

Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo

Von Karl-Heinz Köhler (Berlin)

Das 18. Jahrhundert kennt mehrere die Geschichte der Musik bestimmende Gattungen, es sieht das Entstehen von Formen, die, schließlich zur Blüte gebracht, für Generationen, zum Teil bis zur Gegenwart, führend bleiben. Seine Meister übernehmen besonders in der ersten Hälfte ausgeprägte Großformen, an denen sie weiterentwickeln und die sie zu Neuem wandeln. So erscheinen diese Jahrzehnte mit ihren ineinandergreifenden Generationen als ein Zeitabschnitt nebeneinander sich entwickelnder mannigfacher Strömungen und Gattungen und als ein Zeitalter des Experimentierens und der Neuordnung. Die bestimmenden Kräfte dieses Ringens um neue Gestaltung an Hand der Gattungsentwicklung zu untersuchen, bleibt größtenteils noch musikwissenschaftliche Zukunftsaufgabe.

Eine charakteristische Gattung, die in ihrer Entwicklung bedeutenden Anteil an der Stilentwicklung und Stilwandlung hat, ist in der Bachzeit die Triosonate, die um 1700 auf eine schon fast 100jährige Entwicklungsgeschichte zurückblicken kann. Es ist das Verdienst Hugo Riemanns, den Verlauf dieser Entwicklung dargestellt und damit zum erstenmal auf die Bedeutung dieser Gattung hingewiesen zu haben¹. Riemann betont zu Beginn seiner Studie:

„Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusikliteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die Sonaten für 2 Violinen mit (bezziffertem) Baß, in welcher eine große Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider in den Bibliotheken unbeachtet vermodert.“

Dem gedrängt dargestellten Entwicklungsverlauf, beginnend bei Salomone Rossi Ebreo (1613) und fortgeführt bis zum Jahre 1700, folgt eine knappe etwa 1¹/₂ Oktavseiten füllende Übersicht derer, die um 1700 Triosonaten schrieben. Keineswegs, so betont Riemann, sei diese Übersicht vollständig, aber doch wenigstens geeignet, einen genügenden Begriff von dem kolossalen Umfang der Triosonatenliteratur zu geben, zu welcher tatsächlich alle bedeutenderen Meister der Epoche beigesteuert haben.

Eigene Vorarbeiten des Verfassers zur Klärung der Quellenlage ließen eine umfangreiche bibliographische Kartei entstehen, die nicht weniger als 71 Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs verzeichnet, die Triosonaten schrieben. Die Zahl der in dieser Kartei nachgewiesenen Quellen, die sich auf fast alle bedeutenderen europäischen Bibliotheken verteilen, beläuft sich indessen auf rund 740. Unterstellt man, daß wenigstens 200 dieser Quellen Drucke zu je 6 Sonaten sind, wobei freilich manches Doppelstück überliefert ist, so dürfte dennoch die Zahl der überlieferten Trio-

¹ Hugo Riemann, *Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche*. In: *Prästudien und Studien*, Leipzig 1901, S. 129 ff.

sonaten aus der Bachzeit nach vorsichtiger Schätzung bei 1500 liegen. Wieviel höher muß die Zahl der tatsächlich geschriebenen sein!

Natürlich, so bemerkt schon Riemann,

„sind die Werke nicht gleichwertig, aber eine Menge geistvoller Ideen und eine Fülle interessanter motivischer Arbeit liegt zur Zeit ungenützt in den Bücherschränken, der Zeit harrend, wo fleißige Studierende ihnen einen Tag der Auferstehung bereiten.“

Es erscheint nicht uninteressant, in diesem Zusammenhang die Frage nach der Beteiligung Joh. Seb. Bachs an der Triosonatenkomposition und -entwicklung aufzuwerfen.

Der erste Blick auf die Bachschen Triosonaten in „originaler“ Besetzung mit zwei konzertierenden Instrumenten und Generalbaß ist enttäuschend. Folgende Werke sind der Bachforschung bekannt:

1. Sonate BWV 1036 in *d*, deren Echtheit bezweifelt wird²,
2. Sonate BWV 1037 in *C*, die neuerdings Goldberg zugewiesen wird³,
3. Sonate BWV 1038 in *G*, die auf einem Bachschen Baßfundament aufgebaut ist und deren Echtheit ebenfalls bezweifelt wird,
4. Sonate BWV 1039 in *G*, die Bach später für Viola da gamba und Cembalo bearbeitete (BWV 1027),
5. Konzertstück BWV 1040 in *F*, dessen Thema Bach mehrfach verwertete,
6. Trio im „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 Nr. 8 in *c*.

So bleibt schließlich eine einzige von der Bachforschung als echt anerkannte, selbständige mehrsätzigige Triosonate im alten Sinne übrig: Die Sonate BWV 1039. Sie bietet aber zugleich den Schlüssel für ihre eigenartige Sonderstellung. Bach übernahm die ausgeprägte Form der Triosonate und kleidete sie experimentierend in ein neues Gewand: Die Solosonate mit obligatem Cembalo, in der eine der beiden Oberstimmen vom Tasteninstrument übernommen wird. Sechs Violinsonaten (BWV 1014 bis 1019), drei Gambensonaten (BWV 1027–1029) und drei Flötensonaten (BWV 1030–1032) liegen in dieser Art vor. Ja, auch die Orgeltriosonaten (BWV 525–530) müssen an dieser Stelle genannt werden, da sie als Vertiefung der Bachschen Umbildungsbestrebungen interpretiert werden müssen: Das Solo-Melodieinstrument verschwindet, seine Oberstimme wird ebenfalls vom Tasteninstrument übernommen⁴.

Wenn auch die Meister der Zeit recht verschiedene Wege gehen (nur Goldberg lehnt sich eng an den Bachschen Stil an und hat eine seiner überlieferten Triosonaten als Sonate für Violine und obligates Cembalo bearbeitet), so ist doch allen diesen Meistern offensichtlich der Wille zum

² Werner Danckert, *Beiträge zur Bachkritik* I, S. 53 ff., Kassel 1934. Max Seifert, *Neue Bachfunde*, Jb. Peters 1904 (S. 24) und Jb. Peters 1919 (S. 68).

³ Alfred Dürr, *Joh. Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, BJ 1953, S. 51.

⁴ Vgl. Winfried Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Johann Sebastian Bach*, BJ 1954, S. 7 ff.

Experiment eigen, der aus der Entwicklungssituation der Zeit notwendig herauswächst und der schließlich im Mit- und Nebeneinander verschiedenster Versuche den Entwicklungsweg der Gattung bestimmt.

Es ist der Untersuchung wert, in welcher Weise Bach einen eigenen experimentierenden Weg auf diesem Felde beschreitet.

Die Aufstellung hat deutlich gezeigt, daß das Zentrum des Bachschen Triosonatenschaffens in den Solosonaten mit obligatem Cembalo liegt. Hier wiederum nehmen die Violinsonaten schon rein quantitativ eine Sonderstellung ein.

Von dem Zyklus (BWV 1014–1019) liegt aus Bachs Zeit kein Druck vor⁵. So war bereits der Herausgeber der Sonaten in der BG⁶ nur auf Handschriften angewiesen, von denen folgende nachweisbar sind⁷:

- Stadium I
1. Partiturohandschrift der Amalien-Bibliothek des Joachimstaler Gymnasiums. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Am. B. 61*, zur Zeit treuhänderisch bei der UB Tübingen verwaltet.)
 2. Partiturohandschrift, Kopist unbekannt. (Sign. „Weyses samling“ der Königlichen Bibliothek Kopenhagen.)
- Stadium II
1. Eine teilweise autographe Handschrift in Stimmen. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 162*.)
- Stadium III
1. Eine Partituroabschrift von der Hand Altnikols. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach P 229*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 2. Eine Handschrift in Stimmen aus dem Nachlasse Carl Philipp Emanuel Bachs, aus sechs Heften bestehend. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 463* bis *468*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 3. Partiturohandschrift, Kopist unbekannt. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach P 426*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 4. Handschriftliche Cembalostimme (Violinstimme fehlt). (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 403*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)

Sämtliche Handschriften stimmen im wesentlichen in der Fassung der Sonaten I–V überein. Die letzte Sonate in *G* weicht aber nicht nur von der Gesamtstruktur der ersten fünf Sonaten wesentlich ab, sondern von ihr liegen auch drei verschiedene Fassungen vor.

⁵ Die erste Ausgabe besorgte H. G. Nägeli in Zürich 1802.

⁶ BG 9, herausgegeben von W. Rust, Leipzig 1860, Vorwort S. XX.

⁷ Vgl. NBA Serie VI, Bd. 1, Kritischer Bericht, S. 137 ff.

In den Handschriften des 1. Stadiums findet sich folgende Fassung: Presto in *G* – Largo in *e* – Cantabile in *G* – Adagio in *h* – Presto (Wiederholung des ersten Satzes).

In den Handschriften des 2. Stadiums: Vivace in *G* (unverändertes Presto der Fassung I) – Largo in *e* (wie Fassung I) – Cembalo-Solo in *e* – Adagio in *e* (wie Fassung I) – Violin-Solo e Basso accomp. – Vivace (1. Satz).

In den Handschriften des 3. Stadiums: Allegro in *G* (Presto Fassung I) – Largo in *e* (entspricht dem 2. Satz in I und II) – Cembalo-Solo in *e* (neu) – Adagio in *h* (neu) – Allegro in *G* (neu).

Aus diesem Tatbestand folgert Rust, daß die Fassung I die älteste Fassung sein müsse, da die Häufung von drei langsamen Sätzen und die Wiederholung des 1. Satzes am Schluß eine „auffallende Monotonie“ zeigt, so daß sich Bach zu einer Umarbeitung entschlossen habe. Betrachtet man jedoch die Satzfolge unter dem Blickpunkt der Gesamtarchitektur, so dürfte der Vorwurf einer Monotonie als unberechtigt zurückzuweisen sein:

I

Presto – *G*
Largo – *e*
Cantabile – *G*
Adagio – *h*
Presto – *G*

Die Rahmenform gruppiert zwei identische Außensätze und zwei korrespondierende Innensätze um einen Kernsatz.

II

Vivace – *G*
Largo – *e*
Cembalo-Solo – *e*
Adagio – *h*
Violin-Solo – *g*
Vivace – *G*

Die Fassung I ist zur Sechssätzigkeit erweitert, wobei die Identität der Ecksätze bestehen bleibt. Im Innern steht jetzt eine kreuzweiszyklische Satzordnung.

III

Allegro – *G*
Largo – *e*
Cembalo-Solo – *e*
Adagio – *h*
Allegro – *G*

Die Entsprechung der Ecksätze ist geblieben, jedoch der Schlußsatz ist nicht mehr bloße Wiederholung des 1. Satzes. Ein Cembalosolo bildet den Kernsatz.

Alle Fassungen zeigen eine klare und eindrucksvolle Architektur, die an die Symmetrie barocker Bauwerke gemahnt. – Die beiden Solosätze der Fassung II übernahm Bach in die Partita 6 im 1. Teile der Klavierübung (BWV 830), und zwar das Cembalosolo als Courante und das Violinsolo als Gavotte. Da der 1. Teil der Klavierübung zwischen 1726 und 1730 entstanden ist, würde die Entstehung der Fassungen I und II unserer Sonate in eine frühere Zeit fallen müssen. In der Tat verweist bereits Forkel die Entstehung der hier behandelten Sonaten nach Köthen, eine

Ansicht, die auch alle anderen Bachbiographen übernommen haben. Im Widerspruch dazu scheint jedoch eine Bemerkung zu stehen, die Ms. II von unbekannter Hand hinzugefügt ist. Dort heißt es: „Diese Trio hat er vor seinem Ende componiert.“ Dieser Widerspruch löst sich leicht auf, wenn man diese Bemerkung auf die Handschrift III,1 bezieht, die Bachs Schwiegersohn Altnikol verfertigte, der seit 1745 in Leipzig weilte und bis zum Tode Bachs an des Meisters Seite stand. Der Schreiber dieser Worte wußte offenbar davon, daß Bach sich kurz vor seinem Tode mit diesem Werke beschäftigte und hat dann seine Bemerkung unter das ihm zugängliche Ms. II gesetzt, ohne indessen den Irrtum zu bemerken. – Der 3. Satz der 5. Sonate in *f* weist zwei verschiedene Fassungen auf: Ms. I,1 und II zeigen in der Begleitung einfache Sechzehntel (gebrochene Dreiklänge), während in Ms. III,1 und III,4 an deren Stelle den Dreiklang umspielende Zweiunddreißigstel getreten sind. Daraus ist wohl der Schluß zulässig, daß I und II in einer früheren Zeit entstanden sind. Unsere Sonaten I–V und die beiden Fassungen I und II der letzten Sonate dürften also in Köthen um 1720 – die Fassung II vielleicht auch erst zu Beginn der Leipziger Zeit –, die Fassung III der *G*-Dur-Sonate jedoch kurz vor dem Ende des Meisters in Leipzig, etwa 1749, entstanden sein. Es zeigt sich, wie Bach mehrfach selbstkritisch um die Gestaltung seines Werkes gerungen hat und gerade dies unterstreicht die Größe seines Schaffens.

Besitzt die *G*-Dur-Sonate eine eigene Architektur, so weisen die übrigen fünf Sonaten im Gegensatz dazu eine einheitliche Struktur auf mit der Satzfolge:

langsam – schnell – langsam – schnell.

Es korrespondieren je zwei Sätze kreuzweis. In dieser Satzordnung kommt ein Gegensatzprinzip zum Ausdruck.

Zur Untersuchung einiger Einzelfragen sei die Sonate Nr. 2 in *A* (BWV 1015) in den Mittelpunkt gestellt.

Bach vereint in allen Sätzen drei Stimmen zu einem polyphonen Geflecht. An anderer Stelle (Fassung I,1 der *G*-Dur-Sonate) finden sich für die drei Stimmen auch drei Bezeichnungen vor: Oberstimme – Violino; Mittelstimme – Cembalo; Unterstimme – Fundamento. Es zeigt sich also, daß die Triosonate des 17. und 18. Jahrhunderts hier in neuer Form weiterlebt und daß Bach an dieser Umwandlung wesentlich beteiligt war. Erinnern wir uns jener in anderem Zusammenhang erwähnten Bemerkung: „Diese Trio hat er vor seinem Ende componiert.“ Damit wird bewiesen, daß man zu Bachs Zeit unter „Trio“ auch Sonaten für ein Soloinstrument mit obligatem Cembalo verstand.

Die Handschrift II gibt dem Werke folgenden Titel:

Sei Sounate | á | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Baßo per Viola da Gamba accompagnata | se piace. | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.

Daraus geht hervor, daß eine Gambe zur Verstärkung des Generalbasses zwar mitwirken kann, aber nicht muß. Das heißt also, daß der Generalbaß

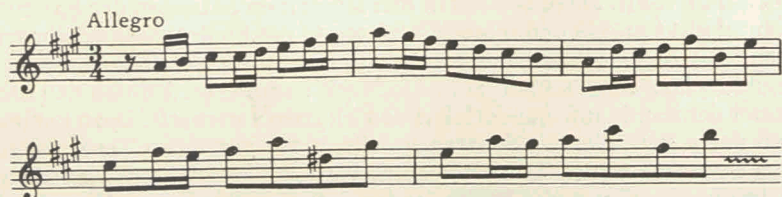
hier nicht ganz verdrängt ist, aber die entscheidende Rolle nicht mehr spielt. – Die drei Stimmen jedes einzelnen Satzes werden jeweils durch einen dem Satz zugrundeliegenden thematischen Einfall bestimmt. So folgen die Stimmen im 1. Satz im Abstände eines Taktes imitatorisch, im 2. Satz, ebenso wie im 4., wird das Thema fugengerecht von den anderen Stimmen beantwortet, während der 3. Satz als Kanon zwischen Oberstimme und Mittelstimme gebaut ist und die Unterstimme harmonie-tragende Funktion übernimmt. Ist so die Einheit eines jeden Satzes durch die polyphone Verknüpfung der aus einem Einfall konzipierten Stimmen gewährleistet, so wird dies durch den Einheitsablauf der Linienführung noch unterstrichen. Vergleichen wir die Anfänge der thematischen Einfälle miteinander:

1. Satz:



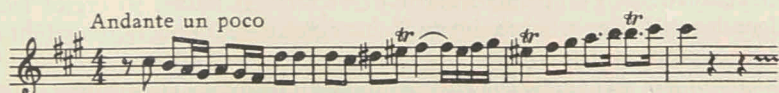
Dem Quartfall a'-e' folgt ein Aufstieg der Melodik bis zum Höhepunkt h'' im 3. Takt. Die aufsteigende Skala wird durch zurückfallende Sekunden bzw. Terzen erweitert, womit die Thematik einen schwebenden, kantabel-lyrischen Charakter erhält. Dieser wird durch den im $\frac{6}{8}$ Takt auftretenden Rhythmus der ruhig dahinfließenden Sechzehntel unterstrichen.

2. Satz:



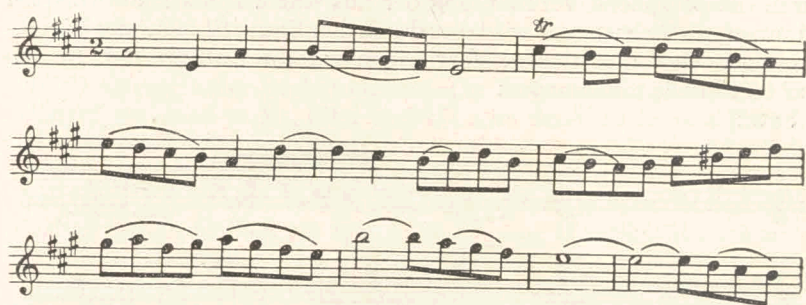
Das Thema lebt vom Bewegungsimpuls des Rhythmus. Sechzehntel und Achtel wechseln miteinander ab und zeugen, verbunden mit auf- und abwärtsgerichteter Skalenbildung sowie sequenzierendem Aufbau, ein instrumental empfundenes Thema.

3. Satz:



Die Linienführung des Kanonthemas zeigt zunächst einen mit zwei sequenzierenden Motiven ausgefüllten Abwärtsgang, der die Spanne einer Quinte umfaßt. Sogleich schließt sich eine mit aufwärtsgerichteter Tendenz verlaufende Bewegung an, die in cis'' im 4. Takt ihren Höhepunkt erreicht. Durch wechselnde Bewegungsrichtung und Aufgliederung in kleine Abschnitte gewinnt das Thema einen lyrisch-kantablen Charakter.

4. Satz:



Das Fugenthema zeigt rhythmische Vielfalt, seine Fortführung weicht jedoch schon im dritten Takt nach Einsatz der Beantwortung in das ausgehaltene e'' (Takt 9 und 10) aus. Hier zeigt sich (wie auch in der analogen Weiterführung des Satzes) ein aus instrumentalem Geiste konzipierter thematischer Verlauf.

Es herrscht also zwischen dem Thema des 1. Satzes und dem des 3. Satzes, sowie zwischen den Themen des 2. und 4. Satzes jeweils eine substantielle Verwandtschaft. Diese besteht in den langsamen Sätzen in der lyrischen Kantabilität und in den schnellen Sätzen in der kontrapunktisch-instrumentalen Anlage. Das Kontrastprinzip, das in der Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell zum Ausdruck kommt, wird durch den Charakter der damit aufeinanderfolgenden Themen verschärft. Dazu kommt, daß der 3. Satz dieser 5 Sonaten jeweils in der parallelen Tonart steht, also ein Wechsel des Tongeschlechtes vorliegt. Trotz dieses Kontrastes steht die Gestaltung des Werkes unter dem Gedanken einer Einheit. So schließt der 3. Satz auf der Dominante und erhöht damit die Spannung so weit, daß er den Anschluß des nächsten Satzes unmittelbar erfordert. Auch die Wahl der Paralleltonart für den 3. Satz beweist mit ihrer nahen Verwandtschaft zur Ausgangstonart, wie Bach von dem Gedanken einer Einheit her das Werk gestaltet.

Betrachtet man Form und Anlage der schnellen Sätze, so ergibt sich folgendes Bild. Der 2. Satz zeigt zunächst eine zweistimmig durchgeführte Fugenexposition. Die Violine, begleitet vom Generalbaß, beginnt mit der Aufstellung des Themas. Die Mittelstimme greift dieses Thema im 6. Takt

auf und nach abermals sechs Takten übernimmt der Baß die Rolle des Dux. Das Themenmaterial wird nun verarbeitet, und am Schlusse des Satzes kehrt die anfängliche Fugenexposition wörtlich wieder. Dadurch entsteht eine dreiteilige Form A B A. Spitta bemerkt hierzu, daß Bach in solchen Sätzen die Form der italienischen Arie genial mit dem fugierten Kammerstil verschmolzen hat. Ein gänzlich anderes Bild zeigt der letzte Satz. Auch er beginnt zunächst mit einer dreistimmigen Fugenexposition. Der Satz zerfällt jedoch nicht in drei, sondern jeweils in zwei zu wiederholende Teile. Der zweite Teil bringt sogar ein neues Thema, das hier episodenhafte verarbeitet wird. Wir finden also dreiteilige und zweiteilige fugierte schnelle Sätze vor. Bach hat dieses Bauprinzip in den anderen Sonaten beibehalten, und auch die Stellung dieser Sätze ist in noch drei anderen Sonaten die gleiche. Nur in der Sonate Nr. 5 steht an erster Stelle der zweiteilige und an letzter Stelle der dreiteilige schnelle Satz. Unter den langsamen Sätzen sei besonders das *Andante un poco*, ein Satz von seltener Schönheit, hervorgehoben. Ernst von Stockhausen hat das Problem dieses Satzes mit einem Gedanken berührt, der vertieft zu werden verdient⁸. Die Oberstimmen werden von einem in regelmäßigen Sechzehntel-Figuren dahinfließenden Baß getragen. Durch diesen eigenartigen Rhythmus wird dem Satz innere Ruhe und Kraft verliehen. Betrachtet man die Harmonisation, so ergibt sich, daß das aufgestellte Thema (Proposta) und seine Beantwortung (Riposta) jeweils verschieden harmonisiert sind. Als Beispiel diene uns der 1. Abschnitt, wobei der Baß auf seine Stammtöne reduziert wiedergegeben wird:

Proposta I

T D⁷ T D^{v7} T D T S S^{v7} D T S D

Riposta

T_p S_vD T S D T S D T D T D_v T

Man kommt bei dieser Analyse mit den einfachsten harmonischen Bezeichnungen aus. Es ergibt sich, daß Bach, von der Tonika ausgehend,

⁸ E. von Stockhausen, *Ein Bachscher Kanon*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 28, Nr. 40/41, Leipzig 1897.

Dominant- und Subdominant-Funktionen in logischer Folge einbezieht. Die Proposta beginnt in der Tonika und an ihrem Ende steht die Dominante. Der Riposta fällt die Aufgabe zu, an ihrem Ende den Kreis zur Tonika wieder zu schließen. Damit offenbart sich eine wunderbare harmonische Symmetrie (für die übrigen Abschnitte gleichfalls leicht nachweisbar), die dem Satz seinen besonderen Reiz verleiht. – Es zeigte sich in allen Teilen bisher eine geniale Übereinstimmung von Substanz und Form.

Bezieht man die Besetzungsfrage in die Problemstellung mit ein, so muß untersucht werden, ob Bach für die Oberstimme ein bestimmtes Instrument im Auge hatte, oder ob diese Sonaten ebenso auf einem anderen Instrument gespielt werden können. Kommt die Violine in gleichem Maße wie die Flöte der kantablen Gestaltung der langsamen Sätze entgegen, so zeigt doch ein Vergleich der schnellen Sätze, daß Bach aus dem Charakter des Instruments heraus komponiert. Man betrachte z. B. das im 2. Satz der *A*-Dur-Sonate Takt 74 ff. geforderte Arpeggio, das in Sechzehntel-Quartolen oder Triolen aufzulösen ist.



Diese Manier ist in ihrer eigentümlichen Wirkung überhaupt nur auf einem Streichinstrument denkbar und die angegebene Lage kann kein anderes Instrument als die Violine spielen. Zieht man zum Vergleich den letzten Satz der Sonate in *h* für Flöte heran (BWV 1030), so wird man ausgesprochene Flötenfiguren erkennen können, die einem Geiger erhebliche bogentechnische Schwierigkeiten bereiten würden.



Fassen wir an dieser Stelle zusammen:

Bereits eingangs wurde betont, daß die Triosonate um 1700 das ausgereifte Ergebnis einer hundertjährigen Entwicklung darstellt und damit in Form und Struktur ihren Höhepunkt erreicht hatte. Johann Sebastian Bach und seine Zeitgenossen mußten zwar an diese Entwicklung anknüpfen, waren sich aber der Notwendigkeit der Umwandlung bewußt. So ist dieser nach 1720 durchweg anzutreffende Wille zum Experiment ein Zug jener spätbarocken Schöpferkraft, die die Fesseln einer als Folge der ausgereiften polyphonen Struktur auftretenden Verengung zu sprengen sucht.