

Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs.

Von Dr. Karl August Rosenthal (Wien).

Schon in frühen Werken des Johann Sebastian Bachschen Schaffens sehen wir deutlich wesentliche Merkmale jener Sonatenform, die in ihrer höchsten Entwicklung in der Zeit der Wiener Klassiker jedem Werke ihren Stempel aufzudrücken vermag. Die typische Gegenüberstellung zweier kontrastierender Themen im gleichen Zeitmaß im Tonartenverhältnis Tonika zu Dominante, eine das ganze oder einen wesentlichen Teil des thematischen Materials verarbeitende Durchführung und eine in die Grundtonart verlegte, eventuell zur Schlußbegründung etwas erweiterte Reprise kennzeichnen die einer so großen Entwicklung entgegengehende Form, die für jeden Einzelbestandteile strikt bindende Vorschriften gibt.

Zur Zeit der Hochblüte der Wiener klassischen Instrumentalsonate, etwa in den Werken eines Londoner Haydn, eines Salzburger Mozart nach der Pariser Reise oder eines frühen Beethoven bis 1800, stellen sich die idealen Merkmale des Sonatensatzes folgendermaßen dar: Einem markanten Hauptsatz aus doppeltem Vordersatz, sei es auf anderer Stufe sequenzierend oder beantwortend wiederholt oder auch treu wiedergegeben, folgt ein durch sequenzierende Fortbildung nur wenig erweiterter oder ein einfach wiederholter Nachsatz mit vollständigem Abschluß. Die meist zweiteilige Überleitung, namentlich in Konzertformen aus einem ersten gesanglichen und einem Passagenabschnitt bestehend, führt zu einem ausgedehnten liedmäßig behandelten Seitensatz, der melodisch im Kontrast zum Hauptsatz durch größere Bogenführung in seinen weiteren

Ornamenten einen Ruhepunkt darstellt. Nun läßt die modernere Fortbildung einem wiederholten Schlußsatz über den Harmoniefolgen der wenig erweiterten Kadenz und einem, den letzten Kadenzschritt und zuletzt den vollgriffigen Akkord der Zieltonart wiederholenden Anhang, an diesen anknüpfend, bisweilen auch mit neuem thematischen Material, dann erst im Motivspiel der Bestandteile der Exposition, das uns rasch durch zahlreiche Tonarten der Parallelregion führt, die Durchführung folgen, die noch beim mittleren Haydn mit einer kaum veränderten Fassung des Hauptsatzes in der Dominante einsetzt, eingefügte Takte leiten bei ihm zur Tonika und neuerliche Hauptsatzwiederholung bringt erst den Beginn der eigentlichen Durchführungspartie. Eine meist melodisch recht bedeutungslose Rückleitung führt zu einer fast getreuen Reprise, die nur der veränderten Modulation entsprechend ein wenig umgestaltet ist. Der Abschluß des Satzes ist zu dieser Zeit durch eine kleine Anhangserweiterung ausgedehnt, größere Kodaausgestaltungen sind noch selten. Die deutlichsten Beispiele dieser Formung finden wir erstaunlicherweise in großen Arienstücken etwa Mozarts »Re pastore«, da sich ja die Arienform den Fortschritten der Sonate vollkommen angepaßt hat.

Welches sind nun die vorangehenden Stadien einer Entwicklung, die uns zuverlässigen Aufschluß über die Vorstufen dieser Form geben können, welche Formen begegnen uns etwa ein Menschenalter früher, 1760, die im wesentlichen die eben beschriebene Type vorbilden und allmählich, Schritt für Schritt, in sie übergehen; welches sind dann jene Formen, die wohl Gemeinsamkeiten besitzen, aber doch in ihrer Entwicklung gar nicht oder nur auf Umwegen zu diesem Ziele gelangen?

Zunächst eine typische Sonatenform der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts: Eine Kopfgruppe über einfachsten harmonischen Fortschreitungen, oft nur über der Tonika, wird von einer einfach fortspinnenden (vergl. W. Fischer, Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band III) gleichlangen abschließenden Gruppe, die auch wiederholt sein kann, gefolgt;

eine Sequenz, deren Glieder sich immer mehr verkürzen und die zuletzt in rein melodische Bildung übergeht, schließt halb ab vor einem kleineren schlußsatzartigen, oft im Abschluß stark erweiterten, melodisch kontrastierenden Satz oder in wenig späteren Formen vor einem liedmäßig ausgestalteten Seitensatz, dessen doppelter Vordersatz von einem wiederholten Nachsatz beantwortet ist. Ein kurzer Anhang, nicht aus mehreren Gliedern bestehend wie in den achtziger Jahren, sondern einteilig, und der zweite Teil des Satzes beginnt mit der wiederholten Kopfgruppe in der Dominantregion, erweiterte Sequenzen führen zu einem Abschluß in der Region der Parallele, eine Rückleitung führt in den meisten Fällen zur getreuen Reprise des Seitensatzes. Hier begegnen wir freilich den verschiedenartigsten Abweichungen, die uns einzelne Wurzeln der klassischen Sonatenform erkennen lassen. — Wesentlich für diese Zeit ist eben der Kontrast des spannenden Hauptsatzes, dessen verzögerte Auflösung erst mit dem weit hinausgeschobenen Abschluß erfolgt, gegen den liedmäßigen Seitensatz, dessen ebenmäßige ornamentartige Ausführung mit geringfügigen Erhebungen an den harmonisch reichsten Stellen am Einsatz des Nachsatzes der für die späteren Formen notwendigen Unterstützung durch melodische und harmonische Ausgestaltung noch nicht bedarf. Eine eigenartige Behandlung der unvollständigen Reprise, die sich gleicherweise in vokalen und instrumentalen Konzertformen findet, ist die Einführung eines ganz neuen Themas an Stelle des ersten Seitensatzes, in späterer Zeit in allmählicher Anpassung an die Sonatenform in ihrem Streben zur Angleichung der Reprise an die Exposition hinsichtlich des thematischen Ablaufes auch neben einem Teil des alten Themas. In diesen Konzertformen läßt sich die Entwicklung dieser, wie ich sie nenne, „durchlaufend dreiteiligen“ Form darum gut nachweisen, weil die Ritornellgestaltung auf sie vorbereitet, ist doch in manchen Ritornellen Mozartscher Klavierkonzerte, die in der Reprise auf eine treue Hauptsatzwiederholung verzichten, ganz deutlich auf jenen neuen Seitensatz am Ende der Durchführung verweisen, der sonst im ganzen Satz nicht wieder auftritt. Der

erste Teil dieser Sätze ist streng sonatenmäßig gebaut, der zweite, der unbedingt im gleichen Zeitmaß gehalten sein muß, würde doch sonst ausgesprochen zweifäßige Form vorliegen, bringt nach einer oft durchführungsmäßigen Rückleitung den neuen Seitensatz und diesem folgt eben in allmählicher Entwicklung der letzte Abschluß der Exposition und bald auch der Seitensatznachsatz; die Bildung verschwindet 1777 mit Mozarts Salzburger Konzerten endgiltig. Das Wiederaufnehmen des Gedankens an einen neuen Reprisenseitensatz, das wie die ganze Formgestaltung auf Überlegungen der Durchführung in Vokalwerken mit fortschreitender Stimmungsänderung zurückzuleiten sein dürfte, erfolgt erst zu einer Zeit der vervollständigten Reprise mit getreuem, in der Grundtonart einsetzendem Hauptsatz und nach diesem, hat also mit unserer Type nichts zu tun, die von durchlaufenden Formen im Sinne allmählicher Anpassung zur Zweiteiligkeit der Sonatenform führt und auf die Ausgestaltung des Reprisenseitensatzes, nicht aber der Durchführung zu einem selbständigen Satzteil achtet.

Für die Ausbildung der Durchführung sehen wir zwei Leitlinien, die eine führt von ausgesprochen dreiteiligen, die andere von zweiteiligen Formen zum gleichen Ziele. Die dreiteiligen Formen, die im allgemeinen irrig ohne Unterscheidung als Dakapoformen bezeichnet werden, mögen zuerst einer Untersuchung unterworfen sein. Der Terminus an sich zeigt uns schon die Herkunft aus vokalem Ursprung, das instrumentale Dakapo des Tanzsatzes kann der selbständigen Ausbildung der Einzelteile wegen eben darum nicht als Vorstufe der sogenannten Dakapoformen gelten, weil in ihnen ja gerade die Verknüpfung so wesentliche Rolle spielt, die in den Vokalformen maßgebend ist. Analog unserem Gedankengang beim Tanz-Alternativsatz freilich ist das Dakapo der dreiteiligen Formen dann nur eine vollkommen notengetreue, daher nicht auszuschreibende Wiederholung des ersten Teiles. Die einzig mögliche Veränderung der Reprise ist die Auszierung der Melodie, die aber keinerlei harmonisch oder gar rhythmisch wesentliche Folgeerscheinungen zeitigen darf. Die vollkommene, unausgeschriebene Dakapoform

der Arie herrscht bis etwa 1770 vor, dann setzt der großen Ausdehnung wegen eine Rückbildung ein, da das Streben zur Dramatisierung der Oper eine acht- bis zehnmahlige Wiederholung einer Textstrophe unmöglich zulassen kann. Die erste Satzgruppe ist gemäß der Fortbildung in Instrumentalwerken allmählich bis zu einer Gliederung in Exposition, Durchführung und getreue, in der Grundtonart einsetzende Reprise gediehen, der dritte Satz ist genaue Wiederholung, wenig ältere Formen bringen nach einer ausgedehnten Exposition mit wiederholter Textstrophe unter Hauptsatz und Seitensatz die Hauptsatzreprise in der Dominante, schließen aber diese schon in der Grundtonart nach rascher Rückbiegung ab, so daß die Überleitung auf der gleichen Stufe beginnen kann wie in der Exposition. Und damit ist die Möglichkeit einer Verkürzung geboten, man läßt dem Hauptsatz der Exposition unmittelbar die Überleitung der Reprise folgen und beschränkt die Zahl der Strophenwiederholungen auf 6—7, eine freilich sehr geringfügige Besserung. Mozart versucht vereinzelt eine Reprise erst vom Seitensatz an, ich habe dies noch bei keinem anderen Meister finden können. Die „Semidakapo“-Form besteht aus einer bisweilen rückleitungslosen ersten Sonatenform, die der in vokalen Werken im allgemeinen unterbleibenden Durchführung wegen jenen Formen gegenüber im Vorteil ist, die nach einer mehr oder weniger Rückleitung, oft wieder zur gleichen Textstrophe, eine getreue und vollständige Reprise in der Tonika aufzeigen können. In der Parallelregion oder in der Variante folgt ein oft zweiteiliger Mittelsatz mit einer Schlußkrona für eine Solokadenz; nach einer dem ersten Ritornell entnommenen oder auch ohne Rückleitung schließt eine verkürzte Reprise des ersten Satzes in eben beschriebener Art. Nun unternimmt es Mozart, scheinbar als einer der ersten, den Mittelsatz in die Gruppe des ersten Satzes an Stelle der Rückleitung, die ja die gleiche oder eine nur wenig einfachere Modulation hatte, aufzunehmen. Im „Ascanio in Alba“ sehen wir dieses Experiment; daß neben der streng bewahrten Gliederung der Themen, der Zweiteilung, der Modu-

lation und Schlußkadenz auch die neue selbständige Tertstrophe übertragen wird, ist die Grundlage für alle künftige Weiterbildung. Die Dakapiformen treten in den nächsten Werken vollkommen zurück, der Mittelsatz verliert sehr langsam von seinen Merkmalen eines nach dem andern. Ist die Form aber jetzt noch als „Dakapiform“, das heißt Form mit notenge-treuer Reprise anzusprechen? Wir sehen, daß die Überführung der Dakapiform in die Sonate derart spät und ebenso plötzlich zu einer Zeit erfolgt, da die Sonatenform schon hoch entwickelt oft auch im gleichen Satz vorhanden war, daß hier nur eine späte Umformung, aber keine kontinuierliche aus eigenem erfolgende Anpassung vorliegt, die zu einer Herleitung einer Sonatenform aus der Dakapiform durchaus keine Berechtigung gibt, viel weniger noch aber, wie es von manchen angenommen wird, eine unmittelbare Fortbildung des ersten Satzes der Dakapiform in Exposition, des dritten in Reprise möglich sein kann. Die Formen einer älteren Zeit, die die Reprise nicht getreu ausführen, sterben ja weit früher ab, der neapolitanischen Dakapoarie gehört die Führung.

Die dreiteilige Form, die weit mehr Einfluß ausübt, ist die des Bivaldischen Konzertsatzes; Bach zeigt uns einen Teil der Entwicklung, den ausführlich zu geben ich einer anderen Studie vorbehalten möchte.

Welche zweiteiligen Formen, die für die Entwicklung der späteren Sonatenform wesentlich sind, uns in den Werken Bachs begegnen, will diese Untersuchung darlegen, bei der Fülle des Materials muß aber eine Einschränkung auf markantere Beispiele in bekannteren Werken vorgenommen werden. Während bei anderen Meistern namentlich einer späteren Zeit das konstruktive Element der Formausbildung allein schon ein typisches Kennzeichen für die Entstehungszeit eines Werkes abzugeben vermag, ist dies bei Bachs Werken nicht so einschränkungslos möglich, wohl kann die Untersuchung einen Hinweis auf die Periode geben, der Einfluß der kontrapunktischen Schreibart, das durchgängige Streben nach Vereinheitlichung des thematischen Materials ist bei Bach zeitlebens so überwiegend, daß

wir bisweilen wenig mehr als ein früher-später zeigen und kaum hoffen können, aus diesem Kriterium allein, wie dies etwa bei Mozart möglich ist, ein Werk zeitlich genau zu bestimmen.

Wohl weisen die Wege der Entwicklung Bachs deutlich auf die Zukunft, doch dürfen wir nie vergessen, Formen die wir auffinden, steuern nicht immer auf ein Ziel hin, das uns später auff scheint, es sind Ab- und Umwege, die hinführen, zu höchster Blüte entwickelt kann eine neue Stilströmung die Verwendung beschränken, sehen wir doch auf Bachs Anwendung der Konzertform, oder eine noch so hoch eingeschätzte Form kann bei anderen Meistern auf lange zurücktreten, hier sind Bachs Tockaten treffliche Beispiele. In den Grundmerkmalen der Zeitströmung aber vermag sich ein Meister selbst der Bedeutung Bachs nicht der Entwicklung entgegenzustellen. Es soll versucht werden aufzuweisen, wie er sich anpaßt.

Wohl wählt Bach für einzelne Besetzungstypen eigenartigere Formen als andere Meister, ist doch das Alternieren eines virtuos behandelten Solos mit dem bald rein harmonischen, bald mehrstimmig kontrapunktischen Tutti konstruktiv so vorbestimmend, daß zumindest alle Konzertsätze, dann aber auch zahlreiche Einzelsätze von Instrumentalwerken für Soloinstrumente ohne Begleitung in dieser Form geschaffen werden; das frei improvisierende Moment geht von den Orgeltokaten auf die analog geformten Einleitungssätze von Sonaten und Suiten über, doch liegt keineswegs ein Anlaß vor, von einer nahezu chronologischen Betrachtung der Entwicklung abzugehen, nur sind jeweils die formstilbestimmenden Momente in Betracht zu ziehen wie etwa bei den Violin- und Violoncello-solosonaten die Behandlung der Reprise, die sonst, von den Begleitstimmen gewissermaßen gefesselt, recht getreu abläuft, hier oft der veränderten Lage wegen zu allen erdenklichen Freiheiten ihre Zuflucht nehmen muß.

Die Adagio-Einleitungssätze der drei Violin-Solosonaten zeigen ausgesprochene Zweiteiligkeit mit deutlicher Modulation

zur Dominante im ersten Teil, doch läßt der toffkatenartige Charakter der Kopfgruppe nie den Eindruck ausgesprochener Themenbildung vor uns erstehen. Die Reprise ist sehr frei und durch eine Modulation in die Richtung der Subdominante hin etwas ausgedehnt, der Abschluß ist um einen kleinen Anhang erweitert, in der 3. Sonate in C ist der Mitteleinschnitt fast vollkommen überdeckt, eine auch sonst nicht seltene Erscheinung. — Die Fugensätze an zweiter Stelle entziehen sich unserer Betrachtung. Der Siziliano der 1. Sonate in g ist konzertmäßig, das Andante der 2. Sonate ist das erste schöne Beispiel unserer Form; seines Stimmungsgehaltes wegen wäre es in den Werken Antonio Vivaldis in dessen typischer Konzertform, die der eben erwähnte Siziliano noch zeigt, geschrieben gewesen, die Kopfgruppe des Anfangs hätte, als Abschluß wiederholt, eine lange kaum gegliederte Solopartie umschlossen; hier moduliert ein sehr gesangliches Kopfmotiv mit geklopfter Begleitung zur Dominante, eine kleine Sequenz führt zu einer reicher verzierten Kadenz. Die in der Dominante wiederholte Kopfgruppe biegt sofort zur Parallele aus und kehrt nach reicherer Erweiterung zu einer kaum verwandten Schlußgruppe zurück. Das Largo der 3. Sonate läßt ohne offenen Abschluß unmittelbar mit der Kadenz der sequenzierenden Fortspinnung den zweiten Teil eintreten, ähnlich der Form des ersten Satzes, der nun nach einer längeren eingeschobenen Sequenz in den gleichen Abschluß einmündet; ein freier neuer Schlußsatz folgt nach. — Der Finalsatz der ersten Sonate ist, wie dies häufig vorkommt, tanzmäßig gehalten und darum in zwei zu repetierende Abschnitte gegliedert, die einander entsprechen, das Thema des ersten erscheint am Anfang des zweiten in Gegenbewegung, der zweite Teil ist durch seine Subdominantmodulation sehr erweitert und schließt mit dem gleichen noch unabgetrennten „Epilog“ (vergl. wieder W. Fischer, Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles) wie der erste Abschnitt. Der Themencharakter des 2. und 3. Finalsatzes läßt solche Umkehrung nicht zu, sonst sind die Sätze gleich gebaut.

Das Preludio der dritten Partita ist ein Formversuch eines Konzertsatzes, der nicht durch die Kopfgruppe sondern durch ein spätes Satzglied die Sologlieder verknüpfen will. — Die Tanzsätze sind durchweg zweiteilig, schon hier zeigt sich die später stets zu verfolgende Methode, den Stammsätzen Formen zu geben, die die ältere Zweiteiligkeit streng bewahren, für die Sarabande und die Intermedien aber andere anzuwenden, die, wie sich zeigen wird, Vorstufen späterer zwei- und dreiteiliger Liedbildungen sind. Wohl sind hier die Ungleichungen der beiden Abschnitte noch nicht weit gediehen, die Kopfgruppenabtrennung, das deutliche Merkmal der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts, ist auch in Ansätzen noch kaum merklich, die Anfänge der beiden Abschnitte zeigen wenig Beziehungen aufeinander, die Anhänge sind in sehr freier Gegenbewegung erwidert, sie zeigen noch nicht die später in den französischen Suiten typische reichere Harmonik der Kadenzstufen. Die Gigueen haben ihre späterhin ebenso wesentliche Thenumkehrung am Anfang des zweiten Teiles noch nicht erhalten, im Gegenteil mutet uns die gleichmäßige Beantwortung der ersten Kopfgruppe am Anfang des zweiten Teiles gerade in diesen Sätzen neben der Courante der 2. Partita besonders fortschrittlich an. Die Sarabande der zweiten Partita wiederholt nach einem auf einen Halbschluß, gleichfalls ein Zeichen modernen Schaffens, folgenden Mittelsatz den viertaktigen Nachsatz der viertaktigen Kopfgruppe verziert und schließt mit einem neuen Anhang. Die scheinbar früher entstandene Sarabande aus der ersten Partita läßt nach gleichem Bau des ersten Teiles den Mittelteil in den nun veränderten Nachsatz übergehen. Vergleichen wir diese Formen mit späteren pseudodreiteiligen Liedformen, so sehen wir eigenartigste Ähnlichkeiten. — Der Einlegesatz der ersten Partita, eine Bourrée, zeigt ebenso moderne Züge; während sonst Mollsätze in der Moll dominante, eventuell mit Durterzerhöhung nur des Schlußakkordes, abschließen, folgt einer einfachst harmonisierten Kopfgruppe und einer Folge von Sequenzen, nicht mehr einer einzigen, sondern nach einer zweitaktigen Sequenzgruppe mit melodi-

schem Abschluß eine eintaktige, ein Abschluß in der Paralleltart; eine längere sequenzierende Rückleitung führt zu einer freien erweiterten Reprise des ersten Teiles, wieder ein frühes Beispiel einer Dreiteiligkeit als Vorstufe einer späteren Liedform. Ähnlich sind die Einlagen der 3. Partita, nur ist die Bourrée nach alter Art, doch die Menuettbildung aus einem doppelten Vorderatz, der erste abgeschlossen, der zweite mit Dominantmodulation, einem das Themenmaterial verarbeitenden Mittelsatz mit Sequenzen über die Parallele zurück zum auf acht Takte gedehnten Vorderatz mit vollem Abschluß, ist modernst fortschrittlich. Das 2. Menuett hat die in Vokalformen dieser Zeit häufigere Zweiteilung des zweiten, dem ersten kaum entsprechenden Teiles in zwei korrespondierende Abschnitte; selbst nach späteren Kriterien eine streng zweiteilige Liedform, wie sie uns bald auch ohne doppelten Vorderatz begegnen wird.

Die unterschiedlichste Gestaltung zeigen die sechs Violoncello-Solosuiten-Präludien. Während die drei ersten ausgesprochen einteilig und somit einer früheren Zeit zuzuschreiben sind, ist die vierte ein langsamer, die sechste ein rascher Konzertsatz und auch die fünfte weist als zweifäßige Duvertüre auf spätere Zeit, weit näher den englischen Suiten, hin. — Auch die Einzelsätze sind sowohl hinsichtlich ihrer Ausdehnung als auch ihrer Ausführung sehr verschieden, die drei ersten entsprechen etwa den Sätzen der ersten Violinpartita mit nicht ausgebildetem Epilog und Anhang in Gegenbewegung, die Anfangsmotive des zweiten Teiles ähneln nur kaum der Kopfgruppe des ersten. — In den Couranten ist ein wenig mehr von Angleichung der Epilogen bemerkbar als in den Allemanden. Über der einfachen unregelmäßigen Zweiteiligkeit der Sarabanden der 1. und 3. Suite steht die Gestaltung der zweiten mit ihrem weit ausgedehnten zweiten Teil nach einem doppelten Vorderatz mit Nachatz im ersten Abschnitt. — Die Menuette der 1. und 2. Suite bestehen, ähnlich den Violinsonaten, aus doppeltem Vorderatz und zweiteiligem Nachatz, die beiden Bourrées, wieder gleich den Violinsonaten, zeigen einteiligen

ersten und weit freier korrespondierenden zweiteiligen zweiten Abschnitt. Wir erkennen also für jeden einzelnen Intermediensatz ebenso wie für jeden Stammsatz nicht nur in rhythmischer sondern auch in formaler Hinsicht bestimmende Merkmale.

Die zweite Reihe von drei Partiten sieht freilich ganz anders aus. Zunächst verblüfft die scheinbar plötzliche Übernahme der Kopfgruppe an den Anfang des zweiten Teiles; der Seitengedanke erscheint in diesen viel größeren Formen anfangs noch in Umkehrung, der Abschluß ist vollkommen treu; der zweite Teil moduliert in seinen erweiterten Gliedern deutlich nach der Parallele und schließt hier ab. Die vierte Suite scheint die späteste zu sein, die im Gegensatz zu den anderen, in denen dies nur andeutungsweise erkennbar ist, diese Merkmale deutlich ausgeprägt zeigt. Während in diesen mit Ausnahme der streng dreiteiligen Gavotten die Zweiteiligkeit mit zweiteiligem zweitem Teil gewahrt ist, die Vordersätze sind meist doppelt, sehen wir neben der größeren Ausdehnung gerade der Intermediensätze zu einer ausgesprochenen Sonatendurchführung im gleichen Beginn der beiden Abschnitte, einer großen Erweiterung und einer treuen Seitensatzreprise. Dieser Gesichtspunkte wegen läßt sich also die Entstehung der Violinsonaten und Violoncellosuiten in die Köthener Zeit derart einreihen, daß in ihren Anfang die drei Violinpartiten und die drei Violoncellosuiten fallen, die 5., 6. und die 4. Cellosuite sind aber für das Ende der Periode in Anspruch zu nehmen.

Aus der Gestaltung der Tanzsätze des ersten Brandenburgischen Konzertes läßt sich in der gleichartigen Ausführung der Dreiteiligkeit des Menuett-Trios, der Schlußangleichung der Polacca und der strengen Untergliederung des zweiteiligen letzten Trios auf die Richtigkeit dieser Annahmen schließen. Auffallend ist die große Ausdehnung der Reprise des zweiten Satzes des 3. Konzertes auch analog der starken Erweiterung der Bourrée der vierten Cellosuite.

Die ersten Sätze der sechs Orgelsonaten sind meist Konzertformen (2., 3., 5., 6.), nur zweimal Fugensätze. Das Dakapo eines großen Abschnittes, ein Ergebnis der langen Konzertstudien

auch in den Brandenburgischen Konzerten, ist in einzelnen Sätzen (3., 5.) sehr wesentlich. Die zweiten Sätze, in 1 ein Siziliano, haben freie Reprisen, die Kopfgruppe weicht ein wenig ab, der Schlußsatz aber ist gleich. In 6 folgt einer Rückleitung eine vollkommene von der Subdominante ausgehende Reprise. In 2 ist der langsame Satz eine einteilige Überleitung zum Finale, in 4 sehen wir das seltene Beispiel einer Zweiteiligkeit mit Kadenz des ersten Abschnittes in der Subdominante mit Schlußsatzangleichung, 5 ist die typische Form eines langsamen Konzertsatzes, nur ist die Zweiteiligkeit des Mittelabschnittes besonders zu vermerken. Die Finalsätze sind meist Konzertformen mit größerem DaCapo (3., 4., 5., 6.), 1 ist eine einfach zweiteilige Form mit Kopfsthemenumkehrung in der Reprise, 2 ein Fugensatz mit einiger Anpassung an eine Konzertform. Die Orgelsonaten nehmen so eine Mittelstellung zwischen den Vivaldikonzerten und den Violin- und Cellosonaten ein, fußen aber technisch auf beiden, dürften trotzdem vor den Violinkonzerten entstanden sein.

Die zweistimmigen Inventionen sind meistens Vorspiele; einteilig beginnen sie mit einfacher Imitation, die gerne zur Dominante führt und abkadenziert, nun setzt eine ähnliche Imitation ein und moduliert zur Parallele, eine leichte Bewegung in der Technik der Orgelpunkte leitet zu einer vollen Kadenz; oder sie imitieren ein Motiv immer wieder von neuem, seltener stehen sie in ausgesprochener Fugenform. Die ersten Zeichen einer Weiterbildung sehen wir in den Fällen einer überdeckten Zweiteiligkeit, da mit dem Abschluß des ersten Teiles gleichzeitig der zweite Teil einsetzt. Bisweilen tritt nun ein obligater Kontrapunkt hinzu, der allmählich, als erster Ansatz künftiger Seitensatzausbildung, in zunehmender Selbstständigkeit bis in späte Zeit zu verfolgen ist. Eine ausgeführte Sonatenform zeigt 6 mit vollständiger Tonikareprise wenn auch mit Stimmenvertauschung, der Durchführungs-Rückleitungsteil moduliert nach italienischem Brauch von der Dominante zu deren Parallele.

Die dreistimmigen Sinfonien verwenden die gleichen

Typen, bevorzugen aber Fugensätze und zeigen bisweilen (6) deutlichere Zweiteiligkeit, eine wenngleich durchführungslose Sonatenform hat 11, insbesondere die Seitensatzentwicklung ist zu vermerken.

Das Violinkonzert in a-moll, dessen Tutti ein treffendes Beispiel eines Sonatenerpositionssatzes mit selbständiger Epilogbildung ist, bringt im Solo eine volle Sonate mit geringfügiger Erweiterung der Reprise; kennzeichnend ist die Modulation der Exposition nach der Parallele in die Dominante, die der Reprise in die Subdominantregion. Der zweite Satz ist eine typische Konzertform, der dritte Satz besitzt in seinen Solopartien deutliche Sonatenmerkmale in modulatorischer Anlage, einer Durchführung, die dem ersten Satz fehlt, und einer nachgetragenen Hauptsatzreprise in der Tonika, der eine Solokadenz folgt; ein Anfangstutti schließt ab. Es ist ein Endglied der Entwicklung aus den Brandenburgischen Konzerten in die Richtung der Sonatenform ohne Vermengung mit anderen Formtypen.

Der erste Satz des E-dur-Konzertes ist eine Dakapoform mit Einarbeitung Vivaldischer Konzertform in der durchführungsartigen Behandlung der Hauptgruppe und der Ritornellwiederkehr in der Parallele im Mittelteil. Exposition und Reprise erweitern die kurz ausgeführten Gedanken des Anfangsritornells zu ausgesprochener Expositionsbildung mit deutlich abgetrenntem, selbständigen Epilog. Der langsame Satz ist eine Konzertform, das Finale ein Rondo, dessen Thema regelmäßige zweiteilige Liedform hat.

Der erste Satz des Doppellkonzertes in d-moll zeigt gleichfalls ein Vorstadium der Sonatenform. Nach einem Tutti-ritornell, dessen Thema erst im Durchführungs-Rückleitungsteil wiederaufgenommen wird, folgt ein neuer Hauptsatz, der nach ausgedehnter Überleitung in der Dominante wieder auftritt, nach einer längeren, thematisch verarbeitenden Rückleitung schließt dieser Hauptsatz und leitet in jenen Ritornellteil, der in der Dominante den ersten Satzteil abgeschlossen hat. Der zweite Satz ist eine Konzertform, ebenso der dritte. Das Konzert für zwei Violinen ist wohl das erste dieser drei Werke.

Die englischen Suiten, die man ihrer Preludien allein wegen in die Köthner Jahre einreihen muß, zeigen in der 2., 3., 4. und 5. Konzertformen mit Da capo, den Orgelsonaten ähnlich, die 1. ist von einem zweiteiligen, nicht sonatenmäßigen Vorspielsatz, die letzte von einer Ouvertüre eingeleitet. Die ausnahmslos zweiteiligen Allemanden und Couranten zeigen meist gleiche Hauptsätze, die Kopfgruppen sind weiterhin nicht abgeschlossen, die Epiloge aus gleichem thematischem Material, die Anhänge gleichartig, aber noch immer nur Auszierungen der Tonikaharmonie. Bevorzugt ist die Umkehrung der Kopfgruppe und Stimmenvertauschung bis zu größter Freiheit. Namentlich für die Gigue setzt sich das späterhin so grundwesentliche Prinzip der Umkehrung der Kopfgruppe in der Reprise durch. Nur die II. Courante der ersten Suite weicht von einer zweiteiligen Form ab, freilich ist sie auch melodisch von der üblichen Gestaltung unterschieden, ihr zweiter Teil ist zweigliedrig. — Die Sarabanden bringen die Fortbildung gegen den Liedtypus hin, gleich die der ersten Suite zeigt das schon früher versuchte Beginnen, in der einem langen thematischen Mittelsatz folgenden Reprise den doppelten viertaktigen Vorderatz mit Dominantabbiegung in eine achttaktige abschließende Gruppe umzugestalten; früher angewandte Anhänge sind verschwunden. Die ältere Zweiteiligkeit sehen wir noch in allen anderen Sarabanden, die beiden Glieder des zweiten Teiles schließen aber immer mit der gleichen anhangartigen Figur, meist einer wechselnotigen freien Umspielung der Tonikaterz. — Die Intermedien zeigen wieder die reichste Mannigfaltigkeit der Formen, in den Bourrées (1, 2) sehen wir freie Zweiteiligkeit wie immer, die Menuette aus 4 sind pseudodreiteilig, der Vorderatz des ersten Teiles schließt als Nachatz den zweiten Teil ab, sonst auch ausgesprochen dreiteilig mit in der Tonika abschließender Reprise des in die Unterquint verschobenen Vorderatzes (Nr. 2 aus 1). Die Gavotten (3, 6) sind zweiteilig mit Gliederung des zweiten Teiles mit Anhang und pseudodreiteilig. Ein Passepied aus 5 hat Rondoform, der andere ist frei dreiteilig. Wir bemerken also wohl eine

Fortbildung der Stammsätze zur Sonatenform hin, die Intermedien aber, die Vorstufen einer späteren Liedbildung darstellen, sind sehr unregelmäßig und nähern sich allmählich den Stammsätzen, nur im ersten Teil zeigen sie ein wesentliches Liedmerkmal: einen doppelten Vordersatz, dessen zweites Glied in die Dominante moduliert; der zweite Teil beginnt meistens thematisch, eine längere oft modulierende Rückführung bringt uns entweder zu einem gleichartigen erweiterten Tonikanachsatz oder zu einer Reprise des nun abgeschlossenen meist einfachen erweiterten Vordersatzes.

Die Suite in a für Cembalo-Solo legitimiert sich durch die Ausgestaltung der Anhänge als in der Zeit der französischen Suiten entstanden, aber auch die Kopfgruppenbeantwortung, die Ausföhrung des Seitensatzes aus neuem melodischen Material, die Form der Sarabande, die Gegenbewegung des Giguenthemas im zweiten Teil vermögen dies zu bestätigen. Der kleineren Ausdehnung wegen muß man aber doch für eine Vorstufe zu diesem großen Werke plädieren. Noch näher den Englischen scheint die Suite in Es zu stehen, denen die Duvertüre in F ihrer Einleitung ebenso sehr wie ihrer Satzdimensionen und der häufigen Dreiteiligkeit wegen zeitlich gleichzusetzen ist.

Die französischen Suiten entbehren eines Vorspieles, die Zeit des übermächtigen Einflusses der Konzertform ist überwunden. Die Zweiteilung der Stammsätze ist streng gewahrt, die Kopfgruppen sind weiterhin nicht abgetrennt, die Epiloge immer häufiger thematisch von der Kopfgruppe unterschieden, wenn auch noch selten ihr entgegengesetzt. Die Gegenbewegung im Einsatz der Reprise nimmt ab, die Ausbildung des Anhangs macht ihn harmonisch reich, meist werden alle Stufen der erweiterten Kadenz über dem eintaktigen Orgelpunkt durchlaufen. Für die Gigueu ist die Thementumkehrung Gesetz geworden, eine Binnenkadenz in der Dominant- oder Parallelregion scheidet den sonst ungeteilten zweiten Abschnitt, doch ist dieser Abschluß nicht mehr vom gleichen Anhang verziert wie der letzte Schlußteil. Immer mehr nehmen die Fälle überhand, in denen der Anfang des zweiten Teiles nicht mit der

Kopfgruppe erfolgt, also jener Zweiteiligkeit der Sonatenform vorgearbeitet wird, die nur eine vollständige Seitensatzreprise nach einem recht freien rückleitenden Abschnitt kennt. — Die Sarabande ist weiterhin zweiteilig mit Teilung des zweiten Abschnittes in zwei korrespondierende Glieder, doch tritt nun als wesentliche Neuerung ein Anhang des ersten Teiles auch an den Abschluß des zweiten. In der vierten Suite schließt dieser Anhang freilich auch den ersten Abschnitt des zweiten Teiles und dasselbe sehen wir in der fünften Sarabande. Die Menuette sind ähnlich geformt, im ersten Menuett der ersten Suite tritt eine alternative Dreiteiligkeit erstmalig auf, ein doppelter abgeschlossener Vordersatz wird nach einem das Thema imitatorisch verändernden Mittelteil getreu wiederholt. Bloß die beiden „Air“ bezeichneten Sätze, in der zweiten Suite dreiteilig mit Stimmenvertauschung, der erste Abschnitt als Abschluß in der Tonika wiederholt, in der vierten Suite eine primitive Sonatenform in kleinster Gestalt, weichen von der Regel ab.

Die erste Suite aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach steht den englischen Suiten recht nahe, das Präludium der zweiten ähnelt der sechsten Ouvertüre der englischen Suiten. Die Kopfgruppen stehen den französischen Suiten näher, doch ist in den Anhängen noch keine Anpassung erfolgt. Eine Sonatenform wie 27 desselben Notenbuches wäre für Bach in dieser Zeit ungemein erstaunlich, begegnet uns doch so voll abgeschlossene Kopfgruppe, selbständiger Nachsatz und ganz treue, von der Tonika ausgehende Reprise nach einer das thematische Material verarbeitenden, von der Dominante zur Parallele modulierenden Durchführung bei Bach in dieser Zeit sonst nirgends. Die Art der Veränderung der Kopfgruppe in der Reprise läßt uns die Authentizität des Satzes anzweifeln. Die übrigen Werke des Klavierbüchleins haben ähnliche Züge wie etwa die englischen Suiten, doch ist es wohl nicht ratsam, gerade sie als Beispiele einer Entwicklung heranzuziehen.

Die Partiten bilden das nächste und höchste Entwicklungsstadium der Suitenkomposition bei Bach. Die Präludien sind

bald fugenmäßig behandelt (1), bald haben sie Duvertürenform (2, 4), doch auch eine Konzertform fehlt nicht (5). 3 und 6 sind bereits im Notenbuch der Anna Magdalena besprochen. Die Kopfgruppen sind nunmehr abgeschlossen, sie kehren am Beginn des zweiten Teiles meistens in der ursprünglichen Lage wieder, die Seitengedanken sind thematisch neu und werden am Abschluß des zweiten Teiles wiederholt, doch noch immer wird bisweilen zu einem neuen Kontrapunkt bei Stimmenvertauschung der Seitengedanke aus dem Kopfmotiv entwickelt. Die Zweiteilung des zweiten Abschnittes, der nur selten überhaupt weiter ausgedehnt ist, fehlt. Die Gigue zeigen eigenartige Merkmale der Weiterbildung: wie sehr hat sich doch der Spielcharakter der ersten Gigue verändert, der Anfang der vierten und fünften Gigue ist die Imitation eines neuen Motives, von einer Umkehrung des punktiert rhythmisierten Themas ist keine Rede mehr. Der Epilog freilich ist immer streng gewahrt geblieben. — Die Sarabanden sind noch immer im zweiten Abschnitt zweiteilig, aber frei behandelt (2, 3, 5), in 4 sehen wir eine ausgebildete Sonatenform. Die Menuette der ersten Suite sind streng parallel zweiteilig gebaut, aber die sonatenmäßige Tonartenveränderung ist genau beachtet, sonst macht sich noch die alte Zweiteiligkeit mit Teilung des zweiten Gliedes bemerkbar. In Mollsäzen erfolgt eine Binnenkadenz der Subdominante oder Dominante, in Dursäzen der Parallele, aber die Abtrennung der Kopfgruppe, die Unterscheidung in der Epilogbildung, nicht zuletzt die Abhangrückentwicklung, des früheren Kernpunktes der Ähnlichkeitsbeziehungen in den französischen Suiten, der nunmehr seine Rolle an den Epilog abgegeben hat, sind genaue Kennzeichen der Technik der Partiten. Auch die dem italienischen Konzert, welches doch so deutlichen Sonateneinfluß zeigt, sei es in der Sologestaltung des ersten Satzes, der freien Zweiteiligkeit mit strenger Modulation des zweiten und wieder der Soloausbildung mit Binnenkadenz und Modulation in die Parallel- und Subdominantregion des dritten Satzes, folgende Partita unterscheidet sich in den einer französischen Duvertüre mit fugiertem Mittelsatz in freierer

Zugenform folgenden Tanzsätzen in nichts von den sechs Partiten; nur das abschließende Echo hat eine mehrgliedrige Seitengruppe, die möglichst noch deutlicher abgetrennt ist; die Binnenkadenz in der Subdominante nach einer kleinen Erweiterung nach der Kopfgruppenreprise in der Dominante hat nach sich nur mehr eine Reprise des Seitensatzes.

In den Mittelsätzen der Ouvertüren der Orchester Suiten sehen wir Bivaldische Konzertform, doch gleicht regelmäßig der Abschluß eines ersten Teiles dem endgültigen Abschluß des Satzes; so werden einige Merkmale einer Sonatenreprise erkennbar. Die Courante der Ouvertüre in C ist in ihrem zweiten Teil deutlich durch eine Binnenkadenz in der Parallele abgeteilt, auffallend ist nur, daß dieser Abschluß mehr Ähnlichkeit mit dem Expositionsepilog zeigt als der Epilog des zweiten Reprisenteiles. Die Gigue der Ouvertüre in D ist eine deutliche Vorstufe eines dreiteiligen Sonatensatzes, der Einsatz der Reprise nach einer Kadenz in der Dominantparallele erfolgt plötzlich, eine Rückbiegung verändert die Modulation, der ausgesprochen thematisch neue Seitengedanke ist bloß in der Reprise, aber nicht mehr im Mittelteil vorhanden. Die Intermedien schwanken von einer Zweiteiligkeit mit zweigliedrigem zweiten Teil zu ausgesprochener Dreiteiligkeit mit im dritten Abschnitt veränderter Reprise, in der h-moll-Suite erstaunt uns bisweilen die alte nahezu strenge Zweiteiligkeit. Im allgemeinen sehen wir das Bestreben zur Teilung der zweiten Satzhälfte und zur Wiederkehr des ersten Satztheiles von der Tonika ausgehend, nur erfolgt, da doppelte Vordersätze immer seltener werden, die Modulation nicht im zweiten Vordersatzabschluß, sondern schon in der Kopfgruppe in einer Abbiegung zur Subdominante hin. Erstaunlich sind die Sätze, die einem dem ersten nahezu genau entsprechenden zweiten Reprisenabschnitt einen ganz neuen dritten Satzteil folgen lassen.

Während im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers nur das 24. Präludium eine noch dazu sehr freie Reprise hat, sehen wir im zweiten Teil, wenn auch oft sehr freie und

Kleine Repriseformen in größerer Zahl. 2 hat selbständige Seitensatzbildung, 5 bringt nach einem Parallelabschluß in der Durchführung eine Rückleitung zu voller treuer Reprise. Das einthematische achte Präludium repetiert verkürzt Kopfgruppe und Epilog und läßt, ganz wie es in späterer Zeit bei Haupt- und Seitensatzgleichheit häufig vorkommt, die Seitensatzreprise ausfallen. Eine durch Sequenzen üblich erweiterte Reprise zeigt uns 9; in Verknüpfung (11), freier Reprise (12), Erweiterung (15, 21) und voller Zweiteiligkeit mit Stimmenvertauschung und Gegenbewegung (20), neuem Seitensatz (18) sehen wir die mannigfache Weiterbildung, die die Sonatenform erfährt. Die selbständigen Epiloggedanken, nun meist anhanglos abgeschlossen, kehren in der Reprise regelmäßig und vollständig wieder, die Kopfgruppen aber entweder nur in der Dominante am Anfang einer erweiterten Reprise der älteren Art oder bei unmittelbarer Rückleitung zum Seitensatz gar nicht mehr; in modernsten Sätzen erscheinen sie wieder, voll ausgestaltet, treu wiederholt oder wenigstens nicht im ersten Anfang verändert als Beginn einer vollständigen Reprise.

Den Schlußstein der Entwicklung zeigt uns das Trio des „Musikalischen Opfer“. Im ersten Satz sehen wir eine Exposition zur Parallele mit neuem Schlußgedanken modulieren, eine ausgedehnte thematische Rückleitung führt zum gleichen Schlußgedanken der Subdominante und nun setzt in der imitatorischen Beantwortung der Kopfgruppe in der Dominante des ersten Einsatzes die Reprise nach eben vorübergehender Berührung der Subdominante in der Tonika ein und schließt mit treuem Epilog. Auch der zweite Satz, eine große Dakapoform, ist sonatenmäßig gestaltet, der Seitensatz ist teilweise neu, die Reprise wenig verändert. Der dritte Satz ist frei zweiteilig einthematisch.

Wir sehen die Möglichkeit, nähere Zeitbestimmungen zu versuchen, und erkennen, daß dieses Beginnen bei Bach wirklich nur auf ausgedehnte Werke anwendbar ist, Einzelsätze geben einem Kriterium meist noch zu wenig Angriffspunkte zur Anlegung des Maßstabes seitens eines Gesichtspunktes; erst die

Übereinstimmung mit anderen Spezialuntersuchungen der Kontrapunktik, Harmonik, Instrumentation und Satzmethode vermag hier Wandel zu schaffen.

Zusammenfassend können wir also sagen: Wir sehen in den Werken Bachs zwei Entwicklungslinien der Vorstufen einer späteren Sonatenform. Die eine führt uns von einer Tanzform, deren beide Teile einander nicht entsprechen, zu allmählicher Angleichung beider Abschnitte. Eine Ausdehnung des zweiten Teiles während der veränderten Sequenzen der neuen Modulation führt zu einer Binnenkadenz innerhalb des zweiten Teiles. Durch allmähliche Gleichstellung dieser beiden Teile entsteht eine Dreiteilung sowohl in modulatorischer als auch in melodischer Hinsicht.

In Anpassung an die von der Konzertform vorgebildete Wiederholung eines ausgedehnten Tutti des Anfangs mag es nun zu einer vollständigeren Reprise kommen.

Die Konzertform bildet allmählich die Zahl der Tuttisätze zurück, anfänglich vier und fünf werden sie auf ein Anfangstutti, ein kürzeres Tutti in der Mitte des Satzes und diesem entsprechend, nur etwas erweitert, ein Schlusstutti eingeschränkt. Die beiden eingeschlossenen Solopartien erhalten mehr und mehr Beziehungen zueinander, wieder beeinflusst von der Tanzform, und so entsteht eine zweite Wurzel der Bachschen Sonatenvorformen.

Die Entwicklung der Einzelbestandteile läßt sich deutlich feststellen. Die Kopfgruppe, anfangs über einfachsten harmonischen Fortschreitungen, aber mit einer Sequenz verknüpft, erhält mehr und mehr Selbständigkeit, wird zu einem besonderen Satzteil. Die Fortspinnung entwickelt sich von einfacher einheitlicher Sequenz zu einer Folge von Sequenzen. Der anfangs ganz unwesentliche Kadenzabschluß erhält mehr und mehr Bedeutung, wird zu einem selbständigen Epilog, dann noch um einen harmonisch immer reicheren neuen Anhang erweitert, namentlich solange der Epilog noch aus dem thematischen Material des Hauptsatzes bestanden hatte. Mit der

allmählichen Umbildung eines selbständigen Kontrapunktes zu einem melodisch neuen Seitengedanken wird diese Anhangbildung überflüssig und bildet sich zurück. Die Kopfgruppe am Anfang des zweiten Teiles wird erst allmählich genauer der ersten angepaßt; für manche Formen ist zunächst Umkehrung Vorschrift. Eine Stufe der Entwicklung, Stimmenvertauschung und Umkehrung, ist nur sehr vorübergehend. Mit der Unterteilung des zweiten Teiles wird auch das Auftreten der Kopfgruppe am Anfang des zweiten Satzteiles seltener, hört jedoch in Bachs Werken nie ganz auf. Die nachfolgende Rückleitung führt über Subdominant- und Parallelregion zu einem dem ersten ähnlichen Abschluß, anfänglich ist der abschließende Anhang die Umkehrung des ersten, dann tritt genauere Angleichung ein. Mit der Zweiteilung des zweiten Satzes tritt eine wesentliche Änderung nur in der Überleitung ein; erst nach der Gleichstellung der beiden Glieder des zweiten Teiles entwickelt sich eine vollständige Reprise des ersten Satzteiles bloß mit Modulationsveränderung.

In Duettstücken ist noch zu bemerken, daß die in der Dominante beantwortende zweite Stimme noch nicht die Modulation vollzieht, erst einer neuen Überleitung bleibt die Vorbereitung des Epiloges vorbehalten.

Die Vorstadien der Liedformen, die wir bei Bach nur angedeutet finden, bringt er doch die anfangs derart ausgeführten Sarabanden und Intermedien in späterer Zeit auch in Sonatenvorformen, entwickeln sich rasch zu dopplettem Vorderatz, deren erster abgeschlossen, deren zweiter zur Dominante abgebogen ist. Der zweite Satzteil ist wechselnd ausgeführt, meist aber zweiteilig, die beiden Teile entsprechen einander und nehmen gerne auch auf den ersten Satzteil Bezug. Ein Rückgreifen auf den Vorderatz des ersten Teiles führt uns von diesen zweiteiligen Formen zu ausgesprochener Pseudodreiteiligkeit und dann weiter zum vereinzelt Fall einer alternativen Dreiteiligkeit nach häufigerer Beantwortung des modulierenden einteiligen ersten Abschnittes durch eine volle Tonikareprise, somit einer allerkleinsten Sonatenform.

Dies etwa sind die wesentlichsten Vorstufen einer klassischen Sonatenform in den Werken Bachs und ihre Entwicklung. Deutlich sehen wir die langsame Fortbildung einer Kopfgruppe zu einem ersten Hauptsatz, einer Fortspinnung zu mehrteiliger Überleitung, eines Epilogs zu einem Schlusssatz. Und auch zur Ausbildung der Durchführung ist kein so weiter Schritt. Nur die Einführung einer vollständigen Reprise erfolgt weit später, auch von anderer Richtung beeinflusst, doch würde diese Untersuchung weit über unseren Rahmen greifen.