

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

Band: 19 (1969)

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

Kapitel: Analytische Untersuchung der Durchführung an ausgewählten ersten Sinfoniesätzen von Johann Stamitz

Autor: Dürrenmatt, Hans-Rudolf

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

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. Reprisenentrtritt: 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

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

ERGEBNISSE UND ZUSAMMENHÄNGE

- | | | | |
|------------------------------|--------------------|----------------------|-----------------------|
| 206. Verarbeitung in: | Exposition: | Durchführung: | Reprise: |
| themat. Mat. | 1. Th. / 2. Th. | 1. Th. | 1. Th. / (Schlussgr.) |
| Fortsp.-Mat. | F 1 / F 2 | F 1 / F 2 | F 1 |
| Überl.-Mat. | | | |
| neues Material | | neue Ü | neue Fortsp. |
207. **keine Verarbeitung in Df von:** 2. Th.; Ü 1; Schlussgr.
fehlende Themen in der Df : 2. Th.; Schlussgr.
fehlende Themen in der Repr.: 2. Th.
- | | | | |
|-----------------------------------|--------------------|----------------------|-----------------|
| 208. Technische Kriterien: | Exposition: | Durchführung: | Reprise: |
| | Sequenz (2x) | Sequenz (2x) | Sequenz (2x) |
| | Abspaltung (2x) | Überlagerung | Abspaltung (2x) |
| | Imitation | Abspaltung (2x) | Imitation |
| | Dynamisierung | Augmentation | Stimmversetzung |
| | | Motivreihung | |
209. **melodisch-gesangliche Df (X); betrifft** 1. Th.
kontrastreiche, dynamische Df (X); betrifft Stelle nach 1. Th.
210. **Beziehungen zwischen Form, Thematik und Harmonik:**
in Exp.: z. T. übereinstimmend
in Df : keine Übereinstimmung; Ausnahme: Harmonik und Thematik bei Mollstelle
in Repr.: Form und Thematik entsprechen sich; Thematik und Harmonik jedoch nicht
211. **auffallendste Abweichungen in der Df gegenüber der Exp.:**
 F 1 zuerst durch F 2 überlagert, danach F 1 mit neuer Oberstimmenbegleitung;
 F 2 als Schlussrundung zur Reprise
212. **Länge der Df im Verhältnis zur Exp.** (35 : 59) **und zur Repr.** (35 : 56)
213. **Gesamtverarbeitung in Exp., Df und Reprise (nach Nrn. 27; 88; 199):**
Anzahl Takte (48) im Verhältnis zur Taktzahl des ganzen Satzes (150) : 1/3;
vgl. echte Verarbeitung in der Df (22) : im Verhältnis zum ganzen Satz: 1/7
im Verhältnis zur gesamten Verarbeitung (22 : 48 = ca. 1/2)
214. **Entwicklungsgrad der Df im Vgl. zu blosser Repetition («modifizierte Exp.»):**
 a) **viel Repetition (wenig Verarbeitung) (—);**
 b) **in Entwicklung begriffen (X);**
 c) **fortgeschritten (wenig Repetition) (—);**
 d) **Tendenz zu Neubildungen (—)**
215. **Entstehungszeit des Werkes:** ; **nach** 1750 ; **vor** ; **um**

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 Mollkadenzen 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 Stametz.
 c) Partitur: Sinfonie A dur Frühlingssinfonie für Flöten Hörner Streicher ... Hg. und bearbeitet von Robert Sondheimer. Nr. 27 der Sammlung Sondheimer. 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 Sondheimer. Nr. 48 der Sammlung Sondheimer. Edition Bernoulli (Vienna 1937) ²¹⁶. — Die Sinfonie ist auch

²¹⁵ Tempobezeichnungen bei Sondheimer: 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. Sondheimer, 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.

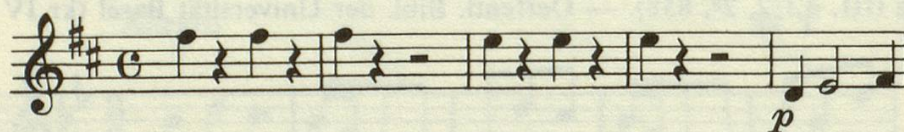
c) Partitur: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jg., I. Bd.: Sinfonien der pfalz-bayerischen Schule <Mannheimer Symphoniker> I. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 14—35. — Gedruckte St.: «III Sinfonie a più stromenti obligatti, Composte da G. Stamitz Virtuosso di Camera e Maestro del Concerto 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



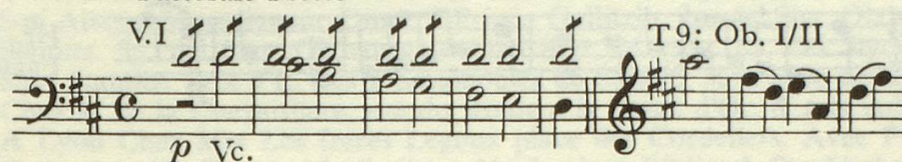
Timpano,
Clarini,
Hr., Ob.

- 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

Musical notation for Presto (Allegro) in G major, common time. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The instrumentation is listed as Hr., Fl., Ob., Fagotti.

Andantino ²²⁰ 76 T

Musical notation for Andantino in G major, 2/4 time. The melody features several triplet markings and starts with a piano (*p*) dynamic.

Menuetto 36 T

Musical notation for Menuetto in G major, 3/4 time. The melody starts with a piano (*p*) dynamic. The instrumentation is listed as Hr., Fl., Ob., Fagotti.

Prestissimo 196 T

Musical notation for Prestissimo in G major, 6/8 time. The melody starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a crescendo (*cresc.*). The instrumentation is listed as 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

Musical notation for Presto assai in G major, common time. The melody starts with a piano (*p*) dynamic. The instrumentation is listed as Ob.

Andante sempre p. 76 T

Musical notation for Andante sempre p. in G major, 2/4 time. The melody starts with a piano (*p*) dynamic.

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.

- b) Riemann: D, 7. — Op. 7, 6. — Sarasin-Kat., S. 13, Nr. 301. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 3.
- c) Partitur: Sinfonie D dur, Reitersinfonie, für Flöten Hörner Streicher ... Hg. und bearbeitet von Robert Sondheimer. Nr. 28 der Sammlung Sondheimer. Edition Bernoulli, Berlin (1933) ²¹⁶.
- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 320).

11. a) Presto ²²³ 104 T



Ob., Hr.

Andante 44 T




Menuet 48 T



Ob., Hr.

Presto 109 T



Ob., Hr.

- b) Riemann: D, 12. — Op. 5, 6. — Sarasin-Kat., S. 18, Nr. 426. — Refardt 1957, S. 47, Nr. 5.
- c) 8 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Oeffentl. Bibl. der Universität Basel (kr IV 324); Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibl. und Kunstsammlung Schloss Harburg (III, 4 1/2, 4^o, 560). — Nach Wolf auch in Genoa, Liceo mus. (unter Hoffmann).
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

12. a) Allegro 107 T



Ob., Hr., Clari-
nini, Timpani

²²³ Tempobezeichnungen der Harburg-Stimmen: Allegro, Andantino, Menuet, 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.

Tempo di Menuet

50 T

- b) Gradenwitz: 24.
- c) 6 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 5). — Wolf erwähnt die Handschrift in Donaueschingen, Hofbibl. (Mus. Ms. 1806), datiert: 1752 (anonym).
- e) Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.

18. a) Allegro 105 T

Andante 69 T

Tempo di Menuet 74 T

- b) Gradenwitz: 14. — Nach Wolf auch im Katalog des Bischofs L. Egk von Olomouc: Nr. 81 (unter Steinmetz); vgl. Sehnal 1965.
- c) 6 Manuskript-St.
- d) Manuskript-St.: Hessische Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt (Mus 1029, 13). — Wolf weist folgende Fundorte nach: Danzig Ms. 4051 (unter Heimann?); Kungl. Mus. Akad. Bibl. Stockholm in einer Partitur aus dem 18. Jh. (unter Wagenseil, aber offenbar irrtümlich).

19. a) Allegro assai 144 T

Andante 103 T

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.


- b) Riemann: F, 3. — Op. 4, 1. — Breitkopf Suppl. XIII: 1779/1780, S. 5 (= S. 673). — Holschneider 1961, S. 263, Nr. 160.
- c) Gedruckte St.: «To be continued Monthly. The Periodical Overture In 8 Parts. Composed by Stamitz. Number XLIII. Pr. 2. 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 37). — Manuskript-St. nach Wolf auch in Lund, UB und in Turku vorhanden.
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern.

27 a) Allegro 107 T




Ob.

Andante 40 T




Minuetto 54 T



Ob.

Presto 115 T



Ob.

- b) Riemann: F, 4. — Op. 7, 1.
- c) Gedruckte St.: «Sei Overture ... 6a. del Sigr. Stamitz» ... [vgl. Titel bei Nr. 9 c)].
- d) Gedruckte St.: Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek Stockholm. — Manuskript-St.: Stiftsbibl. Einsiedeln (9, 22; mit 2 Ob. und 2 Hr.). — Nach Wolf auch in Sorø, AB.
- e) Schweizerische Landesbibl. in Bern ²²⁷.

²²⁷ Die «Bibliothèque du Conservatoire Royal» in Brüssel besitzt eine handschriftliche Partitur dieser Sinfonie (angefertigt 1901). Diese Partitur, ebenso wie die 1898 geschriebenen Partituren von op. 8, Nr. 1—6 sind nur in Brüssel einzusehen. In einem Brief, datiert vom 3. August 1966 schreibt Prof. Dr. A. Vander Linden: ... «il m'a été interdit par les autorités supérieures de prêter ou de microfilmer, **dans tous les cas**, les mises en partitions d'oeuvres anciennes de nos collections. Tout au plus m'a-t-on autorisé à les laisser consulter en salle de lecture pour qu'elles puissent être comparées aux mises en partition des lecteurs: en aucun cas, elles ne peuvent servir de base de travail».

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

Andante 59 T

Tempo di Minuetto 84 T

- 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 entgegenzutreten 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.,	$\left\{ \begin{array}{l} \text{neues Mat.} \\ 1. \text{ Th. b} \end{array} \right. ;$	66
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,		112
2. Th., Ue 1, 2. Th., Schlrdg., Schlgr.;		
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)	Schlussgr. (5)
Repetition	erweiterte Repetition	Repetition	Teilrepetition
Imitation	Motivrepetition	Diminution Sequenz sinkend	Imitation Sequenz sinkend
linear	homophon	homophon	homophon
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)	2. Thema (7)
Repetition	Verarbeitung	Teilrepetition	Verarbeitung
linear	melodische Ausweitung Motivrepetition	Verkürzung	komplementäre Rhythmik Imitation
	homophon	linear	homophon
		Ue 1 b (5)	
		Repetition	
		melodische Abweichung Forte- und Piano-Kontraste Sequenz steigend	

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
 rhyth. 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 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	homophon
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	linear	homophon	linear	linear	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	linear	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	linear	homophon	linear	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.

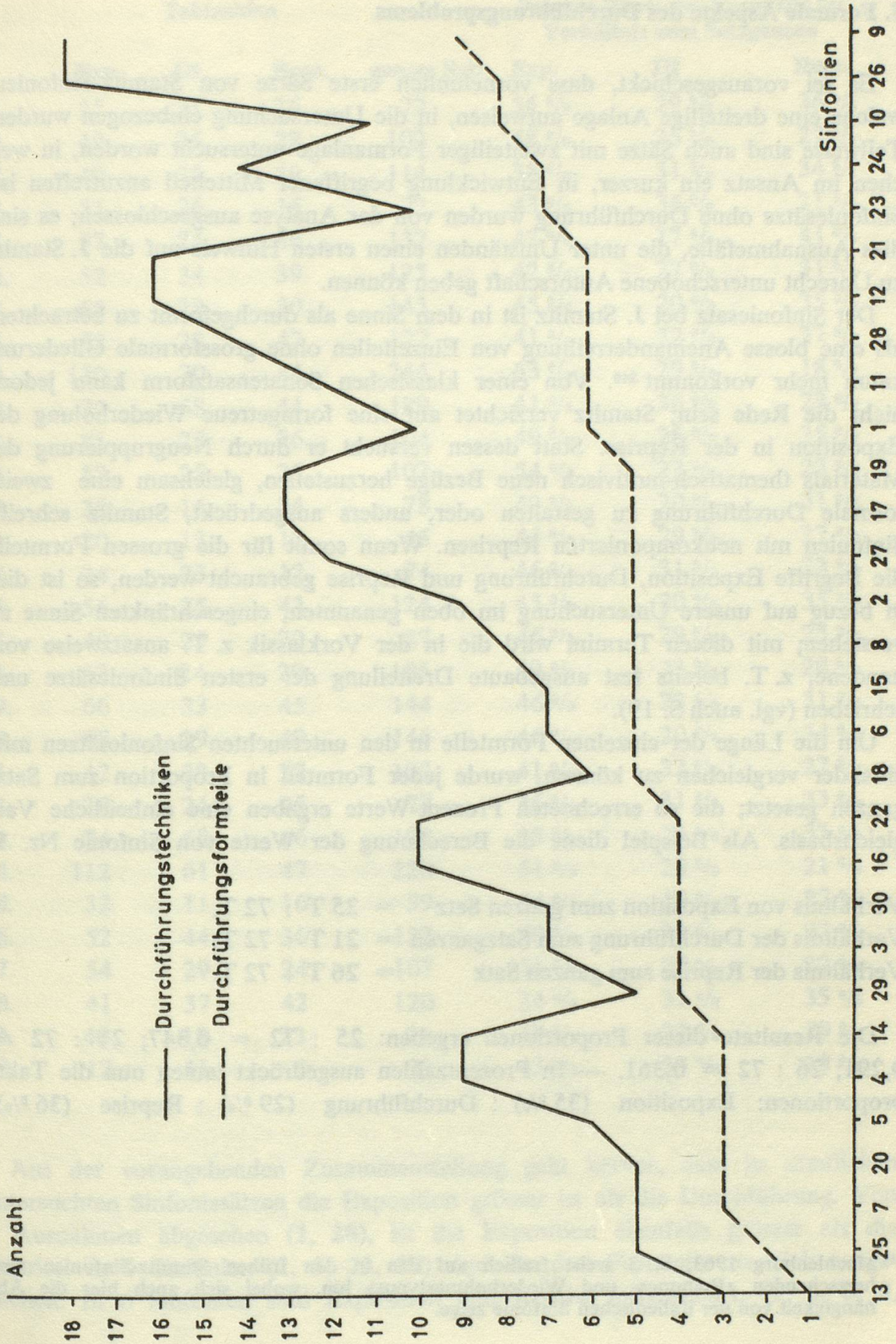
	Anreihung	Pause	organischer Uebergang
1.	3	—	2
2.	1	1	2
3.	1	—	2
4.	1	—	1
5.	—	1	1
6.	1	—	3
7.	—	—	2
8.	1	—	3
9.	4	1	3
10.	1	1	5
11.	2	—	3
12.	2	1	2
13.	—	1	—
14.	1	—	1
15.	—	1	3
16.	2	—	1
17.	2	2	—
18.	1	1	2
19.	2	—	2
20.	1	—	1
21.	2	—	3
22.	2	—	1
23.	—	—	6
24.	3	—	3
25.	—	—	1
26.	3	—	4
27.	1	—	3
28.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

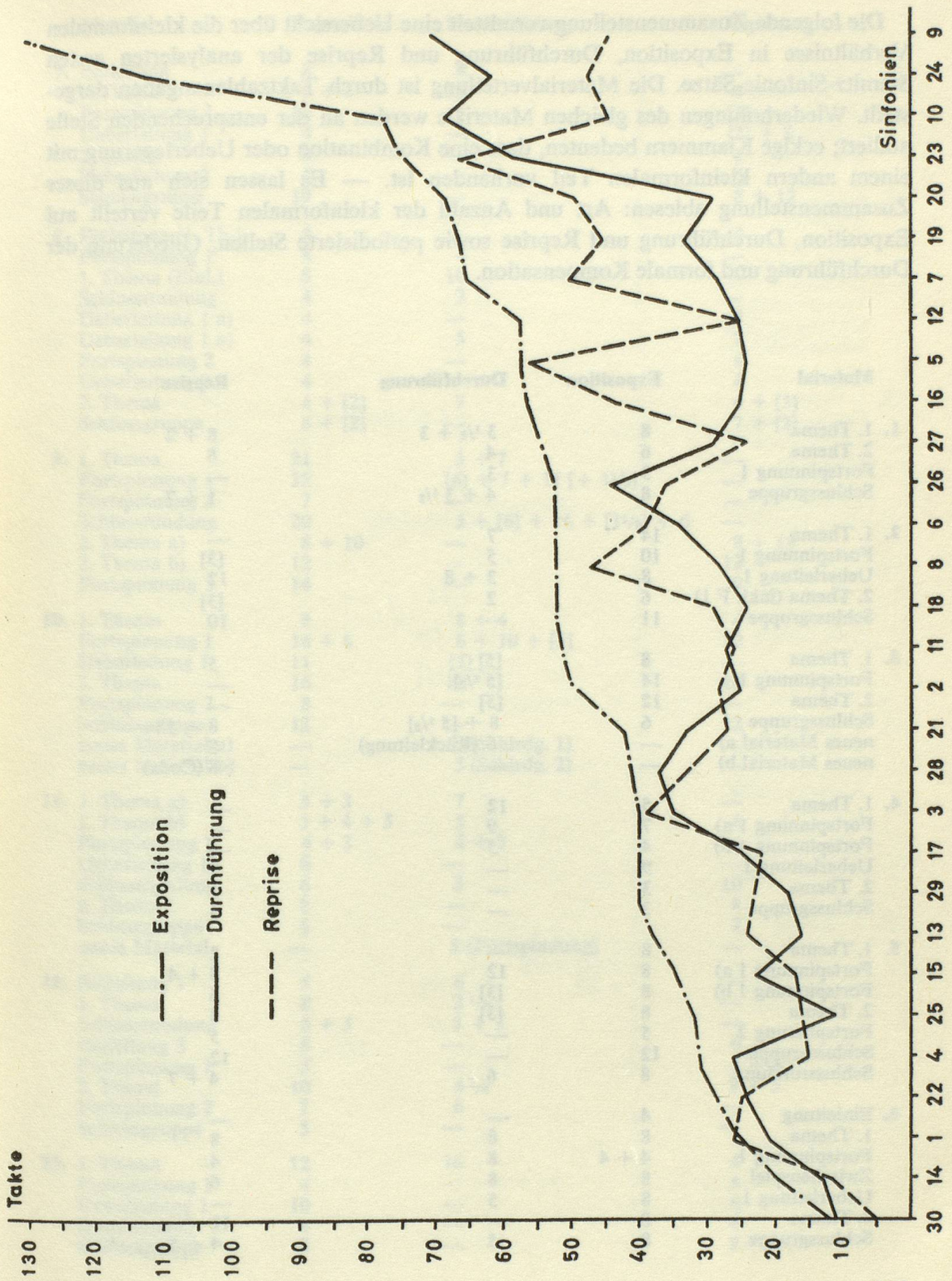
Eine graphische Darstellung auf der nächsten Seite stellt die Taktproportionen dar, ausgehend von der zunehmenden Expositionstaktzahl. Es zeigt sich dabei deutlich, dass auch Durchführung und Reprise eine entsprechende Erweiterung erfahren, da sie weitgehend vom jeweiligen Ausdehnungszustand der Exposition 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	16	—	12
neues Material	—	8 (thematisch)	—
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	5	—	5
neues Material	[8]	—	[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	Rückl.	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 verharret 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. Mehlenburg 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 Einschlebung 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).