die Durchführung, im allgemeinen der kleinste Formteil, ist in 12 Sinfonien grösser als die Reprise (4, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 21, 24, 26, 27, 30). In einer Sinfonie (12) sind Durchführung und Reprise gleich gross.

Das Problem der zweiteiligen Form kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wenn man die Exposition in ihrer Ausdehnung der Durchführung und Reprise als dem eine Einheit bildenden zweiten Formteil gegenüberstellt. In 14 Sinfonien kann eine deutliche Halbierung des Formganzen in Exposition einerseits und Durchführung + Reprise andererseits wahrgenommen werden (2, 4, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 25, 27, 29, 30). Auf der formalen Zweiteilung beruht auch das Prinzip der Wiederholung der Exposition (1. Teil) und der Durchführung + Reprise (2. Teil): entweder sind beide Teile ohne Repetition durchkomponiert oder aber beide werden wiederholt²⁴¹. Dass die Exposition der weitaus grösste Formteil ist, geht etwa auch daraus hervor, dass in 11 Sinfonien Durchführung und Reprise zusammen höchstens bis 10 Takte länger sind als die Exposition (2, 4, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 29, 30)²⁴².

Die Gesamtdurchschnittswerte für die drei Formteile lauten: Exposition = 44 %; Durchführung = 27 %; Reprise = 29 %²⁴³.

Die Exposition ist nie kleiner als 1/3 des ganzen Satzes (kleinster Wert: Nr. 28 mit 34 %) und abgesehen von 5 Ausnahmen (9, 12, 24, 25, 27) nicht grösser als 1/2 des ganzen Satzes. — Die Durchführung ist in der Regel nicht kleiner als 1/5 des ganzen Satzes (Ausnahmen: 5, 25) und nicht grösser als 2/5 des Satzganzen. — In der Reprise kommen die gleichen Zahlenverhältnisse wie in der Durchführung vor; Ausnahmen: Nr. 9 und Nr. 30 sind kleiner als 1/5, Nr. 5 ist grösser als 2/5¹⁵¹.

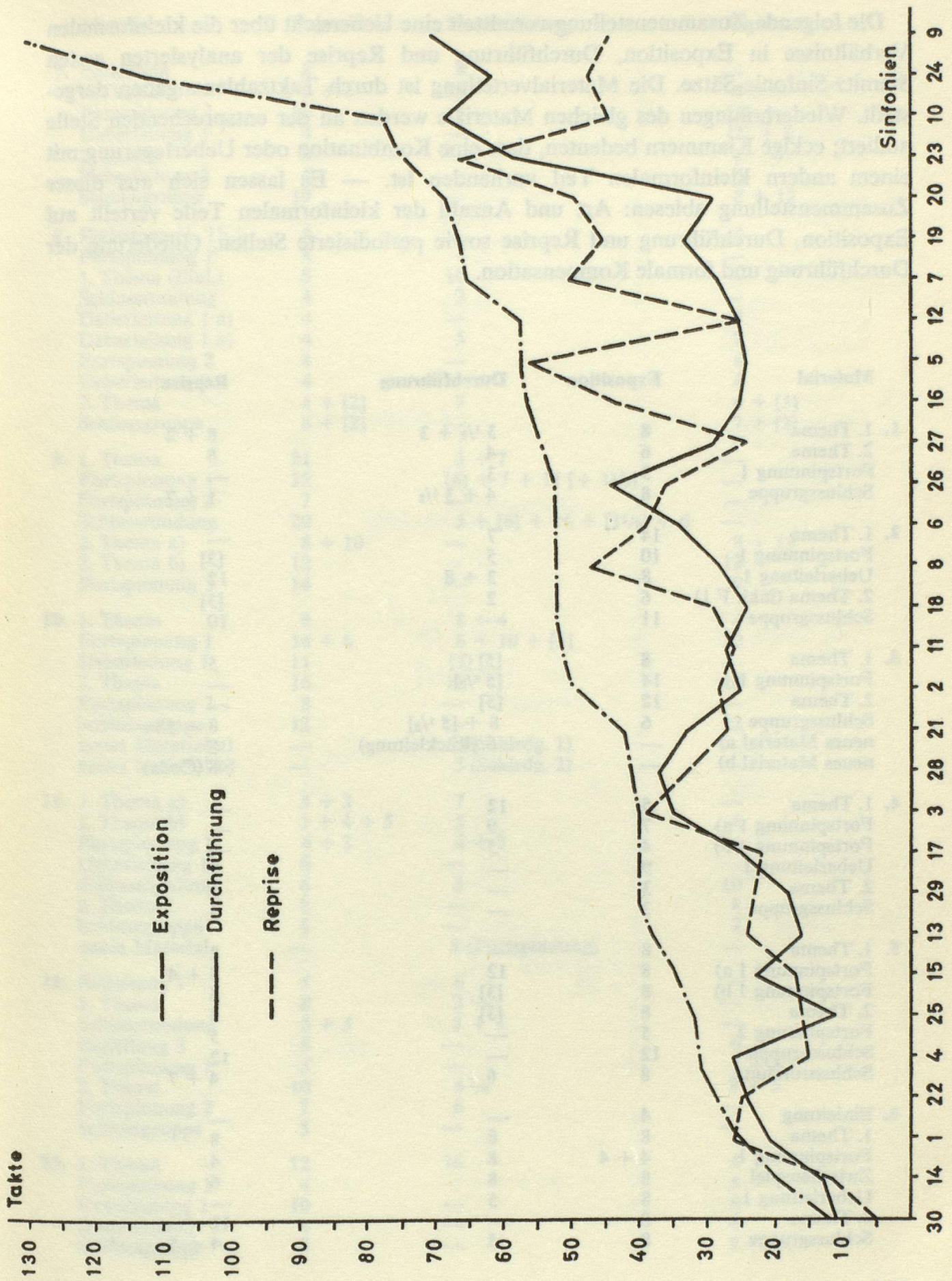
Eine graphische Darstellung auf der nächsten Seite stellt die Taktproportionen dar, ausgehend von der zunehmenden Expositionstaktzahl. Es zeigt sich dabei deutlich, dass auch Durchführung und Reprise eine entsprechende Erweiterung erfahren, da sie weitgehend vom jeweiligen Ausdehnungszustand der Exposition abhängig sind²⁴⁴.

²⁴¹ Nach Newman verzichtet Beethoven «in etwa zwei Dritteln seiner Sonaten auf die Wiederholung der zweiten, längeren ‚Hälfte‘, vor allem von dem Augenblick an, da die Coda an Bedeutung gewinnt» (MGG 12, Sp. 894).

²⁴² Vom harmonischen Standpunkt aus weist auch Ratner 1949, S. 163 auf die Zweiteilung der klassischen «Allegro-Form» hin, wobei er sich auf die Ausführungen von A. F. C. Kollmann («An Essay on Practical Musical Composition, London 1799») und J. G. Portmann («Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Darmstadt 1789») stützt.

²⁴³ Nach Addams 1962, S. 457 beträgt der Durchschnittswert der Durchführung in Mozarts ersten Sinfoniesätzen 18 %. — Vgl. auch die von Abbott 1956 errechneten Durchschnittswerte unter Anmerkung¹⁵¹.

²⁴⁴ Zu einem gegenteiligen Ergebnis gelangt E. B. Addams 1962, S. 457 in seiner Untersuchung der Mozart-Sinfonien: «However, the proportionate length of the developments remains almost constant».



Die folgende Zusammenstellung vermittelt eine Uebersicht über die kleinformatigen Verhältnisse in Exposition, Durchführung und Reprise der analysierten ersten Stamitz-Sinfonie-Sätze. Die Materialverteilung ist durch Taktzahlenangaben dargestellt. Wiederholungen des gleichen Materials werden an der entsprechenden Stelle addiert; eckige Klammern bedeuten, dass eine Kombination oder Ueberlagerung mit einem andern kleinformatigen Teil vorhanden ist. — Es lassen sich aus dieser Zusammenstellung ablesen: Art und Anzahl der kleinformatigen Teile verteilt auf Exposition, Durchführung und Reprise sowie periodisierte Stellen, Gliederung der Durchführung und formale Kompensation.

Material	Exposition	Durchführung	Reprise
1. 1. Thema	8	3 1/2 + 3	8 + 2
2. Thema	6	4	8
Fortspinnung 1	3	3	—
Schlussgruppe	8	4 + 3 1/2	1 + 7
2. 1. Thema	14	7	—
Fortspinnung 1	10	5	[3]
Ueberleitung 1	8	3 + 8	12
2. Thema (inkl. F 1)	6	2	[3]
Schlussgruppe	11	—	10
3. 1. Thema	8	[5]	5
Fortspinnung 1	14	[5 1/2]	—
2. Thema	12	[5]	—
Schlussgruppe	6	8 + [5 1/2]	8 + 18
neues Material a)	—	6 (Rückleitung)	8
neues Material b)	—	—	8 (Coda)
4. 1. Thema	5	12	—
Fortspinnung 1 a)	7	9	—
Fortspinnung 1 b)	4	5	—
Ueberleitung 1	9	—	9
2. Thema	3	—	3
Schlussgruppe	3	—	3
5. 1. Thema	8	—	2
Fortspinnung 1 a)	8	12	8 + 4
Fortspinnung 1 b)	8	[3]	6
2. Thema	8	[3]	8
Fortspinnung 2	5	—	5
Schlussgruppe	12	—	12
Schlussrundung	8	6	4 + 7
6. Einleitung	4	—	—
1. Thema	8	8	8
Fortspinnung 1	4 + 4	8	4
Zwischenspiel	8	8	6
Ueberleitung 1	8	5	—
2. Thema	8	—	12
Schlussgruppe	8	5	4 + 5

Material	Exposition	Durchführung	Reprise
7. Einleitung	8	4	—
1. Thema	6 + 4	15	4
Fortspinnung 1	12	9	[3]
Ueberleitung 1	4	—	[3] + 8
2. Thema	8	—	8
Ueberleitung 2	4	—	4
Schlussgruppe	19	—	8 + 12
8. Einleitung (1. Th.)	4	—	8
Fortspinnung 1	4	4	—
1. Thema (Einl.)	8	10	—
Schlussrundung	4	2	—
Ueberleitung 1 a)	4	—	5
Ueberleitung 1 b)	4	5	7
Fortspinnung 2	4	—	6
Ueberleitung 2	4	—	4
2. Thema	4 + [2]	7	4 + [3]
Schlussgruppe	8 + [2]	—	7 + [3]
9. 1. Thema	21	3 + 7	—
Fortspinnung 1	38	[6] + 7 + 11 [+ 1 ^{1/2}]	—
Fortspinnung 2	7	—	—
Schlussrundung	20	5 + [6] + 16 + [1 ^{1/2}] + 6	—
2. Thema a)	8 + 10	—	8 + 15
2. Thema b)	12	—	12
Fortspinnung 3	14	—	9
10. 1. Thema	8	8 + 4	4
Fortspinnung 1	16 + 6	6 + 10 + [5]	12
Ueberleitung 1	11	[5]	—
2. Thema	16	16	16
Fortspinnung 2	8	—	—
Schlussgruppe	12	—	12
neues Material a)	—	9 (Schlrldg. 1)	—
neues Material b)	—	5 (Schlrldg. 2)	—
11. 1. Thema a)	3 + 3	7	—
1. Thema b)	3 + 4 + 5	5	6
Fortspinnung 1	4 + 3	4 + 3	—
Ueberleitung 1	6	—	—
Schlussrundung	6	3	10
2. Thema	8	—	8
Schlussgruppe	6	—	2
neues Material	—	5 (Fortspinnung)	—
12. Einleitung 1	5	6	—
1. Thema	8	2 ^{1/2}	—
Schlussrundung	6 + 5	3 + 3	—
Einleitung 2	6	—	6
Fortspinnung 1	5	—	3 + 4
2. Thema	10	4 ^{1/2}	7 + 5
Fortspinnung 2	7	6	—
Schlussgruppe	5	—	—
13. 1. Thema	12	16	4
Fortspinnung 1	4	—	4
Ueberleitung 1	10	—	4
Dominantteil	4	—	4
Schlussgruppe	8	—	8

Material	Exposition	Durchführung	Reprise
14. 1. Thema	8	6	—
Fortspinnung 1	3	—	3
Ueberleitung 1	2	6	2
2. Thema	3	—	3
Schlussgruppe	4	1	4
15. Einleitung	5	—	—
1. Thema	4	8 + [2 1/2]	—
Fortspinnung 1	2	2	—
Schlussrundung	4	4	—
2. Thema	4	4	3
Fortspinnung 2	5	[2 1/2]	7
Schlussgruppe a)	5	—	3
Schlussgruppe b)	5	—	4
16. 1. Thema	12	—	10
Fortspinnung 1	12	4 + 6 (Rückleitung)	—
Ueberleitung 1	4	7	21
Einleitung	8	—	—
2. Thema	4	—	—
Schlussgruppe neues Material	16 —	— 8 (thematisch)	12 —
17. 1. Thema	6	—	—
Fortspinnung 1	7	3 + 11	—
Ueberleitung 1 a)	5	—	—
Ueberleitung 1 b)	3	[3] + [3]	3
2. Thema	8	3	8
Schlussgruppe	11	[1] + [1]	11
18. 1. Thema	8	5	4
Fortspinnung 1	7	—	2
Ueberleitung 1	11	2	—
Schlussrundung	5	5	—
2. Thema	6	8	6 + 6
Fortspinnung 2	6	—	3
Ueberleitung 2	6	—	4
Schlussgruppe	3	4	4
19. Einleitung	4	—	6
1. Thema a)	6 + 7	—	8
1. Thema b)	8 + [2] + [8]	[4]	[7] + 7
Fortspinnung 1	4 + [2]	4 + [4]	5
Ueberleitung 1	4	8	—
2. Thema	8	5 + 8	—
Schlussgruppe neues Material	5 [8]	— —	5 [7]
20. 1. Thema	16	11	4
Fortspinnung 1	8	16	—
Ueberleitung 1	14	—	16
Schlussrundung a)	6	—	—
Schlussrundung b)	4	—	4
2. Thema	9	—	9
Schlussgruppe	11	2	4 + 12

Material	Exposition	Durchführung	Reprise
21. 1. Thema	6	6	8
Fortspinnung 1	4	11	—
Ueberleitung 1	5	—	—
2. Thema a)	8	3	—
2. Thema b)	6	[2 1/2]	6
Ueberleitung 2	5	2	5
Schlussgruppe	8	6 + [2 1/2]	8
22. 1. Thema	6	6	—
Fortspinnung 1	6	7	4
2. Thema	8	8	8
Schlussgruppe a)	4	—	4
Schlussgruppe b)	4	3	4 + 5
23. Einleitung	8	—	14 + 6
1. Thema	8	6	—
Fortspinnung 1	18	7	8 + 7
Ueberleitung 1 a)	4	4	4
Ueberleitung 1 b)	8	8	7
2. Thema	14	8	6
Schlussgruppe a)	6	—	—
Schlussgruppe b)	8	11	—
neues Material	—	14 (thematisch)	14
24. 1. Thema a)	8	—	—
1. Thema b)	8 + 8	8 + 8	6
Fortspinnung 1	5	4	—
Ueberleitung 1	16 + 6 + 4	19	4
2. Thema	16 + 10 + 8	12	8
Schlussrundung	4 + 6	6	6
Rückleitung	4	—	—
Schlussgruppe	9	—	10
neues Material	—	4 (Fortspinnung 1)	13 (Fortspinnung 2)
25. 1. Thema	4 + 2	2	4
Fortspinnung 1	5 + 9	9	2
2. Thema	7	—	5
Schlussgruppe	5	—	5
26. 1. Thema	4	4	10
Fortspinnung 1	4	4	6
Ueberleitung 1 a)	4	4	4
Ueberleitung 1 b)	4	8	—
Schlussrundung	4	[2]	—
2. Thema	8	8 + [2] + 8	—
3. Thema	12	4	12
Schlussgruppe	12	—	4
27. 1. Thema	12	12	—
Fortspinnung 1	8	—	2
2. Thema	12 + [2]	[2] + 6	7 + 4
Fortspinnung 2	[2]	[2] + 2	—
Schlussrundung	5	—	4
Zwischenspiel	6	—	—
Schlussgruppe	7	5	7
28. 1. Thema	16	7 + 4	8
Fortspinnung 1	9 + 4	8 + 4 + [4]	9 + 6
2. Thema	4	[4]	4
Fortspinnung 2 a)	5	—	9
Fortspinnung 2 b)	3	6	6

Material	Exposition	Durchführung	Reprise
29. Einleitung	3	—	—
1. Thema	4	5	6
Fortspinnung 1	5	2	—
Ueberleitung 1	7	7	4
2. Thema	5	—	—
Fortspinnung 2	5	4	—
Ueberleitung 2	4	—	4
Schlussgruppe	7	—	2 + 7
30. 1. Thema	3	[$\frac{1}{2}$] + 5 + 2	—
Ueberleitung 1	4	[$\frac{1}{2}$]	—
2. Thema	2	—	2
Schlussgruppe	3	—	3
neues Material	—	3 (Ue)	—

Auswertung der vorangehenden Zusammenstellung:

a) zur *Periodisierung*: Im Gegensatz zur Exposition, wo in allen Sinfoniesätzen periodisierte Einzelteile auftreten, weist die Durchführung nur in 20 Sinfonien periodisiertes Material (Vierer-, Achter-, Zwölfer- und Sechzehner-Gruppen) auf; dazu gehören die Nrn. **1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28.** — In 4 Sinfonien (**6, 8, 16, 26**) ist die ganze Exposition durchperiodisiert.

Von der Periodisierung betroffen sind in der Durchführung vor allem 1. Thema und Fortspinnung 1 sowie 2. Thema und Ueberleitung 1.

b) Zur *Verkürzung der Durchführung*: Da die Durchführung in allen analysierten Sinfonien eine kleinere Ausdehnung zeigt als die Exposition, waren die einzelnen Expositionsteile daraufhin zu vergleichen, ob sie in der Durchführung verkürzt auftreten oder teilweise ganz wegfallen. In diese Untersuchung miteinbezogen wurden die Verlängerung von Einzelteilen sowie die ausdehnungsmässig gleichbleibenden Teile. Man vergleiche dazu die folgende Zusammenfassung (Wegfall eines 1. Thema-Teils kommt z. B. fünfmal vor; vgl. Sinfonien Nr. **5, 16, 17, 19, 24**):

	1. Th.	F 1	2. Th.	Schlgr.	Ue 1	Schlrldg.	F 2	neues Mat.
Wegfall	5	5	13	20	8	4	6	0
Verkürzung	13	11	11	7	5	6	3	0
Zusatz	0	0	0	0	0	0	0	8
Verlängerung	9	9	4	4	7	1	2	0
gleichbleibend	6	6	4	0	4	2	0	0

	Einl. 1	Ue 2	Einl. 2	Zwsp.	F 3	Rüchl.	3. Th.
Wegfall	7	4	1	1	1	1	0
Verkürzung	1	1	0	0	0	0	1
Zusatz	0	0	0	0	0	0	0
Verlängerung	1	0	1	0	0	0	0
gleichbleibend	0	0	0	1	0	0	0

Total in 30 ersten Sinfoniesätzen: Wegfall (76 mal), Verkürzung (59 mal), Zusatz (8 mal), Verlängerung (38 mal), gleichbleibend (23 mal).

Die in der Durchführung wegfallenden Teile überwiegen, gesamthaft gesehen, gegenüber den verkürzten Teilen. Die Durchführung wird somit bewusst durch Auslassung von Expositionsmaterial verkürzt. Wenn auch vereinzelt kleinformale Teile verlängert werden, so vermögen sie doch keine Kompensierung der weggefallenen Teile zu erreichen.

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, welche Einzelteile in der Durchführung reduziert oder erweitert werden, wegfallen oder konstant bleiben. Die Einleitungen fallen in der Durchführung meist ganz weg. Das 1. Thema wird zur Hauptsache verkürzt oder verlängert. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Fortspinnung 1. Das 2. Thema und die Schlussgruppe fallen in erster Linie weg oder werden verkürzt. Wegfall und Verkürzung dominieren auch bei der Schlussrundung, bei Fortspinnung 2 und Ueberleitung 2. Bei Ueberleitung 1 bleibt die Ausdehnung gleich (1/6), oder sie wird sogar verlängert (1/4); immerhin überwiegt auch hier der Wegfall (1/3).

c) *Zur Gliederung der Durchführung*: Die Gesamtzahl der Formteile von Exposition, Durchführung und Reprise ergibt für die untersuchten Sinfoniesätze 215 : 147 : 150, d. h. im Durchschnitt entfallen auf vier Formteile in der Exposition je drei Formteile in der Durchführung und Reprise. Die Exposition ist wegen ihrer grossen Ausdehnung auch der am stärksten gegliederte Formteil. — Um die Aufgliederung der Durchführung zu ermitteln, wurden die Durchschnittswerte (Anzahl Takte pro Formteil) ausgerechnet. Auf diese Weise kommen etwa vier bis sieben Takte auf jeden Einzelteil in der Durchführung; in einzelnen Fällen sind freilich grosse Unterschiede festzustellen. Starke Aufgliederung, d. h. viele kurze kleinformale Teile in der Durchführung zeigen folgende Sinfonien: **1, 9, 12, 15, 18, 26, 30**. Schwach aufgegliedert sind die Nrn. **4, 5, 7, 13, 20, 25**. — Genauere Angaben findet man in der folgenden Uebersicht mit den Durchschnittswerten der Anzahl Takte pro Formteil; die Taktzahlen von Exposition, Durchführung und Reprise sind untereinander aufgeführt.

	Takte	Teile	Durchschnitt		Takte	Teile	Durchschnitt
1.	25	4	6,25	11.	51	11	4,63
	21	6	3,50		27	6	4,50
	26	5	5,20		26	4	6,50
2.	49	5	9,80	12.	57	9	6,33
	25	5	5,00		25	6	4,16
	28	3	9,33		25	5	5,00
3.	40	4	10,00	13.	38	5	7,60
	35	4	8,75		16	1	16,00
	39	4	9,75		24	5	4,80
4.	31	6	5,16	14.	20	5	4,00
	26	3	8,66		13	3	4,33
	15	3	5,00		12	4	3,00
5.	57	7	8,14	15.	34	8	4,25
	24	3	8,00		23	5	4,60
	56	9	6,22		17	4	4,25
6.	52	8	6,50	16.	56	6	9,33
	34	5	6,80		25	4	6,25
	39	6	6,50		43	3	14,33
7.	65	7	9,28	17.	40	6	6,66
	28	3	9,33		25	5	5,00
	50	7	7,14		22	3	7,33
8.	52	11	4,72	18.	52	8	6,50
	28	5	5,60		24	5	4,80
	47	8	5,87		29	7	4,14
9.	130	8	16,25	19.	66	10	6,60
	70	9	7,77		33	5	6,60
	44	4	11,00		45	6	7,50
10.	77	7	11,00	20.	68	7	9,71
	68	8	8,50		29	3	9,66
	44	4	11,00		49	6	8,16

	Takte	Teile	Durchschnitt		Takte	Teile	Durchschnitt
21.	42	7	6,00	26.	52	8	6,50
	33	6	5,50		44	8	5,50
	27	4	6,75		36	5	7,20
22.	28	5	5,60	27.	54	7	7,71
	24	4	6,00		29	5	5,80
	25	5	5,00		24	5	4,80
23.	74	8	9,25	28.	41	6	6,83
	58	7	8,28		37	6	6,16
	66	8	8,25		42	6	7,00
24.	112	14	8,00	29.	40	8	5,00
	61	7	8,71		18	4	4,50
	47	6	7,83		23	5	4,60
25.	32	6	5,33	30.	12	4	3,00
	11	2	5,50		11	4	2,75
	16	4	4,00		5	2	2,50

Im Gegensatz zur Exposition, wo nur in 10 Sinfonien (1, 3, 8, 10, 16, 22, 24, 26, 27, 30) keine *Gliederung durch Pauseneinschnitte* vorkommt, ist die Durchführung allgemein kaum durch Pausen gegliedert; 17 Sinfonien weisen keine Pausengliederung auf: 1, 3, 6, 7, 8, 10, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 30. — 10 Sinfonien besitzen eine zweigeteilte Durchführung (2, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 29). Eine dreiteilige Durchführung, bewirkt durch zwei Pauseneinschnitte, ist indessen nur selten anzutreffen (4, 23, 28); hingegen zeigen 9 Sinfonien in der Exposition zwei Pauseneinschnitte (4, 6, 7, 11, 12, 15, 19, 21, 29). — Mehr als drei durch Pausen getrennte Teile kommen in der Durchführung nicht vor.

Bei den zweigeteilten Durchführungen ist in 6 Sinfonien (9, 11, 13, 14, 17, 29) ein kurzer und ein nachfolgender langer Teil feststellbar; in 2 Sinfonien (12, 18) folgt der kurze dem längeren Abschnitt, und in einer Sinfonie (5) wird die Durchführung durch die Pause halbiert.

Die Reprise ist, wie die Durchführung, vorwiegend pausenlos durchkomponiert; 9 Sinfonien sind in der Reprise zweiteilig (4, 9, 11, 17, 18, 20, 21, 24, 29), 2 Sinfonien haben eine dreiteilige Reprise (5, 19).

d) *Formausgleich zwischen Durchführung und Reprise*: Es handelt sich dabei um die Feststellung von Ansätzen hinsichtlich des formalen Gleichgewichts²⁴⁵. Folgende Kompensationsmöglichkeiten sind vorhanden:

- 1) Vorkompensation in der Durchführung: Diese kommt in 10 Sinfonien vor, indem Expositionsteile in der Durchführung erweitert werden (vor allem 1. Thema und Fortspinnung 1), welche dann in der Reprise entsprechend verkürzt erscheinen oder überhaupt wegfallen; vgl. dazu die Sinfonien Nr. **4, 7, 10, 15, 17, 19, 20, 21, 26, 30**.
- 2) Nachkompensation in der Reprise: In der Durchführung verkürzte oder weggefallene Teile sind in der Reprise in grösserer Ausdehnung vorhanden als in der Exposition; ein derartiger Formausgleich findet in 9 Sinfonien statt (**1, 6, 8, 11, 12, 19, 20, 23, 29**).
- 3) Formale Zweiteilung innerhalb von Durchführung und Reprise: Das Expositionsmaterial wird nur zur Hälfte in der Durchführung wiederaufgenommen, die Fortsetzung übernimmt die Reprise; rein formal betrachtet wäre somit keine dreiteilige Form vorhanden, andererseits kann jedoch der Formablauf als Kompensation zwischen Mittel- und Schlussteil aufgefasst werden; vgl. dazu die Sinfonien Nr. **4, 9, 30**.

e) *Formale Durchführungstypen*: Ganz allgemein liess sich für die Sinfonien von J. Stamitz kein Formtypus ermitteln. Das Prinzip der Neugruppierung wird nie schematisch angewandt, so dass daraus keine formalen Durchführungstypen abgeleitet werden können. — Die in 13 Sinfonien auftretende Verkoppelung von 1. Thema und Fortspinnung 1 bekräftigt zwar den Durchführungsbeginn, gibt jedoch diesem Formteil kein typisches Gepräge. — Formale Durchführungsanordnungen begegnen uns in den analysierten Sinfoniesätzen höchstens auf folgende Art:

- 1) Durchführung als genaue Repetition der Exposition = keine Sinfonie;
- 2) Durchführung als genaue Repetition der Exposition mit Auslassungen = 8 Sinfonien (**4, 6, 8, 13, 14, 20, 22, 25**);
- 3) Durchführung mit einem umgestellten Teil und Auslassungen = 9 Sinfonien (**1, 2, 7, 11, 12, 16, 17, 18, 29**);
- 4) Durchführung mit zwei umgestellten Teilen und Auslassungen = 6 Sinfonien (**10, 21, 23, 24, 26, 28**);
- 5) die restlichen 7 Sinfonien weisen in der Durchführung Ueberlagerungen auf (**3, 5, 9, 15, 19, 27, 30**).

²⁴⁵ Vgl. dazu Ratz 1951, S. 155, der in Beethovens F-dur-Sonate, op. 54 im Finalsatz folgende Taktproportionen festhält: 20 : 94 : 74; d. h. die Durchführung ist genau gleich-gross wie Exposition und Reprise zusammen.

Eine Gruppierung der Durchführungen nach den von V. Kalačić bei J. Haydn vorgefundenen Durchführungstypen ergab keine befriedigenden Ergebnisse, da die einzelnen Typen zu wenig eindeutig definiert worden sind. So werden z. B. als Charakteristika der «primitiven Sonatinen-Form» ihre Kürze und der kaum ausgeprägte Kontrast angeführt; ein solcher Formtypus kann aber bei allen übrigen Durchführungstypen ebenfalls vorkommen. Die «Durchführung mit verschleierter Reprise» und die «Durchführung ‚Auftakt zur Reprise‘ genannt» sind für den Formbau des Mittelteils von beschränkter Bedeutung, da sie eigentlich nur den Uebergang zur Reprise hin zum Inhalt haben.

6. Die harmonische Gestaltung der Durchführung

Keine der untersuchten Sinfonien steht in einer Molltonart²⁴⁶. Die Wahl der Durtonarten geht nicht über drei Kreuze oder drei B-Vorzeichen hinaus. Diese Beschränkung ist auch durch die Bläserbesetzung (Hörner, Trompeten) bedingt. 14 Sinfonien, also fast die Hälfte, stehen in D-dur; auf die übrigen Tonarten entfallen: G-dur (3 Sinf.), A-dur (2 Sinf.), F- und B-dur (je 2 Sinf.), Es-dur (7 Sinf.).

Trotz einer gewissen Schematisierung des harmonischen Aufbaus in der Durchführung wirkt diese, im Vergleich zur Exposition und Reprise, farbiger und abwechslungsreicher. Die Exposition geht nur in seltenen Fällen über das Schema Tonika-Dominante hinaus (6, 9, 12, 15, 18, 25). — Die Reprise verharrt in 26 Sinfonien auf der Tonika; 4 Sinfonien bringen ausser der Tonika noch die Tonika-Mollparallele (16), die Dominante (13, 19) oder die Subdominante (1).

In der nachstehenden Uebersicht wurde die harmonische Gestaltung der Durchführung im Zusammenhang mit dem thematisch-motivischen Aufbau dargestellt. Falls der harmonische Wechsel gleichzeitig mit einem neuen kleinformaten Teil eintritt, steht die harmonische Angabe direkt unter diesem Teil; bei Nichtübereinstimmen erfolgt eine Verschiebung. Die Abkürzungen bedeuten: D = Dominante; DD = Dominante der Dominante; M = Moll; p = Parallele; T = Tonika.

²⁴⁶ Dazu bemerkt Engel 1961, S. 291: «Zum neuen Stil gehört die Bevorzugung des Durgeschlechts überhaupt, dem das Moll in Seitenthemen, in langsamen Sätzen als gefühlvoll gemeintes Moll entgegengestellt wird». — Vgl. Mechlenburg 1963, S. 27, Anmerkung 1.

16. D-dur F 1 (Ue 1) neues Mat. (thematisch) (F 1) als Rückleitung
D ————— MD ————— D —————
17. D-dur (Schlgr. + Ue 1 b) (F 1) (Schlgr. + Ue 1 b) F 1 2. Th.
D ————— T ————— TMp — T —
18. D-dur 1. Th. Ue 1 Schlgr. Schlrldg. 2. Th.
D ————— TMp ————— Tp-Dur — D — T
19. Es-dur F 1 { 1. Th. b
F 1 2. Th. Ue 1 2. Th.
D ————— T — TMp — T —
20. Es-dur 1. Th. F 1 Schlgr.
D — T — D —
21. Es-dur 1. Th. F 1 Ue 2 2. Th. a Schlgr. (2. Th. b + Schlgr.)
D ————— TMp zur D — TMp —————
22. Es-dur 1. Th. F 1 2. Th. Schlgr. b
D ————— TMp — T
23. Es-dur neues Mat. 1 Ue 1 a Ue 1 b 1. Th. F 1 2. Th. Schlgr. b
D ————— T — TMp — T —
24. Es-dur 1. Th. b neue F 1 Ue 1 F 1 1. Th. b 2. Th. Schlrldg.
D ————— TMp zur D — TMp — T — D
25. Es-dur 1. Th. F 1
D ———
26. F-dur 1. Th. F 1 Ue 1 a 2. Th. Schlrldg. (+2. Th.) 3. Th. 2. Th. Ue 1 b
D ————— T ————— TMp — D —
27. F-dur 1. Th. { (2. Th.)
F 2 2. Th. (Schlgr.) (F 2)
D ————— TMp — T —
28. G-dur 1. Th. F 1 (1. Th.) (F 2 b) F 1 2. Th. + F 1 + 2. Th.
D ————— T — TMp — D —
29. G-dur 1. Th. F 1 F 2 Ue 1
D ————— T — TMp — T
30. G-dur { Ue 1
1. Th. 1. Th. neue Ue 1. Th.
D ————— Tonika Moll — T —

Der einfache harmonische Verlauf der Durchführung ist allgemein so angelegt, dass von der Dominante aus zur Tonika zurück moduliert wird; in 17 Sinfonien wird direkt von der Dominante aus die Tonika erreicht, worauf noch eine Wendung zur Tonika-Mollparallele mit anschliessender Tonika oder Dominante erfolgt. — Die Anzahl der Tonartenbereiche steht nicht in Wechselwirkung mit der Länge der Durchführung ²⁴⁷.

Die Durchführung beginnt in allen untersuchten Sinfoniesätzen ausnahmslos auf der Dominante und schliesst in 15 Sätzen auf der Tonika (**1, 4, 8, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 27, 29, 30**); 10 Durchführungen schliessen auf der Dominante (**2, 5, 6, 9, 16, 20, 24, 25, 26, 28**). Bei den übrigen Sinfonien steht der Durchführungsschluss in der Tonika-Mollparallele (**3, 7, 14, 21**) oder in der Dominante der Dominante (**13**).

Auffallend ist die Neigung der Durchführung, die parallele Molltonart zur Tonika zu erreichen (in 24 Sinfonien). Folgende Durchführungsschemata sind daher häufig anzutreffen:

Dominante — Tonika-Mollparallele = in 6 Sinfonien (**1, 2, 4, 18, 22, 27**); die folgende harmonische Stufe ist die Tonika oder die Dominante und Tonika. — Die Tonika-Mollparallele wird aber auch über die Zwischenstellung der Tonika erreicht: Dominante — Tonika — Tonika-Mollparallele = in 11 Sinfonien (**8, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 23, 26, 28, 29**); danach erscheint häufig der Tonika-Abschluss, vereinzelt die Dominante oder es folgen kurze Weiterentwicklungen.

Der Mollkontrast zur Exposition äussert sich in der Durchführung auch etwa in der Dominante (**21, 24**), oder dann erscheint die Tonika in einer Mollepisode (**30**); in Sinfonie Nr. **16** wechselt die Dominante nach Moll hinüber.

Gleichzeitiger, respektive ungleichzeitiger Wechsel im thematischen (motivischen) und im harmonischen Bereich: In 41 Fällen vollzieht sich der Eintritt des harmonischen Wechsels und des neuen kleinformaten Teils übereinstimmend; 37 mal ist eine Vorausnahme oder Einschubung festzustellen, d. h. die harmonisch neue Stufe setzt erst nach dem thematisch-motivischen Teil ein.

²⁴⁷ Addams 1962, S. 438 stellt dies auch in Mozarts Sinfonien fest, mit Ausnahme der sechs letzten Sinfonien.

C. Allgemeine Zusammenfassung und Interpretation der analytischen Untersuchung

1. Der Durchführungsbeginn (vgl. S. 83—85)

J. Stamitz zieht den Beginn der Durchführung mit dem ersten Thema (meist übereinstimmend mit dem Expositionsanfang) auf der Dominante vor²⁴⁸. Das Expositionsmaterial wird in den ersten Takten der Durchführung nur ausnahmsweise verarbeitet; häufig wird der Satzbeginn ziemlich notengetreu wiederholt. Die verarbeitende Tendenz schon zu Beginn der Durchführung ist indessen ebenfalls feststellbar, aber weniger oft vertreten.

Formal verursacht der Durchführungsbeginn im Satzverlauf der meisten Sinfonien einen deutlichen Einschnitt, teilweise verstärkt durch Pausenzäsur und Wiederholungszeichen. Durch die klare Abtrennung vom Expositionsteil gewinnt die Durchführung an selbständiger Formgestalt. Für den Zuhörer ist freilich der Durchführungsbeginn zuweilen wegen fehlender Zäsur, teils auch wegen verarbeitendem Beginn mit Fortspinnungs- oder Schlussgruppenmaterial nicht in allen Sinfonien ohne weiteres wahrnehmbar.

2. Der Durchführungsschluss (vgl. S. 85—87)

Vom Material her betrachtet, kommen verschiedene Arten des Durchführungsschlusses vor. Bevorzugt werden Schlussgruppen- und Schlussrundungsmaterial (1/3); das thematische Material wird dagegen seltener (1/5) einbezogen, es hat seinen Platz vorzugsweise im ersten Abschnitt der Durchführung. Ausserdem eignet sich nichtthematisches Material besser, um den Uebergang zur Reprise zu vollziehen, da es in seiner motivischen Struktur weniger zu abschliessender Wirkung neigt. In den Sinfonien von J. Stamitz bildet der Mittelteil — vom zweiteiligen Formschema stammend — keine in sich abgeschlossene Durchführung, sondern er ist meist eng mit der Reprise durch einen organischen Uebergang verknüpft. Dies scheint der Grund dafür zu sein, dass oft eine rückleitende Uebergangsgruppe am Schluss der Durchführung steht. In der Regel erscheint, im Gegensatz zum

²⁴⁸ Nach Stwolinski 1966, S. 39 ist dies «an indication of continued binary heritage». — Vgl. Münster 1956, S. 196.

Durchführungsbeginn, das Expositionsmaterial am Ende der Durchführung in veränderter Gestalt, wodurch der verarbeitende Charakter des Mittelteils betont wird, bevor der mehr wiederholende Repriseabschnitt einsetzt. — Hervorzuheben ist, dass in einem Viertel der untersuchten Sinfonien Expositions- und Durchführungsschluss mit dem gleichen Material gestaltet wurden, wodurch die formale Dreiteilung unterstrichen wird.

Häufig schliesst die Durchführung harmonisch auf der Dominante der Grundtonart, worauf die Reprise, gleichsam die Kadenz als Einschnitt ausnützend, in der Tonika beginnt. — 15 Sinfonien betonen den Formeinschnitt zwischen Durchführung und Reprise nicht besonders, indem die Tonika bereits am Ende der Durchführung vorkommt. Fast die Hälfte der untersuchten Sinfonien weist aber eine Pausenzäsur auf; ausserdem sind Abgrenzungen durch thematischen Reprisebeginn feststellbar, so dass in ca. 4/5 der untersuchten Sinfonien ein Formeinschnitt zwischen Durchführung und Reprise gehörmässig wahrnehmbar ist. Der Schluss der Durchführung erfüllt einerseits die Funktion des abrundenden Formschlusses, andererseits die des Uebergangs zur Reprise hin. Dieser Doppelstellung wegen werden allzu einschneidende Zäsuren möglichst vermieden und durch überleitende Motivgruppen, wenn nicht ersetzt so doch abgeschwächt. Auf diese Weise lassen sich auch die in einigen Sinfonien auftretenden reprisevorbereitenden Durchführungsschlüsse erklären.

3. Das Durchführungsmaterial (vgl. S. 87—94)

Die Durchführung setzt sich zusammen aus:

- a) vorwiegend thematisch konzipierten Gruppen;
- b) Einleitungs-, Entwicklungs-, Ueberleitungs- und Rückleitungsteilen.

Zur Hauptsache wird das Material der Exposition entnommen; ab und zu erscheinen auch neuartige Verbindungsteile. Es ist jedoch für J. Stamitz bezeichnend, dass er der Forderung auf Abwechslung in der Durchführung nicht in dem Sinne nachkommt, dass er im Mittelteil neues Motivmaterial anhäuft; er versucht vielmehr, die Durchführung aus dem vorhandenen Expositionsmaterial in ausgewählter Folge zu gestalten. Damit erreicht er eine recht beachtliche Durchdringung des Satzmaterials, teilweise auch, indem Expositionsmaterial einem Funktionswandel unterworfen wird (z. B. ein 1. Thema mit Schlussrundungstendenz)²⁴⁹.

²⁴⁹ Vgl. Sinf. Nr. 12: Das 1. Thema übernimmt die Funktion der Schlussrundung (Takt 71—73); Sinf. Nr. 26: das 2. Thema (Takt 20, V. II) besitzt Ueberleitungscharakter (Takt 76, V. I); Sinf. Nr. 28: in der Exposition wandelt sich die Fortspinnung 1 (Takt 17) zur Schlussgruppe (Takt 38).

Wie in der Exposition überwiegt in der Durchführung deutlich das nichtthematische Material²⁵⁰; das zweite Thema wird zu 2/5 von der Durchführung ausgeschlossen. Der Exposition entsprechend, erscheinen auch in der Durchführung erstes Thema und erste Fortspinnung am häufigsten.

4. Die Verarbeitung des Expositionsmaterials in der Durchführung (vgl. S. 95—111)

Die Vielfalt der durchführungstechnischen Verarbeitung bei J. Stamitz ist erstaunlich. Vor allem zwei Durchführungstechniken, die aus der barocken Fugendurchführung stammen könnten, nämlich Sequenz und Abspaltung, kommen am meisten vor und lassen dadurch den Zusammenhang von Fuge und Sonatensatz erkennen. Trotz des neuen, empfindsamen Geschmacks der Vorklassik blieben altbewährte Satztechniken weiterbestehen. Dass die Durchführung im Sonatensatz dafür der geeignete Ort war, scheint klar zu sein. W. Fischer spricht sogar vom «Tummelplatz ... [der] aus der Exposition verdrängten melodischen Mittel des altklassischen Stils»²⁵¹.

Rein homophone Ueberlagerungen und Kombinationen sind dem Sonatensatz adäquate Durchführungstechniken. Sie bewirken vor allem eine Intensivierung der Spannung in der Durchführung. Die Durchführung als kompakter Mittelteil wird von allen möglichen Seiten her angestrebt. Ein durchführungstechnisch wichtiges Merkmal, die Neugruppierung, vermag ebenfalls eine Verdichtung im Satzgeschehen hervorzubringen, indem sonst voneinander getrennte Motivgruppen direkt miteinander verbunden werden. — Etwa 2/3 der Sinfonien zeigen kleine Ansätze zu durchbrochener Arbeit; gleichzeitig beginnt die Führung der Begleitstimmen an Selbständigkeit zuzunehmen. Die tragende Melodie rückt von der Oberstimme weg in untere Stimmlagen. Das Satzbild wird aufgelockert und motivisch durchgestaltet; ein Prozess der «Stimm-Demokratisierung» bahnt sich an. Solo-Tutti-Effekte werden nur ausnahmsweise angedeutet, um spezielle Klangwirkungen zu erzeugen.

Die neuen Elemente überwiegen auch in der gesamten Satzstruktur. Die akkordisch-homophone Setzweise dominiert in 2/3 der Sinfonien, obschon Teilstücke mit mehr linearer Tendenz in den Durchführungen selten fehlen²⁵². — Ebenso werden in bezug auf die Uebergänge von einem kleinformatigen Teil zum andern organische Verbindungsarten bevorzugt; blosse Anreihungen ohne hörbare

²⁵⁰ Auch Wörmann 1955, S. 104 stellt fest, dass in der Vorklassik die sequenzierenden Fortspinnungsgruppen überwiegen.

²⁵¹ Fischer 1915, S. 73.

²⁵² Münster 1956, S. 200 weist auf die kontrapunktische Verarbeitung der Stamitz-Sinfonie Nr. 5 (op. 11, 1) hin.

Verkoppelung sind nur vereinzelt anzutreffen. Die mehrheitlich organischen Uebergänge ketten das Durchführungsmaterial der einzelnen Formteile enger aneinander und bewirken wiederum eine Verdichtung der Durchführgestaltung²⁵³. Dabei ist zu beachten, dass infolge intensiver Durcharbeitung meist der zweite Teil der Durchführung die grösste Verarbeitungsdichte aufweist, so dass oft ein verarbeitungstechnisch gesteigerter Durchführungsverlauf bewirkt wird.

Die Relation zwischen der Anzahl Durchführungsformteile und der Anzahl Durchführungstechniken zeigt, dass für die Häufigkeit der Durchführungstechniken eine obere Grenze anzunehmen ist, die bei ca. 3 Techniken pro Formteil liegt. In langen Sätzen mit entsprechend höherer Formteilzahl nimmt die Anzahl der Durchführungstechniken nicht proportional zu; hingegen wird die melodische Entfaltung, z. T. verbunden mit Motivrepetitionen, stärker betont.

Die melodisch gesangliche Stimmführung ist in den ersten Sinfoniesätzen noch in einem frühen Entwicklungsstadium begriffen; J. Stamitz bevorzugt instrumentale Motivik²⁵⁴. Immerhin lassen die grösseren Formen, gewonnen durch Satzerweiterung, den Ansatz für melodischere thematische Entfaltung deutlich werden. Die italienische Gesanglichkeit ist indessen nur schwach bemerkbar.

5. Zum formalen Aufbau der Durchführung (vgl. S. 112—125)

Johann Stamitzens Formdenken rührt teilweise noch vom zweiteiligen Sonatensatzschema her²⁵⁵; der Ausbau des anfänglich keimhaft vorhandenen Mittelteils wird jedoch stark gefördert durch die sich entwickelnde durchführungstechnische Verarbeitung, durch Ausdehnung des Expositionsteils, sowie durch die Möglichkeit einer formalen Gegenüberstellung (Spiegelbild) der Durchführung zur Exposition.

Der Kontrastgedanke findet bei Stamitz Ausdruck in der Ausbildung eines zweiten Thema-Bereiches auf der Dominante, sowie in einem satztechnisch, formal und harmonisch differenzierten Mittelteil. Der Schlussteil, die Reprise, führt nun aber nicht wie erwartet den Ausgleich herbei durch ausgewogene Wiederaufnahme der Exposition; durch Neugruppierung und Wegfall von Einzelteilen, oft auch durch Abweichungen vom Expositionsmaterial, wirkt der Schlussteil des ersten Satzes wie eine «modifizierte Exposition»²⁵⁶.

²⁵³ Riepel 1754, I, S. 22 tadelt die blosse Aneinanderreihung der kleinformaten Teile. — Vgl. Feil 1955, S. 98, der bei J. Stamitz bloss aneinandergereihte, selbständige Satzteile sieht.

²⁵⁴ Vgl. die Hinweise zum zweiten Thema bei J. Stamitz: Gässler 1941, S. 14 und S. 19; Newman 1963, S. 331.

²⁵⁵ Siehe Newman 1963, S. 330—331 und S. 30—31.

²⁵⁶ Fischer 1912, S. XIV.

Das Hauptgewicht im formalen Bau des ersten Sinfoniesatzes liegt bei J. Stamitz in der Exposition, als dem weitaus grössten der drei Formteile. Fast die Hälfte der untersuchten Sinfonien weist etwa gleichgrosse Durchführungen und Reprisen auf; in den übrigen Sinfonien ist die Reprise grösser als die Durchführung. Die Ausdehnung von Durchführung und Reprise hängt weitgehend von der Grösse der Exposition ab. Im Gesamtdurchschnitt, der für die Taktproportionen der drei grossformalen Teile errechnet wurde (Exposition = 44 %, Durchführung = 27 %, Reprise = 29 %), kommt noch einmal die Vorrangstellung der Exposition zum Ausdruck²⁵⁷.

Was die Gliederung in kleinformale Teile betrifft, so herrschen ähnliche Verhältnisse wie bei den Taktproportionen: die Exposition dominiert, Durchführung und Reprise sind ziemlich ausgeglichen. — Die Auslassung von einzelnen Formteilen verursacht eine verkürzte Durchführung. Das Auswahlprinzip regiert den Mittelteil: das erste Thema und in seinem Gefolge die erste Fortspinnung werden mehrheitlich verkürzt; Einleitungen, zweite Themen, Fortspinnung 2, Ueberleitung 2 und Schlussgruppe fallen zur Hauptsache weg. Immerhin wird häufig zwischen Durchführung und Reprise ein Ausgleich formaler Art vollzogen, wobei Einzelteile in der Durchführung vorkompensiert oder in der Reprise nachkompensiert werden. Dieser Ausgleich findet nicht statt zwischen Exposition und Durchführung; Durchführung und Reprise, die ihn aufweisen, bekräftigen damit ihre von der ursprünglich zweiteiligen Form herrührende Zusammengehörigkeit.

Die formale Unterteilung innerhalb der Durchführung erfolgt durch thematisch-motivische Gruppierung, durch Periodisierung und Pauseneinschnitte; die harmonische Gliederung stimmt teilweise mit der thematisch-motivischen Aufgliederung überein, ziemlich häufig sind aber auch Ueberbrückungen. Beim kleinformaten Aufriss zeigen sich Durchführungen mit wenigen, dafür ausgedehnten und solche mit vielen, dafür relativ kurzen Teilen. Die stärkere Aufgliederung bewirkt einen raschen Wechsel von einer Gruppe zur anderen, verhindert aber meist ein intensives Durcharbeiten des vorhandenen Materials.

Die periodisierende Gruppeneinteilung erscheint bezeichnenderweise in der Durchführung weniger häufig als in der Exposition. Die durch die Periodisierung (4, 8, 12 oder 16 Takte) entstehende festgefügte Satzordnung wird in der Durchführung zugunsten einer freieren Taktgruppen-Einteilung etwas zurückgedrängt.

Was die Pausengliederung in der Durchführung betrifft, so wird die bereits früher erwähnte Tendenz zur Verdichtung des Durchführungsteils auch hier wieder sichtbar. Gut die Hälfte aller untersuchten Sinfoniesätze weist überhaupt keine Trennung durch Pauseneinschnitt auf. In einem Drittel der Sinfonien enthält die

²⁵⁷ Vgl. Newman 1963, S. 146: In Beethovens Klaviersonaten ist die Reprise der grösste, die Durchführung der kleinste Formteil. Vgl. auch MGG 12, Sp. 893: Formale Ausdehnung in den Sonaten der Wiener Klassiker zwischen 10:4:13 und 10:9:12,5.

Durchführung bloss zwei Teile. Dreiteilung der Durchführung durch Pausen gehört bereits zur Ausnahme, während in der Exposition fast ein Drittel aller Sinfonien Dreiteilung aufweist.

Die ersten Sätze der J. Stamitz-Sinfonien lassen sich formal nicht typisieren, besonders weil sich die kleinformale Struktur der untersuchten Sinfonien nicht in ein Schema einordnen lässt²⁵⁸. Grossformal ist eine dreiteilige Formanlage mit einem Expositionsteil, einem durchführungsartigen Mittelteil und einer «modifizierten Exposition» als Reprise vorhanden. Der kleinformale Aufbau lässt zwar ziemlich charakteristische Einzelfeststellungen zu (Beginn der Durchführung mit 1. Thema, Neugruppierungen, Verkürzung und Wegfall von Motivgruppen usw.); doch besitzt jeder einzelne Sinfoniesatz sein eigenes formales Gepräge, das ihn von den entsprechenden Sätzen der andern Sinfonien unterscheidet. Hier offenbart sich die schöpferische Gestaltungskraft und reine Experimentierfreude von J. Stamitz.

6. Die harmonische Struktur der Durchführung (vgl. S. 125—128)

Ein «harmonisches Freiarbeiten»²⁵⁹ der Durchführung ist bei J. Stamitz nur ansatzweise feststellbar; bestimmte harmonische Schemata lassen keine ganz unabhängige Entfaltung möglich werden. — Gegenüber der Exposition, welche meist von der Tonika zur Dominante moduliert, wirkt jedoch die Durchführung harmonisch vielseitiger und aufgelockert und bildet so einen merklichen Kontrastteil innerhalb des Sinfoniesatzes, besonders weil auch die Reprise, als Gegengewicht zur Exposition, in den meisten Sinfonien vom Anfang bis zum Schluss durchwegs in der Tonika erklingt. Dieser Durchführungskontrast wird durch den Molleintritt verstärkt (häufig Tonika-Mollparallele), der in 4/5 der untersuchten Sinfonien festgestellt wurde. Solche oft kurzen Moll-Episoden wirken um so stärker, als sämtliche ersten Sinfoniesätze in einer Durtonart stehen (bevorzugt werden D- und Es-dur)²⁶⁰. Der Harmoniewechsel erfolgt z. T. übereinstimmend mit der neuen thematisch-motivischen Gruppe, z. T. aber innerhalb der kleinformalen Teile (vgl. S. 128). Bei Uebereinstimmung (neuer Teil mit neuer Harmonie) wird

²⁵⁸ Vgl. Tutenbergs vier Formtypen von ersten Sinfoniesätzen; auch hier lassen sich die Sinfonien von J. Stamitz nicht ohne weiteres in das Formschema der «Mannheimer-Ritornell-Sinfonie» einordnen (siehe *ZfMw* 1926/27, S. 91).

²⁵⁹ Nach Gässler 1941, S. 23. — Auch Addams 1962, S. 442 bemerkt, dass in Mozarts Sinfonien im Vergleich zur Exposition in der Durchführung vermehrt moduliert wird.

²⁶⁰ Landon 1956, S. 31: «En dehors des oeuvres de C. P. E. Bach, les symphonies en mineur sont des plus rares. Le catalogue thématique des Symphonies du XVIII^e siècle ... réunit jusqu'à présent 7000 symphonies, dont ... environ 140 sont dans les tonalités mineures».

der formale Einschnitt betont; die Verschiebung des Harmoniewechsels hingegen überbrückt harmonisch einzelne Formeinschnitte.

Als Kriterium für den Entwicklungsgrad einer Durchführung kommt die Harmonik nicht in Frage, da sie zu wenig individuelle Züge aufweist²⁶¹. — Der harmonisch schematische Aufbau in den Sinfonien von J. Stamitz darf aber nicht zum Anlass genommen werden, diese Werke als minderwertig abzustempeln. Für Stamitz und seine Zeit, die Vorklassik, galt es erst einmal, auf formalem und satztechnischem sowie auf thematischem Gebiet die neuen Möglichkeiten zu erkunden. Deshalb verdienen die unbekümmerte Frische der thematisch-motivischen Gestaltung ebenso wie die formale und satztechnische Experimentierfreude mehr Beachtung als die sich noch in Entwicklung befindende Harmonik.

²⁶¹ Gässler 1941, S. 30 weist ebenfalls auf die schematische Gestaltung der Stamitzschen Durchführungsharmonik hin. — Man fragt sich, weshalb in den Hamburger Unterhaltungen von 1766 behauptet wurde, «seine [= J. Stamitz] Harmonie wäre nicht allemal richtig» (nach Gradenwitz 1957, S. 134).

IV. Schlussbetrachtung

Aus der vorliegenden Arbeit seien folgende grundsätzliche Erwägungen festgehalten:

Einerseits wurden ganz allgemein die Problematik des Durchführungsbegriffs, die unvollständige Kenntnis der Verarbeitungstechnik und die fragmentarischen Vergleichsmöglichkeiten in bezug auf die formale Ausdehnung der Durchführung nachgewiesen. — Für weitere Untersuchungen dürften die hier gewonnenen Einsichten von Bedeutung sein.

Andererseits zeigte die Analyse der ausgewählten dreissig ersten Sinfoniesätze von J. Stamitz, dass eine meist deutlich erkennbare dreiteilige Formanlage vorhanden ist. Die Auswertung der analytischen Ergebnisse liess mit aller Deutlichkeit erkennen, welche Fülle an satztechnischen und formalen Einzelproblemen innerhalb des Durchführungsteils vorliegt. — Ausserdem vermag allenfalls der Entwicklungsgrad einer Durchführung Aufschluss über die ungefähre Entstehungszeit einer Sinfonie zu geben. Im Anhang (S. 139 ff.) dieser Arbeit wurde deshalb der Versuch einer solchen Einteilung in Frühwerke und später entstandene Sinfonien unternommen²⁶².

Schliesslich sei kurz erläutert, welche Bedeutung der Durchführung bei J. Stamitz zukommt. In Sinfoniesätzen mit zweiteiliger Formanlage nimmt die Durchführung eine eher bescheidene Stellung ein. Sie ist zwar keimhaft vorhanden, jedoch nur mit überleitender Funktion. Als Verbindungsteil zwischen Exposition und Reprise entwickelt sich die Durchführung immer mehr zu einem selbständigen Formgebilde, das in seiner Ausdehnung zwar nicht an die Grösse der Exposition herankommt, verarbeitungstechnisch hingegen über sie hinauswächst.

Die Hauptbedeutung der sinfonischen Durchführung bei J. Stamitz liegt darin, dass das aus der Exposition übernommene Material durch vielfältige Verarbeitungstechniken, die z. T. aus der barocken Fugentechnik stammen (Sequenz,

²⁶² Man vergleiche dazu die Kriterien der frühen und der späten Sinfonien von J. Stamitz bei Gradenwitz 1940, S. 356 ff. (vgl. Anmerkung ¹⁷¹).

Abspaltung, Imitation), eine neue, intensiviertere Gestaltung erfährt. Dadurch, dass selten neues Material in der Durchführung vorkommt, wird der einheitliche Formverlauf wesentlich gefördert. Mit der neuartigen Gestaltung in Zusammenhang steht die Verdichtung des Durchführungsgeschehens: das Nacheinander von Teilen aus der Exposition wird z. B. in der Durchführung in ein Uebereinander umgestaltet (Ueberlagerung).

Mit Hilfe der meist organischen Uebergänge werden umgruppierte kleinformale Teile neu aneinandergelagert, so dass oft überraschende Gruppenwechsel eintreten. Damit wäre eine Hauptforderung H. C. Kochs erfüllt, nämlich, dass die «ausdrückende Empfindung» in «mehrern Modifikationen» dargestellt werde (vgl. Anmerkung ¹²⁰). — Beachtung verdient auch die Feststellung, dass J. Stamitz in der Durchführung nichtthematisches Material bevorzugt, offenbar, weil es strukturmässig und eventuell harmonisch anpassungsfähiger ist, als die in sich geschlossenen Themen.

Harmonisch ist die sinfonische Durchführung erst ansatzweise freigearbeitet; doch wird oft eine Kontrastierung durch Mollepisoden (TMp) angestrebt. Indem die Durchführung sich harmonisch eindeutig vom schematischen Aufbau der Exposition [T - D] und der Reprise [(D) - T] abhebt, kommt gelegentlich ihre tonalitätslockernde Wirkung (Danckert) zum Ausdruck (vgl. Anmerkung ¹³²).

Die Bedeutung des Durchführungsteils in den Sinfonien von J. Stamitz darf freilich nicht überschätzt werden; das formale Hauptgewicht liegt auf dem Expositionsteil. Es ist indessen wohl angebracht, bei künftigen Untersuchungen zur vorklassischen Sonatensatzform den Mittelteil eingehend zu analysieren; dann werden sich auch unter den einzelnen Komponisten Vergleichsmöglichkeiten ergeben, die bis heute noch ausstehen.

Dass die Sinfonien von J. Stamitz ein wichtiges Bindeglied von der vorklassischen zur klassischen Sinfonik darstellen, das sollte auf Grund dieser Arbeit klar geworden sein. J. P. Larsen stellt zwar die «Nachwirkung der Mannheimer auf Form und Stil der Wiener klassischen Sinfonie in Frage»; er kommt aber nicht um folgende Feststellung herum: «Es muss zwar zugegeben werden, dass . . . bei Stamitz Züge aufzuweisen sind, die es nahelegen könnten, ihn einfach als Bahnbrecher der folgenden Entwicklung anzusehen. Aber wieder hier scheint es ausgeschlossen, dass er auf Mozart und Haydn eingewirkt haben kann» ²⁶³.

²⁶³ Larsen 1962, S. 305 und S. 307. — Demgegenüber weist Fellerer 1956, S. 86 Mannheimer Einflüsse bei Mozart nach, und Newman 1963, S. 607 erwähnt Mannheimer- und J. Stamitz-Einfluss auf französische Sonatenkomponisten; Komma 1938, S. 69 hat Mannheimer-Einwirkungen auch bei J. Zach festgestellt. — Racek 1967, S. 302 sieht in J. Stamitz und F. X. Richter «die Wegbereiter zu Haydns, Mozarts und Beethovens Klassizismus». Dieses Problem sollte noch gründlich erforscht werden.

Vor allem die gross- und kleinformale Gliederung der ersten Sinfoniesätze zeigt das ernsthafte Bemühen von J. Stamitz, die barocke Linearität aufzulockern (z. B. durch Periodisierung, durch verschiedenartige, z. T. kontrastierende, thematisch-motivische Gruppen und durch Einsatz dynamischer Mittel). J. Stamitz versucht aber nicht bloss original zu sein; er übernimmt vielmehr barocke, verarbeitungstechnische Mittel, welche er speziell in der Durchführung anwendet. Dieses klassisch anmutende Streben des Komponisten J. Stamitz nach einer Synthese von Altem und Neuem lässt ihn in seinen Sinfonien zum Mittler zwischen Barock und Klassik werden ²⁶⁴.

²⁶⁴ Zum Begriff der «Mannheimer-Schule» haben sich geäussert: Sondheimer 1922, S. 85 (keine Kompositionsschule); Gradenwitz 1957, S. 131 und S. 134 (tritt für eine Mannheimer-Schule ein); Fuhrmann 1963, S. 160 und S. 190 (keine Komponisten-Schule). — Vgl. auch den Artikel «Mannheim School» in Grove 1954, Bd. V, S. 553—554; Kaiser 1962, Teil II, S. 1—3; Mechlenburg 1963, S. 50—51. — In Riemann 1967, S. 543 weist Hans Heinrich Eggebrecht auf die neuen dramatischen und expressiven Errungenschaften der Mannheimer hin: «kompositorisch-substantielle klangliche und dynamische Kontraste auf engstem Raum, die betontere Anlage von zweitem Thema und Durchführung ... auf Effekt zielende ... Manieren ... Verselbständigung der Bläser ... Eingliederung des Menuetts an dritter Stelle».

Zur Bedeutung von Johann Stamitz vgl. ausserdem: Burney 1773, S. 7; Cucuel 1913, S. 321; Kornauth 1915, S. 18; Tutenberg 1928, S. 169; Gradenwitz 1937, S. 270; Lapšín 1938, S. 222; Grove 1954, Bd. VIII, S. 41—42; Gradenwitz 1957, S. 134; Komma 1960, S. 161; Korte 1962, S. 287—288; Hoffmann-Erbrecht 1967, S. 9.

V. Anhang

Versuch einer Einteilung der untersuchten Sinfoniesätze von Johann Stamitz in Früh- und Spätwerke

Ausgehend von der Satzzahl und der instrumentalen Besetzung (Streichquartett, z. T. mit Hornstimmen oder Streichquartett mit Oboen / Flöten und eventuell weiteren Bläsern), lassen sich zwei Gruppen von Sinfonien unterscheiden:

- a) eine Gruppe von 12 frühen Werken (obere Zeitgrenze um 1750); dazu gehören die Sinfonien **1, 3, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 25, 29, 30**;
- b) eine Gruppe der späteren Sinfonien (entstanden im Zeitraum von 1751 bis 1757); dazu gehören 18 Sinfonien: **2, 5—13, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28**.

Die Sinfonien Nr. **14, 15, 21** und **29** gehören genau genommen einer Uebergangsperiode (ca. 1745—1750) an; eine solche mittlere Werkgruppe wurde jedoch nicht speziell aufgestellt, da die geringen Unterscheidungsmöglichkeiten keine allgemeine Charakterisierung zuließen. Die für uns massgebenden Kriterien sind aus der hier angeführten Zusammenstellung ersichtlich. Die Buchstabenbezeichnung (A—Y) bezieht sich auf die beiden nachfolgenden Tabellen. Die einzelnen Angaben sind dem Abschnitt III. B. (S. 83—128) der vorliegenden Arbeit entnommen; berücksichtigt wurde nur die Durchführung der ersten Sinfoniesätze.

- A. Besetzung (Strq. = Streichquartett, Fl. = Flöten, Hr. = Hörner, Klar. = Klarinetten, Ob. = Oboen, Tymp. = Pauken)
- B. Satzzahl
- C. Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang
- D. Zäsur am Anfang der Durchführung (K = Kadenz, P = Pause, W = Wiederholungszeichen)
- E. Zäsur am Schluss der Durchführung
- F. gehörmässige Wahrnehmbarkeit des Durchführungsbeginns (x = deutlich wahrnehmbar, (x) = als Formeinschnitt wahrnehmbar)
- G. Vorkommen des zweiten Themas in der Durchführung
- H. Anzahl der Durchführungstechniken (inkl. Repetition)

- J.** Anzahl Durchführungstechniken pro Formteil
- K.** Kombinationen (Ko) und Ueberlagerungen (Ul)
- L.** Neugruppierung in der Durchführung
- M.** selbständige Führung der Begleitstimmen
- N.** homophone (H) oder lineare (L) Tendenz
- O.** vorwiegend Anreihung oder organische Verknüpfung der kleinformaten Teile
(A = Anreihung, O = organische Verbindung, P = Pause)
- P.** Stelle der grössten Verarbeitungsdichte in der Durchführung
- Q.** Ausdehnung der Durchführung in Takten
- R.** Verhältnis der Durchführung zum Satzganzen in Prozentangaben
- S.** Takt Differenz zwischen Exposition und Durchführung + Reprise
- T.** Anzahl Formteile in der Durchführung
- U.** Anzahl Takte auf einen Teil der Durchführung (Durchschnitt)
- V.** Formausgleich (Kompensierung) zwischen Durchführung und Reprise
- W.** Pausengliederung in der Durchführung (Anzahl Teile)
- X.** periodisierte Abschnitte in der Durchführung
- Y.** harmonische Gestaltung in der Durchführung von der Dominante aus
(D = Dominante, DD = Dominante der Dominante, M = Moll, p = Parallele, T = Tonika)

Ein x bedeutet, dass z. B. bei C. die Durchführung mit dem Expositionsanfang beginnt, oder bei E., dass eine Zäsur am Schluss der Durchführung vorhanden ist.

Vergleichende Uebersicht zu den in dieser Arbeit verwendeten Sinfonie-Nummern

	Riemann	Gradenwitz	Opuszahl		Riemann	Gradenwitz	Opuszahl
1.	A,3	32	—	16.	—	15	—
2.	A,4	30	—	17.	—	24	—
3.	B,4	28	—	18.	—	14	—
4.	B,5	29	—	19.	Es,1	—	11,3
5.	D,2	—	11,1	20.	Es,2	—	—
6.	D,3	—	3,2	21.	Es,3	—	3,4
7.	D,4	—	4,2	22.	Es,4	—	4,4
8.	D,5	—	5,2	23.	Es,5	—	4,6
9.	D,6	—	7,2	24.	Es,6	—	5,1
10.	D,7	—	7,6	25.	—	35	—
11.	D,12	—	5,6	26.	F,3	—	4,1
12.	D,15	16	—	27.	F,4	—	7,1
13.	D,17	23	—	28.	G,2	—	3,1
14.	D,18	21	—	29.	G,3	—	3,3
15.	D,19	17	—	30.	—	7	—

Die folgende Tabelle I enthält die Kriterien für die frühen Sinfonien (Gruppe a).

Tabelle I: Frühe Sinfonien

	A	B	C	D	E	F	G	H	J	K	L	M
1.	Strq.	3	x	P + W		x	x	10	1,66		x	
3.	Strq.	3		P + W		(x)	x	7	1,75	Ko + U1	x	x
4.	Strq.	3	x	P	x	(x)		9	3			x
14.	Strq., 2 Hr.	3	x	P + W		x		9	3			x
15.	Strq., 2 Hr.	3		P + W	x	(x)	x	7	1,40	U1	x	x
16.	Strq.	3		K + W		(x)		10	2,50		x	x
17.	Strq., 2 Hr.	3		P + W		(x)	x	13	2,60	Ko	x	x
18.	Strq.	3	x	P + W		x	x	6	1,20		x	
21.	Strq., 2 Hr.	3	x	P	x	x	x	16	2,66	Ko	x	x
25.	Strq.	3	x	P + W	x	x		5	2,50			x
29.	Strq., 2 Hr.	4		P + W	x	(x)		5	1,25		x	x
30.	Strq.	3	x	W		x		7	1,75	Ko + U1		x

	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
1.	L	A	Mitte	21	29%	22	6	3,50	x	1	x	TMp, D, T
3.	H	O	Anf. / Mitte	35	31%	34	4	8,75		1	x	T, SubD, TMp
4.	L	A + O	Anf. + Schluss	26	36%	10	3	8,66	x	3	x	TMp, T
14.	H	A + O	Anf. / (Mitte)	13	29%	5	3	4,33		2		T, TMp
15.	H	O	Anf. / Mitte	23	31%	6	5	4,60	x	1	x	T, TMp, TpDur, T
16.	H	A	ganze Durchf.	25	20%	12	4	6,25		1	x	MD, D
17.	H	A + P	Anf. + Schluss	25	29%	7	5	5	x	2		T, TMp, T
18.	H	O	Mitte / Schluss	24	23%	1	5	4,80		2	x	TMp, TpDur, D, T
21.	H	O	Mitte / Schluss	33	32%	18	6	5,50	x	1		TMp zur D, TMp
25.	L	O	Schluss	11	19%	+5	2	5,50		1		D
29.	H	O	Schluss	18	22%	1	4	4,50	x	2		T, TMp, T
30.	H	A	Anfang	11	39%	4	4	2,75	x	1		TM, T

Tabelle II enthält die Kriterien für die späten Sinfonien (Gruppe b).

Tabelle II: Späte Sinfonien

	A	B	C	D	E	F	G	H	J	K	L	M
2.	Strq., 2 Fl., 2 Hr.	4	x	P + W	x	x	x	9	1,80	Ko	x	x
5.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4					x	6	2	Ul		x
6.	Strq., 2 Ob., 2 Hr., 2 Clarini, Tymp.	4			x			7	1,40			x
7.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4	x					5	1,66		x	
8.	Strq., 2 Fl., 2 Ob., 2 Hr., 2 Fg.	4					x	8	1,60			x
9.	Strq., 2 Ob.	4	x	P + W	x	x		18	2	Ul	x	x
10.	Strq., 2 Fl., 2 Hr.	4	x	P + W	x	x	x	11	1,37	Ko	x	x
11.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4	x	P + W		x		12	2		x	
12.	Strq., 2 Ob., 2 Hr., 2 Clarini, Tymp.	4	x	P + W		x	x	16	2,66		x	x
13.	Strq., 2 Ob., 2 Hr., 2 Clarini, Tymp.	4	x	P + W		x		3	3			
19.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4					x	13	2,60	Ul	x	x
20.	Strq., 2 Ob., 2 Klar., 2 Hr.	4	x		x	(x)		5	1,66			x
22.	Strq., 2 Ob., 2 Hr., 2 Clarini	4	x	P + W		x	x	10	2,50			x
23.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4		P	x		x	10	1,42	Ko	x	x
24.	Strq., 2 Ob.	4	x		x	(x)	x	14	2		x	x
26.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4	x		x	x	x	18	2,25	Ko	x	x
27.	Strq., 2 Ob.	4	x	P + W		x		12	2,40	Ul	x	x
28.	Strq., 2 Ob., 2 Hr.	4	x				x	14	2,33	Ko	x	

	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
2.	H	O	Schluss	25	25%	4	5	5		2	x	TMp, D
5.	L	O	Mitte	24	17%	23	3	8		2	x	T, D, TMp, D
6.	H	O	Mitte	34	27%	21	5	6,80	x	1	x	T, D
7.	L	O	Schluss	28	20%	13	3	9,33	x	1		T, DD, TMp
8.	H	O	Schluss	28	22%	23	5	5,60	x	1		T, TMp, T
9.	L	A	Mitte	70	29%	+16	9	7,77	x	2	x	T, TMp, T, D, T, D
10.	H	O	Schluss	68	36%	35	8	8,50	x	1	x	T, TMp, T
11.	H	O	Mitte	27	26%	2	6	4,50	x	2		TpDur, TMp, T, TMp, T
12.	H	A+O	Schluss	25	23%	+7	6	4,16	x	2		T, SubD, TMp, T
13.	L	Pause	ganze Durchf.	16	20%	2	1	16		2	x	DD
19.	L	A+O	ganze Durchf.	33	23%	12	5	6,60	x	1	x	T, TMp, T
20.	H	A+O	Mitte	29	20%	10	3	9,66	x	1	x	T, D
22.	L	A	Schluss	24	31%	21	4	6		1	x	TMp, T
23.	L	O	Schluss	58	29%	50	7	8,28	x	3	x	T, TMp, T
24.	H	A+O	Mitte/Schluss	61	28%	+4	7	8,71		1	x	TMp zur D, TMp, T, D
26.	H	O	Schluss	44	33%	28	8	5,50	x	1	x	T, TMp, D
27.	H	O	Schluss	29	27%	+1	5	5,80		1	x	TMp, T
28.	H	O	ganze Durchf.	37	31%	38	6	6,16		3	x	T, TMp, D

Kommentar zu den Tabellen (Tab. I = frühe Sinfonien; Tab. II = späte Sinfonien).

A. und B.: Von einer Ausnahme abgesehen (Nr. 29: 4 Sätze) sind sämtliche Sinfonien mit der Besetzung Streichquartett und zwei Hörner sowie alle Sinfonien mit Streichquartett-Besetzung dreisätzig angelegt. Satzzahl und Besetzung stimmen somit bei den frühen Sinfonien weitgehend überein²⁶⁵. Bei den späten Sinfonien kommt keine reine Streichquartett-Besetzung mehr vor; bevorzugt wird nun die Besetzung mit Blasinstrumenten (Oboe!). Alle späten Sinfonien weisen vier Sätze auf.

C.: Die Hälfte der frühen Sinfonien beginnt die Durchführung mit dem Expositionsanfang. — Bei den späten Sinfonien ist der Durchführungsbeginn mit dem Expositionsanfang ausgeprägter (2/3), was eine deutliche grossformale Dreiteilung zur Folge hat.

D.: Frühe Sinfonien betonen die Trennung von Exposition und Durchführung mit dem Wiederholungszeichen, häufig verstärkt durch eine Pause.

Die späten Sinfonien weisen nur noch zur Hälfte Wiederholungszeichen oder Pause am Ende der Exposition auf.

E.: Deutliche Einschnittbildungen am Ende der Durchführung sind bei frühen und späten Sinfonien etwa gleich stark vertreten (1/2). Häufig wird jedoch ein möglichst kontinuierlicher Uebergang zur Reprise angestrebt.

F.: Bei den frühen Sinfonien ist der Durchführungsbeginn gehörmässig eindeutiger wahrnehmbar als in den späten Sinfonien (vgl. auch **D.**). Die organische Weiterentwicklung steht bei den Spätwerken im Vordergrund; trennende Einschnitte werden nach Möglichkeit vermieden. Der Durchführungsbeginn wird dadurch teilweise etwas unscharf, dafür ist die Verarbeitung um so intensiver.

G.: In der Durchführung erscheint das zweite Thema in sechs von zwölf frühen, sowie in elf von achtzehn späten Sinfonien. Diese vermehrte Berücksichtigung der Dominant-Gruppe in der Durchführung der späten Werke weist deutlich auf die bevorzugte thematische Verarbeitung hin.

H.: Durchschnittlich kommen in den frühen Durchführungen 8½ Techniken vor; in den späten Sinfonien sind im Durchschnitt 10 Techniken in der Durchführung festzustellen. Diese Zunahme führt zu einer komplexeren Verarbeitung im Mittelteil (vgl. auch **F.** und **R.**).

J.: Die Gegenüberstellung der Durchschnittswerte ergibt in bezug auf die Anzahl Techniken pro Formteil in der Durchführung ein ziemlich ausgeglichenes Bild (je 2 Durchführungstechniken). — Diese Durchschnittsangaben zeigen jedoch nur,

²⁶⁵ Mehlenburg 1963, S. 2 bemerkt hierzu: «Stamitz ist in diesen frühen Sinfonien noch ganz abhängig von der italienischen Sinfonie. ... Es sind meist Streichersinfonien; doch fällt diese Abweichung von der Neapolitanischen Besetzung (Streichquartett, 2 Oboen, 2 Hörner) nicht ins Gewicht».

in welchem Umfang J. Stamitz auf die satztechnische Verarbeitung Wert legt. Späte Sinfonien weisen häufig eine vielfältigere, abwechslungsreichere und vor allem dichtere Satzstruktur auf als frühe Sinfonien.

K.: Ueberlagerungen und Kombinationen sind gleichmässig verteilt auf frühe und späte Sinfonien anzutreffen. Die Verkoppelung motivischer Gruppen und die Simultanverarbeitung sind freilich bei der analytischen Untersuchung in den späten Sinfonien eindeutiger erkennbar.

L.: Eine häufige Erscheinung stellt in den Sinfonien von J. Stamitz die Neugruppierung dar; Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerken sind in dieser Beziehung keine vorhanden (beide Gruppen mit 2/3).

M.: Hin und wieder selbständige Begleitstimmen sind in 5/6 der frühen und in 2/3 der späten Sinfonien vorhanden. Das kleine Uebergewicht in den Frühwerken lässt keine verbindliche Schlussfolgerung zu.

N.: Die homophon-akkordische Tendenz überwiegt gleichermassen bei frühen und späten Sinfonien. — Die lineare Satztechnik scheint bei den späten Sinfonien etwas ausgeprägter als bei den frühen.

O.: In den frühen Sinfonien sind Anreihung und organische Verbindung etwa gleichstark vertreten. Die späten Sinfonien bevorzugen eindeutig die organische Verbindung, obschon auch noch zuweilen eine Vermischung von Anreihung und organischer Verbindung vorkommt. J. Stamitz strebt nach einer möglichst einheitlichen, in sich abgeschlossenen Durchführungsform.

P.: Frühe Sinfonien tendieren in der grössten Verarbeitungsdichte mehr auf den Anfang oder die Mitte hin; die späten Sinfonien verlagern den Schwerpunkt der Verarbeitung auf die Mitte und den Schluss hin und erreichen so eine Steigerung der durchführungstechnischen Verarbeitung.

Q.: Die durchschnittliche Ausdehnung der Durchführung von frühen Sinfonien beträgt 22 Takte; die späten Sinfonien besitzen im Durchschnitt eine um 15 Takte längere Durchführung (37 Takte). Die entwickeltere Form macht sich hier bemerkbar.

R.: Proportional zur Ausdehnung des ganzen Satzes macht die Durchführung in Tab. I 28% aus; in Tab. II beträgt der Durchschnitt 27%. Die Durchführungen der späten Sinfonien sind somit im Durchschnitt kürzer; dies führt zusammen mit der grösseren Anzahl Durchführungstechniken zu einer Verdichtung der satztechnischen Verarbeitung (vgl. dazu H.).

S.: Die Durchschnittswerte zur Takt Differenz zwischen Exposition und Durchführung + Reprise lauten: Tab. I = 11 Takte; Tab. II = 20 Takte. Die Anlehnung an das zweiteilige Formschema herrscht in den frühen Sinfonien vor und bewirkt, wegen der kurzen Durchführung, den geringen Taktunterschied. Späte Sinfonien weisen in der Regel eine grössere Differenz auf, weil sowohl Durchführung als auch Reprise stärker ausgebaut sind.

T.: Im Durchschnitt sind in den späten Sinfonien mehr Durchführungsformteile vorhanden (Tab. I: 4 Formteile; Tab. II: 5 Formteile) ²⁶⁶.

U.: In den frühen Sinfonien entfallen durchschnittlich 5 Takte auf einen Formteil in der Durchführung; späte Sinfonien zeigen durchschnittlich etwas längere kleinformale Teile (7 Takte). Somit tritt in den frühen Sinfonien der Wechsel von thematisch-motivischen Gruppen häufiger auf als in den Spätwerken ²⁶⁷.

V.: Frühe Sinfonien sind formaltechnisch etwas weniger ausgeglichen als späte Sinfonien. — Die Kompensation von einzelnen Formteilen taucht in den frühen Sinfonien innerhalb der zweiteiligen Form auf; kleinformale Teile, die in der Durchführung wegfallen, erscheinen dafür in der Reprise (und umgekehrt). Die späten Sinfonien jedoch kompensieren mehr innerhalb der dreiteiligen Formanlage; Teile, die in der Durchführung zu kurz oder gar nicht erscheinen, werden in der Reprise verlängert und umgekehrt werden Teile in der Reprise verkürzt, die in der Durchführung vorkompensiert wurden.

W.: Die Pausengliederung in der Durchführung liefert keine Unterscheidungsmerkmale in bezug auf frühe und späte Sinfonien.

X.: Die Periodisierung (4, 8, 12 oder 16 Takte) kleinformaler Durchführungsteile hat in den späten Sinfonien gegenüber den Frühwerken deutlich zugenommen.

Y.: Die schematische Gestaltung der Durchführungsharmonik bleibt bei frühen und späten Sinfonien dieselbe. Allgemein weisen aber späte Sinfonien mehr harmonische Stufenwechsel auf als die frühen Sinfonien.

Die Durchführungsgestaltung kann freilich nur begrenzt als Kriterium für die Entstehungszeit einer Sinfonie herangezogen werden; dass eine spezielle Untersuchung des Durchführungsteils jedoch wertvolle Hinweise in dieser Richtung zu geben vermag, dürften die vorangehenden Ausführungen erkennen lassen.

²⁶⁶ Eine ähnliche Zunahme der Durchführungsformteile ist in Mozarts späten Sinfonien festzustellen (Addams 1962, S. 458).

²⁶⁷ Dies bestätigt auch Mechlenburg 1963, S. 4: «Da die einzelnen Glieder in den frühen Sinfonien sehr kurz sind und sich unmittelbar ablösen, bekommt der Satz etwas Ueberstürztes, wie es auch für die italienische Sinfonie der Zeit typisch ist».

Literaturverzeichnis

Sigel

- Abbott 1956** **Abbott, W. W.:** Certain Aspects of the Sonata-Allegro Form in Piano Sonatas of the 18th and 19th Centuries. Ph. D. diss. Indiana University 1956. Maschinenschrift.
- Abert 1955/56** **Abert, H.:** W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 7. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955 (Teil I), 1956 (Teil II). — [1. Aufl.: 1919].
- Abert 1927** **Abert, H.:** Illustriertes Musik-Lexikon. Engelhorn's Nachf., Stuttgart 1927.
- Addams 1962** **Addams, E. B.:** Source and Treatment of Thematic Material in the Developments of the Sonata-Allegro Movements in the Symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart. Phil. Diss. University of Rochester, Eastman School of Music 1962. Maschinenschrift.
- Adler 1908** **Adler, G.:** Vorwort [zu:] Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker, in: Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XV. Jg., Zweiter Teil, 31. Bd. Wien, Leipzig 1908 [Datierung des Vorworts:] (1907).
- Apel 1961** **Apel, W.:** Harvard Dictionary of Music. (Thirteenth printing). Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1961.
- Bach 1723** **Bach, J. S.:** Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext. (Faksimile der Titelseite des Autographs vom Jahre 1723), hg. von Ludwig Landshoff. C. F. Peters, Leipzig (1933).
- Bedbur 1953** **Bedbur, M.:** Die Entwicklung des Finales in den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven. Diss. Köln (1953). Maschinenschrift.
- Benary 1960** **Benary, P.:** Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Diss. Jena 1957. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hg. von Heinrich Bessler, Bd. 3. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1960).
- Blume 1930** **Blume, F.:** Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung, in: Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1929, 36. Jg. C. F. Peters, Leipzig 1930.
- Breitkopf 1762 ff.** **Breitkopf, G. G. I.:** Catalogo delle Sinfonie... Faksimile-Nachdruck: The Breitkopf Thematic Catalogue, The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787, Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. Dover Publications, Inc., New York (1966).

- Broel 1937** **Broel, W.:** Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen. Diss. Bonn 1936, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jg. H. Litolf's Verlag, Braunschweig 1937.
- Brook 1962** **Brook, B. S.:** La Symphonie Française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. 3 Bde. Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, Paris 1962.
- Bücken 1929** **Bücken, E.:** Die Musik des Rokokos und der Klassik. Handbuch der Musikwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam (1929).
- Burkhard 1832** **Burkhard, J. A. C.:** Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch. J. Ebner, Ulm 1832.
- Burney 1773** **Burney, C.:** Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. Bode, Hamburg 1773. Faksimile-Nachdruck hg. von Richard Schaal. Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York 1959.
- Cucuel 1913** **Cucuel, G.:** La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII^e Siècle. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Paris. Fischbacher, Paris 1913.
- Danckert 1924** **Danckert, W.:** Geschichte der Gigue. Diss. Erlangen 1924. Kistner & Siegel, Leipzig 1924.
- David 1928** **David, H. T.:** Johann Schobert als Sonatenkomponist. Diss. Berlin. Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig 1928 (im Buchhandel: Bärenreiter, Kassel).
- Dommer 1865** **Dommer, A. von:** Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch. J. C. B. Mohr, Heidelberg 1865.
- Eggebrecht 1955** **Eggebrecht, H. H.:** Studien zur musikalischen Terminologie. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10. F. Steiner, Wiesbaden (1955).
- Eimert 1932** **Eimert, H.:** Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert, Versuch einer Formbeschreibung. Diss. Köln 1929. B. Filser, Augsburg 1932.
- Encyclopédie 1958/59/61** **Encyclopédie de la musique** (ouvrage . . . publié sous la direction de François Michel en collaboration avec François Lesure et Vladimir Fédorov). 3 Bde. Fasquelle, Paris (1958; 1959; 1961).
- Engel 1961** **Engel, H.:** Die Quellen des klassischen Stiles, in: Report of the eighth Congress, New York 1961, Vol. I. Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York 1961.
- Erpf 1967** **Erpf, H.:** Form und Struktur in der Musik. B. Schott's Söhne, Mainz (1967).
- Feil 1955** **Feil, A.:** Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch. Diss. Heidelberg 1955. Maschinenschrift.

- Fellerer 1956** **Fellerer, K. G.:** Mozart et l'école de Mannheim, in: Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart. Paris, 10—13 octobre 1956. Etudes réunies et présentées par André Verchaly. Editions du centre de la recherche scientifique... Paris (1958).
- Ficker 1924** **Ficker, R.:** Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Elfte Heft. Wien 1924.
- Fischer 1912** **Fischer, W.:** Einleitung [zu:] Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, Vorläufer der Wiener Klassiker, Zweite Auswahl, in: Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XIX. Jg., Zweiter Teil, 39. Bd., Wien, Leipzig 1912.
- Fischer 1915** **Fischer, W.:** Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Drittes Heft. Leipzig, Wien 1915.
- Fischer 1961** **Fischer, W.:** Die Wiener klassische Schule, in: Handbuch der Musikgeschichte unter Mitwirkung von Fachgenossen hg. von Guido Adler. Unveränderter Nachdruck der zweiten, vollständig durchgesehenen und stark ergänzten Auflage [von 1929]. H. Schneider, Tutzing 1961.
- Forkel 1788** **Forkel, J. N.:** Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bde. Schwickert, Leipzig 1788 und 1801.
- Fuhrmann 1963** **Fuhrmann, R.:** Mannheimer Klavier-Kammermusik. Diss. Marburg. Fotodruck von E. Mauersberger, Marburg 1963.
- Gässler 1941** **Gässler, W.:** Die Sinfonien von Franz Xaver Richter und ihre Stellung in der vorklassischen Sinfonik. Diss. München 1941. Maschinschrift.
- Gerstenberg 1933** **Gerstenberg, W.:** Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti. Diss. Leipzig 1930. Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, Bd. 2. G. Bosse, Regensburg 1933.
- Gradenwitz 1936** **Gradenwitz, P.:** Johann Stamitz. I. Das Leben. Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität Prag... hg. von Gustav Becking, Bd. 8. R. M. Rohrer, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1936.
- Gradenwitz-Kat.** **Gradenwitz, P.:** Johann Stamitz: Instrumentalwerke: Thematischer Katalog der nur handschriftlich erhaltenen Kompositionen nach Gattungen geordnet. — Thematischer Katalog der gedruckten Werke nach Opuszahlen geordnet. s. l. et a. Manuskript.
- Gradenwitz 1937** **Gradenwitz, P.:** Mid-Eighteenth-Century Transformations of Style, in: Music and Letters. Bd. XVIII, Nr. 3. London 1937.
- Gradenwitz 1940** **Gradenwitz, P.:** The Symphonies of Johann Stamitz, in: The Music Review, Vol. I, Number 4 [1940].

- Gradenwitz 1949 **Gradenwitz, P.:** The Stamitz Family, Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected, in: Notes, Second Series, Vol. VII, December 1949.
- Gradenwitz 1957 **Gradenwitz, P.:** Der Feuergeist aus Böhmen. Zum 200. Todestag von Johann Stamitz (27. März), in: Musica, 11. Jg. Bärenreiter, Kassel und Basel 1957.
- Grove 1954 **Grove's Dictionary of Music and Musicians, Fifth Edition**, ed. by Eric Blom. 9 Bde. London 1954 (Ergänzungsband: 1961).
Parry, C. H. H.: Development. Bd. II, S. 680.
Blom, E.: Development Section. Bd. II, S. 681.
Gradenwitz, P.: Mannheim School. Bd. V, S. 553—554.
Graves, P.: Stamitz. Bd. VIII, S. 41—43.
Shera, F. H.: Symphony. Bd. VIII, S. 210—213.
- Gurlitt 1966 **Gurlitt, W.:** Ein begriffsgeschichtliches Wörterbuch der Musik (1952), in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht... Bd. II: W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart, Eine Aufsatzfolge... Teil II... F. Steiner, Wiesbaden 1966.
- Helfert 1925 **Helfert, V.:** Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, in: Archiv für Musikwissenschaft, 7. Jg. Leipzig 1925.
- Herold 1950 **Herold, E.:** Die Durchführungstechnik in Beethovens Klavier-sonaten. Diss. Münster in Westfalen 1950. Maschinenschrift.
- Hoffmann-Erbrecht 1954 **Hoffmann-Erbrecht, L.:** Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720—1760. Diss. Jena 1951. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hg. von Heinrich Besseler, Bd. 1. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1954.
- Hoffmann-Erbrecht 1967 **Hoffmann-Erbrecht, L.:** Die Sinfonie, in: Das Musikwerk (Heft 29). Arno Volk Verlag, H. Gerig KG., Köln (1967).
- Hohenemser 1908/09 **Hohenemser, R.:** Joseph Haydn als Instrumentalkomponist, in: Die Musik, VIII. Jg., Heft 16 und Heft 18. Berlin und Leipzig 1908/09.
- Holschneider 1961 **Holschneider, A.:** Die Musiksammlung der Fürsten Doria-Pamphilj in Rom, in: Archiv für Musikwissenschaft, 18. Jg. Trossingen 1961.
- Horwitz 1908 **Horwitz, K.:** Einleitung [zu:] Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750..., in: Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XV. Jg., Zweiter Teil, 31. Bd. Wien, Leipzig 1908.
- Kaiser 1962 **Kaiser, F. C.:** Carl Stamitz (1745—1801). Biographische Beiträge. Das symphonische Werk. Thematischer Katalog der Orchesterwerke. Diss. Marburg 1962. Maschinenschrift.
- Kalačić 1948 **Kalačić, V.:** Untersuchungen über die Durchführungsgestaltung in den Symphonien, Streichquartetten und Klaviersonaten Joseph Haydns. Diss. Wien 1948. Maschinenschrift.
- Kamieński 1908/09 **Kamieński, L.:** Mannheim und Italien, in: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 10. Jg., hg. von Max Seifert. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908/09.

- Kaul 1912 **Denkmäler** der Tonkunst in Bayern. 12. Jg., I. Bd.: Ausgewählte Sinfonien des Fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Kapellmeisters Anton Rosetti <1750—1792>. Eingel. und hg. von Oskar Kaul. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912.
- Kirkpatrick 1953 **Kirkpatrick, R.:** Domenico Scarlatti. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1953.
- Koch 1787/1793 **Koch, H. C.:** Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil. Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1787. — Dritter und letzter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile. A. F. Böhme, Leipzig 1793.
- Koch 1802 **Koch, H. C.:** Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet... 2 Bde. A. Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802.
- Kolneder 1965 **Kolneder, W.:** Antonio Vivaldi 1678—1741. Leben und Werk. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1965.
- Komma 1938 **Komma, K. M.:** Johann Zach und die Tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg. R. Mayr, Würzburg 1938.
- Komma 1960 **Komma, K. M.:** Das böhmische Musikantentum. Die Musik im alten und neuen Europa. Eine Schriftenreihe, hg. von Walter Wiora, Bd. 3. J. Ph. Hinnenthal, Kassel 1960.
- Kornauth 1915 **Kornauth, E.:** Die thematische Arbeit in Joseph Haydn's Streichquartetten seit 1780. <Studie zur Entwicklungsgeschichte der Wiener klassischen Schule>. Diss. Wien 1915. Maschinenschrift.
- Korte 1962 **Korte, W.:** Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz (Zur Musikgeschichte als Kunstwissenschaft), in: Festschrift K. G. Fellerer. G. Bosse, Regensburg 1962.
- Korte 1964 **Korte, W.:** Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft, in: Archiv für Musikwissenschaft, 21. Jg., Wiesbaden 1964.
- Krätzschmer 1861 **Krätzschmer, F.:** Musikalisches Fremdwörterbuch. Zweite, verbesserte und vermehrte Aufl. E. Wengler, Leipzig 1861.
- Landon 1956 **Landon, H. C. R.:** La crise romantique dans la musique autrichienne vers 1770. Quelques précurseurs inconnus de la Symphonie en sol mineur (KV 183) de Mozart, in: Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart. Paris, 10—13 octobre 1956. Etudes réunies et présentées par André Verchaly. Paris (1958).
- Lapšín 1938 **Lapšín, I.:** Zapomenutý velikán. Tvůrce symfonie [Ein vergessener grosser Meister. Der Schöpfer der Sinfonie] Jan Václav Stamitz (1717—1757). — Bulletin de l'association russe pour les recherches scientifiques à Prague, vol. VIII (XIII), No. 60. Russkij Svobodnyj Universitet v Prage, Praha [Prag] 1938.
- Larsen 1962 **Larsen, J. P.:** Zur Bedeutung der «Mannheimer Schule», in: Festschrift K. G. Fellerer. G. Bosse, Regensburg 1962.

- Larsen 1963 **Larsen, J. P.:** Sonatenform-Probleme, in: Festschrift F. Blume zum 70. Geburtstag. Bärenreiter, Kassel 1963.
- Larsen 1967 **Larsen, J. P.:** Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus IX. Budapest 1967.
- Lehmann 1939 **Lehmann, U.:** Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts. Diss. Berlin. K. Triltsch, Würzburg 1939.
- Lorenz 1924 **Lorenz, A.:** Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch*, Erster Jg. B. Filser, Augsburg 1924.
- Mahling 1940 **Mahling, F.:** Die deutsche vorklassische Sinfonie, in: *Klangbilder aus der deutschen Musikgeschichte ... Deutsche Grammophon GmbH. «Die Stimme seines Herrn»*. O. Stollberg, Berlin (1940).
- Marpurg 1762 **Marpurg, F. W.:** Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition ... Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage. G. A. Lange, Berlin 1762.
- Mattheson 1739 **Mattheson, J.:** Der vollkommene Capellmeister. C. Herold, Hamburg 1739. Faksimile-Nachdruck hg. von Margarete Reimann. Bärenreiter, Kassel und Basel 1954.
- Mechlenburg 1963 **Mechlenburg, P.:** Die Sinfonie der Mannheimer Schule. Diss. München 1963. Maschinenschrift.
- Mendel 1870 **Mendel, H.:** *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begründet von H'M', vollendet von August Reissmann. 11 Bde und 1 Ergänzungsband. List & Francke, Leipzig (1870—1879; 1883).
- Mennicke 1906 **Mennicke, C.:** Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.
- Mersmann 1931 **Mersmann, H.:** Zur Geschichte des Formbegriffs, in: *Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1930*, 37. Jg. C. F. Peters, Leipzig 1931.
- Mohr 1932 **Mohr, E.:** Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel. 2 Teile. Diss. Basel 1927. Hg. von der Stiftung von Schnyder v. Wartensee, Zürich. Hug, Zürich und Leipzig 1932.
- Münster 1956 **Münster, R.:** Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie. Diss. München 1956. Maschinenschrift.
- Münster 1960 **Münster, R.:** Vier Musiker der Mannheimer Schule, in: *Musica*, 14. Jg. Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York 1960.
- Müry 1941 **Müry, A.:** Die Instrumentalwerke Gaetano Pugnanis. Ein Beitrag zur Erforschung der frühklassischen Instrumentalmusik in Italien. Diss. Basel 1940. G. Krebs, Basel 1941.

- MGG** **Die Musik in Geschichte und Gegenwart.** Bärenreiter, Kassel und Basel 1949 ff.
Stangl, K.: Böhmen und Mähren, Bd. 2, Sp. 21—36 (1952).
Müller-Blattau, J.: Form, III. Musikalische Formen. Bd. 4, Sp. 543—555 (1955).
Blume, F.: Klassik. Bd. 7, Sp. 1027—1090 (1958).
Newman, W. S.: Sonate. Bd. 12, Sp. 868—910 (1965).
Gradenwitz, P. / Kaiser, F.: Stamitz. Bd. 12, Sp. 1150—1163 (1965).
LaRue, J. / Holland, J. B.: Steinmetz. Bd. 12, Sp. 1244—1245 (1965).
LaRue, J.: Symphonie, B. Die Entwicklung der Symphonie im 18. Jahrhundert. I. Italien, II. Wien, III. Mannheim. Bd. 12, Sp. 1807—1823 (1965).
- Nef 1921** **Nef, K.:** Geschichte der Sinfonie und Suite. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hg. von Hermann Kretzschmar, Bd. XIV. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921.
- Neumann 1958** **Neumann, F.:** Der Typus des Stufenganges der Mozart'schen Sonatendurchführung. [Diss. Graz 1958]. Maschinenschrift. Vgl. Mozart-Jahrbuch 1959.
- Newman 1941** **Newman, W. S.:** The Recognition of «Sonata Form» by Theorists of the eighteenth and nineteenth Centuries, in: Music Teachers National Association Proceedings 36, 1941. — Vgl. Papers of the American Musicological Society 1941, Oberlin (printed 1946).
- Newman 1963** **Newman, W. S.:** The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea. The University of North Carolina Press, Chapel Hill (1963).
- Noack 1960** **Noack, F.:** Die Steinmetz-Manuskripte der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, in: Die Musikforschung, XIII. Jg. Bärenreiter, Kassel und Basel 1960.
- Pfäfflin 1936** **Pfäfflin, C.:** Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben. Ein Beitrag zur Erforschung vorklassischer Instrumentalmusik. Diss. Tübingen 1935. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel 1936.
- Pintacuda 1966** **Pintacuda, S.:** Bibliotheca Musicae. IV. Collana di Cataloghi e Bibliografie diretta da Claudio Sartori. Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale «Nicolò Paganini», Catalogo del Fondo Antico. Istituto Editoriale Italiano, Milano 1966.
- Pospíšil 1947** **Pospíšil, A.:** Kolem Jana Václava Stamice. [Zu J. V. Stamitz]. Havlíčkův Brod 1947.
- Quantz 1789** **Quantz, J. J.:** Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen . . . Dritte Aufl. Bey J. F. Korn dem ältern, Breslau 1789. Faksimile-Nachdruck hg. von Hans-Peter Schmitz. Bärenreiter, Kassel und Basel 1953.
- Racek 1967** **Racek, J.:** Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur, in: Colloquium amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Beethovenhaus, Bonn 1967.
- Ratner 1949** **Ratner, L.:** Harmonic Aspects of Classic Form, in: Journal of the American Musicological Society, Vol. II, 1949.

- Ratner 1956 **Ratner, L.:** Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure, in: *The Musical Quarterly*, Vol. XLII, No. 4, October 1956.
- Ratz 1951 **Ratz, E.:** Einführung in die musikalische Formenlehre. Ueber Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. Oesterreichischer Bundesverlag, Wien (1951).
- Refardt 1957 **Refardt, E.:** Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 6. P. Haupt, Bern (1957).
- Riemann 1887 **Riemann, H.:** Musik-Lexikon. Dritte... revidierte... Aufl. M. Hesse, Leipzig 1887.
- Riemann 1895/1900 **Riemann, H.:** Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik. 3 Bde. Bd. I: Stuttgart (1895); Bd. II: Leipzig 1900; Bd. III: Leipzig, s.a.
- Riemann 1902, DTB III, 1 **Riemann, H.:** Die Mannheimer Schule, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Dritter Jg., I. Bd. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902.
- Riemann 1902/03/13 **Riemann, H.:** Grosse Kompositionslehre. 3 Bde. W. Spemann, Berlin & Stuttgart 1902; 1903; W. Spemann, Stuttgart 1913.
- Riemann 1906 **Riemann, H.:** Der Stil und die Manieren der Mannheimer, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Siebenter Jg., II. Bd. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906 [Datierung des Aufsatzes:] (1907).
- Riemann 1907/08 **Riemann, H.:** Stamitz oder — Monn?, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik...* hg. von Ernst Rabich. XII. Jg., No. 7, 8. Langensalza 1907/08.
- Riemann 1929 **Riemann, H.:** Musik Lexikon. 11. Aufl., bearbeitet von Alfred Einstein. 2 Bde. M. Hesse, Berlin 1929.
- Riemann 1959/61/67 **Riemann Musik Lexikon.** 12. völlig neubearbeitete Aufl., hg. von Wilibald Gurlitt. 3 Bde. B. Schott's Söhne, Mainz 1959; 1961; 1967.
- Riepel 1754 **Riepel, J.:** Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst... *De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung...* Zweyte Aufl. J. L. Montag, Regensburg 1754.
- Ritzel 1968 **Ritzel, F.:** Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt a. M. 1967. Neue musikgeschichtliche Forschungen, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Bd. 1. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1968.
- Rubarth 1950 **Rubarth, H.:** Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik. Diss. Köln 1950. Maschinenschrift.
- Sandberger 1921 **Sandberger, A.:** Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Drei Masken Verlag, München 1921 (1. Aufl. 1900).
- Sarasin-Kat. **Katalog** der Lucas Sarasinschen Musik-Sammlung [vor 1760 begonnen]. Manuskript in der Oeffentl. Bibl. der Universität Basel.

- Scheibe 1745** **Scheibe, J. A.:** Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. B. C. Breitkopf, Leipzig 1745.
- Schering 1905** **Schering, A.:** Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hg. von Hermann Kretzschmar. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.
- Schilling 1835** **Schilling, G.:** Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften ... Zweiter Band ... F. H. Köhler, Stuttgart 1835.
- Schilling 1840** **Schilling, G.:** Der musikalische Sprachmeister. C. F. Osiander, Tübingen 1840.
- Schökel 1926** **Schökel, H. P.:** Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Diss. München 1921. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.
- Scholes 1938** **Scholes, P. A.:** The Oxford Companion to Music. Oxford University Press, London, New York, Toronto 1938.
- Schuberth 1877** **Schuberth, J.:** Musikalisches Conversations-Lexicon. Zehnte, vermehrte und verbesserte Aufl., bearbeitet von Robert Músiol. J. Schuberth, Leipzig (1877).
- Schwarzmaier 1936** **Schwarzmaier, E.:** Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert. Diss. München 1934. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1936.
- Sehnal 1965** **Sehnal, J.:** Kapela olomouckého biskupa Leopolda Egka (1758—1760) a její repertoár [Die Kapelle des Olmützer Bischofs L. Egk und ihr Repertoire], in: Časopis Moravského Musea — vědy společenské, (Brno) L-1965.
- Sondheimer 1921/22** **Sondheimer, R.:** Die Sinfonien Franz Becks. [Diss. Basel 1919], in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4. Jg., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921/22.
- Sondheimer 1922** **Sondheimer, R.:** Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, in: Archiv für Musikwissenschaft, 4. Jg. Bückeburg und Leipzig 1922.
- Sondheimer 1925/Kongress** **Sondheimer, R.:** Sinfonien aus dem 18. Jahrhundert in den Basler Sammlungen Lucas Sarasin und Collegium musicum. Ein Beitrag zur Geschichte und Auffassung der Sinfonie im 18. Jahrhundert, in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel ... 26. bis 29. September 1924. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- Sondheimer 1925** **Sondheimer, R.:** Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- Straková 1965** **Straková, T.:** Das Musikalieninventar von Pirnitz (Brtnice), (Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Mähren um die Mitte des 18. Jh.), in: Sborník prací filosofické fakulty Brněnské University, Ročník XIV, Řada uměnovědná (F) č. 9, [Racek Festschrift], Brno 1965.
- Stwolinski 1966** **De Stwolinski, G. B.:** The Mannheim Symphonists: Their Contributions to the Technique of Thematic Development. Vol. I—II. Ph. D. Theory. University of Rochester, Eastman School of Music 1966. Maschinenschrift.
- Sulzer 1773** **Sulzer, J. G.:** Allgemeine Theorie der Schönen Künste ... M. G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1773.

- Thoor 1952** **Thoor, A.:** Hugo Riemann, Mannheimskolan och «Denkmälerstriden», in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 34. Jg. Stockholm 1952.
- Tobel 1935** **Tobel, R. von:** Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik. Diss. Bern 1931. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung hg. von Ernst Kurth, Heft 6. P. Haupt, Bern und Leipzig 1935.
- Torre Franca 1930** **Torre Franca, F.:** Le origini italiane del romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna. Fratelli Bocca, Torino 1930.
- Tutenberg 1926/27** **Tutenberg, F.:** Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9. Jg., Leipzig 1926/27.
- Tutenberg 1928** **Tutenberg, F.:** Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. Diss. Kiel 1926. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1928.
- Vinton 1963** **Vinton, J.:** The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation, in: *The Music Review*, Vol. 24, No. 1, February 1963 [vgl. a. Vol. 24, No. 2, 1963, S. 183—184].
- Vogler 1779** **Vogler, G. J.:** Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Zweiten Jahrganges Erste Lieferung... 1779. Mannheim 1778—1781.
- Waldkirch 1931** **Waldkirch, F.:** Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1931. J. Waldkirch & Cie., Ludwigshafen a. Rh. 1931.
- Walter 1906** **Walter, G.:** Verzeichnis von Werken der Mannheimer Symphoniker im Besitze der Universitätsbibliothek in Basel und der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, in: *Festschrift zum 2. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Basel*. F. Reinhardt, Basel 1906.
- Walter 1960** **Walter, G.:** Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Zürich 1960.
- Walther 1732** **Walther, J. G.:** *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*... Wolfgang Deer, Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck hg. von Richard Schaal. Bärenreiter, Kassel und Basel 1953.
- Wappenschmitt 1908/09** **Wappenschmitt, O.:** Die Durchführung im I. Satz von Haydns «Militär-Symphonie», in: *Die Musik*, VIII. Jg., Heft 16, Berlin 1908/09.
- Wehnert 1956** **Wehnert, M.:** Die Mitte im musikalischen Kunstwerk. Ein Beitrag zur musikalischen Strukturforschung auf psychologischer Grundlage. Diss. Leipzig 1956. Maschinenschrift.
- Wörmann 1955** **Wörmann, W.:** Die Klaviersonate Domenico Albertis, in: *Acta Musicologica*, Vol. XXVII. Bärenreiter, Basel 1955.
- Wolff 1890** **Wolff, L.:** Geschichtliche Studien über das musikalische Motiv und seine Durchführung. Diss. Leipzig. C. G. Röder, Leipzig 1890.
- Wyler 1960** **Wyler, R.:** Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs. Diss. Zürich 1955. Graphische Anstalt Schüler AG, Biel 1960.