

Elemente der Repriseswirkung in Suitensätzen aus dem 18. Jahrhundert

Von CARSTEN E. HATTING

Im Begriff der Repriseswirkung liegen verschiedene Bedeutungen. Er kann die gesamte Wirkung eines Formgliedes in der wienerklassischen Sonatenform bezeichnen – oder wie man vielleicht eher sagen sollte: die wienerklassischen Sonatenformtypen – und in diesem Zusammenhang wird man vor allem an das Verhältnis zu dem Expositionsteil, an Erweiterungen oder Verkürzungen des Verlaufes, an thematische und motivische Analogien auf dem Hintergrund des geänderten tonalen Verlaufes usw. denken. Die Repriseswirkung kann aber auch den besonderen Effekt des Anlaufs dieses Formgliedes bezeichnen, als eine stärkere oder schwächere Markierung der Abgrenzung vom Vorhergehenden und der Analogie zu dem Beginn des Satzes gestaltet.

Die historischen Voraussetzungen der Reprise als Formglied, d. h. der Repriseswirkung in der erstgenannten Bedeutung, sind vor allem das barocke Konzert und die *Da-capo*-Form. Wilhelm Fischer führt diese Möglichkeiten neben der Rondoform an und hebt hervor, dass der Suitensatz in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung sei [1]. Auch Fritz Tutenberg betont den Einfluss der Konzertform auf Typen wie die Mannheimer- und die Wiener-Ritornellsinfonie, aber zeigt ausserdem, wie ein Typ wie die Suitensinfonie aus der zweigeteilten Suitensatzform entwickelt ist, kraft einer eingeschalteten Episode als die Einleitung zum zweiten Teil des Satzes [2]. Rudolf von Tobel zeigt den Suitensatztyp als einen Antagonist der von dem Konzertsatztyp bedingten Entwicklung zu einem Sonatensatztyp mit vollständiger Reprise [3]. Dass der Entwicklungsverlauf aber trotz der hier angeführten Untersuchungen noch als ungenügend beleuchtet empfunden werden kann, geht z. B. aus einer Beschreibung in einem der jüngst erschienenen Musiklexika hervor [4].

-
1. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft. Drittes Heft. Leipzig – Wien 1915. S. 75f.
 2. Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Wolfenbüttel – Berlin 1928. S. 46–59.
 3. Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik. Bern-Leipzig 1935. S. 149.
 4. Riemann Musiklexikon. Zwölfte ... Auflage. Sachteil. Mainz 1967. Art. Sonatensatzform (Peter Andraschke).

Die Wurzeln der Sonatensatzform werden in den zweiteiligen Suitensätzen gesehen, deren beide Teile wiederholt werden; dabei moduliert der erste Teil, während der zweite in die Grundtonart zurückführt, etwa:

//: 1. Teil ://: 2. Teil ://

Die Ausgestaltung dieser 2-teiligen Form zur Dreiteiligkeit der Sonatensatzform ist zufolge der Vielschichtigkeit des historischen Prozesses schwer zu fassen. Sie erfolgte wohl besonders unter Einwirkung der Da-Capo Arie, des Instrumentalkonzerts (Solokonzert, Concerto grosso) und des ersten Satzes der neapolitanischen Opersinfonie durch Ausbildung eines mittleren Durchführungsteils, Aufspaltung des ersten Teils in Haupt- und Seitensatz auf verschiedenen tonalen Ebenen und Ausbildung der Reprise.

Die sofortigere Wirkung des Beginns des Formgliedes, der Eintritt der Reprise, kann durch verschiedene Mittel verursacht werden. In der Regel beruht sie auf einem Zusammenwirken mehrerer Faktoren, die wohl alle nicht gleich notwendig sind, wenn es sich um die Reprisenwirkung handelt, aber die, wo sie zu gleicher Zeit auftreten, einen klar markierten Beginn der Reprise geben [5]:

- a. einen Einschnitt im musikalischen Verlauf wegen einer Kadenz von dem Beginn einer neuen Periode gefolgt,
- b. einen tonalen Kontrast zwischen der Kadenz und der neuen Periode,
- c. eine Rückkehr in die Haupttonart, und
- d. eine Wiederaufnahme thematischen oder motivischen Stoffes vom Beginn des Satzes.

Was die Wirkung anbelangt, die durch die Kombination aller vier Faktoren erreicht wird, ist es fast überflüssig, auf ihr häufiges Auftreten in dem Barockkonzert Anfang des 18. Jahrhunderts hinzuweisen [6]. Dagegen ist es interessant und es bestätigt die allgemein akzeptierten Gedanken an den Entwicklungsverlauf, dass man dieselbe Wirkung in der frühen Klaviersonate oft findet, wie z. B. in G. B. Plattis Sonaten op. 1 Nr. 1, 2. Satz und op. 1 Nr. 2, 4. Satz [7], in C. Ph. Em. Bachs erster preussischer Sonate [8], 1. Satz, sowie in der vierten Württemberger Sonate [9], 1. Satz, und in Wagenseils Divertimenti op. 1 Nr. 1,

5. Umgekehrt ist zu betonen, dass eine Reprisenwirkung nicht unmittelbar von einem oder mehreren dieser Elemente gebildet wird. Wenn es in dem Folgenden auf das Vorhandensein der Reprisen-elemente hingewiesen wird, darf dieses deshalb nicht als eine Behauptung von Reprisenwirkung in den betreffenden Sätzen missverstanden werden.
6. Als ein Beispiel kann auf Bachs 2. Brandenburgkonzert (BWV 1047), 1. Satz T. 102–103 hingewiesen werden.
7. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Mitteldeutsches Musikarchiv Reihe I: Klaviermusik. Heft 3. Breitkopf & Härtel. Leipzig (1954). Das zweite Beispiel ist auch in Davison & Apel: Historical Anthology of Music (HAM) II. London 1950, No. 284, gedruckt.
8. A. Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach (W). Leipzig 1905 (Neudruck: Wiesbaden 1964). Nr. 48/1.
9. W. 49/4.
10. Helga Michelitsch: Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog. Wien 1966. Nr. 21 und 3.

1. Satz und op. 2 Nr. 1, 1. Satz [10]. Ganz parallel zu der Wirkung in diesen Sonatensätzen ist der Übergang T. 48–49 in dem letzten Satz, Final, der ersten Suite aus *Componimenti musicali* von Gottfried Muffat (etwa 1735) [11].

Man kann in dieser Weise ohne Schwierigkeiten Beispiele finden, die die Auffassung der angeführten Verfasser von der Entwicklung stützen, und der Zweck der folgenden Betrachtungen ist auch nicht, dies anzufechten. Ein Versuch soll dagegen gemacht werden, zu zeigen, dass es einzelne Elemente der Repriseswirkung vorher in gewissen Suitensätzen gab, so dass der Einfluss der anderen barocken Formtypen sozusagen vorbereitet war. Mit anderen Worten: mittels einer Isolierung der verschiedenen Elemente der Repriseswirkung und mittels eines Nachweises des Vorhandenseins solcher isolierten Elemente im Verlaufe einiger Suitensätze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird es zu begründen versucht, dass ein Einfluss des Konzertes, des Rondos und der *Da-capo-Arie* überhaupt stattfand. Es ist hier wichtig zu bemerken, dass der Gegenstand der Untersuchung die Repriseelemente sind, die im Laufe des zweiten Teiles des Suitensatzes auftreten, nicht wegen einer eingeschalteten Partie zu Beginn des zweiten Satzteils – wie in Tutenbergs Suitensinfonie – sondern als ein neuer Anlauf im Zusammenhang mit der modulatorischen Bewegung in die Haupttonart, oder geradezu an der Stelle des Satzes, wo die Haupttonart erreicht wird.

In kleineren Sätzen mit wenigen und schwachen Kontrastmomenten, d. h. speziell diesen Suitensätzen, könnten eine Kadenz und ein neuer Anlauf fast als Voraussetzung der Repriseswirkung bezeichnet werden. Verhüllte Repriseanfänge, wie man sie in den Sonatenformen später im Jahrhundert, z. B. in dem 1. Satz aus Mozarts *g-Moll Sinfonie K. 550*, trifft, gehören zu breiter angelegten Sätzen, wo die Reprise aus anderen – inneren und äusseren – Ursachen trotzdem klar hervortreten wird. Deshalb bildet der erste Faktor im allgemeinen den Ausgangspunkt der übrigen Beobachtungen. Besonders soll dies betont werden, wenn es sich um Sätzen handelt, in denen andere der erwähnten Faktoren von dem kraftigen Einschnitt des Verlaufes isoliert auftreten, z. B. *Corrente* von J. S. Bachs *Partita Nr. 4*. Hier kommt in T. 24–25 eine Kadenz in *e-moll (Sp)* vor, nach der ein neuer Periodenanfang (auch in *e-moll*) eintritt – u. a. von der Einführung des Anfangsmotivs in variiertem Form hervorgehoben. In T. 32 bewegt sich der Satz ohne scharfen Einschnitt in eine nicht so variierte Form des Anfangsmotivs, hier in *D-dur (T)*. Man findet also an dieser Stelle des Satzes die Faktoren *c* und *d* ohne Verbindung mit *a*. Um eine spätere Entwicklung der Teilung des letzten Teils des Satzes in zwei verschiedene Verläufe, Modulationsteil und Reprise zu erzielen, soll aber der

11. *Supplements Containing Sources to Handel's Works V. Componimenti Musicale...* by Gottlieb Muffat. Ed. by Friedrich Chrysander. Leipzig 1894. Republished... Farnborough 1968. P. 21.

Der Satz Final wird ausserdem in HAM II Nr. 280 gefunden.

Übergang in T. 24–25 als wichtiger als die Rückkehr des Einleitungsmotivs in die Haupttonart, wie er hier vorkommt, betrachtet werden.

Wo die Elemente isoliert betrachtet werden, muss Faktor b – der tonale Kontrast – breiter aufgefasst werden, als es gewöhnlich der Fall im Zusammenhang mit der Reprisenwirkung ist. So kann in Suitensätzen eine Kontrastwirkung beobachtet werden, wo der Satz unmittelbar nach einer Kadenz (Faktor a) weiter in Tonika moduliert, wie z. B. in Sarabande aus Bachs Suite Nr. 1, T. 17. Ab und zu wird eine Rückkehr in die Tonika (c) als spezieller Fall hiervon vorkommen – sozusagen als eine Station auf dem Wege – z. B. in der Polonaise aus der französischen Suite Nr. 6, T. 17. Die Bedeutung der letzten der erwähnten Faktoren (d) hängt besonders davon ab, was man die relative Prägnanz des Motivs nennen konnte. Ein Motiv, das in dem vorhergehenden Satzverlaufe stark verwendet worden ist, wird unumgänglich zu der Reprisenwirkung weniger beitragen, vgl. Sarabande aus der französischen Suite Nr. 6, T. 17. Umgekehrt wird die Bedeutung eines Motivs für die Reprisenwirkung dadurch verstärkt werden, dass das Motiv früher nur an den zwei obligatorischen Stellen gehört worden ist, nämlich am Anfang der zwei Teile des Satzes (Sarabande aus der französischen Suite Nr. 4). Die sehr gewöhnlichen Motivvariationen können hier auch eine Rolle spielen, und ab und zu die Reprisenwirkung wie im Air aus der französischen Suite Nr. 4, hervorheben, wo die Wirkung in T. 16 dadurch hervorgehoben wird, dass hier das Einleitungsmotiv in ihrer ursprünglichen Form auftritt [12].

Eine klare Reprisenwirkung, (die also nicht notwendig alle die erwähnten Elemente a–d zu enthalten hat), kommt nur selten in Bachs Suitensätzen vor[13]. Wenn von den Da-capo-Formen wie dem Menuett II aus der französischen Suite Nr. 1, der Gavotte II aus der englischen Suite Nr. 3 und der Gavotte II aus der englischen Suite Nr. 6 abgesehen wird, tritt sie in den folgenden Sätzen auf:

Anglaise	französischer Suite Nr. 3		c	d [14]
Air	– – Nr. 4	(a)	c	d
Menuett	– – Nr. 6	a	c	d
Menuett II Trio	Suite in Es-dur	a	c	d
Sarabande	Partita Nr. 4	a	c	d
Passepied I	Ouv. nach. franz. Art	a	c	d

12. Wenn auch diese Reprisenwirkung so klar ist, dass sich nicht überhören lässt, muss es aber hinzugefügt werden, dass der Satz eher wie die oben erwähnte Corrente aus der Partita Nr. 4 aufgebaut ist. Der kräftigste Einschnitt liegt in T. 12, und die Reprise in T. 16 ist nur von dem Halbschluss in Es-dur vorbereitet.
13. Die untersuchten Sätze von J. S. Bach waren (mit Angabe der BWV Nummern nach Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs. Leipzig 1950): die 6 französischen Suiten (BWV 812–817), die Suite in a-moll (BWV 818), die Suite in Es-dur (BWV 819), die 6 englischen Suiten (BWV 806–811), die 6 Partiten (BWV 825–830) und die Ouverture nach französischer Art (BWV 831).
14. Auch in diesem Satz wird ein kräftigerer Einschnitt (in T. 16) vor der hier angegebenen Reprise (T. 25) gefunden.

Diese Sätze haben gemeinsam, dass das Einleitungsmotiv nicht nur am Anfang des Satzes und bei der Reprise, sondern auch am Anfang des zweiten Teiles des Satzes gehört wird. Ausserdem neigen die Proportionen der Sätze selbst zu einer Teilung des zweiten Teiles. Bezeichnet man den Satzverlauf

$$//: p ://: q ://$$

zeigt es sich, dass q grösser als oder gleich $2p$ in jeder der Sätze ist. Es ist nicht überraschend, dass die Tendenz zu einer markierten Dreiteilung am stärksten hervortritt, wo ein solches Verhältnis zwischen p und q herrscht, und es hat keinen Zweck, die Antwort auf die Frage darüber zu zuchen: Was ist Ursache – die Proportionen des Satzes oder das Vorhandensein der Reprisenelemente – und was ist Wirkung? Die Tendenz zu einer Teilung des q -teils ist aber auch in den übrigen 37 Sätzen mit diesen Proportionen deutlich. Ist die erlebte Repriseswirkung auch eine subjektive Sache, und ist die Grenze der sechs angeführten Beispiele deshalb ziemlich unsicher [15], kann es jedoch hervorgehoben werden, dass diese 37 Sätze alle eine Kadenz und einen neuen Periodenanfang (Element a) in der Mitte des q -Verlaufes haben, viele von ihnen werden danach in einem neuen tonalen Zusammenhang weitergeführt (b), die meisten haben am Anfang der neuen Periode Anspielungen auf das Einleitungsmotiv (d), während nur wenige die Rückkehr in die Haupttonart (c) gleichzeitig haben.

Geht man zu den 5 Sätzen weiter, deren q kleiner als $2p$, aber immer grösser als $1,5p$ ist, findet man in diesen auf dieselbe Weise eine Teilung von q in zwei Perioden und einen Ansatz zu tonalem Kontrast, indem der Satz sofort am Anfang der neuen Periode von der vorhergehenden Tonart der Kadenz (schwachem Grad des Elements b) moduliert. Dagegen hat keiner der Sätze in diesem Zusammenhang eine Rückkehr in Tonika, und die Anspielung auf das Einleitungsmotiv ist ein möglicher, aber nicht typischer Zug. In die Gruppe von Sätzen, deren q gleich $1,5p$ ist – die Gruppe enthält 9 Sätze – werden Element a in 6, in schwachem Grad Element b in 3 und eine Analogie zu dem Einleitungsmotiv nur in einem Satz gefunden. In 3 Sätzen findet man kein Reprisenelement.

Es ist ganz überflüssig, alle Resultate der Untersuchung zu erwähnen. Wie es zu erwarten ist, nimmt das Vorhandensein der Reprisenelemente sehr ab, wenn wir in der systematischen Progression zu Sätzen kommen, in denen die p - und q -Teilen fast von derselben Länge sind [16]. Was hier das grösste Interesse

15. Besonders die Polonaise aus der französischen Suite Nr. 6 und der Passepied II aus der englischen Suite Nr. 5 liegen nahe an den angeführten Beispielen.

16. Unter den untersuchten Sätzen Bachs wurde keiner gefunden, dessen q kürzer als p war. Solche Satzproportionen werden in einzelnen Fällen in Händels Suiten gefunden: Gigue aus Suite VIII in f-moll (1720) und Gigue aus Suite XIII in B-dur (1733) und bei Rameau: Courante und La Poule aus Nouvelles Suites de Pieces (etwa 1728).

hat, ist wohl die Frage, ob überhaupt eine kräftigere Teilung von q als von p in Sätzen gefunden wird, deren zwei Repetitionsteile von derselben Länge sind. Eine ausführlichere Übersicht über solche Sätze wird deshalb angebracht sein.

Es gibt in dem untersuchten Repertoire von Bach 36 Sätze mit solchen Proportionen, und 9 von ihnen haben einen ebenso zusammenhängenden Verlauf von q wie von p. Die restlichen 27 haben dagegen alle eine Kadenz, die q in zwei Perioden teilt, obwohl man hinzuzufügen hat, dass 3 der Sätze, die mit NB in der Übersicht bezeichnet sind, eine entsprechende Kadenz in dem p-Teil haben. In den meisten Sätzen wird der Einschnitt unmittelbar von fortgesetzter Modulation (b) gefolgt, während die Elemente d nur selten und c nicht vorkommen.

	Allemande	französischer Suite	Nr. 3	T. 16	a (b)	(d)
	Gigue	–	Nr. 3	T. 52	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 4	T. 16	a (b)	(d)
	Allemande	–	Nr. 5	T. 18	a b	
	Courante	–	Nr. 5	T. 24	a b	(d)
	Courante	–	Nr. 6	T. 24	a (b)	
	Gigue	–	Nr. 6	T. 34	a (b)	
	Courante	Suite in a-moll		T. 12	a (b)	
	Gigue	– – –		T. 33	a	(d)
NB	Allemande	Suite in Es-dur		T. 19	a b	
	Sarabande	– – –		T. 24	a b	
	Allemande	englischer Suite	Nr. 1	T. 21	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 1	T. 24	a b	
NB	Courante I	–	Nr. 1	T. 15	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 2	T. 19	a (b)	
	Courante	–	Nr. 2	T. 18	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 3	T. 17	a	
	Courante	–	Nr. 3	T. 24	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 4	T. 18	a (b)	
	Menuett I	–	Nr. 4	T. 24/25	a (b)	
	Allemande	–	Nr. 5	T. 17	a b	
	Courante	–	Nr. 6	T. 21	a (b)	
	Menuett II	Partita	Nr. 1	T. 12	a (b)	
NB	Allemande	–	Nr. 2	T. 22	a	(d)
	Allemande	–	Nr. 3	T. 12	a (b)	
	Corrente	–	Nr. 5	T. 48	a (b)	
	Courante	Ouv. nach franz. Art		T. 18	a (b)	
	Bourrée	– – – –		T. 16	a (b)	

Auch in der Allemande aus französischer Suite Nr. 5 und in der Courante aus der Suite in a-moll ist p durch einen Einschnitt aufgeteilt, aber die Kadenzen in p und q sind verschieden, und keine Analogie zwischen ihnen ist empfunden.

Wenn die Allemande und die Courante die dominierenden Satztypen in dieser Übersicht sind, hängt es mit der recht festen Stilisierung von besonders den Stammsätzen der Suiten von Bach zusammen. Eine gewisse Regularität kommt so in den Satzproportionen (p/q) zum Ausdruck. Von 20 Allemande-Sätzen sind 13 genau in der Mitte geteilt, und 6 haben ein q-Glied, das grösser als

p, sondern kleiner als 1,5 p, ist, und von den 19 Gigue-Sätzen schlugen 6 bzw. 9 in diese Kategorien. Was die Sarabande-Sätze anbelangt, liegt das Hauptgewicht auf etwa $q = 2p$; in 12 von den 21 Sätzen herrscht noch dazu genau dieses Verhältnis. Zur Stilisierung gehören auch die Konzentration auf wenige Motive und Bachs strenge Konsequenz in der Verwendung des Motivstoffes. Allgemein kann man sagen, dass die Stammsätze durch Bachs Stilisierung sehr scharf profilierte Typen werden. Sie kommen selbst unter Eindruck der starken Personalstil Bachs unmittelbar vergleichbar vor, und man zögert nicht, die Gemeinzüge hervorzuheben.

Etwas anders wirken die Suiten von Bachs grossen Zeitgenossen, Händel und Rameau. Hier gibt es eine so grosse Variation, dass man nur ungern eine Generalisierung versucht, und man möchte lieber die einzelnen Sätze erklären. Dazu kommen besondere Verhältnisse, die diese Untersuchung beeinflussen konnten, wie z. B. das Konzertgepräge einiger der Suitensätze von Händel [17] und Rameaus zahlreiche Rondeau-Sätze [18]. Obwohl diese Verhältnisse verursachen – oder wenn man will: beruhen auf einer grossen Anzahl von Übergängen, die mit der Wirkung eines Reprisenanfangs vergleichbar sind, zeugen sie eher von der speziell französischen Tradition im Bereich der Klaviersuite und von anderen Erneuerungsbestrebungen als diejenigen, die für die Sonatenformtypen der Wienerklassik Bedeutung gewannen.

Trotzdem dürfte man wohl sagen, dass es für Händels Suitensätze gewöhnlich ist, dass der zweite Teil in mehrere Perioden aufgeteilt ist. Beschränkt man sich auf die Sätze, in denen die Aufteilung am wenigsten selbstverständlich vorkommt, d. h. Sätzen mit den Proportionen: q kleiner als 1,5 p [19], findet man in dieser Gruppe Reprisen-elemente in 23 der 31 Sätze:

Allemande	Suite I	1720	T. 15	a	b		
Courante	– I	1720	T. 39	a			
Courante	Suite IV	1720	T. 33	a			
Sarabande	– IV	1720	T. 32/33	a	(b)		(d)
Gigue	Suite VI	1720	T. 25	a	b		(d)
Gigue	– VI	1720	T. 31/32	(a)		c	(d)
Andante	Suite VII	1720	T. 23	a	b		
Gigue	– VII	1720	T. 12	a	(b)		
Allemande	Suite VIII	1720	T. 17	a	(b)		
Allemande	– VIII	1720	T. 19	a			

17. Z.B. in dem Presto aus Suite III (1720), in der Gigue aus Suite IX und in dem Menuett aus Suite XIV (beide 1733).
18. Zusammen 19 von den 51 Sätzen. Ausserdem wird ein Einfluss von dem Konzert in La Poule gesehen (vgl.: Note 16).
19. Einfache arithmetische Verhältnisse zwischen p und q sind häufiger bei Bach und Muffat als bei Händel. Das Verhältnis $p = q$ kommt nur in der Allemande aus Suite I (1720), der Allemande aus Suite X und der Sarabande aus den Suiten XII und XVI (die letzten 3 von 1733) vor.

Allemande	Suite IX	1733	T. 31	a	(b)		
Allemande	- IX	1733	T. 38	a	b		
Courante	- IX	1733	T. 64	a	b		
Courante	- IX	1733	T. 76	a	(b)		
Allemande	Suite X	1733	T. 17	a	(b)		
Allemande	Suite XI	1733	T. 14	a			
Courante	- XI	1733	T. 29	a	(b)		
Gigue	- XI	1733	T. 7/8	a	(b)		
Gigue	- XI	1733	T. 10		b	c	d
Sarabande	Suite XII	1733	T. 24/25	a	b		
Allemande	Suite XIII	1733	T. 13	a	(b)		
Courante	- XIII	1733	T. 28	a	b		
Courante	- XIII	1733	T. 34	a	b		
Gigue	- XIII	1733	T. 37	a			(d)
Allemande	Suite XIV	1733	T. 11	a	(b)	(c)	(d)
Allegro	- XIV	1733	T. 22	a	(b)		(d)
Allegro	- XIV	1733	T. 27	(a)		c	d
Allemande	Suite XV	1733	T. 9	a	(b)		
Allemande	Suite XVI	1733	T. 16	a	b	(c)	
Sarabande	- XVI	1733	T. 16/17	a	b		

Trotz diesem für die Hauptthese anscheinend ganz günstigen Resultat, soll es nicht vorenthalten werden, dass Händels Suitensätze viel weniger als Bachs zu einer inneren Aufteilung des q-Teils tendieren, der sich als eine Stufe einer Entwicklung in dem Satz zu drei statt zwei analoger Verläufe ausdrücken lässt. Dies beruht teils darauf, dass die p- und q-Glieder selbst nicht so parallel wie bei Bach laufen, und teils darauf, dass in p unterdessen wo nicht ähnliche Einschnitte, so doch klare Kadenzten vorkommen. Händel ist zu irregulär, zu sehr ein Improvisator, dass man die in der Übersicht angeführten Züge als typisch bezeichnen kann.

Bei Rameau stösst man ausserhalb der Rondeau-Sätze an eine entsprechende Irregularität an, die in den Suiten aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts sich in der Vielfältigkeit von charakterisierenden Titeln widerspiegeln. Der Satzverlauf ist aber zusammenhängender als die von Händel, es gibt weniger Kadenzten. Die Motivkonzentration ist auch stärker, und die zwei Teile haben öfter einen fast parallelen Verlauf. Von den 22 Sätzen, deren zweiten Teil die Dimensionen des ersten Teils nicht übersteigt oder anderthalbmal erreicht, werden Reprisen-elemente in 14 Sätze gefunden. In den mit NB gezeichneten Sätzen gibt es auch in dem ersten Teil klare Kadenzten:

Premier Livre (1706)

Allemande	T. 16	a		c	(d)
Allemande	T. 18	a	(b)		
2. Allemande	T. 20	a	(b)		
Courante	T. 14	a	(b)		
Gigue	T. 29	a	(b)		

Pieces de Clavecin (1724, 1731)

NB Allemande	T. 15	a	b
Allemande	T. 20	a	
NB Courante	T. 12	a	
Le Rappel des Oiseaux	T. 44	a	(b)
Les Soupirs	T. 26	a	(b)

Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin (etwa 1728)

Allemande	T. 25	a	
Courante	T. 32	a	
Les Trois Mains	T. 65	a	(b)
L'Indifférente	T. 24/25	a	(b)
Les Triolets	T. 34	a	(b) (c)
L'Égyptienne	T. 50	a	

Schliesslich soll einen kurzen Blick in Muffats 6 Suiten aus der Sammlung *Componimenti musicali* geworfen sein. Wie schon erwähnt, hatte der Satz Final aus der ersten Suite eine ungewöhnlich klare Reprisenwirkung mit den 4 Reprisen-elementen als Kennzeichen. Dazu kommt, dass der zweite Teil dieses Satzes dadurch in zwei Verläufe aufgeteilt ist; beide Verläufe zeigen bezüglich der Dimensionen und der Verwendung des Motivstoffes eine klare Analogie zu dem ersten Teil. Wenn übrigens hinzugefügt wird, dass die tonale Entwicklung in dem ersten Teil von T zu D geht, in dem zweiten Teil überwiegend um Dp konzentriert ist und sich im letzten Teil abgesehen von der Schwingung zu Tp in der Haupttonart hält, wird es daraus hervorgehen, dass eine Sonatenform in Sichtweite ist. In dieser Beziehung ist der Satz in der Sammlung einzigartig aber gewisse Züge sind typisch. Dies gilt vor allem die Satzproportionen, die sich klar um $q = 2p$ [20] konzentrieren. Diese Tendenz stimmt mit einer ganz allgemeinen Teilung des zweiten Teils mit einer Kadenz und einer neuen Periode gut überein. Nur in zwei Sätzen, dem Trio aus der ersten Suite und der Allemande aus der vierten, vermeidet Muffat die Wirkung der Kadenz. Der Ausdruck ist sorgfältig gewählt, denn die Vorbereitung zur Kadenz ist jedenfalls deutlich, und die Ausweichung geschieht im letzten Augenblick. (T. 15/16 im Trio und T. 11 und T. 13 in der Allemande). Selbst in den zwei Sätzen, in der Allemande und in der Courante aus der dritten Suite, die mit dem p-Teil verglichen die kürzesten q-Teile haben (p/q ist in den zwei Sätzen 11/14 bzw. 16/24), ist der Einschnitt deutlich. Eine eigentliche Reprisenwirkung wie im Final kommt aber nicht so oft vor. Am interessantesten ist die Wirkung in La Hardiesse aus der vierten Suite, wo eine klare Kadenz und ein tonaler Kontrast mit einer variierten Umkehrung des rhythmisch markanten, springenden Einlei-

20. Sieht man von den Sätzen Overture, Prélude, Fantasie, die wie in Bachs englischen Suiten und Partiten jede Suite einleiten, und von dem Adagio aus erster Suite, die kein Suitensatzgepräge hat, ab, enthält die Sammlung 48 Sätze. Von denen ist in 17 Sätzen q grösser als $2p$, in 22 Sätzen gleich $2p$ und in 7 Sätzen grösser als $1,5p$, sondern kleiner als $2p$.

tungsmotivs einer klaren Repriseswirkung – in der Subdominante – kombiniert werden.

Ob man übrigens in Muffats Sätzen von einer Repriseswirkung [21] sprechen wird, hängt oft von der Beurteilung der relativen Prägnanz des Einleitungsmotivs ab. In vielen Sätzen – über die Hälfte – werden also, ausser des Elementes a, stärkere oder schwächere Anspielungen auf das Einleitungsmotiv gefunden. Oft aber sind die Sätze durch gleichförmige, kurze rhythmische Elemente, wie z. B. das Air aus der ersten und das Menuett en Cornes de Chasse aus der sechsten Suite, gebildet, so dass die Übereinstimmung mit dem Anfang dem Zuhörer verhüllt wird. Die Erlebnisqualität ist aber nicht das Objekt dieser Untersuchungen gewesen. Die Absicht war nur zu zeigen, dass gewisse Suitensätze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Stilelemente enthalten, die als Grundlage des Einflusses haben dienen können, der der Konzertform und der Da-capo-Arie entspringend zu einem Ausbau der Reprise in dem zweiten Teil des q-Glieds führte. Diese Elemente treten bei Bach klar hervor, und sie werden noch deutlicher bei Muffat, insofern sie bei ihm in mehreren Sätzen sogar mit Zügen aus den anderen Formtypen verbunden sind, so dass der Einfluss sich also hier schon geltend macht.

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)

21. Abgesehen von dem Trio aus der fünften Suite, wo die Wirkung auch klar ist.