

Johann Stamitz' Violinkonzerte

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

vorgelegt von
Kuo-Hsiang Hung

Erstgutachterin: Prof. Dr. phil. Silke Leopold

Zweitgutachterin: Prof. Dr. phil. Dorothea Redepenning

Datum: 06. 06. 2014

Johann Stamitz' Violinkonzerte

Dank

Die vorliegende Arbeit ist im Sommersemester 2014 als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg angenommen worden.

Ich möchte allen danken, die zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen haben. An erster Stelle mein herzlicher Dank an meine Doktormutter Frau Prof. Dr. Silke Leopold, die mich während der Entstehung der Arbeit mit ihrer großen Erfahrung und Fachkompetenz sehr unterstützt hat. Herzlichen Dank auch an Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning für ihr konstruktives Zweitgutachten.

Danken möchte ich Frau Dr. Bärbel Pelker von der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik Heidelberger Akademie der Wissenschaften, die mir großzügig Notenmaterial überlassen hat.

Besonderer Dank außerdem den Bibliotheken und Archiven, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht möglich geworden wäre. Genannt seien insbesondere: Statens Musikbibliothek Stockholm, Státní oblastní archiv v Třeboni, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Für die sorgfältige Überprüfung und sprachliche Korrekturen bedanke ich mich Herrn Dietrich Brauer recht herzlich.

Mein besonderer Dank gilt auch meinen Eltern Mao-Jung Hung und Bi-Lien Lu, die mir während der Entstehung der Arbeit immer hilfreich zur Seite gestanden haben. Ihnen möchte ich an dieser Stelle meinen großen Respekt aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen und Bemerkungen	8
1 Einleitung	9
1.1 Ausgangspunkt und Fragestellung	9
1.2 Forschungsstand	20
1.3 Probleme und methodische Maximen	23
2 Die Quellen	25
2.1 Problemlage	25
2.2 Die Überlieferung	27
2.2.1 Fundorte	28
2.2.2 Der Bestand	29
3 Die Violinkonzerte von Johann Stamitz	41
3.1 Violinkonzert Nr. 1 C-Dur	43
3.1.1 Der erste Satz	43
3.1.2 Der zweite Satz	59
3.1.3 Der dritte Satz	63
3.2 Violinkonzert Nr. 2 C-Dur	73
3.2.1 Der Anfangssatz	74
3.2.2 Der Mittelsatz	79
3.2.3 Der Schlusssatz	81
3.3 Violinkonzert Nr. 3 F-Dur	84
3.3.1 Der erste Satz	84
3.3.2 Der dritte Satz	90
3.3.3 Der Mittelsatz	93
3.4 Violinkonzert Nr. 4 F-Dur	97
3.4.1 Der Anfangssatz	97
3.4.2 Der Mittelsatz	109
3.4.3 Der Finalsatz	114
3.5 Violinkonzert Nr. 5 D-Dur	121
3.5.1 Die Außensätze	121
3.5.2 Der Mittelsatz	134

3.6 Violinkonzert Nr. 6 D-Dur	137
3.6.1 Der erste Satz	137
3.6.2 Der zweite Satz	146
3.6.3 Der dritte Satz	149
3.7 Violinkonzert Nr. 7 D-Dur	157
3.7.1 Der erste Satz	158
3.7.2 Der zweite Satz	159
3.7.3 Der dritte Satz	160
3.8 Violinkonzert Nr. 8 B-Dur	163
3.8.1 Die Ecksätze	163
3.8.1.1 Die Eingangsritornelle	163
3.8.1.2 Die charakteristischen Merkmale der Binnen- und Schlussritornelle	165
3.8.1.3 Die Episode	167
3.8.2 Der Mittelsatz	170
3.9 Violinkonzert Nr. 9 g-Moll	173
3.9.1 Die Außensätze	173
3.9.2 Der Mittelsatz	180
3.10 Violinkonzert Nr. 10 A-Dur	183
3.10.1 Das Eingangsritornell	183
3.10.2 Die Strukturierung anderer Ritornelle	186
3.10.3 Die Episode	188
3.11 Violinkonzert Nr. 11 A-Dur	195
3.11.1 Die Allegro-Sätze	195
3.11.2 Der Adagio-Satz	204
4 Klassifizierung der Violinkonzerte von Johann Stamitz	207
4.1 Allgemeines	207
4.1.1 Tonarten	207
4.1.2 Taktarten	208
4.1.3 Taktzahlen/Umfang	209
4.1.4 Tempobezeichnungen	209
4.2 Formale Betrachtung	212
4.2.1 Ritornell	214
4.2.1.1 Eingangsritornell	214
4.2.1.2 Ritornellverarbeitung	216
4.2.1.3 Tuttieinwürfe	219
4.2.2 Soloteil	220

4.2.2.1 Inhaltliche Ausgestaltung	220
4.2.2.2 Verwandtschaft zwischen den Soloteilen	225
4.2.3 Die „Reprise“	228
4.3 Elemente	232
4.3.1 Harmonik	232
4.3.2 Thematik und Melodik	235
4.3.3 Dynamik	251
4.3.4 Instrumentation	254
4.3.5 Violintechnik	259
5 Schlusswort	264
6 Bibliografie	267
7 Edition – Johann Stamitz Violinkonzerte	280
7.1 Richtlinie	280
7.2 Kritischer Bericht	282
2. Konzert für Violine und Orchester C-Dur	282
3. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur	286
4. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur	290
5. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	293
6. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	298
7. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	304
8. Konzert für Violine und Streichorchester B-Dur	306
9. Konzert für Violine und Streichorchester g-Moll	312
10. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur	318
11. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur	322
7.3 Notenteil	326
2. Konzert für Violine und Orchester C-Dur	327
2/I Allegro vivace	327
2/II Adagio	357
2/III Allegro	365
3. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur	379
3/I Adagio – Allegro moderato	379
3/II Adagio	397
3/III Allegro	404

4. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur	419
4/I Allegro moderato	419
4/II Adagio	436
4/III Allegro assai	443
5. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	458
5/I Allegro moderato	458
5/II Adagio	476
5/III Presto	482
6. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	496
6/I Allegro	496
6/II Adagio	513
6/III Allegro assai	518
7. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	535
7/I Adagio – Allegro	535
7/II Adagio	544
7/III Allegro	545
8. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur	554
8/I Allegro moderato	554
8/II Adagio	572
8/III Allegro	579
9. Konzert für Violine und Streichorchester g-Moll	594
9/I Allegro	594
9/II Andante	612
9/III Allegro	619
10. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur	633
10/I Allegro	633
10/II Adagio	659
10/III Allegro	668
11. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur	694
11/I Allegro	694
11/II Adagio	726
11/III Allegro	740

Abkürzungen und Bemerkungen

B.	Bass
Bd.	Band
DD	Doppeldominante
H.	Hälfte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearb. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994-2008
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Stanley Sadie, London 2001
Nr.	Nummer
R	Ritornell
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
S	Solo
T.	Takt
V.	Violine
Va.	Viola
z.B.	zum Beispiel
TI	I. Stufe der Tonikatonart
TV	V. Stufe der Tonikatonart

Barock/Klassik:

Die in der heutigen Zeit gängigen Begriffe Barock und Klassik werden in dieser Arbeit grundsätzlich vermieden. Wenn es aus schreibtechnischen Gründen nicht zu umgehen war, steht Barock für die Zeit von 1600 bis 1750 und Klassik für die von 1750 bis 1830.

1 Einleitung

1.1 Ausgangspunkt und Fragestellung

Johann Stamitz (1717-1757) genoss zu seiner Zeit als Violinvirtuose, Orchestererzieher und Komponist ein sehr hohes Ansehen. Unter seiner Leitung entwickelte die Mannheimer Hofkapelle eine neue, differenzierte und disziplinierte Orchestersprache, die in der damaligen Zeit in Europa als Sensation empfunden wurde. Er wird bis heute als Begründer der sogenannten Mannheimer Schule angesehen.¹

Im Jahr 1742 wurde der 25-jährige Stamitz anlässlich des Konzerts zur Krönung Karls VII. am 29. Juni in Frankfurt als „berühmter Virtuose“ bezeichnet,² diesen Ruf des Virtuosen musste er bereits vor dieser Zeit gehabt haben,³ noch vor seiner Berufung nach Mannheim. Dies ist erstaunlich, wenn man berücksichtigt, dass wir nichts Näheres über seine musikalische Ausbildung wissen, vor allem im Violinspiel, das für die Entwicklung des Mannheimer Orchesters und den daraus entwickelten Kompositionsstil eine Schlüsselstellung einnimmt. Ludwig Finscher äußert im Beitrag *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*: „Der Weg der Mannheimer ging in eine andere Richtung: sie dachten, pointiert gesagt, vom Orchester her, nicht von der Struktur des musikalischen Satzes“,⁴ da der Kern des Orchesters und der Orchesterdisziplin die Streicher waren,⁵ allen voran die Violinen, so ist seine Ausbildung und Vervollkommnung im Violinspiel von großer Bedeutung.

Über Stamitz' Jugendjahre und seinen Bildungsgang weiß man relativ wenig, es lässt sich kurz zusammenfassen. Da der Vater Anton Ignatius (1686-1765) selbst ein ausgezeichneter und erfahrener Musiker war,⁶ kann man davon ausgehen, dass die ersten musikalischen Kontakte Stamitz' durch den Vater gefördert wurden, was Peter Gradenwitz in seiner Stamitz-Biografie auch erwähnt, wodurch seiner Begabung schon

¹ Zum Begriff „Mannheimer Schule“ vgl. Bärbel Pelker, Mannheimer Schule, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel 1996, S. 1645-1662.

² Siehe Hinweis im Frankfurter Avertissement vom 26. Juni 1742, bei Peter Gradenwitz, Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt, Teil 1, Wilhelmshaven 1984, S. 76-77.

³ Ebd., S. 77.

⁴ Ludwig Finscher, Mannheimer Orchester- und Kammermusik, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, hrsg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 161.

⁵ Ebd., S. 143.

⁶ Anton Ignatius erhielt im Jahr 1710 eine Berufung vom Dekan Johann Veit Seidl, der selbst ein ausgezeichneter Musiker war, als „Orgelmeister“ an die Dekanalkirche. Er wirkte dort als Organist, Kantor und Schulmeister, siehe Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 54.

früh Aufmerksamkeit geschenkt wurde.⁷ In den Archiven wird darauf hingewiesen, dass Stamitz von 1728 bis 1734 das Jesuitengymnasium in Iglau besuchte⁸ und im Anschluss daran ein Jahr Philosophie an der Prager Universität studierte.⁹ Gradenwitz betont die musikalische Erziehung vom Jesuitengymnasium in Iglau, wo man ein aktives Musikleben im Instrumentalspiel und in Aufführungen pflegte.¹⁰ Es ist anzunehmen, dass Stamitz in dieser Schulzeit bereits über ein gewisses musikalisches Können verfügte und sein Violinspiel gefördert wurde.

Wer Stamitz' Lehrer war, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Gradenwitz verweist auf auffallende Ähnlichkeiten stamitzscher Kompositionen mit denen des in Böhmen wirkenden italienischen Geigers und Komponisten Carlo Tassarini (1690-1766),¹¹ dennoch wird über eine Lehrer-Schüler-Beziehung nicht gesprochen. Darüber äußert sich Wulf Konold in seinem Beitrag *Europäische Instrumentalmusik und böhmische Emigration*.¹² Stamitz studierte möglicherweise bei Carlo Tassarini in Brünn.¹³ Auch Eva-Aurelia Gehrler erwähnt im Artikel *Stamitz (Familie)*,¹⁴ dass Stamitz ein Schüler Tassarinis war. Tassarini selbst war Schüler von Antonio Vivaldi und Arcangelo Corelli.¹⁵ Beide spielen in der Entwicklung des Violinspiels bzw. des Violinkonzerts in der Musikgeschichte der damaligen Zeit eine zentrale Rolle. Trotzdem sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass wir keinerlei dokumentarisch belegte Bestätigung dieser Behauptung finden können.

Wenn über seinen geigerischen Werdegang keine sicheren Daten überliefert wurden – welches musikalische Milieu und welche Anregung könnten Stamitz während seiner Jugendzeit beeinflusst haben? Gradenwitz betont die starke Beeinflussung durch die

⁷ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 66; Eugene K. Wolf, Johann Stamitz, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 24, London 2001, S. 265.

⁸ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 66, Fußnote 76.

⁹ Ebd., S. 68, Fußnote 80.

¹⁰ Ebd., S. 68.

¹¹ Peter Gradenwitz, The symphonies of Johann Stamitz, in: *The Music Review*, Bd. 1, Nr. 4, Cambridge 1940, S. 355; ders., Johann Stamitz, Teil 1, S. 73/74, 329; Peter Mechlenburg, *Die Sinfonie der Mannheimer Schule*, Diss., München 1963, S. 2.

¹² Wulf Konold, *Europäische Instrumentalmusik und böhmische Emigration*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft – Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 5, Laaber 1985, S. 200-206.

¹³ Ebd., S. 202.

¹⁴ Eva-Aurelia Gehrler, *Stamitz (Familie)*, in: *Lexikon der Violine*, hrsg. v. Stefan Drees, Laaber 2004, S. 612-616.

¹⁵ Ebd., S. 612.

italienische Musik im Land.¹⁶ Die Hauptanreger des Musiklebens – Jesuiten und Adelige – im Böhmen des beginnenden 18. Jahrhunderts bevorzugten die italienischen Musiker und Kompositionen,¹⁷ wodurch Stamitz mit einer von Italien beeinflussten Musiktradition vertraut wird und diese in seinem musikalischen Werdegang einen dominierenden Platz einnimmt.

Neben Tassarini war der italienische Geiger und Komponist Guisepppe Tartini (1692-1770),¹⁸ der in der Entwicklung der Violintechnik ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, einige Jahre in Böhmen tätig.¹⁹ Ob Stamitz in direkter Beziehung zu Tartini stand, ist ungewiss, es ist aber sehr wahrscheinlich, dass Stamitz Tartinis Violinspiel und seine Werke kannte. Zweifelsfrei ist jedoch, dass Stamitz' Lehrjahre in Böhmen von entscheidender Bedeutung für sein späteres Wirken waren. Heinrich Philipp Boßlers Behauptung in der *Speyer Musikalischen Realzeitung* (1788-1790), dass Johann Stamitz „nie falsch griff“,²⁰ soll diese außergewöhnlichen Leistungen bezeugen.

Wann Stamitz seine Heimat verließ, bleibt auch eine bis heute unbeantwortete Frage. Der tschechische Forscher Jan Racek erörtert in seinem Aufsatz *Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur* die sogenannte tschechische Musikeremigration des 18. Jahrhunderts – vor allem in der Zeitspanne 1740-1770 wurden vortreffliche tschechische Musiker fast in allen europäischen Musikzentren engagiert – und lobt diese Strömung der Musikeremigration als „nicht nur ein charakteristisches Phänomen für die tschechische Musikkultur des 18. Jahrhunderts, sondern sie wurde sogar zu einem Wendepunkt in der geschichtlichen Entwicklung der europäischen Musik“. ²¹ Dieser Emigrantengruppe dürfte der nach Mannheim kommende Stamitz zuzuordnen sein. Für die Gründe der Emigration erklärt Gradenwitz, dass Stamitz als Violinvirtuose in Böhmen eine „Convenabl Salarisirte Condition“ nicht

¹⁶ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 69-74; Jan Racek, Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur, in: Colloquium Amicorum, hrsg. v. Siegfried Kross, Bonn 1967, S. 297.

¹⁷ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 69, 72.

¹⁸ Tartini gehört zu der Generation, die direkt unter dem Einfluss Corellis und Vivaldis stand, siehe Walter Kolneder, Der Stilwandel um die Mitte des 18. Jahrhunderts – Guisepppe Tartini, in: Das Buch der Violine, Zürich 1984, S. 340.

¹⁹ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 72, Fußnote 98; Tartini war mit Unterbrechungen in den Jahren 1723-26 in Prag als Kammermusiker des Grafen Kinsky tätig, siehe Wolfgang Ruf (Hrsg.), Tartini, in: Riemann Musiklexikon, Band 5, Mainz 2012, S. 195.

²⁰ Zitiert nach Andreas Moser, Stamitz, in: Geschichte des Violinspiels, Bd. II, Tutzing 1967, S. 51.

²¹ Jan Racek, Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur, in: Colloquium Amicorum, S. 300.

finden konnte und deswegen in die Ferne zieht.²² Der tschechische Forscher Zdeněk Vodák schließt sich der Meinung über die böhmische Musikeremigration des 18. Jahrhunderts an.²³

Auch wann Johann Stamitz in Mannheim eintrifft, ist unsicher, vielleicht trat er schon 1741 in die Dienste des alten Kurfürsten Carl Philipp am Mannheimer Hof.²⁴ Als der erste sichere Beweis für seine Anwesenheit in der Region gilt das Konzert am 29. Juni 1742 in Frankfurt, wo er im Scherffschen Saal abwechselnd auf der Violine, der Viola d'amore, dem Cello und Kontrabass spielte.²⁵ Im Jahr 1743 ernannte der Kurfürst Carl Theodor, der seit 1743 regierte,²⁶ Stamitz zum Konzertmeister der Mannheimer Hofmusik.²⁷ In der Folge wurde er 1750 zum Instrumentalmusikdirektor berufen.²⁸ Neben den Mannheimer Besoldungslisten und Dienstmeldungen sowie den Kirchenbucheinträgen, in denen die Auskünfte über Stamitz' Mannheimer Zeit überliefert wurden, sind die verschiedenen Hefte des *Mercure de France* der Jahre 1751 und 1754/1755 für Stamitz' Pariser Aufenthalte bedeutsam.²⁹ Vor allem im Jahr 1754/1755 trat er mehrfach in den *Concerts Spirituels* auf. Der *Mercure de France* vom Oktober 1754 berichtet über ein Konzert vom 8. September, in dem Stamitz eine Sinfonie mit Hörnern und Oboen, ein Violinkonzert sowie eine Sonate für Viola d'amore von eigener Komposition aufführte.³⁰ Andreas Moser äußert im Aufsatz *Das Violinspiel*

²² Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 73; Horst Scharschuch, Johann Stamitz – Herkunft, Familie und Wirken in Mannheim, in: Mannheimer Hefte, 1976 Heft 1, S. 20.

²³ Vgl. Zdeněk Vodák, Johann Stamitz, die Mannheimer Schule und ihr musikalischer Nachlaß in Böhmen und Mähren, in: Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993, S. 145.

²⁴ Stamitz' Brief vom 29. Februar 1748 an Baron von Wallbrunn in Stuttgart, siehe Ludwig Finscher, Mannheimer Orchester- und Kammermusik, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, S. 152-154.

²⁵ Siehe Hinweis im Frankfurter Avertissement vom 26. Juni 1742, bei Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 76-77; Bärbel Pelker, Johann Stamitz, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel 2006, S. 1301.

²⁶ Carl Theodor regierte von 1743 bis 1778 in Mannheim. 1778 verlegte er seine Residenz nach München als Nachfolger Max III. Josephs von Bayern. Unter seiner Regierung konnte sich Mannheim zu einem kulturellen Zentrum Europas entwickeln.

²⁷ Vgl. Bärbel Pelker, Johann Stamitz, in: MGG, S. 1301.

²⁸ Siehe die Bestallungsurkunde aus dem Jahre 1750, bei Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 98, vgl. Richard Schaal Schliersee, Johann Stamitz' Mannheimer Bestallung von 1750, in: Die Musikforschung VI/1953, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, S. 158-159.

²⁹ Roland Würtz, Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: Aufklärungen – Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Bd. 2, Heidelberg 1986, S. 162.

³⁰ Text der Konzertbesprechung im *Mercure de France* vom Oktober 1754, siehe Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 126-127.

während des 18. Jahrhunderts in Frankreich, dass die im Jahr 1725 durch Anne Philidor begründeten *Pariser Concerts Spirituels* die vielleicht wichtigste Etappe auf dem Weg waren, der später zu einer wirklich französischen Schule des Violinspiels führen sollte.³¹ Die meisten Violinsolisten auf ihren Vortragsfolgen waren Italiener oder italienisierte Franzosen.³² Es ist anzunehmen, dass Stamitz während seiner Pariser Zeit mit den dortigen Violinvirtuosen direkt in Verbindung stand; so lautet die Mitteilung Francois Fayolle's in seinen *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti 1810* (Paris): „Stamitz habe in einem Pariser Concert spirituel 1754 mit dem allerdings zehn Jahre jüngeren Gaviniés um die Palme gerungen.“³³ Außerdem wurde er vom Musikmäzen Alexandre Le Riche de la Pouplinière als Dirigent und Komponist auf Schloss Passy verpflichtet.³⁴ Der *Mercure de France* vom Oktober 1762 berichtet über seine Art zu dirigieren: „[...] in der Kapelle de la Pouplinières war sicher noch das Lenken mit dem Bogen vom Konzertmeisterpult aus [...] noch bis 1778 in Mannheim ebenfalls üblich.“³⁵ Stamitz' Musik führte ihn in Paris zu großer Beliebtheit;³⁶ mit den Aufführungen seiner Kompositionen hat Stamitz die Pariser Musikwelt stark beeinflusst, indem er den in Mannheim erarbeiteten Stil dort propagierte und praktizierte. „Stamitz und sein Stil waren in Paris, dem europäischen Kulturzentrum des 18. Jahrhunderts, heimisch geworden“,³⁷ und die große Welt war für ihn nicht mehr das „da draußen“.³⁸ Nicht zu vernachlässigen ist auch die Wechselwirkung der Pariser Beeinflussungen auf Stamitz, „noch bevor Mannheim aber ein Zentrum europäischer Musikkultur werden sollte, ist dies bereits Paris“.³⁹ Dieses musikalische Know-how nahm er mit nach Hause an seine zentrale Wirkungsstätte Mannheim. Bis zu seinem Tod am 30. März 1757 auf dem Gipfel seines Ruhms, verarbeitete er dieses Wissen und experimentierte damit.

Die Mannheimer Zeit, in der Stamitz seine musikalischen Gedanken und Vorstellungen verwirklichen konnte, soll im Folgenden kurz erläutert werden. Dank der Aktivitäten des

³¹ Andreas Moser, *Das Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, S. 79.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 51.

³⁴ Es war nicht die erste Verbindung zwischen Riche de la Pouplinière und Johann Stamitz, denn bereits 1748 hörte er auf Stamitz' Rat, die Hörner in sein Orchester aufzunehmen. 1754 waren Klarinetten und später auch Harfe zu hören, siehe Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 128.

³⁵ Roland Würtz, *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Aufklärungen*, S. 162.

³⁶ Vgl. Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 129.

³⁷ Ebd., S. 135.

³⁸ Ebd.

³⁹ Roland Würtz, *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Aufklärungen*, S. 160.

damals regierenden Kurfürsten Carl Theodor entwickelte sich Mannheim zu einem kulturellen Zentrum in Europa. Der von den Jesuiten erzogene und geleitete junge Kurfürst spielte selbst Flöte und Cello, er zeigte ein außergewöhnlich starkes Interesse an Kunst, Wissenschaft und dem allgemeinen Musikleben.⁴⁰ Durch seine aktive Förderung entstanden am Mannheimer Hof kulturelle und wissenschaftliche Einrichtungen,⁴¹ diese wiederum kamen den Bürgern wie den Bediensteten am Hofe gleichermaßen zustatten.⁴² Auch unterstützte er Experimente, neue Kompositionsstile, neue Erfindungen und förderte Künstler, indem er Stipendien vergab, auch für Auslandsstudien, und Akademien gründete.⁴³

Die Musik stand im Mittelpunkt des Mannheimer Hofes. Kurfürst Carl Theodor legte großen Wert auf Musikveranstaltungen (*Musikalische Akademie*).⁴⁴ Er protegierte tüchtige Musiker durch großzügige Stipendien und Gratifikationen und zog Virtuosen und Komponisten aus der ganzen Welt hierher. Dabei scheute er keine Kosten, um die besten Komponisten zu holen und ihre Werke in Mannheim aufzuführen.⁴⁵ Mannheim entwickelte sich zu einem Kaleidoskop der Musikstile in Europa, diese Vielfalt unterscheidet die Mannheimer Schule von allen anderen:

[...] in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben [...] Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit. Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisierte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bey [...] wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Componisten seiner eignen Meister ab, so

⁴⁰ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 79, 85.

⁴¹ Vgl. Bärbel Pelker, Musikalische Akademie am Hof Carl Theodors in Mannheim, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, S. 49; Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, 1984, S. 91.

⁴² Vgl. Hermann Jung, Konzert und konzertierende Praxis im Umkreis der Mannheimer Schule, in: Festschrift. 20 Jahre Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim 1971-1991, hrsg. v. Rektorat der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, Wiesloch 1991, S. 84.

⁴³ Vgl. Stefan Mörz, Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor, Stuttgart 1991, S. 61, 69.

⁴⁴ Vgl. Bärbel Pelker, Musikalische Akademie am Hof Carl Theodors in Mannheim, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, S. 49-58; ders., Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim, in: Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reuter, Frankfurt 1994, S. 29-40.

⁴⁵ Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, Nachdruck hrsg. v. Fritz und Margit Kaiser, Hildesheim 1990, S. 129-130.

daß es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim.⁴⁶

Die Mannheimer Hofkapelle, die von Anfang an „international“ zusammengesetzt war,⁴⁷ konnte sich während der Regierungszeit des Kurfürsten Carl Theodor in dieser Atmosphäre und unter diesen günstigen Voraussetzungen schnell weitreichend entfalten. Die zeitgenössischen Schriften über den Ruhm des Mannheimer Orchesters sind zahlreich. Schubart lobte das Mannheimer Orchester in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*:

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch.⁴⁹

1763 nannte Mozart das Orchester „ohne widerspruch das beste in Teutschland“⁵⁰. Der wesentliche Grund sowie die Besonderheit für eine solche Berühmtheit war neben der günstigen finanziellen Situation und dem Sozialstatus der Musiker die multikulturelle Dimension, was die Innovationskraft anregte; Musiker, stilistische Eigenarten, verschiedene Spieltechniken aus der ganzen Welt trafen in Mannheim zusammen und verschmolzen miteinander.⁵¹ Daraus entwickelten sich eine neue Spielweise und ein neuer Stil. Besonders sind hier die französischen und böhmischen Einflüsse zu nennen. Zum einen liegt Mannheim geografisch nahe an Frankreich und es bestehen enge kulturelle Verbindungen zu Paris. Zum anderen zog der böhmische Konzertmeister und Instrumentalmusikdirektor viele Musiker aus seiner Heimat nach Mannheim. Unterschiedliche Spielweisen begegnen hier einander.⁵² Eine weitere Besonderheit ist, dass viele Mannheimer Orchestermusiker neben der „atemberaubenden spieltechnischen Virtuosität“⁵³ gleich auch kompositorische Kompetenz besaßen, sodass sie aus einer

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ludwig Finscher, *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*, S. 143.

⁴⁸ Die Mannheimer Hofkapelle entstand durch den alten Kurfürsten Carl Philipp aus der Vereinigung der Innsbrucker und Düsseldorfer Hofkapelle, darunter sind böhmische, Tiroler und holländische Musiker zu finden, siehe Bärbel Pelker, *Musikalische Akademie am Hof Carl Theodors in Mannheim*, S. 50; Ludwig Finscher, *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*, S. 141.

⁴⁹ Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 130.

⁵⁰ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. I, S. 79.

⁵¹ Vgl. Roland Würtz, *Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle*, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 37.

⁵² Ebd., S. 37-38.

⁵³ Vgl. Bärbel Pelker, *Mannheim – Station einer Reise. W. A. Mozart und die Mannheimer Hofkapelle in: 176 Tage Mozart in Mannheim*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Karin von Welck und Liselotte Homering, Mannheim 1991, S. 52.

ständigen Interaktion im Hinblick auf ihre technische Virtuosität und kompositorische Tüchtigkeit ein herausragendes Ensemble bilden konnten, was einen „für die Geschichte des Orchesters und für die Kompositionsgeschichte, vor allem die Geschichte der Symphonie“ wichtigen Beitrag leistete.⁵⁴ So lautet die berühmte Äußerung von Charles Burney:

Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt einen Plan einer Schlacht zu entwerfen, als darin zu fechten.⁵⁵

Die damalige Musikwelt bewunderte die spieltechnische Perfektion und Disziplin. Auch die überwältigende Klangwirkung wurde von vielen Zeitgenossen beschrieben – die Klarheit der Passagen, die dramatischen Dynamikkontraste sogar auf engstem Raum.⁵⁶ Burney charakterisiert die Nuancierung der Lautstärke des Mannheimer Orchesters so, „[...] daß das Piano, [...] sowohl als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben, als Roth oder Blau in der Malerei“⁵⁷. Weitere charakteristische Eigenheiten sind die Einführung des einheitlichen Bogenstrichs und der berühmte *premier coup d'archet* – das gleichzeitige Einsetzen des Orchesterspiels.⁵⁸ Um so einen anspruchsvollen Klang und ein diszipliniertes Zusammenspiel zu verwirklichen, ist eine exakte technische Beherrschung des eigenen Instruments die unerlässliche Voraussetzung. Dies ist vor allem dem Musikdirektor Johann Stamitz zu verdanken.⁵⁹ So lautet ein Bericht aus Mannheim im Jahr 1794, veröffentlicht von dem Berliner Musikschriftsteller Johann Gottlieb Karl Spazier:

Unser Orchester hatte lange einen unbestrittenen Vorzug vor vielen anderen Orchestern Europens. Nicht allein die einzelnen Virtuosen, deren jedes Instrument seinen eigenen zählte, sondern auch die vortrefliche Schule des alten berühmten Johann Stamitz, [...], trug zu diesem Vorzuge sehr viel bei. Der noch lebende Concertmeister [...] und viele andere berühmte ausübende Künstler waren alle in dieser Schule gebildet [...].⁶⁰

⁵⁴ Ludwig Finscher, *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*, S. 144.

⁵⁵ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bode, 1772, Heinrichshofen 1980, S. 227.

⁵⁶ Vgl. Bärbel Pelker, *Musikalische Akademie am Hof Carl Theodors in Mannheim*, S. 50.

⁵⁷ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, S. 227.

⁵⁸ Vgl. Bärbel Pelker, *Musikalische Akademie am Hof Carl Theodors in Mannheim*, S. 50.

⁵⁹ Nach Stamitz' Tod übernahm Christian Cannabich die Führung des Orchesters.

⁶⁰ Zitiert nach Ludwig Finscher, *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*, S. 143-144.

Durch Johann Stamitz' strenge Schulung brachten es die Streicher sowie das Orchester zu einem neuen homofonen Musikstil. Stamitz galt als der berühmteste Geiger der damaligen Zeit. Johann Christoph Stockhausen kommentierte ihn in seinem *Kritischen Entwurf einer auserlesenen Bibliothek*: „Er ist als großer Geiger bekannt und der beste aus der Mannheimer Schule.“⁶¹

Zu dem Begriff „Mannheimer Schule“ erklärt Finscher, dass er noch bis zum späten 18. und frühen 19. Jahrhundert keinen kompositionsgeschichtlichen Sachverhalt meinte, sondern das Mannheimer Violinspiel und die Mannheimer Violinschule⁶² – was Pelker in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ebenso formuliert – und mit Johann Stamitz in auffälliger Weise in Verbindung steht.⁶³ Der charakteristische Mannheimer Stil (vor allem auf sinfonischem Gebiet), der nach einer Experimentierphase berühmt geworden war, wurde aus dieser Violinschule bzw. Orchesterschule entwickelt. Wenn man diesen Entwicklungsverlauf zurückverfolgt, sollten das Violinspiel, die Violintechnik und die Violinkompositionen dieser Schule um Johann Stamitz eine wichtige Bedeutung haben, sozusagen die „Wurzel“ sein.

Zahlreiche Hinweise in Quellen aus dieser Zeit belegen die technische Virtuosität der Mannheimer Geiger, allen voran Johann Stamitz, der hier viele Geiger unterrichtete, wie beispielsweise seine beiden Söhne Carl und Anton, Christian Cannabich und weitere. Was er in der Entwicklung des Violinspiels und der Violintechnik neben den großen Violinmeistern leistete, berichtete die *Musikalische Correspondenz*, Speyer 1791:

Corelli hat den Grund gelegt, Tartini und Stamitz den Bau ausgeführt. L. Mozart gab die Theorie dazu, als alles schon fertig war [...] Stamitz der Vater [...] verband mit den tiefsten Einsichten in die Natur aller Bogeninstrumente und mit der Fähigkeit, ihre Grenzen durch kühne und neue Applikaturen zu erweitern, die gründlichste Kenntnis der Tonsetzkunst und hatte einen für die Zeiten, worin er lebt, höchst ausgebildeten Geschmack.⁶⁴

Schubart bewundert seine Geigenkunst „mit Recht an ihm Reinheit in den Passagen, Feuer und Stärke im Bogenstrich, Individualität in der Behandlung seines Instrumentes“⁶⁵. Auch in der *Berliner Musikalischen Zeitung* von 1793 wurden seine

⁶¹ Zitiert nach Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 96-97.

⁶² Ludwig Finscher, *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*, S. 143.

⁶³ Bärbel Pelker, *Mannheimer Schule*, in: MGG, S. 1645-1646.

⁶⁴ Zitiert nach Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 2, S. 281.

⁶⁵ Zitiert nach Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 97.

Schüler aufgrund der von Johann Stamitz begründeten Tradition des Violin- und Orchesterspiels durch den „gleichen, präzisen Vortrag, die feurige, seelenvolle Exekution und die Gleichheit im Bogenstrich“ ausgezeichnet.⁶⁶ Besonders wurde die Bogentechnik von den Zeitgenossen globalisiert. Über die Violin- und Orchestertechnik der Mannheimer behauptet Roland Würtz, dass sie in erster Linie eine spezifische Bogentechnik entwickelten.⁶⁷

Stamitz hat neben den umfangreichen Sinfoniekompositionen auch viele Violinwerke geschrieben, wie die Solosonaten und Duett-Divertimenti für Solovioline, die stark von geigerischer Virtuosität geprägt sind, besonders in der Technik der Doppelgriffe verlangen sie einen sehr hohen Anspruch. Seine Violinkonzerte sind nach Meinung der Zeitgenossen „vielleicht als das *nec plus ultra* der Schwierigkeit auf der Violine anzusehen“.⁶⁸

Die Violinkonzerte waren für den eigenen Gebrauch als Geigenvirtuose geschrieben worden, was mit der Vervollkommnung des Geigenbaus im späten 17. Jahrhundert und frühen 18. Jahrhundert in Italien in Verbindung steht, dieses vervollkommnete Instrument regte die Komponisten an, die Geige aus dem Orchester hervortreten zu lassen. Viele Violinwerke sind in dieser Zeit entstanden. In Italien haben Komponisten wie Corelli, Vivaldi, Tartini zahlreiche Violinkonzerte geschrieben. In Deutschland gab es unter anderem die Gruppe der Mannheimer Schule um Johann Stamitz. Die Komponisten waren selbst auch Geiger. Durch eigene Werke zeigten sie ihre Virtuosität, geigerisch ausdrucksvolle, gesangliche Melodien sowie einen langsamen, bedeutsameren individuellen Charakter der Spielweise. In der polyphonen Musik galt das gemeinsame Spiel, in der homofonen Musik dagegen trat eher die führende Stimme im Orchester hervor.⁶⁹

In seinem Aufsatz *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts* beschreibt Roland Würtz die Wechselwirkung der Mannheimer und Pariser Schule. Er behauptet auf dem Gebiet des Violinkonzerts: „[...] besonders geigentechnische Elemente können die Mannheimer den Pariser Kollegen lehren bis hin zu Kreutzer [...], daß die

⁶⁶ Zitiert nach Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 281.

⁶⁷ Roland Würtz, Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts, S. 171.

⁶⁸ Johann Adam Hiller (Hrsg.), Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, III, 1768, S. 98.

⁶⁹ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 1, S. 278-280.

sogenannte französische Geigerschule ganz auf die brillante und elegante Violintechnik der Mannheimer zurückgeht.⁷⁰ Rodolphe Kreutzer (1766-1831), eine der drei großen Geigerpersönlichkeiten der französischen Violinschule in Paris im späten 18. und 19. Jahrhundert,⁷¹ war ein Schüler von Anton Stamitz,⁷² der der Sohn und Schüler von Johann Stamitz war. Durch diese direkte Lehrer-Schüler-Verbindung konnten die Elemente der Violintechnik sowie Violinkompositionen der Mannheimer Violinschule um Johann Stamitz im 18. Jahrhundert in der französischen Violinschule um Kreutzer im 19. Jahrhundert verankert werden.⁷³ Ein „Stammbaum“ um Johann Stamitz würde in etwa so aussehen:

Corelli/Vivaldi – (Carlo Tessarini) – **Johann Stamitz** – Anton Stamitz – Rodolphe Kreutzer

Die Blütezeit der Violinmusik war im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Italien, später Ende 18. und 19. Jahrhundert in Frankreich. Die führenden Personen der Zeit in Italien waren etwa Corelli und Vivaldi und in Frankreich war das unter anderem Kreutzer. Aus diesem Stammbaum heraus wird deutlich, dass J. Stamitz mit diesen großen Violinmeistern auf einer Ebene zu sehen ist. Daneben meinte Walter Kolneder in dem Beitrag *Stilwandel um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, für die Violinkompositionen seien Stamitz' Violinkonzerte und die Sonaten bedeutsam, „in denen sich in vielen Einzelheiten der Stil Mozarts“ ankündigte.⁷⁴ Mit seinen zahlreichen bewunderten Orchesteraufführungen und seiner technischen Virtuosität hat er sich den ihm bestimmten Platz in der Entwicklung des Violinspiels, der Violintechnik und Violinkomposition geschaffen.

Alle bekannten Violinvirtuosen bzw. Violinkomponisten um Stamitz, vor und vor allem nach ihm – z.B. Corelli, Vivaldi, Tartini, Viotti, Kreutzer und W.A. Mozart – gehören heute zum festen Repertoire jedes Geigers. Es existieren zahlreiche Aufnahmen sowie Konzerte, in denen diese Werke sehr oft aufgeführt werden. Weiterhin gibt es auch viele

⁷⁰ Roland Würtz, *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 168.

⁷¹ Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) wurden als Begründer der französischen Violinschule bezeichnet, siehe Walter Kolneder, *Die Entwicklung des Violinspiels in den wichtigsten europäischen Musikländern im 18. Jahrhundert – Frankreich*, in: *Das Buch der Violine*, Zürich 1989, S. 388.

⁷² Vgl. Andreas Moser, *Kreutzer*, in: *Geschichte des Violinspiels*, Bd. II, Tutzing 1967, S. 103; Rüdiger Thomsen-Fürst, *Anton Stamitz*, in: *MGG*, S. 1311.

⁷³ Wenn wir von einer Violinschule sprechen, heißt dies, dass es sich um eine Gruppe von Lehrerpersönlichkeiten an spezifischen Musikzentren handelt.

⁷⁴ Walter Kolneder, *Stilwandel um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Das Buch der Violine*, S. 339.

Fachbücher, die sich mit den Werken der bekannten Geiger befassen. In der Violinwelt ist Johann Stamitz noch ein „Fremdwort“, was sich aber noch ändern könnte. Die wichtigsten Gegenstände zur Beurteilung des Violinisten Stamitz besitzen wir in seinen Werken selbst, dieses ist das Anliegen und die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit „Johann Stamitz’ Violinkonzerte“.

Indes wird seinen Violinkonzerten neben den Sinfonien viel zu wenig Beachtung geschenkt und in der musikwissenschaftlichen Forschung fehlt eine genaue Untersuchung seiner Violinkonzerte. Aber auch in der Aufführungspraxis genießen seine Violinkonzerte nicht dieselbe Bedeutung und Anerkennung, die diesen Kompositionen zur Zeit ihrer Entstehung zukam. Der kennzeichnende Mannheimer Stil wie die stufenlose Dynamik, die Einfügung des zweiten Themas im Sonatensatz, die Gleichberechtigung der obligaten Instrumente, die Benutzung von Klarinetten im Orchester sowie die von Hugo Riemann 1901 genannten „Mannheimer Manieren“ treten am deutlichsten in den Mannheimer sinfonischen Kompositionen hervor.⁷⁵ Die Forscher sind sich inzwischen einig, „daß die einschneidenden Neuerungen der Mannheimer [...] nicht in der Erfindung dieser und weiterer Merkmale liegen, sondern in der konsequenten und systematischen Anwendung in Komposition und Spielpraxis“⁷⁶.

Im Zentrum der Betrachtung der Arbeit Johann Stamitz’ sollen die folgenden Fragestellungen stehen: Wie intensiv und richtungweisend ist die musikalische Sprache Stamitz’ in den Violinkonzerten? Welchen Rang hat Johann Stamitz in der Entwicklung der Violine und Violinliteratur? Enthalten die Violinkonzerte auch die Charakteristika der Mannheimer Tonsprache?

1.2 Forschungsstand

Die Johann-Stamitz-Forschung ist bis heute aufgrund unzureichender Materialkenntnisse eingeschränkt, besonders im Bereich der Solokonzerte. Über dieses

⁷⁵ Hugo Riemann, *Der Stil und die Manieren der Mannheimer*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 7. Jahrgang, Band II: *Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker)*, Leipzig 1906, S. XV-XXVI; Joachim Veit, *Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim*, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 177-195; Bärbel Pelker, *Mannheimer Schule*, in: *MGG*, S. 1656-1660.

⁷⁶ Hermann Jung, *Konzert und konzertierende Praxis im Umkreis der Mannheimer Schule*, in: *Festschrift. 20 Jahre Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim 1971-1991*, S. 80.

mangelhafte Repertoire klagen die Forscher und halten eine grundlegende Untersuchung seines Schaffens in diesem Bereich für desiderabel.

In Bezug auf die Biografie von Johann Stamitz bietet das Buch *Johann Stamitz – Familie, Leben und Werke* von Peter Gradenwitz (1984) eine grundlegende Arbeit.⁷⁷ Sie besteht aus zwei Bänden, der erste über Familie, Leben und Umwelt, der zweite über seine Werke, der ein Werkverzeichnis über sein gesamtes kompositorisches Schaffen darstellt, das für die vorliegende Arbeit eine Grundlage bietet.⁷⁸ Das Buch *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik* basiert im Genre der Violinkonzerte auf dem Werkverzeichnis von P. Gradenwitz.⁷⁹ Dieser Werkkatalog scheint jedoch nicht vollständig zu sein, verschiedene Werke, die Peter Gradenwitz als „verschollen“ angibt, wurden in der Zwischenzeit aufgefunden.⁸⁰ Außerdem sind manche Fundorte nicht mehr aktuell.⁸¹ Eine nähere Werkbetrachtung und Analyse ist bei ihm auch nicht ausgeführt.

In den musikalischen und kompositorischen Untersuchungen beschäftigt sich die Forschung in erster Linie mit der Gattung der Sinfonie. Besonderes Interesse gilt den namhaften Leistungen des Orchesters und dem charakteristischen kompositorischen Mannheimer Stil. Auch die heftige Diskussion um die kompositorische Priorität, besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, stand im Mittelpunkt des Interesses.⁸² Der Einfluss der musikhistorischen Entwicklungen der Mannheimer Schule um J. Stamitz in der Folgezeit steht ebenso im Zentrum der Forschung.

⁷⁷ Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, 2.

⁷⁸ Dieser Katalog der bislang (1984) bekannten Quellen und Fundorte ist einerseits unvollständig, andererseits enthält er aber wichtige Hinweise auf Fundorte und Incipits von Johann Stamitz' Kompositionen, die im Zweiten Weltkrieg (1939-1945) verloren gegangen sind, siehe Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 2, S. 192.

⁷⁹ Bärbel Pelker, *Johann Stamitz*, in: MGG, S. 1301.

⁸⁰ Siehe Kapitel 2.2 „Die Überlieferung“.

⁸¹ In der Zwischenzeit liegen nicht mehr alle Handschriften in denselben Bibliotheken. Manche sind wegen Diebstahls verloren gegangen, manche wurden an andere Bibliotheken verkauft oder dort verwahrt.

⁸² Ich erinnere an den Prioritätsstreit zwischen Riemann und Adler und ihren Schülern. Inzwischen ist sich die Forschung einig, dass die einschneidenden Neuerungen der Mannheimer nicht in der Erfindung, sondern in der konsequenten und systematischen Ausführung in Komposition und Spielpraxis bestehen. Vgl. Bärbel Pelker, *Mannheimer Schule*, in: MGG, S. 1645, 1656; Joachim Veit, *Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim*, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, S. 177-195; Roland Würtz: *Mannheim und Italien – 80 Jahre Musikforschung zur Geschichte der Mannheimer*, in: *Mannheim und Italien*, S. 7-11; Eugene K. Wolf, *Zur Entstehung des Mannheimer sinfonischen Stiles*, in: *dass.*, S. 41-57.

Den wissenschaftlichen Abhandlungen und Beiträgen auf diesem Gebiet gewidmet ist z.B. die 1963 erschienene Dissertation *Die Sinfonie der Mannheimer Schule* von Peter Mechlenburg.⁸³ Darin werden acht späte Sinfonien von J. Stamitz behandelt und als Vergleichsobjekt für die Kompositionen der anderen Mannheimer Sinfoniker herangezogen. In der Abhandlung *Die Durchführung bei Johann Stamitz* von Hans-Rudolf Dürrenmatt (1969) wird die Durchführungsgestaltung in den Sinfonien betrachtet.⁸⁴ Der amerikanische Forscher Eugene K. Wolf veröffentlichte 1981 die Studie *The symphonies of Johann Stamitz* und liefert darin umfangreiche Erkenntnisse über dessen Sinfonien.⁸⁵

Die Wechselwirkungen und Beeinflussungen der Nationen stehen auch im Blickpunkt der Forschung. In den Büchern *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*,⁸⁶ *Mannheim und Italien*⁸⁷ sowie im Aufsatz *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts*⁸⁸ werden etliche Fragen des Verhältnisses der Mannheimer bzw. des Gründers der Mannheimer Schule Johann Stamitz' zu anderen Ländern diskutiert.

In der Gattung Kammermusik ist die Dissertation von Roderich Fuhrmann *Mannheimer Klavier-Kammermusik* aus dem Jahr 1963 zu nennen; da es hier aber um die Gesamtheit der Mannheimer Schule geht, wurde nur ein kleiner Bereich der Kammermusik von J. Stamitz betrachtet.⁸⁹ In der Gattung Solokonzert wurde Johann Stamitz' Klarinettenkonzert in *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz* von Michael Jacob mit einbezogen und analysiert, da die Möglichkeit nicht auszuschließen ist, dass es sich hierbei um ein Klarinettenkonzert von Johann Stamitz handelt. Jedoch ist nach seiner Argumentation mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass das besprochene Werk eine Bearbeitung eines Solokonzerts von Johann Stamitz ist, welches unter Umständen ursprünglich für ein anderes Instrument geschrieben wurde.⁹⁰

⁸³ Peter Mechlenburg, *Die Sinfonie der Mannheimer Schule*, München 1963.

⁸⁴ Hans-Rudolf Dürrenmatt, *Die Durchführung bei Johann Stamitz*, Bern 1969.

⁸⁵ Eugene K. Wolf, *The symphonies of Johann Stamitz*, Boston 1981.

⁸⁶ Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Schott 1993.

⁸⁷ Roland Würtz (Hrsg.), *Mannheim und Italien*, Mainz 1984.

⁸⁸ Roland Würtz, *Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Aufklärungen – Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bd. 2, Heidelberg 1986, S. 162-171.

⁸⁹ Roderich Fuhrmann, *Mannheimer Klavier-Kammermusik*, Marburg 1963, S. 10-16.

⁹⁰ Michael Jacob, *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz*, Wiesbaden 1991, S. 103-118, 126.

Ein interessanter Aufsatz, der mit der vorliegenden Arbeit in Verbindung steht, ist *Italienische Merkmale in der Mannheimer Violintechnik* von Eduard Melkus,⁹¹ darin wurde der Einfluss des italienischen Violinspiels auf die Mannheimer Schule bzw. Johann Stamitz betrachtet. Des Weiteren wird ein Vergleich zwischen der italienischen, französischen und deutschen Violintechnik dargestellt, dies dient als Denkanstoß für diese Untersuchung. Melkus erklärt, dass die Mannheimer Geiger besonders von der italienischen Violschule beeinflusst waren, weit mehr als aus Frankreich. Die umgekehrte Einflussnahme der Mannheimer Schule auf die französischen Geiger der nächsten Generation wird durch die Lehrer-Schüler-Beziehungen besonders deutlich. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts waren die Unterschiede zwischen der französischen, italienischen und deutschen Violschule noch ziemlich klar, seit der Mitte des Jahrhunderts vermischten sie sich aber stark, da viele Geiger in Frankreich Italiener waren oder bei Italienern studiert hatten und die Mannheimer Schule auch stark unter italienischem Einfluss stand. Eine typische Mannheimer Violschule lässt sich dennoch nicht herauskristallisieren, da zu wenige Violinkompositionen der Mannheimer Schule erhalten geblieben sind und zur Verfügung stehen.

Obwohl Stamitz viele Sinfonien geschrieben hat, kann die Johann-Stamitz-Forschung nicht auf lückenhaften Repertoirekenntnissen basieren, deswegen sind die Edition der Violinkonzerte und deren Untersuchung dringend erforderlich.

Es ist Anliegen und Ziel dieser Abhandlung, die in der Musikwissenschaft bislang noch nicht erschlossenen Violinkonzerte Johann Stamitz' zu edieren und anhand einer detaillierten Analyse zu untersuchen. Die vorliegenden Konzerte schließen einerseits eine Lücke im Violinrepertoire des 18. Jahrhunderts, andererseits verdienen sie es aufgrund ihrer geistigen und kompositorischen Inhalte auch heute wieder aufgeführt und gespielt zu werden.

1.3 Probleme und methodische Maximen

Es sind bis heute zwölf Violinkonzerte aufgefunden worden, die vollständig überliefert sind und deren Authentizität Johann Stamitz zuzuschreiben ist. Die Quellen der Werke

⁹¹ Eduard Melkus, *Italienische Merkmale in der Mannheimer Violintechnik*, in: *Mannheim und Italien*, Mainz 1984, S. 200-207.

sind in aller Welt verstreut, Handschriften oder alte Drucke in Stimmen und/oder in Partituren. Daraus entsteht die vorliegende kritische Ausgabe, die einen wesentlichen Teil dieser Abhandlung bildet.⁹² Da keine Autografe zur Verfügung stehen, sind vergleichende Untersuchungen der einzelnen Quellen notwendig. Schwierigkeiten bereiten dabei die große Vielfalt der Fehlermöglichkeiten wie z.B. unvollkommene Takte, die uneinheitliche Regelung der Vorzeichensetzung, ungleichmäßige Artikulation, die inhomogene Taktzahl der Stimmen, fehlende Takte usw. Es zeigte sich, wie nachlässig viele Kopisten mit dem Originalnotentext umgegangen waren. Auch beim Vergleich der unterschiedlichen Quellen desselben Werkes sind starke Abweichungen festzustellen. Die Herausforderung war für mich, aus der Sicht der Geigerin und Musikwissenschaftlerin möglichst nahe an den authentischen Willen des Komponisten heranzukommen und die Originale zu extrahieren oder zu rekonstruieren.

Um sich einen Überblick über seine Violinkonzerte zu verschaffen, wird in der Analyse zunächst jedes Werk für sich im Einzelnen separat betrachtet. Unterstützend zur Einzelanalyse werden im gegebenen Fall eigene Werke oder die anderer Komponisten zum Vergleich herangezogen, um seine Bedeutung bzw. Ähnlichkeiten oder Gegensätze zu anderen Komponisten hervorzuheben. Danach erfolgt eine vergleichende und zusammenfassende Betrachtung aller Violinkonzerte unter bestimmten Gesichtspunkten, in welcher die einzelnen Elemente en détail untersucht werden. Aus der Kombination beider Analysemethoden lässt sich ein detailliertes Abbild des Duktus seiner ihm eigenen Tonsprache darstellen.

Ein Abriss über die Violinmusik, das Violinspiel, den Instrumentenbau sowie die gesellschaftliche Entwicklung und den geschichtlichen Hintergrund im 17. und 18. Jahrhundert um die Zeit J. Stamitz' würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, da es viele Abhandlungen gibt, die sich ausführlich mit der oben genannten Thematik befassen.

⁹² Ein C-Dur-Violinkonzert wurde von Walter Lebermann im Jahr 1965 im Wilhelmshaven Verlag veröffentlicht. Da dieses Konzert originalgetreu ediert ist, wird es in dieser Arbeit nur in der Analyse verwendet. Ein G-Dur-Violinkonzert war leider nicht zu erhalten, siehe Fußnote 128.

2 Die Quellen

2.1 Problemlage

Einige Besonderheiten bei der Darstellung der Violinkonzerte von Johann Stamitz sollen im Folgenden angesprochen werden.

1. Die Anzahl der Violinkonzerte

Die genaue Anzahl der Violinkonzerte lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit bestimmen, da die Aussagen der einzelnen unterschiedlichen Quellen voneinander abweichen. Indes sind nur sehr wenige literarische Hinweise über die Komposition der Violinkonzerte bekannt, sodass lediglich „annähernde“ Rückschlüsse aus den vorliegenden Quellen gezogen werden können.

Der Gesamtbestand seiner Violinkonzerte konnte daher nur durch Zuhilfenahme von Katalogen, Quellenverzeichnissen und den derzeit in verschiedenen Bibliotheken liegenden Überlieferungen rekonstruiert werden.

2. Die Datierung/Chronologie

Wenige andere Beweismittel außer dem ihm eigenen Kompositionsstil stehen für die Bestimmung der Chronologie der stamitzschen Violinkonzerte zur Verfügung. Die meisten seiner Konzertkompositionen sind in undatierten handschriftlichen Kopien überliefert. Die in zeitgenössischen Drucken veröffentlichten Werke sowie alle älteren Publikationen und Leistungen z.B. in den Breitkopf-Katalogen von 1762 und 1766 sind posthum erschienen, deswegen geben sie uns keine genauen, aufschlussreichen Daten. Die akribischen Papierstudien von Eugene Wolf betreffend die stamitzschen Sinfonien konnten zu Forschungszwecken für die Violinkonzerte nicht verwendet werden, da keine Originalhandschriften überliefert sind.

Es muss vermutet werden, dass manche Konzerte, die mehr barocke Elemente beinhalten, aus seiner früheren Schaffenszeit stammen. Es wäre aber falsch, allein anhand des Kompositionsstils Datierungen vorzunehmen. Seine Konzerte sind eher konservativ und weniger progressiv als die Sinfonien. In manchen Details unterscheiden sie sich im Laufe der Zeit, während sie in einigen signifikanten Merkmalen konstant bleiben.

Da sich zu wenige Anhaltspunkte bieten, ist eine genaue chronologische Ordnung der Konzerte indes nicht möglich.

3. Die Zuschreibung der Komponisten

Unter diesem Gesichtspunkt kommen zwei Aspekte in Betracht:

a) Die Vornamenszuschreibung

Nur wenige Konzerte enthalten zeitgenössische Vornamenszuschreibungen. Die meisten Konzerte sind lediglich mit der Autorenangabe *Stamitz* oder der damals üblichen Schreibweise überliefert. Mehrere Musiker des 18. Jahrhunderts trugen aber denselben Familiennamen *Stamitz*, drei der infrage kommenden Musiker stammen aus der Familie von Johann Stamitz.⁹³ Tatsächlich entstehen aber weniger Schwierigkeiten bei der Unterscheidung der Werke von Johann Stamitz und denen seiner Söhne. Es sind klare Unterschiede in Kompositionsform und Stil zu bemerken. Carl und Anton zeigen deutlich modernere Stilelemente als der Vater, beide gehören einer späteren Generation der Mannheimer Schule an.

b) Die Orthografie

Die Werke von Johann Stamitz erscheinen in Handschriften und Drucken unter orthografisch unterschiedlich geschriebenen Namen.⁹⁴ Einige Werke finden sich einmal mit dem Namen *Stamitz*, in anderen Ausgaben unter anderem Namen. Diese Vielfalt der Schreibweise des Namens „*Stamitz*“ verursacht erhebliche Verwirrung. Eine Anzahl der Variationen des Namens *Stamitz*, die bei den Violinkonzerten aufgefunden wurden, seien hier zur Verdeutlichung genannt: *Stamitz*, *Steinmetz*, *Stainmetz*, *Steinmez*, *Steimetz*, *Steimez* und *Stamnizt*. Größtenteils wird *Stamitz* und *Steinmetz* verwendet.

Die meisten der Kompositionen in den Quellen mit dem Namen *Steinmetz* sind aber aus folgenden Gründen und Beweisen *Stamitz* zuzuschreiben:

⁹³ Die drei sind der Vater Johann Stamitz, die beiden Söhne Carl (1745-1801) und Anton (1750-1796).

⁹⁴ Vgl. Eugene K. Wolf, *Authenticity and Chronology: Documentary Evidence*, in: *The symphonies of Johann Stamitz. A Study in the Formation of the Classic Style*, Boston 1981, S. 23-31.

- 1) Steinmetz ist eine Germanisierung des Namens Stamitz, beide Namen wurden im 18. Jahrhundert ständig vertauscht. Sie erscheinen in zahlreichen Kompositionen, die aber in Stil, Form und Inhalt eindeutig Johann Stamitz zuzuordnen sind, was in verschiedenen übereinstimmenden Quellen ebenso gesehen wird.⁹⁵
- 2) Einen direkten Beweis dieser Verwirrung um Stamitz und Steinmetz finden wir in einer Bemerkung Johann Adam Hillers über Christian Cannabich in seinen *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen*: „[...] in der Violine und Composition ist er seine Geschicklichkeit dem Unterricht des Herrn Steinmetzens schuldig.“⁹⁶ Cannabich, ein Schüler von J. Stamitz, wird hier von J. A. Hiller direkt mit Steinmetz gleich Stamitz in Verbindung gebracht.
- 3) Eine weitere Substitution der Form von Steinmetz für Stamitz findet man in einem Ausruf von Lorenz Westenrieder: „Der alte Johann Steinmetz, Direktor und Compositeur, welch ein Mann war er.“⁹⁷

Anhand der verschiedensten Aufzeichnungen bei zahlreichen Anlässen und Gelegenheiten, sei es am Mannheimer Hof oder in der Kirche, werden oft Stamitz und Steinmetz in irgendeiner Form kombiniert oder getauscht.⁹⁸
- 4) Es existieren zwar keine übereinstimmenden Quellen der Werkanalysen über Stil und Form der Werkzuschreibungen unter dem Namen Steinmetz, aber im Allgemeinen kann man die unverwechselbare Handschrift im direkten Vergleich mit authentischen Arbeiten von J. Stamitz zweifelsfrei nachweisen.⁹⁹

2.2 Die Überlieferung

Laut Peter Gradenwitz scheint ein großer Teil der Kompositionen Johann Stamitz' verloren gegangen zu sein.

Es ist schwer zu beurteilen, welche der Violinkonzerte, die ja Johann Stamitz für seine eigenen Konzerte komponiert hat, um sowohl sein Virtuositentum als auch seine Kompositionskunst zu zeigen, zum Druck ausgewählt wurden [...]. Der in seiner frühen

⁹⁵ Ebd., S. 26.

⁹⁶ Johann Adam Hiller (Hrsg.), *Wöchentliche Nachrichten*, II (1767/68), Leipzig 1767, S. 92.

⁹⁷ Lorenz Westenrieder, *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, I/2, München 1783, S. 375.

⁹⁸ Vgl. Eugene K. Wolf, *The symphonies of Johann Stamitz*, S. 27.

⁹⁹ Vgl. Eugene K. Wolf, *Johann Stamitz*, in: NGD, S. 268.

Jugend als Virtuose reisende Stamitz, der Dirigent und Solist in Mannheim und Paris, sicher auch der seine Heimat besuchende und dort konzertierende Komponist hat natürlich dauernd Bedarf an neuen eigenen Solowerken gehabt und es muß eigentlich angenommen werden, dass er eine weitaus größere Zahl von Violin-Solokompositionen verfasst hat als erhalten sind.¹⁰⁰

Viele in Anzeigen und Katalogen angekündigte Solokonzerte sind nicht mehr aufgefunden worden. „Von seinen etwa 24 Violinkonzerten sind weniger als die Hälfte erhalten.“¹⁰¹ Diese Anzahl kann allein als ein Annäherungswert betrachtet werden. Sie ist in Form von handschriftlichen Kopien/Abschriften und Drucken in Stimmen und Partituren überliefert. Die Werke, verstreut in der ganzen Welt, sind in einer Reihe von Archiven, Sammlungen und Bibliotheken erhalten, auch in den USA.

Zur damaligen Zeit war noch keine ausgeprägte Sammlertätigkeit bekannt. Wo sich Stimmen seiner Instrumentalmusik befanden, ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass diese angeschafft wurden, um diverse Werke zur Aufführung zu bringen. Es spricht dafür, dass seine Musik in vielen Orten und Ländern aufgeführt wurde, auch in den von europäischen Musikzentren weit entfernten USA. Bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden in den USA Aufführungen der Musik von Johann Stamitz nachgewiesen.¹⁰²

2.2.1 Fundorte¹⁰³

Die meisten seiner Abschriften wurden in Stockholm und Český Krumlov gefunden,¹⁰⁴ jeweils zehn und fünf Abschriften, andere liegen vereinzelt in diversen Bibliotheken.

¹⁰⁰ Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 306.

¹⁰¹ Ebd., S. 282.

¹⁰² Ebd., S. 187-188; siehe auch Fußnote 273.

¹⁰³ Heute sind mehr Fundorte bekannt als damals von P. Gradenwitz in seinem Katalog angegeben; manche Kompositionen sind in mehreren Abschriften, auf verschiedene Bibliotheken verteilt, erhalten.

¹⁰⁴ Bei Gradenwitz steht Böhmisches Krummau; die Stadt wird tschechisch Český Krumlov und deutsch Krummau genannt. Es ist eine seit Jahrzehnten nationalistisch hinterlegte Debatte, ob die Stadt deutsch oder tschechisch betitelt werden soll. Um einer Verwechslung mit dem österreichischen Krumau zu begegnen, wird sie hier mit Böhmisches Krummau bezeichnet.

Die Quellen befinden sich, wie nachfolgend aufgeführt, in sieben Ländern an elf Orten:

Schweden:	Stockholm
Tschechien:	Český Krumlov ¹⁰⁵
Deutschland:	Berlin, Dresden, Karlsruhe, Schwerin, Weimar
Österreich:	Stams
Schweiz:	Sarnen
Polen:	Krzyszów Kamiennogórski
USA:	Washington

In elf Bibliotheken und Musikarchiven wurden Abschriften aufgefunden:

Statens Musikbibliothek, Stockholm / S-Skma
Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov, Český Krumlov / CZ-K
Sing-Akademie zu Berlin / Notenarchiv, Berlin / D-Bsa
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden / D-DI
Badische Landesbibliothek, Karlsruhe / D-KA
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung, Schwerin/
D-SWI
Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar / D-WR1
Zisterzienserstift, Bibliothek und Musikarchiv, Stams / A-ST
Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas, Sarnen / CH-SAF
Opactwo SS. Benedyktynek, Krzeszów Kamiennogórski / PL-KRZ
The Library of Congress, Music Division, Washington, DC / US-Wc

2.2.2 Der Bestand

Einundzwanzig Violinkonzerte sind in Breitkopfs Katalogen erschienen. Im Folgenden eine Übersicht der eingetragenen Werke:¹⁰⁶

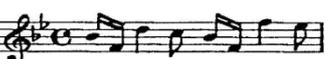
¹⁰⁵ Die Quellen aus Tschechien sind nicht im RISM-Katalog (Online-Katalog) verzeichnet.

¹⁰⁶ Barry S. Brook (Hrsg.), The Breitkopf thematic catalogue, The six parts and sixteen supplements 1762-1787, New York 1966.

1762: *III Conc. di Stamitz. R.I.*

- Nr. 1 C-Dur 
- Nr. 2 A-Dur 
- Nr. 3 F-Dur 

1762: *III Conc. di Stamitz. R.II.*

- Nr. 1 B-Dur 
- Nr. 2 G-Dur 
- Nr. 3 G-Dur 

1762: *III Conc. di Stamitz. R.III.*

- Nr. 1 D-Dur 
- Nr. 2 D-Dur 
- Nr. 3 D-Dur 

1762: *III Conc. di Stamitz. R.IV.*

- Nr. 1 G-Dur¹⁰⁷ 
- Nr. 2 G-Dur 
- Nr. 3 G-Dur 

¹⁰⁷ Das Violinkonzert steht in A-Dur; im Breitkopf-Katalog ist das Incipit in G-Dur.

Im Supplement I, 1766 sind fünf Violinkonzerte verzeichnet:

V. Concerti del Sigr. Stamitz, a Viol. conc. 2 Viol. V. B.

Nr. 1 B-Dur 

Nr. 2 g-Moll 

Nr. 3 C-Dur 

Nr. 4 D-Dur 

Nr. 5 F-Dur 

Im Supplement II, 1767 erschienen zwei Werke:

II Concerti per il Viol. conc. di Stamitz

Nr. 1 C-Dur 

Nr. 2 D-Dur 

Im Supplement VIII, 1773 sind zwei Violinkonzerte aufgelistet:

II Conc. per il Viol. conc. di Stamitz

Nr. 1 F-Dur 

Nr. 2 G-Dur 

Die überlieferten Konzerte

Die überlieferten Violinkonzerte sind zum großen Teil in den Jahren 1762 und 1766 im Breitkopf-Katalog eingetragen.¹⁰⁸

Sechs Violinkonzerte wurden veröffentlicht, davon sind drei bisher noch nicht aufgefunden worden, es ist aber mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass sie

¹⁰⁸ Laut Peter Gradenwitz sollten die meisten überlieferten Violinkonzerte in Breitkopf-Katalogen von 1762 und 1763 erscheinen, siehe Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 295. Dies muss ein Irrtum sein, nach der Recherche sind die Werke in den Jahren 1762 und 1766 eingetragen. Im Katalog der Violinkonzerte bei Gradenwitz (S. 296/298) gibt es Unstimmigkeiten innerhalb der Breitkopf-Nummerierungen, vgl. Tab. 1 der vorliegenden Arbeit, S. 32.

handschriftlich vorliegen. Weitere handschriftliche Kopien sind nach Aussage Eugene Wolfs ziemlich sicher authentisch. Im Breitkopf-Katalog wurden mehr als ein Dutzend Violinkonzerte mit doppelter Zuschreibung angegeben, drei davon Original für Flöte, eines für Oboe, von denen auch Violinversionen vorliegen.¹⁰⁹

Diese sechs Violinkonzerte wurden von La Chevardière als Oeuvre 9 in Paris anno 1764 veröffentlicht, davon sind zwei in Drucken vollständig erhalten. Diese beiden Nr. 1 und Nr. 6 stehen in D- und F-Dur. Von Nr. 2 in B-Dur ist nur die erste Violin- und Bassstimme existent. Die Konzerte Nr. 3 bis 5 existieren nicht mehr als Druck, sind wohl aber als Manuskript erhalten.

Im Breitkopf-Katalog von 1766 wurden fünf Violinkonzerte Johann Stamitz' aufgelistet, davon ist das erste das zweite in den von La Chevardière als Oeuvre 9 veröffentlichten Werken und das fünfte ist dort das sechste. Da Breitkopf das Konzert Nr. 1 bereits 1762 zur Veröffentlichung brachte, ist davon auszugehen, dass es sich bei diesen fünf Violinkonzerten um ein „Set“ handelt. Infolgedessen konnten drei vermisste Konzerte identifiziert werden. Die drei gefundenen Konzerte Nr. 3 bis 5 stehen in g-Moll, C-Dur und D-Dur, sie existieren in Form von Manuskripten.¹¹⁰ Gradenwitz und White befassen sich mit dem Thema gleichermaßen, jeder hat für sich eine andere Begründung, trotzdem kommen sie zu ähnlichen Resultaten. Nach Gradenwitz' Recherche sind die Konzerte Nr. 2 bis 5 verloren gegangen. Da das Konzert Nr. 1 zusammen mit den anderen vier Violinkonzerten handschriftlich im Státní oblastní archiv v Třeboni in Český Krumlov vorhanden ist,¹¹¹ sind möglicherweise die dort aufgefundenen Violinkonzerte C-Dur, D-Dur, g-Moll und A-Dur mit den vermissten vier Violinkonzerten Nr. 2 bis Nr. 5 mit La Chevardière übereinstimmend.¹¹² Im RISM-Katalog ist das Nr. 2 in B-Dur aufgelistet,¹¹³ so ist anzunehmen, dass Nr. 2 nicht, wie Gradenwitz meinte, verloren gegangen ist, sondern es steht doch in B-Dur, woraus in der Folge zu schließen wäre,

¹⁰⁹ Vgl. Eugene K. Wolf, Johann Stamitz in: NGD, S. 264-268; Chappell White, Germans, Bohemians and Austrians, c. 1745 to c. 1770, in: From Vivaldi to Viotti, A History of the Early Classical Violin Concertos, Philadelphia 1992, S. 169.

¹¹⁰ Ebd., S. 169.

¹¹¹ Bei Gradenwitz steht, dass das Konzert Nr. 6 mit vier weiteren Violinkonzerten im Státní oblastní archiv v Třeboni in Český Krumlov vorhanden sei; dies müsste ein Irrtum sein. Es sollte Nr. 1 anstatt Nr. 6 gewesen sein, da Nr. 6 nur im Besitz der Musik- und Theaterbibliothek in Stockholm aufbewahrt wird.

¹¹² Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 294-295.

¹¹³ RISM: Répertoire International des Sources Musicales, hrsg. v. der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, A/I/8, Kassel etc. 1980, S. 162.

White und Gradenwitz zusammengefasst, dass als die drei noch nicht aufgefundenen (gedruckten) Violinkonzerte nur das in C-Dur, D-Dur und g-Moll infrage kommen können.

Die Handschriften sind im 18. Jahrhundert entstanden.¹¹⁴ Da eine genaue Chronologie seiner Violinkonzerte nicht möglich ist, werden die in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke nach den Vorzeichen in aufsteigender Richtung, und zwar Kreuztonarten vor B-Tonarten geordnet und mit einer Nummer versehen.¹¹⁵

Bibliothekssigel	S-Skma	CZ- K	D- Bsa	D- DI	D- KA	D- SWI	D- WRI	CH- SAF	PL- KRZ
1.Konzert C-Dur				St.					
2.Konzert C-Dur		St.							
3.Konzert F-Dur	St.								
4.Konzert F-Dur	Pa.								
5.Konzert D-Dur	St., Pa.	St.	St.			St.	St.		
6.Konzert D-Dur	St., Pa.							St.	
7.Konzert D-Dur		St.							
8.Konzert B-Dur	Pa.				St.				St.
9.Konzert g-Moll		St.							
10.Konzert A-Dur		St.							
11.Konzert A-Dur	St., Pa.								

Tab. 1: Übersicht der überlieferten Konzerte und Fundorte¹¹⁶

¹¹⁴ Die Informationen über die Entstehungszeit der Handschriften sind hauptsächlich von RISM.

¹¹⁵ Bei Konzerten mit gleichen Tonarten wird nach kompositorischen und geigerischen Aspekten eingeordnet, ist dieses nicht möglich, wurde willkürlich entschieden.

¹¹⁶ St.: Stimmen, Pa.: Partitur

1. Konzert C-Dur

Das C-Dur-Konzert befindet sich im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Signatur Mus. 3052-O-1. Es ist als Abschrift in Partitur überliefert, entstanden zwischen 1730 und 1760. Der Originaltitel auf dem Titelblatt lautet wie folgt: *Violin=Concerto p: C* in der Mitte; unten links ist der Vermerk *di Stamitz*, und unten rechts ist *St. G.* zu lesen. Eine moderne Ausgabe ist zugänglich, herausgegeben von Walter Lebermann 1965 vom Wilhelmshaven Verlag.¹¹⁷

2. Konzert C-Dur

Im Státní oblastní archiv in Třeboni liegt ein *Concerto del Sig. Steimetz*, verzeichnet unter Kasten II, Nr. 181. Diese Abschrift ist in Stimmen erhalten.

3. Konzert F-Dur

Ein *Concerto X Dal Signore Stamitz* in F-Dur wird in der Musik- und Theaterbibliothek in Stockholm unter der Signatur VO-R aufbewahrt. Die Abschrift stammt aus dem Zeitraum von 1750 bis 1799 und ist in Stimmen zu bekommen.

4. Konzert F-Dur

Das Konzert ist als Partiturabschrift (1750-1799) und in Druckstimmen zu erhalten. Die Abschrift mit dem Originaltitel *Concerto del Sigr Steinmez* wurde von der Alströmer Sammlung überliefert¹¹⁸ und ist seit 1949 im Besitz der Musik- und Theaterbibliothek in Stockholm. Der Druck ist das von La Chevardière als Oeuvre 9 Nr. 6 veröffentlichte Werk.

5. Konzert D-Dur

Das Konzert D-Dur wurde von La Chevardière als Oeuvre 9, Nr. 1 veröffentlicht; in den *Affiches de Paris* 1764 wurde das Violinkonzert als jenes angekündigt, das Johann Stamitz im Jahr 1755 während seines Aufenthalts in Paris aufgeführt hatte.¹¹⁹

¹¹⁷ Im Vorwort der Ausgabe Lebermanns behauptet er, dass es sich bei dem vorliegenden Manuskript um ein authentisches Werk Johann Stamitz' handelt. Er ist der Meinung, dass die Vorlage sehr schnell und flüssig niedergeschrieben wurde und deswegen nicht von einem Kopisten stammen könne; außerdem gibt es Konkordanzen zu dem eigenschriftlichen Werk „VI Solos a Violoncello e Fondamento da me Steinmetz“. Hingegen sind Autografe nach Ludwig Finscher in MGG nicht bekannt.

¹¹⁸ Die Alströmer Sammlung ist nach dem Musikliebhaber und Unternehmer Patrick Alströmer (1733-1804) benannt, sie kam 1949 in die Statens Musikbibliothek in Stockholm.

¹¹⁹ Vgl. Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 294.

Von diesem Konzert sind sechs Abschriften vorhanden. Sie sind im Besitz von fünf verschiedenen Archiven und Bibliotheken:

Die Statens Musikbibliothek in Stockholm stellt zwei Exemplare zur Verfügung – eine in Stimmen (1750-1799) und eine in Partitur. Beide sind unter der Signatur VO-R aufbewahrt. Die Stimmenabschrift *Concerto XI Dal Signore Stamitz* ist in einer Sammelhandschrift *XII Violin Concerti* von verschiedenen Komponisten als Nummer 11 verzeichnet¹²⁰. Auf dem Titelblatt der Abschrift der Partitur steht *Violin Concert di Stamitz D Dur*; unten auf der zweiten Seite, wo die Besetzungsliste steht, ist *dal Giov. Stamitz d.ä.* vermerkt und oben auf der dritten Seite, wo die Partitur beginnt, ist der Name *Del Singre Steinmez* eingetragen. An dieser Stelle tritt wieder eine Verwirrung der Namen Johann Stamitz' auf, sogar in ein und derselben Abschrift.

Eine weitere Abschrift *Concerto Violino Principale...Del Sigre Steinmetz* in Stimmen liegt im Státní oblastní archiv in Třeboni im Kasten II, Nr. 178.

In der Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin ist *Concerto Ex D:#: / à Violino Principl: / Primo: 2do: Viola: / Con | Basso: /Auth: Sigl: Stainmetz:* als Stimmenabschrift unter der Signatur Mus. 5274/1 überliefert. Sie entstand etwa zwischen 1775 und 1799.

Handschriftlich in Stimmen von 1750 und 1799 ist das Konzert mit dem Originaltitel *Concerto / a' / Violino principale / Violino primo / Violino Secondo / Viola e / Basso. / dal Sign: Stamitz* im Thüringischen Hauptstaatsarchiv in Weimar unter Hofmarschallamt (HMA) 3878, Bl. 1r-22v eingetragen. Oben rechts auf dem Titelblatt stehen die Aufführungsdaten: *Ann 27. Febr. 1773 / Ann rrtun Febr: 1775.*

Die letzte Stimmenabschrift befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Depositum Archiv der Sing-Akademie zu Berlin unter der Signatur SA 3036.¹²¹ Die Überschrift auf dem Titelblatt lautet *Concerto. / Violino Principalo / Violino Primo / Violino Secundo / Viola / Basso. / FP:*, oben auf demselben Blatt ist ein Drei-Takte-Incipient zu sehen.¹²²

¹²⁰ Die Sammelhandschrift *XII Violin Concerti* enthält die Konzerte von folgenden Komponisten: Hertell, Graun, Neruda, Ditters, Giraneck, Cannabich und Stamitz.

¹²¹ Das Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin lagert in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin.

¹²² Auf dem Titelblatt trägt es noch die alte Signatur: 29., D II 1573 [/ 1610], ZD 1573a. Aus der Information von RISM ist der Vorbesitzer ebenfalls der Schreiber Pahl, Fr.

6. Konzert D-Dur

Die Statens Musikbibliothek in Stockholm besitzt eine Stimmenabschrift *Concerto XII Dal Signore Stamitz* und eine Partiturabschrift *Violin Concert dal Signore Stamitz* unter der Signatur VO-R, die beiden entstanden zwischen 1750 und 1799. Die Stimmenabschrift ist in der Sammelhandschrift *XII Violin Concerti* als Nummer 12 aufbewahrt und die Partiturabschrift ist in einer anderen Sammelhandschrift zu finden.

Unter der Signatur Musikbibl. S 50/Ms. 6864 ist eine weitere Stimmenabschrift *Concerto / a / Violino Principale / con / Piu Stromenti / Del Sigre Stamitz* in der Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas in Sarnen aufgefunden worden, entstanden zwischen 1700 und 1799. Diese Abschrift enthält abgesehen von der Solovioline neun Stimmen; inbegriffen ein reguläres Streichorchester mit zwei Oboen und Hörnern, die in anderen Abschriften nicht vorhanden sind.

7. Konzert D-Dur

Das *Concerto Violino Principale / Violino Primo / Violino Secondo oblig / Alto Viola oblig / con / Basso / Del Sig. Stamitz* liegt im Státní oblastní archiv in Třeboni im Kasten II, Nr. 177.

8. Konzert B-Dur

Von diesem Konzert sind mehrere Abschriften erhalten. In einer Sammelhandschrift der Statens Musikbibliothek in Stockholm ist das Werk unter der Signatur VO-R als *Violin Concert di Stamitz* in Partitur (1750-1799) überliefert. Eine Stimmenabschrift (1770) *Concerto Ex b / Violino Princepale / Violino primo / Violino Seconcto / Alto Viola / et / Basso / Del Signor Stamnizt* liegt in der Musikaliensammlung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen, seit 1999 im Besitz der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe mit der Signatur Don Mus.Ms. 1844 versehen.¹²³ Eine weitere Stimmenabschrift *Concerto* (1750-1799) liegt in Opactwo SS. Benedykynek, Krzeszów Kamiennogórski. Laut Werkverzeichnis in MGG und der Information in RISM sollte noch eine Stimmenabschrift in der Musiksammlung des Prämonstratenser-Stifts in Schlägl unter der Nummer 13 zur Verfügung stehen, diese ist aber gestohlen worden.¹²⁴

¹²³ Das Land Baden-Württemberg kaufte die Sammlung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen im Oktober 1999 ab. Sie wird in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe verwahrt.

¹²⁴ In den Jahren vor 1969 wurden die Nummern 10 bis 19 der Musikhandschriftensammlung des

Eine Bearbeitung dieses Konzerts von Wolfgang Hofmann liegt im Archiv der Mannheimer Musik-Verlags GmbH in Bonn, 1978 verlegt.

9. Konzert g-Moll

Eine Stimmenabschrift ist im Státní oblastní archiv in Třeboni im Kasten II als Nr. 179 überliefert worden. Sie trägt den originalen Titel: *Concerto / Violino Principale / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / e / Basso / Del Sig. Steimez.*

10. Konzert A-Dur

Das Státní oblastní archiv in Třeboni besitzt eine Stimmenabschrift, als Überschrift auf dem Titelblatt steht *Concerto in A / a / Violino Principale / Violini Due / Viola obl / e / Basso / Del Sigre Stamitz*, sie ist im Kasten II, Nr. 176 verzeichnet.

11. Konzert A-Dur

In der Statens Musikbibliothek in Stockholm liegen zwei Abschriften (1750-1799). Die Stimmenabschrift *Concerto V Dal Signore Neruda* unter der Signatur VO-R ist in Sammelhandschrift *XII Violin Concerti* aufbewahrt und die Partiturabschrift *Violin Concert del Signore Neruda* ist in einer anderen Sammelhandschrift vorhanden.

Der Originaltitel des Konzerts trägt den Namen Johann Baptist Georg Neruda als Autor.¹²⁵ Aber laut einer Information von Gradenwitz handelt es sich in diesem Fall mit Sicherheit um ein Johann Stamitz zuzuschreibendes Violinkonzert, das bis 1984 als verschollen galt.¹²⁶ Im Breitkopf-Katalog 1762 ist dieses Konzert in der Raccolta I mit der Überschrift *III. Conc. di Stamitz – A-Dur* aufgeführt worden.

Prämonstratenser-Stifts in Schlägl gestohlen, vgl. Information von Prof. Dr. Rupert Gottfried Frieberger O.Praem., Musikarchivar des Stiftes Schlägl.

¹²⁵ Johann Baptist Georg Neruda (1707-1780) stammt wie Johann Stamitz auch aus Böhmen und war ebenfalls Violinist, Komponist, Kapellmeister sowie Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle.

¹²⁶ Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 421-422.

Konzert G-Dur

Ein *Concerto / per Violino / del Sgr. Stamitz* liegt in The Library of Congress, Music Division in Washington, DC unter der Signatur M1012.S77P Case.¹²⁷ Diese Abschrift (1700-1799) enthält nur vier Stimmen: V.S., V.I, V.II und Bc..¹²⁸

Die Standardbesetzung der Violinkonzerte Johann Stamitz' besteht aus Violine Solo mit vierstimmigem Streichorchester. Dieses Violinkonzert wird lediglich von zwei Violinen und Bc. begleitet, die Viola fehlt.

Unvollständig

Konzert B-Dur

Von dem Konzert *Concerto de Violon par Jean Stamitz*, das von La Chevardière 1764 als Oeuvre 9 Nr. 2 veröffentlicht wurde, existiert nur noch die Bassstimme, diese liegt in der Alströmer Sammlung in der Statens Musikbibliothek in Stockholm.¹²⁹

Dieses Werk ist die Nr. 1 von den fünf Violinkonzerten, die im Breitkopf Supplement I 1766 verzeichnet wurden: *V. Concerti del Sigr. Stamitz, a Viol. conc. 2 Viol. V. B.:* B-Dur, g-Moll, C-Dur, D-Dur und F-Dur.¹³⁰

Zweifelhaft

Konzert G-Dur

Das Konzert G-Dur befindet sich im Besitz der Bibliothek und des Musikarchivs des Zisterzienserstifts in Stams. Auf der Titelseite trägt es die Inschrift *Concerto: Del: Signor: Stainmetz:/ A: Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Corno Primo et Secondo, Alto Viola, Con Baſſo Tuto Obligato Con suoi Rinforci:/*¹³¹ Die Abschrift

¹²⁷ Der Vorbesitzer ist Henkel, Auskunft von RISM.

¹²⁸ Ich konnte das Manuskript leider nicht bekommen, da das Material nach Meinung der Bibliothek in Washington viel zu zerbrechlich ist, um eine Reproduktion herzustellen. Aus diesem Grund konnte das G-Dur-Konzert in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht werden.

¹²⁹ Laut Gradenwitz ist dieses B-Dur-Violinkonzert bis zum Jahr 1984 noch nicht aufgefunden worden.

¹³⁰ Das Violinkonzert Nr. 2 g-Moll ist in der vorliegenden Arbeit als Nr. 9, das Nr. 3 C-Dur ist Nr. 2, das Nr. 4 D-Dur ist Nr. 6 und das Nr. 5 F-Dur ist Nr. 4 zugeordnet, siehe Tab. 1.

¹³¹ Die Solostimme ist von Stefan Paluselli geschrieben und alle Begleitstimmen von Schreiber 255, vgl. RISM.

soll 1770 entstanden sein. Bei Palusellis Ausgabe von 1791 lautet die Besetzungsangabe mit *2 Corni n obl.*

Das Konzert ist nicht in Gradenwitz' Katalog verzeichnet, im MGG ist es auch nicht notiert und bei RISM ist es lediglich unter dem Nachnamen Stamitz einsortiert, daher könnte das Konzert auch von den Söhnen Carl oder Anton stammen, von deren Violinkonzerten bisher aber kein Werkverzeichnis vorliegt.

Nach Angabe in NGD ist das Konzert 1964 als Concertino veröffentlicht worden mit dem Titel *Johann Stamitz, Konzert für Violine und Streichorchester, 2 Hörnern ad lib.* und wurde herausgegeben von Walter Lebermann im Schott Verlag.

Dieses Violinkonzert G-Dur wird noch zwei weiteren Autoren zugeschrieben:

Eine handschriftliche Kopie (1760-1790) liegt unter der Signatur Mus. L. 2623 (1-7) im Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France in Paris mit der Überschrift *Concerto del Sig' / Abel / n° 59*, nennt Carl Friedrich Abel als Autor und besteht nur aus zwei Sätzen: Allegro und Vivace. Eine weitere handschriftliche Kopie (1700-1799) wird unter der Signatur MS 491 von der Music Library der University of California, Berkeley, in den USA aufbewahrt. Der Originaltitel lautet: *CONCERTO. Toni G. [space] 4. / Violino Principale. / Violino Primo. / Violino 2.do. / Due Corni. / Viola. / Basso. / [music incipit] / Del Sigre. Leopoldo. Hoffman. / F.*, ist also an Leopold Hoffmann attribuiert.

Hier muss die Frage der Authentizität offenbleiben.

Die verschollenen Violinkonzerte

Eine Reihe von Johann Stamitz zuzuschreibenden Violinkonzerten findet sich in frühen Katalogen und ist bislang nicht aufgefunden worden.

Im Breitkopf-Katalog von 1762 sind zwölf Violinkonzerte verzeichnet, drei davon sind bisher vermisst.¹³²

III Conc. di Stamitz. R.II. Nr. 2 G-Dur

Nr. 3 G-Dur

III Conc. di Stamitz. R.III. Nr. 3 D-Dur

Drei davon sind als Oboenkonzert, Flötenkonzert und Violakonzert erhalten.

III Conc. di Stamitz. R.III. Nr. 1 D-Dur = Oboenkonzert in C-Dur

III Conc. di Stamitz. R.IV. Nr. 2 G-Dur = Flötenkonzert in G-Dur

III Conc. di Stamitz. R.IV. Nr. 3 G-Dur = Violakonzert in G-Dur

Im Supplementband I, 1766 ist das Violinkonzert Nr. 1 B-Dur bis auf die Bassstimme verloren gegangen.¹³³

Im Supplementband II, 1767 sind zwei Violinkonzerte verschollen:

II Concerti per il Viol. conc. di Stamitz Nr. 1 C-Dur

Nr. 2 D-Dur

Im Supplementband VIII, 1773 sind zwei Violinkonzerte verloren gegangen:

II Conc. per il Viol. conc. di Stamitz Nr. 1 F-Dur

Nr. 2 G-Dur

¹³² Barry S. Brook (Hrsg.), *The Breitkopf thematic catalogue, The six parts and sixteen supplements 1762-1787*, S. 37-38.

¹³³ Gradenwitz datiert dieses Konzert irrtümlich. Es steht 1766 bei Breitkopf (Brook 1966), nicht wie er angibt 1763. Bis 1984 galt es als verschollen.

3 Die Violinkonzerte von Johann Stamitz

Die Form der Violinkonzerte von Johann Stamitz, über die in der nachfolgenden Arbeit zu reden ist, steht unter anderem auch unter dem Einfluss Antonio Vivaldis, der die Solokonzertform in einer entscheidenden Ausprägung darstellte. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu betrachten, wie sich die Konzertform Stamitz' im Spannungsfeld zwischen Vivaldi-Konzeption und der Entwicklung des neuen Stils formt, inwieweit die vivaldische Solokonzertform als paradigmatische Vorlage in den Violinkonzerten von J. Stamitz wirkt.

Konrad Küster beschreibt für die historische Entwicklung der Konzertform folgendes Phänomen:

[...] wie jede andere musikalische Form auch – *nicht geradlinig* oder in einem einzigen Strang fortentwickelt. Zunächst einmal kann sich ohnehin jeder Mensch (also auch jeder Komponist) in berufliche Vorgaben selbst „einbringen“ und diese daher eigengesetzlich umformen. Außerdem aber traf die offenkundig als neu empfundene Klangwelt der Vivaldi-Konzerte nicht überall auf die gleichen musikalischen Voraussetzungen; vielmehr versuchte man jeweils, das Neue mit hergebrachten Vorstellungen zu verbinden. Daß dies also bei verschiedenen Personen und in verschiedenen örtlichen Traditionen unterschiedliche Folgen hatte.¹³⁴

Die Violinkonzerte Stamitz' folgen hauptsächlich dem vivaldischen Modell der Dreisätzigkeit mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell. In einigen Fällen weicht diese Regel leicht von der gängigen Norm ab, im speziellen Fall für die Violinkonzerte Nr. 4 in F-Dur und Nr. 7 in D-Dur. Die beiden Violinkonzerte haben eine kurze, langsame Einleitung vor dem Beginn des eröffnenden Allegro-Satzes, die rein dem Tutti überantwortet ist und auf der Dominante schließt (Halbschluss). Ein konzertantes Element im Sinne des Tutti-Solo-Kontrastes wird erst im nachfolgenden schnellen Teil entwickelt.

Selbst bei Johann Stamitz Sinfonien ist diese Ausgestaltung mit einer langsamen Einleitung zu finden. Die C-Dur-Sinfonie z.B. hat eine Largo-Einleitung in c-Moll, die

¹³⁴ Konrad Küster, Das Konzert, Kassel 1993, S. 49.

wahrscheinlich in derselben Schaffensphase wie die oben genannten Violinkonzerte entstanden ist.¹³⁵

Die Ecksätze der Violinkonzerte haben Ritornellform, wobei der Finalsatz zuweilen eine zweiteilige Form mit Wiederholung der beiden Teile erkennen lässt. Sie enthalten meistens vier Tuttiritornelle, die kontrastierende, oft sehr virtuose Soloabschnitte umschließen. Während bei Vivaldi das Anfangs- und Schlussritornell zumeist vollständig erscheint, weicht Stamitz von dieser strengen Form insofern ab, als nur das Anfangsritornell komplett ist und die anderen Ritornelle gekürzt, variiert, erweitert oder gelegentlich auch neue Gedanken hinzugefügt werden. Auch der langsame Mittelsatz ist meistens in der Ritornellform komponiert,¹³⁶ während Vivaldi die dreiteilige Liedform bevorzugt.

Außer dem 2. Violinkonzert ist das Orchester ausschließlich mit Streichern besetzt, mit erster und zweiter Violine, Viola und Cello/Bass. Da es zur Aufführungspraxis der damaligen Zeit gehörte, dass der Solist in den Tuttiritornellen mit der ersten Violine unisono mitspielte, werden in der folgenden Analyse in den Ritornellen die Solostimme und die erste Violine zusammen als eine Stimme betrachtet, sodass sich ein vierstimmiger Klangkörper präsentiert.

¹³⁵ Siehe Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 306.

¹³⁶ Nur das erste C-Dur-Violinkonzert enthält einen Mittelsatz in der dreiteiligen Liedform.

3.1 Violinkonzert Nr. 1 C-Dur

Die Entstehungszeit des Violinkonzerts in C-Dur von Johann Stamitz ist nicht bekannt. Nach Walter Lebermanns Vermutung müsste das Konzert entstanden sein, bevor er im Jahr 1742 in Frankfurt bei der Krönung Kaiser Karls VII. als Violinvirtuose gefeiert wurde und Kurfürst Carl Theodor ihn zu sich holte.¹³⁷ Der Beiname „Dresdner Konzert“ scheint ein populärer Name zu sein, ist aber nicht wissenschaftlich belegt.¹³⁸

Dieses Konzert verbindet sich zwar noch stark mit der barocken Konzertkomposition, jedoch lassen sich interessante Merkmale finden, die als typischer Mannheimer Stil bezeichnet werden. Es folgt dem vivaldischen Modell der Dreisätzigkeit mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell bzw. vier Tutti-ritornellen und drei Soloepisoden.

Die drei Sätze stehen im folgenden Verhältnis:

1. Satz: Tonika (C-Dur), Allegro non molto (4/4-Takt), Ritornellform
2. Satz: Dominante (G-Dur), Adagio (4/4-Takt), dreiteilige Liedform
3. Satz: Tonika (C-Dur), Allegro (4/4-Takt), Ritornellform

3.1.1 Der erste Satz

Der erste Satz, „Allegro non molto“ überschrieben, steht im 4/4-Takt und in C-Dur. Die Anlage des ersten Satzes zeigt eine Ritornellform:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Dp	Dp	T	T
C	C-G	G	G-e	e	C	C

¹³⁷ Walter Lebermann hat das C-Dur-Violinkonzert von J. Stamitz erstmals veröffentlicht.

¹³⁸ Nach Auskunft von Frau Dr. Bärbel Pelker, Mitarbeiterin der Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Ritornell I (T. 1- 22)

Das 22 Takte lang dauernde Ritornell weist einen typischerweise im Tutti erklingenden energischen, kraftvollen Charakter auf. So wie bei Vivaldi bestehen die Motive im Anfangsritornell dieses Konzerts meistens aus Dreiklang- oder Skalenmaterial. Das Anfangsritornell kann in drei Großabschnitte eingeteilt werden: die Anfangsphase (T. 1-6), den Mittelteil (T. 7-12) und die Schlussphase (T. 13-23), die sich nochmals unterteilen lassen. Während bei Vivaldi das Anfangsritornell in der Tonika bleibt, macht Stamitz eine Ausweichung.

Die Anfangsphase wird nicht „richtig“ abgeschlossen (kadenziert). Im T. 6 gibt es zwar eine Tenorklausel in den Violinen, der Schluss bleibt aber in der Dominante G-Dur und wird gleichzeitig von Viola und Bass zum nächsten Teil weitergeleitet.

Grob gesehen ist eine „große“ Kadenz in dem Mittelteil und in der Schlussphase erkennbar, und zwar durch einen diatonischen Bassgang (c-d-e-f-g-c), der Monte- und Quintfallsequenz einschließt.

Taktzahl	7 f.	10 f.	13 f.	17 f.
Bassgang	c	d	e	f-g-c
	Monte-Sequenz C-F-D-G		Quintfallsequenz C-F-h-e-a-d-G-C	Kadenz C-F-G-C

Tab. 2: Harmonischer Verlauf in T. 7-22

Die Anfangsphase kann in zwei Abschnitte untergliedert werden: T. 1-3 und T. 4-6.

T. 1-3

Das im 1. Takt erscheinende Motiv (a + a¹) hat einen gemischten Charakter von Barockem und Mannheimer Stil (Bsp. 1). 1. Streng genommen bezeichnet die nach Hugo Riemann „Mannheimer Rakete“ genannte Figur aufsteigende Arpeggien. Die hier absteigende Arpeggienfigur könnte man als „umgekehrte Rakete“ identifizieren. 2. Die Tonrepetition rascher Werte ist in Italien im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eine neu wirkende Tonsprache als Auswirkung einer besonderen rhythmischen Energie geworden, sie tritt bei den Komponisten der damaligen Zeit ziemlich häufig auf, wie bei

Albinoni, Torelli und Vivaldi.¹³⁹ Außerdem sind die Rhythmisierung und die Oktavierung des Einzeltons ein typisch vivaldisches Mittel der Belebung.¹⁴⁰ Hier hat Stamitz jeden Akkordton repetiert und noch durch punktierte Sechzehntel und den Oktavsprung „die Kraft der kinetischen Energie in der Tonsprache“ präsentiert.¹⁴¹

Das Hauptmotiv mit dem punktierten Sechzehntelrhythmus verleiht dem ganzen Satz einen prägnanten Charakter. Vor allem in den Tuttiritornellen taucht dieser Rhythmus immer wieder auf; auch in den Soloepisoden, häufig wenn der Solist Pause macht. Selbst wenn diese Pause nur eine Viertelnote dauert, trägt das Tutti diesen Rhythmus vor und zwar im Forte, sodass der Rhythmus des Motivs allgegenwärtig ist. Der Oktavsprung (a¹) tritt schon auf dem ersten Schlag im Bass hervor und ist im ganzen Stück sehr häufig vorhanden. Das Motiv wird in den anderen Stimmen variiert, imitiert und mit halbem Taktabstand nach dem Prinzip des Parallelismus in Terzschriften mit den Harmoniewechseln C-G-a-e-F-C sequenziert, dabei ist eine absteigende Skala im Bass zu sehen. Solch ein stufenweise diatonisch fallender Bass wird auch von Vivaldi verwendet.

Bei diesem Motiv und dem Anfang des ersten Ritornells besteht auffallende Ähnlichkeit mit Vivaldi PV 293, 2. Satz (Bsp. 2):

Bsp. 1: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 1-3

Bsp. 2: Vivaldi, PV 293, 2. Satz

¹³⁹ Walter Kolneder, Melodietypen bei Vivaldi, München 1973, S. 38.

¹⁴⁰ Ebd., S. 45.

¹⁴¹ Zitiert nach Walter Kolneder, S. 38.

Man kann vier Gesichtspunkte betrachten: Erstens sind die Rhythmen gleich – punktierte Sechzehntel plus zwei Achtel. Zweitens gibt es oktavversetzte Passagen – bei Stamitz sind es die beiden Oktaven abwärts, bei Vivaldi ist es einmal abwärts, einmal aufwärts. Drittens werden die Motive terzschriftweise abwärts sequenziert. Viertens ist der stufenweise diatonisch fallende Bass in beiden Werken zu finden.

Stamitz verwendet den punktierten Sechzehntelrhythmus als Motiv im schnellen Satz, während Vivaldi ihn häufig als Motiv oder auch als Begleitstimme im langsamen Satz benutzt, z.B. im zweiten Satz von *L'Estate (Le Quattro Stagioni)*.

Die drei eröffnenden Takte schaffen dabei auch einen raumgreifenden Tonumfang von zwei Oktaven (c^3 - c^1), anschließend setzt ein kontrastierendes Skalenmotiv (b) im T. 4 in den beiden Violinstimmen ein, das einen knapp melodisch verdichteten Charakter trägt, dessen Einführung einerseits als typisches Mannheimer Merkmal gelten könnte, andererseits wird das Skalenmotiv von Bach und Vivaldi schon oft in der Anfangsphase des Konzerts verwendet.

Die auf Zählzeit drei kommende Figur (c) – eine punktierte Achtel mit zwei Zweiunddreißigsteln – ist wie ein Viertel mit Nachschlagsverzierung; deshalb klingt es „barock“, da die Verzierung des Tons im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts sehr kennzeichnend ist. Die Viola und der Bass spielen die entgegengesetzten Linien. T. 4 wird im T. 5 wiederholt. Die beiden Takte sind fast identisch. Was nicht gleich ist, ist die Dynamik – einmal forte einmal piano –, wodurch nach damaliger Tradition eine Echowirkung vorgetragen werden könnte. Außerdem kann man den dem Mannheimer Stilbereich angehörenden Effekt – f/p auf engstem Raum – sehr deutlich im T. 5 erkennen; besonders in den Violinen: Das erste Sechzehntel ist noch forte und im zweiten Sechzehntel soll plötzlich piano gespielt werden. Dadurch wird eine dramatische Wirkung erzeugt. Dies fordert eine sehr disziplinierte, gut trainierte Bogentechnik, jedoch besteht in der Wirklichkeit der Aufführungspraxis die Schwierigkeit, in so kurzer Zeit die kontrastierende Dynamik genau vorzutragen, daher ist dieser Effekt beim Notenlesen auffälliger als beim Hören der Musik. Im T. 6 ist ein „Seufzer“ in den Violinen vorhanden, dabei spielen Viola und Bass den sechzehntelpunktierten Rhythmus im Forte und leiten zum nächsten Abschnitt über.

Den Mittelteil (T. 7-12) könnte man auch in zwei Abschnitte (T. 7-9, 10-12) untergliedern:

T. 7-9

Im T. 7 tritt die „echte“ Mannheimer Rakete in der ersten Violine auf – die aufsteigenden Arpeggien. Danach imitiert dies die zweite Violine. Bei näherer Betrachtung sind diese Ansätze raketenartiger Arpeggien ähnlich im ersten Takt in der zweiten Violine zu finden. Im 1. Takt wird der Quartsprung einmal aufwärts sequenziert und im 7. Takt wird der Quartsprung weiter nach oben bis zu einer Oktave erweitert, sodass eine Mannheimer Rakete entstehen kann, dabei klingt auf drei das Anfangsmotiv im Bass. Mit den beiden gegenläufig gerichteten Raketen wird der weiteste Tonumfang (c-b²) im Anfangsritornell erreicht. Die im T. 8 auf eins in der ersten Violine auftauchende musikalische Spielfigur „Corta“  ist eine der Grundfiguren in Vivaldis Instrumentalmusik.¹⁴² Im T. 9 wiederholt die erste Violine T. 8 außer der ersten Spielfigur im Piano. Dabei werden die Notenwerte der anderen drei Stimmen von Sechzehntelpunktierungen (T. 8) zum Achtel (T. 9) vergrößert, dies dient zur Auflockerung des Klangs. Das Spinnen des Dynamikkontrasts ist sowohl diagonal als auch horizontal und noch vertikal interessant zu betrachten. Das Piano in der ersten Violine in T. 9 wird bereits vorher im T. 8 auf drei und vier von den anderen Stimmen angedeutet, und der dynamische Wechsel der Figuren ist sowohl im T. 8 als auch im T. 9 auftaktig, dadurch wird eine spannende Atmosphäre erzeugt. Außerdem entsteht in der gleichen Zeit ein dynamischer Kontrast zwischen den Instrumenten wie auf der dritten Zählzeit im T. 8 und 9.

Das Tuttiritornell wird in der barocken Instrumentalmusik normalerweise forte vorgetragen wie bei Vivaldi und Bach, piano kommt höchstens im Sinne einer Wiederholung sowie im ersten Satz von Vivaldis Violinkonzert *La primavera (Le Quattro Stagioni)* vor. Aber hier im T. 8 hat Stamitz das Piano nicht als Wiederholung verwendet, sondern als eine Vorhersage der kommenden Melodie angekündigt.

¹⁴² Walter Kolneder, Melodietypen bei Vivaldi, S. 13.

T. 10-12

Die drei Takte 7-9 werden in T. 10-12 eine Stufe höher sequenziert. Der harmonische Wechsel ist nach dem Parallelismus gestaltet und erhält eine Ausweichung von C-Dur nach F-Dur und G-Dur.

Die Schlussphase (T. 13-22) kann in zwei Abschnitte geteilt werden: T. 13-16, T. 17-22.

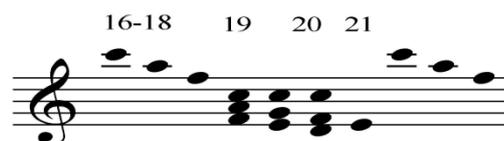
T. 13-16

Die beiden Violinstimmen bilden eine auftaktige Motivgruppe von abwärtsgerichteten Arpeggien (Rakete) und den Synkopen, die sich im Halbtaktabstand in der Quarte imitieren. Der achtehpunktierte Rhythmus in der Viola und im Bass ist genau verdoppelt im Vergleich zum sechzehntelpunktierten Rhythmus der beiden Violinen, sodass ein vertikal rhythmischer Kontrast zwischen den Ober- und Unterstimmen erkennbar ist, dabei werden sie halbtaktig nach dem Quintfallprinzip sequenziert.

T. 17-20

Bis jetzt ist die Instrumentation meistens entweder eins gegen drei oder zwei gegen zwei. Im T. 17 spielen die vier Stimmen scheinbar etwas gemeinsam, den Rhythmus. Die Viola und der Bass machen zwar ab und zu kurze Pausen, aber nach einer Kadenz im T. 19, die anscheinend das Anfangsritornell beendet, können die vier Stimmen auf drei desselben Taktes endlich das Unisono spielen. Im T. 21 werden sie wieder auseinandergenommen, aber nach dieser kurzen Trennung abermals im folgenden Takt zusammengeführt, somit endet dieses Anfangsritornell.

Die im T. 16 vorkommenden Töne c^3 - a^2 - f^2 haben bereits zur Schlussbildung hingeleitet. Sie werden zuerst als melodisch gebundene Figur horizontal dargestellt und dann als Akkordmotiv vertikal eingesetzt, wobei die Töne mit absteigenden Terzen im T. 21 zum Ton „e“ wieder versammelt sind.



Stamitz hat jedoch den Schluss bis zum T. 22 verschoben, indem er diese Figur und den sechzehntelpunktierten Rhythmus wiederholt, die Harmonie verzögert und das Unisono dazwischen einschiebt; diese hemmende Schlussbildung trägt ebenfalls Mannheimer Kennzeichen.

Dabei ist es interessant zu betrachten, dass Stamitz im ganzen Satz die Ritornelle immer im Unisono beendet, bevor er die Soloepisoden einsetzt, sodass das Publikum den Solisten sehr deutlich hören kann.

Außerdem versucht Stamitz auch mit den diversen Klangfarben des Streichinstruments den Solisten hervorzuheben. Das Ritornell endet mit Tönen auf tieferen und dunkler klingenden Saiten, sodass der auf der hohen und hellen E-Saite beginnende Solisteneinsatz auf einer anderen Klangebene steht.

Im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts setzt der Solist sofort nach dem Orchesterabschnitt ein oder wird von der Begleitstimme eingeleitet, sodass keine klare Grenze zwischen dem Orchesterabschnitt und dem Soloabschnitt entsteht. Zumindest beim ersten Ritornell hat Stamitz zunächst den Orchesterabschnitt abgeschlossen und nach kurzer Pause fängt der Solist an zu spielen.

Im Grunde haben die drei Abschnitte viel gleiches Material, dabei wird es variiert, anders verteilt und dazu auch Eigenes individuell hinzugefügt. Die Regel der einheitlichen Rhythmik der damaligen Zeit hat Stamitz befolgt, wie dieser sechzehntelpunktierte Rhythmus belegt, der sogar bis zum Ende beibehalten wird.

Stamitz hat das Anfangsritornell bis zu 22 Takte ausgedehnt, es ist viel länger als ein „Barockviolinkonzert“.¹⁴³ Um das 17. Jahrhundert tragen die oberen Stimmen, vor allem die erste Violine, die Führungsrolle im Orchester, hier bei Stamitz erhalten die anderen Stimmen ebenfalls Gewicht.

Während im Barock der Dialogcharakter sowie der Gegensatz zwischen den Orchesterabschnitten und Soloabschnitten vorhanden sind, gibt es bei Stamitz Gegensätze schon im Orchester selbst zwischen den Stimmen.

¹⁴³ Ein Anfangsritornell eines Konzerts z.B. bei Vivaldi ist normalerweise kürzer, es gibt natürlich auch Ausnahmen wie Bachs Violinkonzert a-Moll, dessen Anfangsritornell 23 Takte enthält.

Episode I (T. 23-47)

Das Solo setzt im T. 23 mit Auftakt ein. Wie in anderen Konzerten von Stamitz auch beginnt das Solo dieses Violinkonzerts mit einer melodisch-virtuosen Verzierung und Ausschmückung des Kopfmotivs des Anfangsritornells. Obwohl das Solo im Grunde das Kopfmotiv aufnimmt, wird es stark variiert. Das in punktierten Sechzehnteln stehende Kopfmotiv, das dadurch auch energisch klingt, wird durch das Solomotiv hier in Sechzehnteln und Achteln sowie Synkopen und eine dem Mannheimer „Schleifer“ ähnelnde Figur ersetzt.¹⁴⁴ Dies erzeugt einen melodischen Charakter und steht im Kontrast zum Ritornell. Dabei tritt das Orchester im Piano zurück und begleitet mit auftaktigen Achteln die Synkopen des Solos. Über die rein akkordische, spärliche Achtelbegleitung setzen aufwärtsgerichtete Arpeggien in den Takten 24-26 ein. Dies bekräftigt dabei einerseits die Dominanz traditioneller Gestaltungselemente und der Mannheimer Manier andererseits. Die Takte 23-28 sind der Anfangsphase des Ritornells eigentlich ähnlich. Das Solomotiv wird nicht sequenziert. Stattdessen wird es durch einen drei Takte lang dauernden Einschub mit Arpeggien ausgefüllt. Danach knüpfen die Takte 27/28 modifizierend an den T. 4 sowie T. 5 hinsichtlich des Vorschlags, der Tonhöhe und der schnellen Notenwerte wie der Triolensechzehntel an. Die Triolensechzehntel fallen dabei besonders auf, während das Orchester immer gerade Rhythmen spielt. Die Triolen treten jedoch nur in den Soloepisoden auf, da der Solist dadurch mehr Spielfreiheit hat, wobei sie als Verzierung, Spielfigur und Melodie verwendet werden.

Mit demselben Triolensechzehntel, das schon im T. 28 erscheint, setzt das Solo eine Oktave tiefer mit dem Auftakt im T. 29 ein. Die Phase von T. 29 bis 31 enthält einige Mannheimer Stilmerkmale wie Seufzer, synkopische Vorhalte und verzierende Vorschläge, begleitet von pochenden Achteln – einer im 18. Jahrhundert typischen Bassfigur, dabei ist der Bass ausgespart.

Das fis im T. 29 deutet auf eine Modulation nach G-Dur hin, jedoch bleibt diese Phrase noch in C-Dur, da das fis im T. 31 aufgelöst wird. Die Modulation geschieht in der nächsten Phrase (T. 32-38), und zwar mit den gleichen Harmonien C-F-D-G wie in den

¹⁴⁴ Die von oben zu den Hauptnoten leitende Figur ist zwar kein typisch aufsteigender Schleifer, man könnte sie aber als umgekehrten Schleifer benennen.

Takten 7-12 (Anfangsritornell), deren satztechnische Modelle einer Art der Monte-Sequenz entsprechen.

Die Takte sind ein technisch dominierter Abschnitt, der von der Solovioline eine besonders anspruchsvolle Bogentechnik verlangt, dafür im Orchester umso sparsamer gestaltet ist.

Eingeleitet wird er von einem kurzen, variierten Unisono-Skalenmotiv mit Wechselnoten in Sechzehntelpunktierungen, das im Forte als Orchestereinschub zur Vorbereitung einer kurzen nötigen Pause des Solisten dient. Der Solopart wird von Dreiklangzerlegungen und Skalenmotiven in Triolensechzehnteln bestimmt. Wo die Triolensechzehntel vorkommen, bleibt das Orchester im Akkord stehen, sodass der Solist sein technisches Können frei, unabhängig vom Orchester interpretieren kann. Die Triolensechzehntel sind auch ein Merkmal tartinischer Schreibweise, vor allem werden sie in den Spielepisoden ausgelebt.

Stamitz verwendet unterschiedliche Bogentechniken in den Triolensechzehnteln, um diverse Klangfarben zu erzeugen und dabei dem Solisten die Gelegenheit zu geben, seine technischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, z.B.:

1. Legato (gebundener Bogenstrich) wird häufig an Melodiestellen verwendet.
2. Kombinieren mit Staccato und kurzen gebundenen Noten, damit ein leichter Charakter entsteht wie im T. 32 und 35/36.
3. Détaché (getrennter Bogenstrich) erzeugt einen markanten Klang wie im T. 33 und 37.

Stamitz versucht in T. 32-34 und 35-37 in den kurzen Solophrasen durch unterschiedliche Motive (Dreiklang, Skala), kombinierte Bogentechnik, einen Kontrast auf einer anderen Ebene zu erzielen. Die im Forte vorgetragenen Tuttiensätze (T. 31/35) bewirken einen Kontrast nicht nur im Sinne der Dynamik, der Notenwerte oder des Rhythmus, sondern viel mehr geht es um eine Veränderung des Klangkolorits.

Die Harmoniewechsel machen diese Phase ebenfalls spannend. Das Skalenmotiv des Tuttiensatzes im T. 31 leitet in den folgenden Takten C-Dur und F-Dur ein. Eigentlich wird im nächsten Tuttiensatz am Ende d-Moll erwartet, überraschenderweise tritt D-

Dur – die Dominante von G-Dur – hervor; dadurch ist ein Querstand der chromatischen Veränderung in zwei verschiedenen Stimmen entstanden. So ein harmonisches Überraschungsmoment sowie den Querstand zwischen den Stimmen sieht man oft bei Bach, besonders in den Fugen.

Im T. 38 wird das Synkopenmotiv über den pochenden Achteln aufwärts sequenziert oder wiederholt. Diese Synkope enthält die typischen Mannheimer Stilmerkmale: neben Seufzer und synkopischem Vorhalt eine einer „Bebung“  ähnelnde Figur, die mit einem etwas längeren Ton in der Terz liegt (Bsp. 3).



Bsp. 3: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 38-40

Es folgen eine weitere Sechzehntelspielfigur sowie die aufwärts gerichtete Sequenzierung und führen zum Höhepunkt in den Takten 42/43. Nach anschließend relativ kurz ausfallender Rückführung mit Dreiklangzerlegungen fängt wieder eine Steigerung an, die sich bis zum Ende hinzieht; dieses Mal wird die Steigerung durch immer kürzere Töne erreicht.

Ritornell II (T. 47-53)

Das zweite Ritornell dauert nur sieben Takte und stellt die T. 13-22 des Anfangsritornells in G-Dur vor. Es fehlt lediglich die Unisono-Stelle und es fängt volltaktig an. Also ist dieses Ritornell getreu den barocken sowie vivaldischen Regeln gestaltet, inklusive der verkürzten, in der Dominante stehenden transponierten Version. Dabei treffen sich dieses Ritornell und die folgende Soloepisode im T. 54 auf dem ersten Schlag.

Episode II (T. 54-72)

Die zweite Soloepisode beginnt in G-Dur. Die ersten zwei Takte erhalten einige Mannheimer Stilmerkmale wie variierte Skalenmotive, synkopische Vorhalte, Seufzer, Vorschlag. Sie werden von einem kurzen Tuttiensatz im Forte unisono zum nächsten Takt eingeleitet, um die Pause des Solisten zu überspielen. Der Anfang der Soloepisode,

die zweite Hälfte vom T. 53, zeigt Ähnlichkeit mit dem T. 31. Die Synkope ist ähnlich gestaltet und die anschließende Sechzehnteltriolen mit Achteln wird hier im T. 54 mit raketentartigen Arpeggien erweitert und endet eine Oktav höher mit g². Dabei wird vom Tutti-Unisono über den Wechsel Dur-Moll nach C-Dur übergeleitet. Es folgt eine transponierte Version im T. 56/57, jedoch führen diesmal die Violinen aufwärts mit dem Skalenmotiv in normalen Sechzehnteln (nicht mit punktiertem Rhythmus), und zwar imitierend zum nächsten Takt ein.

Es folgen zwei Gruppen zu je dreieinhalb Takten, die jeweils aus einer auftaktig abwärts gerichteten Dreiklangzerlegung, aufsteigenden Arpeggien und einem übergebundenen Halbton bestehen. Dieser Halbton sorgt für einen effektvollen Einstieg in einer absteigenden Skala.¹⁴⁵ Das ist wieder eine Themenbildung im charakteristischen Mannheimer Stil. In der Begleitung ist eine Steigerung zu sehen, zuerst nur kurze Achtel, dann auftaktig drei Achtel hintereinander, dann durchgehende Achtel, und eine aufsteigende Skala in Sechzehnteln, die die absteigende Skala des Solisten aufnimmt und wieder zur nächsten Solophase bringt, die ganz oben in der 7. Lage beginnt. Mithilfe des Orchesters, nämlich eines „Duo“ aus erster und zweiter Violine, die selbst einen im Terzabstand stehenden kleinen Kanon spielen, wird die musikalische Kurve im Solopart noch farbiger gestaltet. Dabei folgen die zwei Gruppen der Monte-Sequenz der vorausgegangenen Takte in G und C. Es wird noch A-d/D-H hinzugefügt, und schließlich e-Moll im T. 64 erreicht.

Taktzahl	54	56	60	61	63	64
Harmonie	G	C	A	d/D	H	e

Anschließend kommt eine auftaktige Dreitaktphrase von Sechzehnteltriolen mit Nebennoten und Achteln mit Registerwechselln (Bsp. 4). Die Nebennote gibt dem Einzelton rhythmische Energie und ist ebenfalls häufig bei Vivaldi in mannigfaltigen Varianten zu sehen (Bsp. 5). Walter Kolneder bezeichnet sie als „Grundvokabel“ des bachschen Konzertstils,¹⁴⁶ die Bach nach italienischem Vorbild bearbeitet (Bsp.6). In

¹⁴⁵ Die Skalenbildung wird häufig synkopisch eingesetzt, wodurch prägnante Klangeffekte erzeugt werden.

¹⁴⁶ Walter Kolneder, Melodietypen bei Vivaldi, S. 42-43.

der Folge benutzen Komponisten wie Max Reger (1873-1916) in seinem Werk *Suite im alten Stil* Op. 93 (für Violine und Klavier) und später Alfred Schnittke (1934-1998) in der *Suite im alten Stil* ebenso dieses kompositorische Instrument.



Bsp. 4: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 65-67



Bsp. 5: Vivaldi, PV 291, 1. Satz, T. 1f.



Bsp. 6: Bach, Violinkonzert a-Moll, T. 24-28

Bisher wird der Solist meistens von pochenden Achteln, ab und zu auch von lang stehenden Noten begleitet; der energische sechzehntelpunktierte Rhythmus und die Skalenmotive, die schon im Tuttiritornell vorkommen, werden nur in den Soloepisoden als eine überleitende Funktion verwendet. Jetzt taucht der schon häufig in den Tuttiritornellen vorkommende achtelpunktierte Rhythmus in der Begleitung auf. Die beiden Violinen imitieren sich halbtaktig in der Quinte. Die Viola und der Bass spielen durchgehende achtelpunktierte Rhythmen. Außerdem sequenzieren sie im Quintfall, wobei in jeder Stimme eine stufenweise diatonisch fallende Linie zu sehen ist.

Mit Auftakt erwächst aus T. 68 eine aufsteigende Chromatik im Solopart, die man von fis^2 bis e^3 verfolgen kann. Sie umschließt mit unterschiedlichen Figuren wie Synkopen, Skalenmotiven, *Corte*, *Groppi ascendente*, die ebenfalls auch oft bei Vivaldi zu finden sind. Vor allem die beiden letzten sind Grundfiguren in Vivaldis Instrumentalmusik.¹⁴⁷ Die Phrase wird von zwei Monte-Sequenzen aufgebaut und ein kleiner Einschnitt im T. 69 in H-Dur erregt Aufsehen, wendet sich aber umgehend nach e-Moll, eingeleitet von einer Dreiklangbrechung in den Violinen, die sie auch imitiert. Diese Phase steigert sich weiter nach oben, indem der Violinsolist von der Griffstellung her ungewöhnliche Nonen

¹⁴⁷ Walter Kolneder, Melodietypen bei Vivaldi, S. 13.

spielt.¹⁴⁸ Wegen des hohen Registers des Solisten sind nur noch die Violinen in der Begleitung.

Ritornell III (T. 73-79)

In der Struktur ist das in e-Moll stehende dritte Tuttiritornell dem zweiten sowie der Schlussphase des Anfangsritornells ähnlich. Die Violinen imitieren sich, die Viola und der Bass spielen fast durchgehend punktierte Rhythmen. Jedoch sind der achtelpunktierte Rhythmus und der sechzehntelpunktierte Rhythmus in den Stimmen vertauscht, dabei setzt diesmal zunächst die erste Violine ein mit den Achtelpunktierungen mit übergebundener halber Note, nach einem halben Takt kommt die zweite Violine in der tiefen Quinte dazu. Die Viola spielt ein Dreiklangmotiv in Sechzehntelpunktierungen und der Bass spielt umgekehrte raketartige Arpeggien, sodass in den tieferen Stimmen abwechselnd gegenläufige und parallele Richtungen erkennbar sind. In der zweiten Hälfte im T. 76 wird die Rolle getauscht, die Violinen übernehmen die Sechzehntelpunktierungen, die Viola und der Bass die Achtelpunktierungen und die Achtel. In der zweiten Hälfte im T. 77 sind sie vereinigt und spielen zusammen in Sechzehntelpunktierungen und anschließend in Achteln unisono. So geht das dritte Tuttiritornell zu Ende.

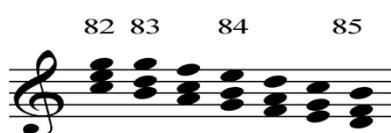
Episode III (T. 79-106)

Die dritte Soloepisode greift im Sinne der Reprise das Solomotiv auch in C-Dur auf. Die Anfänge, die untereinander identisch sind, entsprechen sich, sind nur im Takt verschoben. Die Taktverschiebung ist ein Relikt aus früherer Zeit, indem ein Thema auf dem ersten Taktschlag anfängt und einen halben Takt verschoben wieder einsetzt, da damals der Taktstrich noch nicht dieselbe Bedeutung wie heute hatte.

Das Arpeggio vom T. 24 setzt im T. 82 eine Oktave höher ein, wird modifiziert und dabei mit technischen Spielfiguren stufenweise abwärts sequenziert. Es wird außer in der Viola von Achtelpunktierungen mit Oktavsprung begleitet.

¹⁴⁸ Normalerweise spielt man Oktaven oder Dezimen. Nonen kommen in der Violinmusik und der Violintechnik sehr selten vor.

Das Spinnen der Stimmen in der Begleitung scheint ziemlich kompliziert zu sein; die beiden Violinen imitieren sich im Terzabstand, der Bass spielt abwechselnd abwärts- und aufwärtsgerichtete Oktavsprünge in Achtelpunktierungen, dabei ist er parallel zur zweiten Violine, aber in Gegenbewegung zur ersten, die Viola hat eine eigene rhythmische Form – auftaktige Achtel – und komplettiert die anderen Stimmen. Das Solo figuriert den untergelegten Akkord horizontal in Sechzehnteln aus und das Orchester setzt sie vertikal ein und sequenziert sich abwärts nach dem Fauxbourdonprinzip, dabei ertönt in Solopart und Bass gleichzeitig eine diatonisch absteigende Linie:



Im T. 86 wird wieder mit pulsierenden Achteln begleitet, darüber übernimmt der Solist die Achtelpunktierungen von den im Orchester zuvor gespielten Figuren. Diese sind aber in der umgekehrten Form mit der raketenartigen Dreiklangbrechung kombiniert, sowie der fallenden Rückführung mit dem Skalenmotiv im Anschluss.

Es folgen zwei von zweieinhalb Taktgruppen (T. 88-92), die dreistimmig begleitet werden, indem die Viola und der Bass unisono spielen. Diese Bassformeln – drei Auftaktachtel mit Oktavsprung – werden in der Instrumentalmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts oft gebraucht, wie bei Bach oder Vivaldi (Bsp. 7-9).



Darüber trägt der Solist eine gesangliche Melodie mit spielerischen Figuren einmal in C-Dur, einmal in D-Dur vor. Verbunden wird dies von einem Orchestereinschub, der zum einen von einer den Mannheimer Stilmerkmalen angehörigen abwärtsgerichteten Dreiklangbrechung und zum anderen von der häufig im frühen 18. Jahrhundert vorkommenden Bassfigur getragen wird.

Grob gesehen ist die harmonische Anlage (Takt 88-92) wieder in der gleichen Art wie die Monte-Sequenz in den Takten 7-12 bzw. 32-38 mit den Harmonien C-F-D-G aufgebaut.

Der Orchestereinschub des T. 92 entspricht dem im T. 90 und leitet in die nächste Phase über, die von einer Folge mit Sequenzen von Seufzer-Vorhaltsbildungen und der Wiederholung kurzer Dreiklangaufschwünge sowie Sequenzierungen und Synkopen mit gebrochener Dreiklangfigur erfüllt ist, begleitet von pochenden Achteln. Dabei führen im T. 96/97 die oberen Stimmen mit dem Solo aufwärts, die tieferen Stimmen laufen hingegen nach unten, sodass ein großer Tonumfang entstehen könnte, jedoch werden die beiden tiefen Stimmen plötzlich ausgespart. Bei der kurzen Rückführung bleiben nur noch die Violinen, die ein Skalenmotiv unisono spielen. Die Viola und der Bass lassen nicht lange auf sich warten, setzen in der zweiten Takthälfte fort und führen einen kadenzartigen Soloabschnitt ein. Das Solo enthält Skalenmotive verschiedener Strukturen in Sechzehnteln. Es läuft zuerst aufwärts und bleibt dann mit Viertel- und halben Noten stehen, wobei der helle Violinklang strahlt. Anschließend verschwinden die halben Noten und das Solo läuft weiter nach unten, bleibt im letzten Takt stehen mit einer schon bekannten technischen Figur, deren Vorbild sich am Ende der zweiten Soloepisode befindet. Mit einem Triller wird diese Soloepisode zum Ende geführt, ganz im Sinne des barocken und klassischen Konzerts, jedoch dauert es hier nur eine Viertel-Notenlänge. Solche Passagen, in denen der Solist den ganzen Tonumfang vor dem Schluss durchläuft, sind ähnlich den französischen Konzerten sowie den Violinkonzerten Mozarts (Bsp. 10, 11).



Bsp. 10: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 99-106



Bsp. 11: Mozart, Violinkonzert D-Dur, 1. Satz, T. 202-208

Dabei ist der nach Hugo Riemann benannte Crescendoeffekt „Walze“, bei dem über dem C-Dur-Akkord aufsteigenden Lauf deutlich zu erkennen, sowie eine einen Diminuendoeffekt enthaltende abfallende Linie. Diesmal wird er aber von einer modifiziert, stufenweise diatonisch fallenden Basslinie begleitet, die auch oft bei Vivaldi zu finden ist. Zum Schluss fasst der Bass die Töne zusammen und trägt mit der Viola eine Skala vor, dabei leiten sie gleichzeitig zum Schlussritornell über.

Ritornell IV (T. 106-117)

Das Schlussritornell ist stark gekürzt. Es beginnt mit einer originalgetreuen Wiederholung des Mittelteils des Anfangsritornells (T. 7-12), im Takt verschoben. Schließlich tritt eine von allen Stimmen vorgetragene, rhythmisch nach vorne dringende Sechzehntelpunktierung in Erscheinung. Als Abschluss dieses Satzes wird das Ende des Anfangsritornells von der zweiten Hälfte T. 16 bis 22 mit Aussparung der T. 19/20 wörtlich zitiert.

Stamitz' Freude am Sequenzieren und am imitatorischen Kompositionsstil zeigt sich noch in der Anlage dominanter barocker Gestaltungsprinzipien, dennoch sind auch viele später bekannte Mannheimer Stilmerkmale zu erkennen, um das Konzert vom Barockvorbild abzuheben. Stamitz entfernt sich von der traditionellen Kompositionsweise und lässt sich von neuen Möglichkeiten inspirieren.

3.1.2 Der zweite Satz

Der zweite Satz, „Adagio“ überschrieben, ist hinsichtlich des Tempos nach vivaldischem Vorbild gebaut. Der Charakter liegt im Mittelsatz den vivaldischen sowie italienischen Violinkonzerten nahe. Während dort aber die ebenfalls hundertfach gebrochene Melodielinie trotz aller Zartheit ihres Gebildes eine gewisse innere Sprödigkeit nicht verleugnen kann, herrscht hier dazu noch eine Freundlichkeit, Heiterkeit des Empfindens angesichts spielerischer Figuren sowie der durch Staccato erzeugten Effekte vor.

Außerdem ist der Orchesterpart eher sinfonisch gestaltet im Vergleich zu Vivaldi. Während dort das Orchester nur eine reine Begleitrolle spielt, hat Stamitz dem Orchester einen größeren Anteil zugewiesen.

Die Italiener und Franzosen bevorzugten die Mittelsätze in Moll, hingegen verwendet Stamitz den zweiten Satz in Dur, nun in der Dominanttonart G-Dur im 4/4-Takt. Die Form ist schwer zu erkennen, da es unterschiedliche melodische Strukturen gibt, aber dennoch lässt sie sich hinsichtlich der Harmonie als dreiteilige Liedform definieren:

Teil: A B A´
Tonart: G D G

Anfang und Ende des Solos werden von Tuttipassagen umschlossen. Die fünfeinhalb Takte Orchestereinleitung bereiten ein wechselndes Kolorit vor. Während der stark pulsierende sechzehntelpunktierte Rhythmus des vorausgegangenen Satzes noch im Ohr der Hörer nachklingt, spielt das Orchestertutti unisono mit markantem Dreiklangmotiv langsam in Sechzehnteln, wodurch sich die Stimmung beruhigt. Auf dieser Basis tritt anschließend die getragene Melodie in Erscheinung, die angesichts der Sequenz eine Steigerung darstellt.¹⁴⁹ Danach wird sie wieder in Sechzehnteln aufgelockert, jedoch umgehend mit der Chromatik zum Schluss geführt, wodurch die Spannung verdichtet

¹⁴⁹ Der Bass erhält großes Gewicht, während die anderen Stimmen lange, liegende Töne spielen. Wenn das Stück früher entstanden wäre, würden die Stimmen vertauscht, sodass die erste Violine die Führung übernehme.

wird und auf D-Dur halb schließt, sodass die angespannte Atmosphäre in der Luft bleibt und dringend nach einer Auflösung verlangt.

Stamitz setzt die Chromatik oft zu effektvollen Schlussbildungen oder überleitenden Motiven ein, später avanciert dies zum Stilmerkmal der Spätklassik oder Romantik als charakteristischem Gestaltungsbestandteil der meisten Kompositionen.

1. Teil (T. 6-14)

Nach einer Viertelpause wird die Spannung vom Solo über den vom Tutti übernommenen Dreiklangfiguren mit der Synkopenfigur gelöst. Diese Begleitfigur ähnelt einem der in vorklassischer Klaviermusik, besonders bei Mozart, beliebten Begleitungsmittel der „Alberti-Bässe“. Solomotiv sowie Begleitung haben eine Ähnlichkeit mit der von Mozart in Mannheim komponierten Violinsonate in G-Dur KV 301 (Bsp. 12, 13). Es könnte sein, dass Mozart während seines Aufenthalts in Mannheim dieses Konzert kennengelernt hat.

Bsp. 12: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 2. Satz, T. 6/7

Bsp. 13: Mozart, Violinsonate in G, KV 301, 1. Satz, T. 1/2

Auf der Säule der pochenden Achtel breitet sich das Solo raumgreifend in Sechzehnteltriolen aus; mit einem verzierenden Seufzer endet die Phase. Dabei ist der Bogenstrich eigenartig: Erstens setzt in der ersten Hälfte des T. 8 der Strich auftaktig ein, während man normalerweise auf Schwerpunkten den Bogenstrich wechselt; zweitens

wechselt Stamitz in der zweiten Hälfte desselben Takts den Strich nicht sofort nach dem übergebundenen Ton, während die andere Art „vertraut“ ist. Anhand einer gewissen Verwandtschaft mit dem Mittelsatz des a-Moll-Violinkonzerts Bachs in der Benutzung der Sechzehnteltriolenmotive zeigt das Beispiel den klaren Unterschied bei der Verwendung des Bogenstrichs (Bsp. 14, 15):



Bsp. 14: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 2. Satz, T. 8



Bsp. 15: Bach, Violinkonzert a-Moll, 2. Satz, T. 24f.

Die nächste Phase ist der vorausgehenden hinsichtlich der Struktur ähnlich. Die Synkopen betonen durch die Sechzehnteltriolen sowie die Mannheimer Seufzervorhalte eine gewisse Melancholie. Seufzervorhalte waren bereits im ersten Satz mit verschiedenen Varianten häufig benutzt worden, dabei bleibt diesmal nur der Bass, der Alberti-Figuren spielt, die anderen Stimmen werden fast ausschließlich in durchgehenden Achteln geführt. Als dieses Motiv quintfällig abwärts in „Schwermut versinkt“, taucht eine aufsteigende Sequenzierung mit Staccato-Spielfiguren in Sechzehnteltriolen auf, wodurch eine heitere Stimmung erzeugt wird. Dabei ist der Bass von einer schweren Sechzehnteldreiklangfigur zu reinen Achteln gewandelt. Die auf Schlag eins und drei kommende Staccato-Spielfigur unterscheidet sich von dem italienischen oder „normalen“ Staccato-Bogenstrich. Das Staccato ist eine Folge von kurzen, deutlich getrennten, artikulierten Strichen auf einem Bogen und tritt in der Regel nicht mit Legato auf einem Bogen in Erscheinung, während das hier (T. 13) und im T. 15 bei Stamitz der Fall ist. Diese Spielfigur wird in der Aufführungspraxis üblicherweise mit einer kurzen Abstrichnote und dann mit den Resttönen im Aufstrich vorgetragen.

Diese Phase endet ganz nach dem Geschmack der Mannheimer Schule entsprechend mit Seufzer-Vorhaltsbildung; diesmal handelt es sich sowohl um einen Vorschlag als auch um einen Nachschlag. Dabei bekommt diese Phase eine modulierende Wendung nach D-Dur.

2. Teil (T. 14-22)

Ein akkordischer Forte-Einwurf stellt eine Reminiszenz an das gebrochene Dreiklangmotiv des Anfangs der Einleitung dar und leitet zum nächsten Abschnitt über. Ganz ähnlich wie beim ersten Satz im T. 31, 35 und 55 findet man zur Überbrückung einer kurzen Pause des Solisten Forte-Einwürfe im Unisono.

Die anschließende Sechzehnteltriolenfigur im T. 15 nimmt die vom T. 12 zum Vorbild und wird modifiziert. Als eine Diminutionsart werden die Figuren der ersten Hälfte des T. 12 zusammen als eine Figur dargestellt und sequenziert. Diese Phrase wird mit chromatischem Bassgang im T. 16 auf dem Dominantakkord A-Dur mit einem Halbschluss beendet.

Eigentlich spielt das Orchester auch dieselbe Figur, jedoch nur mit den „normalen“ Strichen, um den virtuoson Staccato-Strich des Solisten hervorzuheben.

Nach einer Viertelpause setzt das Solo seine Phrase fort, die Figur im T. 16/17 wird durch die Verkleinerung des Notenwerts vorangetrieben. Im T. 19 wird die Phrase mit einer abfallenden Linie abgelöst. Dabei erschöpft sich die Begleitung wieder in rein akkordischen Achtelbewegungen.

Im T. 20 bringt das Orchester eine transponierte Version des Motivs des Soloanfangs, den man eine Reprise bzw. einen dritten Teil nennen könnte, aber dennoch ist hier noch D-Dur. Der dritte Teil beginnt erst im T. 22.

3. Teil (T. 22-38)

Der Bass leitet diesen Teil mit einem markanten G-Dur-Dreiklangmotiv ein, das an den Anfang der Einleitung erinnert. Das Solo entfaltet sich frei in Sechzehnteltriolen, teilweise mit Chromatik und teilweise mit den vom T. 15 sowie 12 aufgegriffenen Spielfiguren. Die harmonische Anlage ist nach einer 5-6-Konsequente gestaltet.

Das Unisono im T. 26 mit dem Solo beendet das fortwährend in Achteln mitgehende Tutti, als ob das Orchester die Freiheit des Solisten zurückhalten wollte. Jedoch lässt sich das Solo vom Orchester keine Hindernisse in den Weg legen und setzt seine Phrase fort.

Ab T. 27 mit Auftakt bis T. 37 auf Schlag Eins findet sich eine leicht variierte, in C-Dur transponierte Repetition der Takte 10 mit Auftakt bis 20 auf eins, wobei die Staccato-Spielfigur im T. 15 ausgespart ist, stattdessen wird im T. 32 eine Synkopenfigur mit Trugschluss sowie DD^v zum Halbschluss D-Dur geführt.

Am Ende des Solos im T. 36 ist das Mannheimer Stilmerkmal „Bebung“ als zur auftaktigen Sextole erweitert zu erkennen (Bsp. 16). Dabei sind die Takte 35/36 den Takten 18/19 entsprechend eine hemmende Schlussbildung hinsichtlich der verzögerten Harmonie und der ausschmückenden Melodiefloskel, ganz gemäß dem Geschmack der Mannheimer.



Bsp. 16: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 2. Satz, T. 36

Anschließend lässt das Orchestertutti das Anfangsmotiv wieder anklingen. Harmonisch wird hier eine „Zusammenfassung“ der Orchestereinleitung des Anfangs mit dem Bassgang G-H-c-cis-d dargelegt, die ebenso in einem halbschlüssigen Ende auf dem Dominantakkord D-Dur schließt.¹⁵⁰

3.1.3 Der dritte Satz

Der dritte Satz, „Allegro“ überschrieben, steht wieder in der Grundtonart C-Dur, wie die beiden vorausgegangenen Sätze im 4/4-Takt. Er steht ebenfalls wie der Kopfsatz in der Ritornellform. Der Unterschied zwischen den beiden bezieht sich also nicht auf die Form, sondern auf den Charakter; während der Kopfsatz einen ernsten, schweren Charakter trägt, hat das Finale hingegen eine wesentlich leichtere, scherzhafte sowie stärker spielerische Eigenart.

Er umfasst drei Soloabschnitte von jeweils über 20 Takten Länge, umschlossen von vier Tuttiabschnitten, von denen der erste mit 19 Takten und der letzte mit 13 Takten einen

¹⁵⁰ In der damaligen Aufführungspraxis könnte es sein, dass der Solist hier improvisiert und das Orchester spielt noch ein paar Takte, dann endet dieser Satz. Auskunft von Herrn Prof. Michael Polth.

relativ ausgeglichenen Rahmen bildet, während die beiden mittleren Ritornelle mit sieben bzw. mit fünf Takten Länge wie Einschübe zur Wahrung der formalen Anlage wirken.

Die vier Ritornelle stehen in den Tonartverhältnissen: Tonika (C-Dur) – Dominante (G-Dur) – Subdominantparallele (d-Moll) – Tonika (C-Dur). Die von den Ritornellen umklammerten Soloepisoden modulieren in ihrem weiteren Verlauf in die im nächsten Tutti dargestellte Tonart:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Sp	Sp	Sp-T	T
C	C-G	G	G-d	d	d-C	C

Wie im ersten Satz gibt es hier am Ende jedes Abschnitts oft Wiederholungen, ausgiebige kadenzuelle Schlussbildungen sowie Schlusstriller zu beobachten.

Ritornell I (T. 1-19)

Das Anfangsritornell besteht aus zwei ähnlichen Abschnitten: T. 1-11 und T. 11-19. Das mit einem Dreiklang kombinierte Synkopenmotiv stellt eine Reminiszenz an das Motiv des Solos des zweiten Satzes dar. Während dort das Synkopenmotiv volltaktig einsetzt, wird es hier auftaktig eingeführt und verleiht dem ganzen Satz einen tänzerischen Charakter.

Es besteht eine engere Beziehung zwischen den Tuttiritornellen und Soloepisoden als im Kopfsatz. Erstens wird das Hauptmotiv des Anfangsritornells sowohl in den Tuttiritornellen als auch in den Soloepisoden häufig aufgegriffen, variiert und weiter entwickelt. Zweitens wird die Phase des Ritornells gelegentlich als Begleitung in den Soloepisoden vorgetragen, während im ersten Satz das Hauptmotiv meistens in Ritornellen oder in den kurzen Pausen des Solos vom Orchester gespielt wird.

Der erste Abschnitt gliedert sich in drei Teile, die untereinander thematisch eng verknüpft sind.

T. 1-3

Die Rhythmusfigur mit drei auftaktigen Achteln wird von den Synkopenmotiven in der ersten Violine komplementär weitergeführt. Gleichzeitig wird das Synkopenmotiv im Takt 1 von der zweiten Violine abgewandelt imitiert. Die auftaktig rhythmischen Bassformeln $\gamma \square \square$ oder $\gamma \square \square$ stellen im Zusammenhang mit den Synkopenmotiven in den Oberstimmen ein typisches Modell des komplementären Kompositionsstils der Zeit um das 17. Jahrhundert dar, wie bei Vivaldi (Bsp. 17, 18):



Bsp. 17: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 3. Satz, T. 1-3



Bsp. 18: Vivaldi, PV 284, 1. Satz, T. 1f.

T. 4-6

Das Hauptmotiv wird variiert, sequenziert und mit einer Sechzehntelbewegung erweitert (Bsp. 19). Diese Sechzehntelfigur *Gropppo* (Bsp. 20) wird als Spielfigur in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts häufig verwendet und erscheint oft mit einer Sequenzfolge, wie sie in Vivaldis Violinkonzert g-Moll Op. 12 Nr. 1 beispielhaft ist (Bsp. 21).



Bsp. 19: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 3. Satz, T. 4-6



Bsp. 20: *Gropppo*¹⁵¹

¹⁵¹ Walter Kolneder, Melodietypen bei Vivaldi, S. 13.



Bsp. 21: Vivaldi, Violinkonzert g-Moll Op. 12 Nr. 1, 1. Satz, T. 83f.

T. 7-11

Es folgt ein nach G-Dur modulierender Teil. Zuerst mit zwei Takten Sequenz, in denen sich die erste Violine und die zweite Violine einen Takt versetzt imitieren. Danach folgen wiederholende dreistimmige Schlusstakte, wobei sie mit dem „bekannten“ Schlusstriller abgeschlossen werden.

Der zweite Abschnitt des Anfangsritornells ist in der Struktur dem ersten ziemlich ähnlich, lediglich fehlen die Takte 4-6. Ein Einschub in den Takten 16/17 wird hinzugefügt, in denen das Hauptmotiv abgespalten und weiterverarbeitet wird.

Die Takte 11-13, die den Takten 1-3 entsprechen, sind leicht verändert. Während vorher das Motiv mit dem C-Dur-Dreiklang im Forte gespielt wird, stellt Stamitz es hier mit einem c-Moll-Dreiklang im Piano vor, sodass ein scharfer Kontrast zum Anfang entsteht.

Im T. 14 erscheint der Dur-Dreiklang und wird entsprechend wieder im Forte dargestellt. Die Takte 14/15 sind eine transponierte Version der Takte 7/8, nur diesmal mit halbtaktigen Harmoniewechseln, wodurch mehr Spannung erzeugt wird, während davor die Harmonien im ganzen Takt changieren.

Ebenfalls sind die Takte 17-19 den Takten 9-11 entsprechend, nun in C-Dur, und enden im Unisono. Wie beim ersten Satz beendet Stamitz jedes Tuttiritornell im Unisono.

Im Vergleich zum Anfangsritornell des ersten Satzes ähnelt dieses Ritornell stärker dem instrumentalen Kompositionsstil des Barock. Es gibt folgende Dinge zu betrachten: Erstens übernehmen die oberen Stimmen die Führung und die tieferen Stimmen haben eher eine Begleitfunktion, während im ersten Satz die vier Stimmen fast gleichberechtigt behandelt werden. Zweitens sind die komplementär gesetzten Stimmen in traditioneller Weise komponiert. Sie durchziehen beinahe das ganze Ritornell.

Episode I (T. 20-45)

Das Solo fängt mit dem Hauptmotiv des Ritornellanfangs an; daraus entwickelt sich eine zweitaktige Eröffnungssphrase des Solos, deren Schlussfloskel im T. 22 repetiert wird. Die Schlussfigur  lässt sich schon im ersten Satz im T. 31 finden. Der Solopart knüpft weitgehend am Rhythmus des Ritornells an.

Schließlich folgt eine den Takten 4-6 ähnliche Phrase in den Takten 23-25, nun mit der Dreiklangbrechung kombiniert und gelegentlich im Legato, um einen melodischen Charakter davon zu unterscheiden. Im T. 25 tritt eine Rhythmusfigur  auf, die Stamitz im zweiten Satz schon im T. 35 verwendet. Außerdem entspricht die Melodieführung einer Terzfallsequenz, die man häufig bei Bach findet.

Über einen Orgelpunkt „g“ setzt der Solist seine Phrase fort. In den Takten 28/29 taucht der lombardische Rhythmus  im Solopart auf.¹⁵² Die Rhythmusfigur ist dieselbe wie in Takt 86 des ersten Satzes. Die Takte 14/15 bzw. 7/8 des Anfangsritornells werden hier als Begleitung variiert vorgestellt, nun in G-Dur.

Im Anschluss folgt eine Reihe von Sequenzen. Die Takte 30-33 enthalten eine mit einem Skalenmotiv kombinierte Parallelismussequenz, als Gegenbewegung wird unisono in Achteln begleitet. Die Takte 33-35 werden vierteltaktig nach dem Quintfallprinzip sequenziert. Das Solo enthält eine umgekehrte Punktierungsfigur, deren Vorbild man auf Takt 28 zurückführen könnte, und vermittelt dadurch eine beschwingte Leichtigkeit (Bsp. 22). Dieser Rhythmus wird später auch von Mozart verwendet, z.B. im Mittelteil (Trio) des Menuetts in seinem d-Moll-Streichquartett KV 421. Die Melodie der ersten Violine wird im lombardischen Rhythmus nach oben geführt und kehrt auf gleiche Weise zurück (Bsp. 23).

¹⁵² Der lombardische Rhythmus ist in der Verzierungspraxis seit Ende des 16. Jahrhunderts beliebt. Er findet sich auch in der ungarischen und slawischen Volksmusik. Ebenfalls wird er in den italienischen Violinkonzerten häufig gebraucht. Da es in Böhmen einerseits eine Mehrheit der slawischen Bevölkerung gibt und sie andererseits dort stark unter italienischem Einfluss steht, ist es selbstverständlich, dass Stamitz ihn in seinem Werk einkomponiert.



Bsp. 22: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 3. Satz, T. 33-35



Bsp. 23: Mozart, Streichquartett KV 421, Menuett (Trio), T. 40f.

Anschließend folgt eine Gruppe von vier Takten (T. 35-38), deren Figur einerseits Anklang an die Takte 93/94 des ersten Satzes findet und deren Dreiklangmotiv andererseits an das Hauptmotiv des Anfangsritornells erinnert. Sie wird zuerst unter Aussparung der Bassstimme über einer dreistimmigen Begleitung sequenziert. Die harmonische Anlage ist als eine 5-6-Konsequente mit chromatischer Basslinie gestaltet. Im T. 37 kommt der Bass dazu, sodass aufgrund der hohen Lage des Solos die Tonbalance gewahrt wird. Im T. 38 endet die Phase kurz halbschlüssig auf D-Dur.

Weiterhin tritt wieder eine auf 5-6-Konsequente aufgebaute Phase auf (T. 39-41), diesmal ist sie mit einem diatonischen Bassgang untergelegt, nun mit längeren Noten. Dabei figuriert das Solo die Akkorde in Sechzehnteln aus.

Die Schlusstakte erinnern an die des Anfangsritornells, nun in einer transponierten Fassung in G-Dur, wobei die Schlussfloskel oktaviert wiederholt und lediglich von den beiden Violinen unisono begleitet wird.

Ritornell II (T. 45-51)

Das zweite Tutti besteht aus einer modifizierten und kombinierten Mischung des Anfangsritornells, auffälligerweise treten auch Elemente des Solos in Erscheinung. Die Takte 45/46 entsprechen dem Takt 7, die Takte 46/47 den Takten 12/13 und der Takt 50 ähnelt dem Takt 16, nun allerdings in der Dominante G-Dur. Die erste Violine in den Takten 48/49 stellt eine Ähnlichkeit mit den Takten 35/36 des Soloabschnitts dar, der Bass spielt durchgehend eine in der barocken Instrumentalmusik häufig verwendete *Corta*-Figur, um sich von der fast immer in Achteln gespielten Begleitung zu unterscheiden, wobei eine Quintfallsequenz vorhanden ist.

Episode II (T. 52-72)

Der Solist setzt mit abwärts und aufwärts führenden Dreiklangsmotiven ein, also eine typische Themenbildung im Mannheimer Stil. Sie werden nach der Quintstiegequenz gestaltet.

Danach kommt eine auf A-Dur stehende Dreitaktgruppe, deren Spielfigur und die Terzfallsequenz der Melodie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ersten Satz des bachschen E-Dur-Violinkonzerts aufweisen (Bsp. 24, 25). Diese Gruppe moduliert nach d-Moll.



Bsp. 24: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 3. Satz, T. 56-58



Bsp. 25: Bach, Violinkonzert E-Dur, 1. Satz, T. 6-8

Die Takte 59-62 werden nach dem Quintfallprinzip sequenziert. Das Solo entfaltet sich ebenfalls ziemlich „mannheimerisch“ mit Dreiklangsmotiv, Dezimsprung und auftaktig absteigender Skala und wird lediglich von pulsierenden Achteln begleitet.

Die nächste Phase (T. 62-64) steht zwischen A-Dur und dessen Quartsextvorhalt, im Solopart erscheint eine T. 58 sowie 61 des ersten Satzes ähnelnde Figur. Dann bleibt A-Dur stehen mit einer in diesem Satz schon mehrmals hervorgetretenen lombardischen Rhythmusfigur im Solopart.

Ein neapolitanischer Sextakkord folgt im Anschluss (T. 66/67). Mit seinem charakteristisch verminderten Terzschrift (Solostimme) in der Auflösung führt er zur Dominante A-Dur, dann nach d-Moll, mit der Kadenzierung könnte dieser Abschnitt abgeschlossen sein, jedoch wird die Phase mit einer auftaktig absteigenden Tonleiter weiter mit einer typischen Kadenz (I-IV-V-I) beendet. Mit auf dem Orgelpunkt d vorgetragenen „Raketen“ und mit einer von Sekundenschritten bergab durchsetzten Schlussbildung wird das Ende bis zum T. 72 hinausgezögert (Bsp. 26). Der abwärts verzögerte Schlussgestus ist bei den Mannheimer Komponisten weit verbreitet. Was hier auffällt, ist außerdem die Kombination der halbtönigen Verzierung der melodischen

Linie. Diese Ausstattung war sowohl in den Violinkonzerten von J. Stamitz als auch bei den Mannheimer Sinfonikern beliebt (Bsp. 26-29).



Bsp. 26: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 3. Satz, T. 71/72



Bsp. 27: J. Stamitz, Op. 3 II, 2. Satz¹⁵³



Bsp. 28: Filtz, S. period. 2, 2. Satz¹⁵⁴



Bsp. 29: Holzbauer, C-dur. Nr. 7, 2. Satz¹⁵⁵

Ritornell III (T. 72-76)

Der dritte, kürzeste Tuttiabschnitt dauert nur viereinhalb Takte und steht in d-Moll. Er wird quintfallmäßig sequenziert. Die beiden Violinen imitierten sich halbtaktig in der Quinte, die Viola und der Bass werden ebenfalls nach typisch barocken Elementen gestaltet, inklusive auftaktiger Achtel und *Corta*-Spielfigur.

Episode III (T. 77-105)

Mit dem Hauptmotiv setzt der Solist ein. Während im ersten Satz der dritte Soloabschnitt direkt nach dem e-Moll-Ritornell reprisenartig mit C-Dur beginnt, geschieht hier eine Modulation von d-Moll durch F-Dur, a-Moll nach C-Dur.

Das auftaktige Synkopenmotiv wird mit absteigender Skala verbunden. Nach kurzer Pause des Solos wird es in einer transponierten Version in F-Dur vorgetragen. Vom Aufbau her ist der Anfang analog wie der des zweiten Soloabschnitts.

¹⁵³ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XVIII.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

Die Takte 81-90 sind mit einem chromatischen Bassgang (f-fis-g-gis) nach a-Moll versehen, die man nun immanent in zwei teilen kann.

Taktzahl	81	82	86	87	90
Bassgang	f	fis	g	gis	a

Dies wird verbunden mit dem vom Orchester vorgetragenen Dreiklangruf (T. 86), der an die Takte 90, 92 des ersten Satzes bzw. die Takte 38, 66 des vorausgegangenen Soloabschnitts anknüpft. Außerdem beziehen sich die Takte 82 sowie 87/88 auf die Takte 32 sowie 35/36, indem das Orchester orgelpunktartig im Akkord stehenbleibt, wobei es den Solisten frei in Sechzehnteltriolenbewegung spielen lässt.

Anschließend folgt eine mit Mannheimer Stilmerkmalen dominierte Phase (T. 91-96), die nämlich mit den verschiedenen Arten raketentartiger Arpeggien aufgebaut ist. Als Gegenbewegung klingt die Begleitung wieder in rein akkordischen Achteln. Diese Phase wird quintfallmäßig weiterhin bis zum C-Dur sequenziert.

Dann kommt eine nach dem Prinzip des Parallelismus gebaute Phase, die lediglich von den Violinen unisono begleitet wird. Sie wird in den Takten 99/100 mit chromatischem Bassgang (f-fis-g) auf dem Halbschluss G-Dur enden, dessen umgekehrte Form (g-fis-f) anschließend im Solopart angelegt wird und zum C-Dur leitet. Auffallend ist das Solo im T. 100, es ist fast ein Zitat vom T. 31 des ersten Satzes, nur einmal mit fis, einmal mit f. Ganz ähnlich wie der zweite Soloabschnitt schließt der Dritte auch mit verzögerten Harmonien und halbtönigen Sekundenschritten durchsetzt an.

Ritornell IV (T. 105-117)

Dem Schlussritornell fehlen lediglich die Takte 1-6, ansonsten wird das Anfangsritornell wörtlich zitiert. Stamitz' Anlage weist hier auf eine im Keim vorgezeichnete Sonatenhauptsatzanlage hin, während die Kompositionsstruktur der mittleren Tutti- und Soloabschnitte Ansätze durchführungsartiger Arbeit birgt.

Die Beschäftigung mit diesem Konzert erinnert noch sehr stark an den Kompositionsstil des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Traditionelle Strukturelemente wie die Ritornellanlage sowie imitatorische und sequenzierende Kompositionsmethoden werden mit dem „avantgardistischen“ Kompositionsstil der Mannheimer Schule kombiniert.

Außerdem gibt es eine Querbeziehung zwischen den Sätzen; auffallend sind die Hauptmotive aller drei Sätze, die einen Dreiklang enthalten, besonders des zweiten und dritten Satzes. Daneben findet man auch weitere ähnliche Motive, Spielfiguren sowie strukturelle Anlagen in den drei Sätzen, was Stamitz vielleicht „unbewusst“ eingesetzt hat, oder er hat die Zyklusform (Sonate, Sinfonie) schon vorher erahnt.

Die unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Saiten sowie die Lagen der Violine hat Stamitz ebenfalls berücksichtigt, so fördert er die virtuosen technischen Stellen in der höheren Lage. Außerdem setzen die Soloabschnitte fast immer auf der helleren E-Saite ein, um sich von dem dichten Klang des Orchesters abzuheben.

Anhand der vorherigen Analyse lässt sich auch eine violintechnische Eigenart finden, wie das Staccato und die Nonen-Streckung. Auffallend ist noch die Vorliebe für den Détaché-Bogenstrich. Während die italienischen und französischen Meister neben Détaché auch den gebundenen Strich häufig verwenden, benutzt Stamitz in diesem Konzert hauptsächlich den getrennten Bogenstrich, um so einen klaren, starken Klang zu erzeugen.

3.2 Violinkonzert Nr. 2 C-Dur

Die Sätze, Allegro vivace (C) – Adagio (3/4) – Allegro (2/4) stehen alle in der Haupttonart C-Dur. In der Besetzung werden neben den Streichern Oboen und Hörner paarweise eingesetzt. Die einzelnen Bläserpaare sind eng aneinander gekoppelt. Sie treten zusammen in Erscheinung und werden meist in Homorhythmen – unisono oder parallel – geführt,¹⁵⁶ gelegentlich aber auch voneinander gelöst, sich gegenseitig imitierend (1. Satz, T. 9-20). Zu ihren Aufgaben zählen in der Hauptsache harmonisch stützende Funktionen, in Form von Haltetönen, Markierungen des Taktschwerpunktes, als rhythmischer Akzent oder Verdoppelung der Melodiestimme, auch in Imitation anderer Instrumente (Streicher/1. Satz, T. 43-27) oder aber Oboen und Hörner in Abwechslung (1. Satz, T. 52-54, 57-62). Sie werden in den virtuosen Passagen der Soloteile sparsam verwendet, besonders in den Soloteilen des zweiten und dritten Satzes sind Bläser nur vereinzelt eingesetzt.

In einigen Fällen, interessanterweise in Soloabschnitten, entwickeln die Bläser Selbstständigkeit wie die „kurzen Soli“ im 3. Satz, T. 92/93 (SII), im Wechselspiel mit der Solovioline im 2. Satz, T. 17-20 (SI) oder auch in Form einer kleinen Überleitung im selben Satz, T. 16 (SI), 48 (SII). Diese Bläserbehandlung ist zwar lediglich in geringem Mass eingesetzt, jedoch für die Gattung der Violinkonzerte zeitgemäß unüblich.¹⁵⁷

Da die meisten Konzerte Stamitz' lediglich aus Streichorchesterbesetzungen bestehen, kann man mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass dieses Violinkonzert angesichts der Orchestrierung in der Konzertreihenfolge eher einem späteren Schaffenszeitpunkt zuzuordnen ist.

Auch die technischen Anforderungen im ersten Satz mit den weit verbreiteten Doppelgriffen, die in den anderen Violinkonzerten nur gelegentlich auftauchen, aber sich hier über eine längere Strecke entfalten, und die Mannheimer Manieren wie die

¹⁵⁶ Die einstimmigen Stellen (unisono) werden in der Partitur mit dem Zeichen a^2 angegeben.

¹⁵⁷ Die Instrumentation mit solistischen Bläsern ist charakteristisch in Stamitz' Sinfonien sowie in den Mannheimer Sinfonien. In den Violinkonzerten hat Stamitz die Bläser noch sehr zurückhaltend verwendet, jedoch sieht man, dass er versucht hat sie gelegentlich in hervorgehobener Position zu verwenden. In Hinsicht auf die Violinkonzerte ist diese Behandlung für die damalige Zeit ungewöhnlich.

„Raketen“ in der Themenbildung sowie die plötzliche Generalpause sprechen für diese Vermutung.

3.2.1 Der Anfangssatz

Der Anfangssatz ist in Ritornellform komponiert, bestehend aus vier Tutti- und drei Soloteilen. In der harmonischen Anlage verwendet Stamitz neben der Tonart der V. Stufe die der VI. Stufe anstelle der III. Stufe, die in dem anderen C-Dur-Violinkonzert verwendet wird.¹⁵⁸

Ritornell

Das Eingangsritornell lässt sich in drei Teile gliedern, die inhaltlich eng miteinander verbunden sind, in der Harmonik aber auf verschiedenen Gerüsten basieren. Der erste ist von den folgenden miteinander verzahnten Teilen durch eine Generalpause deutlich abgesetzt.

Der erste Teil (T. 1-8) über den harmonischen Lauf T-S⁶₅-D-T ist „mannheimerisch“ „gestylt“; die aufsteigende Dreiklangbrechung „Rakete“ (a), in den beiden Violinen imitiert, die Skalenbildung (b) und die Generalpause sind Merkmale, die die Mannheimer Schule auszeichnen.

Eine ähnliche Gestaltung lässt sich übrigens im ersten Satz seiner Sinfonien Op. 3 Nr. 1 und G-Dur Nr. 7 feststellen (Bsp. 30-32). Sie sind in der Themenbildung, mit aufsteigenden Arpeggien „Rakete“ in Vierteln und dem Rücksprung nach dem Höhepunkt, dem Violinkonzert sehr ähnlich gestaltet. Außerdem ist die Besetzung identisch (Streichorchester, zwei Hörner und Oboen).

¹⁵⁸ Das erste C-Dur-Violinkonzert mit dem harmonischen Gang I-V-III-I (T-D-Dp-T), das zweite C-Dur-Violinkonzert über I-V-VI-I (T-D-Tp-T), was bei Stamitz üblich ist.



Bsp. 30: J. Stamitz, Violinkonzert C-Dur, Nr. 2, 1. Satz



Bsp. 31: J. Stamitz, Sinfonia a8. Op. 3 No. 1, 1. Satz



Bsp. 32: J. Stamitz, Sinfonia G-Dur Nr. 7, 1. Satz

Der zweite Teil (T. 9-24) ist harmonisch bewegter und nach dem gleichen motivischen Verhältnis des ersten Teiles auf zwei Sequenzgängen zugeordnet. Das sechstaktige a-Motiv und das zweitaktige b-Motiv des ersten Teils stehen im Verhältnis 3:1, es wird genau verdoppelt, mit zwölftaktigem a-Motiv und viertaktigem b-Motiv, auf Quintfallsequenz mit Zwischendominante und Monte-Sequenz eingesetzt,¹⁵⁹ mit dynamischer Schattierung der Klangfarben getönt. Der erste Sequenzgang ist in der homonymen Molltonart c-Moll im Piano gestaltet, der zweite reiht dynamisch kontrastierende Glieder, das Unisono im Forte gegen die nacheinander auftretenden Instrumente – Oboen, Violine und Viola, Bass im Piano.

Schematisch lässt sich dies wie folgt darstellen:

Motiv	a	b
1. Teil	6 Takte	2 Takte
2. Teil	12 Takte	4 Takte
Sequenz	Quintfall (Quintfall abwärts)	Monte (Quintfall aufwärts)
Basslinie	diatonischer Abstieg c-g	chromatischer Aufstieg es ² -e ² -f ² -fis ² -g ²
Dynamik	p	f/p

Tab. 3: Formschema 1. Teil und 2. Teil

Die Grundharmonien I-V überwiegen im dritten Teil (T. 25-42), der aus zwei wiederholten Gliedern 4 + 12 Takte besteht und schließlich im Unisono ausklingt. Die Endigungsformel entspricht der des ersten Teils. Der Vierer ist wiederholter Zweitakter,

¹⁵⁹ Im zweiten Sequenzgang übernimmt die 2. Violine den chromatischen Bassgang es²-e²-f²-fis²-g².

inhaltlich von den Motiven a und b gebildet; diesmal nicht hintereinander, sondern synchron eingesetzt. In den nachfolgenden wiederholten Sechstaktern (2+2+2) wird das Motiv b¹ vom chromatischen Abstieg im Piano und diatonischen Abstieg im Forte umrahmt.¹⁶⁰

Ferner wird die Einheitlichkeit der Begleitfläche des ganzen Eingangsritornells in durchgehender Achtelbewegung sporadisch vom Motiv b und mit Pausen aufgelockert.

Die Dreiteiligkeit des Eingangsritornells entspricht dem Fortspinnungstypus. Der erste Teil zeichnet sich durch prägnante Motivik aus, im zweiten unterstützen die Sequenzen das Fortspinnen, inhaltlich unmittelbar mit dem Vordersatz verknüpft, als Epilog schließt der dritte Teil das Ganze.

Die weiteren Ritornelle stellen kein neues Material vor. Bei der Auswahl der Substanz aus RI fällt auf, dass der erste Teil nicht berücksichtigt wird und alle Ritornelle mit der gleichen Endigungsformel abschließen. Harmonisch steht das RII in G-Dur, das RIII leitet von a-Moll mit Quintfallsequenz nach C-Dur über und endet im Halbschluss. Üblicherweise befindet sich das RIV wieder in der Haupttonart. Hier die motivische Planung für die Ritornellanordnung:

RI	I	II		III		
		1. Sequenz (T. 9-20)	2. Sequenz (T. 21-24)	Wiederholter Zweitakter (T. 25-28)	Wiederholter Sechstakter (T. 29-41) ¹⁶¹	Endigungsformel (T. 41/42)
RII			x	x	x	x
RIII		x		x		x
RIV				x	x	x

Tab. 4: Motivischer Aufbau der Ritornelle

Solo

In den Soloepisoden dominieren die virtuosen Passagen. Der Solist setzt gleich zu Beginn mit Akkord und Doppelgriffen (SI) oder figurativen Partien (SII, SIII) ein. Zum

¹⁶⁰ Das Motiv b¹ stellt das Motiv b in umgekehrter Form dar.

¹⁶¹ Der Sechstakter wird in RII, RIV ohne Wiederholung benutzt.

Eingangsritornell gibt es aber auch Verbindungen: Diese sind nicht am Anfang, sondern zum Ende hin verknüpft, so sind die Schlusstakte T. 93-96 im SI und T. 213/214 im SIII an den T. 33/34 aus dem Schlussteil (3. Teil) des RI verknüpft, der chromatische Abstieg $g^3-fis^3-f^3-e^3$ in den T. 186-188 vom SIII vor der Wiederaufnahme des SI bezieht sich auf den T. 29/30 des RI ebenso aus dem Schlussteil. Ferner wird das Motiv b im Verlauf vereinzelt eingesetzt, vor allem in der Bassstimme und auch als Tutti einwurf verwendet. Die technischen Anforderungen sind bezüglich der Akkorde, Doppelgriffe, Arpeggien, Großsprünge sowie Dezimstreckungen sehr anspruchsvoll:

1) Akkorde, Doppelgriffe: Im SI entfalten sich die Doppelgriffe aus dem Akkord in Synkoperrhythmen, dabei imitieren die Bläser die Solostimme im Kanon, anschließend mündet das Solo auf der Basis des Synkoperrhythmus in den auf- und absteigenden Doppelgriffläufen in Sexte und Terz. Die Begleitung ist nur sparsam verwendet. Diese virtuose Phrase wird im SIII T. 189-200 noch intensiviert, indem Stamitz eine Triolenpassage mit Terz-/Sextdoppelgriffen vier Takte lang kadenzartig ohne Begleitung hinzufügt.

Die Technik mit den Doppelgriffen wird auch mit extremer Sprungtechnik kombiniert, indem sich tiefe Töne und Doppelgriffkombinationen auf den hohen Saiten abwechseln:



Bsp. 33: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 2 C-Dur, 1. Satz, T. 53-56.

Eine andere Form ist, mit dem Triller und anschließend in Terzdoppelgriffen fallend.



Bsp. 34: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 2 C-Dur, 1. Satz, T. 57-62.

2) Arpeggien: In der akkordisch notierten Figurationspartie in T. 71-84 wird die gewünschte Akkordbrechung im ersten Takt vorgeschrieben. Die Passage pendelt hier zwischen Grundharmonien I-V über G-Dur, a-Moll, C-Dur.

Diese abgekürzte Schreibweise ist nicht mit einer bestimmten Figur verbunden, eine Reihe von Varianten der Akkordbrechungen ist möglich, generell wird vom Komponisten am Anfang die geforderte Form angegeben. Sie wird auch häufig als Kadenz über einem Dominantorgelpunkt vor dem letzten Orchestertutti eingesetzt.

Für diese Arpeggiennotation lassen sich in der Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts frappierende Parallelen finden wie bei Vivaldi und J. S. Bach, ein bekanntes Beispiel ist *Ciaccona* aus Bachs Violine Solo-Partita Nr. 2.



Bsp. 35: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 2 C-Dur, 1. Satz, T. 71f.



Bsp. 36: Bach, Violine Solo-Partita Nr. 2, *Ciaccona*, T. 89f.

3) Dezimstreckungen: Die Sequenzgänge in Triolen in T. 127-139 werden technisch als Dezimstreckung bezeichnet, das zweitaktige Modell mit eintaktigem Harmoniewechsel über Monte-Sequenz wird schließlich durch Figurabspaltung eintaktig im Quintfall sequenziert. Während in der Violintechnik die linke Hand normalerweise ein Oktav-Intervall bildet, ist die Überdehnung der Hand zur Dezime heikel. Der hier verlangte, in zügigem Tempo vorgetragene, ständige Wechsel zwischen Dezimstreckung und normaler Griffstellung erschwert den geigentechnischen Spielablauf.

Das freie Einsetzen in der hohen Lage, direkt nach einer Pause wie in T. 126, 186, 202, erfordert die souveräne Beherrschung der Violintechnik, vor allem eine sichere Intonation. Eine Besonderheit im Solo ist noch der klanglich charakteristisch chromatische Aufstieg (T. 215/216) unmittelbar vor Eintritt des Schlusstutis, hinter den Schlusstakten des SIII angehängt, sodass man von einer kleinen „Kadenz“ sprechen könnte.

In der Verknüpfung der Episoden übernimmt das SIII das SI mittendrin reprisesartig (ab T. 189),¹⁶² davor ist SIII figurativ mit SII mit Triolenbewegung verwandt, danach ist es wesentlich aus dem SI gestaltet. Zwischen SI und SII sind inhaltlich kaum Beziehungen festzustellen.

Der harmonische Gang verläuft in den modulierenden Soloepisoden über Sequenzen. In SI von C-Dur nach G-Dur, SII von G-Dur über C-Dur (Transposition) nach a-Moll, dessen Schlusstakte (SII) sind mit Dur-Subdominante in der Molltonart gekennzeichnet. In SIII, das nach einem Halbschluss beginnt, wird die Ausgangstonart nur kurzzeitig verlassen.

Die Klanghervorhebung am Anfang und Ende der Soloteile wird in der Streicherbesetzung oft durch Aussparen der Viola- und Bassstimme erreicht, die Bläser übernehmen deren Rolle.¹⁶³

Auffallend ist noch, dass Stamitz oft bei den wiederholten Gliedern in den anderen Tonlagen angesichts der Instrumentenfarben die Wahl der Begleitinstrumente entsprechend anpasst, so ist die Wiederholung in der tieferen Tonlage mit den tiefen Instrumenten gestützt wie in T. 7/8.

3.2.2 Der Mittelsatz

Der langsame Mittelsatz hat auch eine Ritornellform aus drei Tutti und zwei Soli. Die harmonische Disposition steht im Verhältnis T-D-T, die Modulationen liegen innerhalb der Solopartien.

Ritornell

Im Eingangsritornell sind drei Teile (T. 1-4, T. 4-7, T. 7-10), die inhaltlich verknüpft sind, aber dynamisch kontrastierend, zu einem Ganzen verbunden. Wie im ersten Satz wird das erste von den nachfolgenden verketteten Gliedern von einer Zäsur klar getrennt.

¹⁶² Diesmal beginnt zuerst das Orchester (die Bläser), dann folgt das Solo.

¹⁶³ Abgesehen vom Anfang SIII.

Die Bassfigur – auftaktige Achtelbewegung mit Wechselnote und Abwärtssprung  – in T. 1/2 ist im ersten Augenblick unauffällig. Jedoch gewinnt sie an Wichtigkeit, daraus werden alle Glieder gestaltet. Sie ist im zweiten Glied rhythmisch leicht verändert  angeschlossen mit typischer Quartvorhalt-Figur im Unisono geführt und im echoartigen Wechsel von Forte und Piano aneinandergereiht, schließlich unter Teilnahme der Bläser im Forte, der Sextsprung wird hierbei mit Sechzehnteln ausgefüllt und schließt über chromatische Fortschreitung auf der Dominante. Nach einer kurzen Pause (T. 7) werden wieder mit derselben rhythmischen Figur  die variiert wiederholten Schlussglieder eingeleitet, die oberen Stimmen sind jedoch mit dem Vorgegangenen verschränkt. Diese Bassfigur gibt dem Eingangsritornell eine Grundfunktion.

Melodisch ist der punktierte Rhythmus in T. 3 aufgehoben, er löst die Stille des Anfangs in die Beweglichkeit und unterscheidet sich von den gerade laufenden Linien.

In der Besetzung sind die Bläser hauptsächlich außer der Unisono-Stelle mit der Violinstimme gekoppelt, insbesondere die Oboen.

Die Freude an dynamischer Schattierung zeigt Stamitz im Eingangstutti, der Piano-Anfang steht dem Forte-Ende gegenüber, dazwischen im Wechsel Forte und Piano. Während Stamitz das Eingangstutti bzw. den Anfang des Satzes, selbst auch im langsamen Mittelsatz, gerne mit Forte beginnt, ist das Piano am Anfang auffällig und steht neben dem Tempo auch dynamisch im Kontrast zu den schnellen Sätzen.

In den weiteren Ritornellen wird kein neues Material hinzugefügt. Das RII auf der Dominante greift fast das ganze RI leicht verändert auf,¹⁶⁴ die Hornstimme fällt beinahe die ganze Zeit aus, erst kurz vor Eintritt SII ist sie wieder präsent. Die Unisono-Stelle des RI (T. 4-6) wird in T. 28 lediglich von der Violinstimme (V.I) übernommen.

Das Schlussritornell ist bedeutend gekürzt, dabei verbindet Stamitz die Unisono-Stelle mit dem Schluss des RI in der Haupttonart.

¹⁶⁴ Alle wiederholten Teile werden nur einmal verwendet.

Solo

Ungewöhnlich in diesem Satz ist das Ritornellende stets mit dem Solobeginn verbunden, während der Solist üblicherweise öfter nach dem Ausklang des Tuttiritornells, erst nach einer kurzen Zäsur in einer deutlichen höheren Tonlage einsetzt.

Das SI ist eng mit dem Eingangsritornell verbunden und stellt eine Variation des Eingangsritornells dar. Eine Dreiteiligkeit ist auch zu erkennen: T. 11-16, T. 17-21, T. 21-24. Der Anfangsteil in C-Dur ist mit dem ersten Teil des RI verknüpft, im Mittelteil wird die Modulation über Sequenzierung vollzogen und mit der Unisono-Figur aus dem zweiten Teil des RI abgerundet. Der Schlussteil ruht auf der Dominanttonart G-Dur, inhaltlich mit dem dritten Teil des RI verwandt.

Das SII lässt sich ebenso in drei Teile unterscheiden. Es beginnt mit einer figurativen Passage in T. 32-35, diese wird umgehend leicht variiert auf C-Dur transponiert, das gilt als der Anfangsteil. Anschließend folgt der sequenzierende Mittelteil, zwei Sequenzgänge unterschiedlicher Figuren sind zu erkennen: der Parallelismus in T. 40-44 und die Quintfallsequenz mit Dur-/Molldreiklang-Kontrast in T. 44-48, dabei erinnert die Begleitfigur der Tutti Violinen an die rhythmische Figur des RI. Der Schlussteil ist wie SI, knüpft am dritten Teil des RI an und wird mit einer inneren Erweiterung aus den modifizierten T. 40/41 gedehnt.

Die Bläser sind nur gelegentlich eingesetzt, 1) Oboen und Hörner abwechselnd in überbrückender Funktion, immer wenn das Solo oder die Tuttistreicher kurz pausieren, oder 2) im Unisono als Harmonie stützende Rolle oder mit der Solostimme verkoppelt.

3.2.3 Der Schlusssatz

Der Schlusssatz ist in Form eines Ritornells aus drei Tutti und zwei Soli konzipiert, die harmonischen Stationen des Ritornells als T-D-T, zu denen die Episoden jeweils modulieren. Jedoch entsprechen die äußere Gliederung mit vorgeschriebenem Wiederholungszeichen und die harmonische Ordnung einer zweiteiligen Suitensatzform, der erste Teil moduliert nach Dominante, die im zweiten Teil wieder in die Tonika zurückkehrt. Es handelt sich also um eine Mischform, die Elemente des einen und des

anderen enthält. Dabei erhalten SI und RII die gleiche Länge wie SII und RIII. Die schematischen Skizzen sollen den Aufriss der Formen verdeutlichen:

:	RI	SI	RII	: :	SII	RIII	:
	32	46	7		46	7	
	C	C-G	G		G-C	C	
	C	→	G		G	→	C

Tab. 5: Formschema des harmonischen Aufbaus

Ritornell

Das Eröffnungsritornell weist eine zweiteilige Anlage auf, durch die Generalpause in T. 16 deutlich getrennt. Die Gliederung ist geradtaktig geteilt, in jeder Hälfte sind je zwei Achttakter zu einem Ganzen verbunden. Die Form ist symmetrisch aufgebaut. Harmonisch überwiegen die Grundharmonien, dabei wird der Halbschluss in T. 16 über die Doppeldominante erreicht.

Der erste Teil ist durch Dreiklangbrechung und große Sprünge gekennzeichnet. Der erste Achttakter besteht aus zwei leicht variierten Viertaktern, die wiederum in zwei Einheiten geteilt werden können, die sich in den entgegengesetzten Richtungen ergänzen. Der folgende Achttakter auf fallendem Tetrachord im Bass ist aus dem zweitaktigen Modell gestaltet, charakteristisch ist der Wechsel der Töne zwischen tiefen und hohen Saiten. Der T. 16 könnte als syntaktische Ergänzung angesehen werden.

Der zweite Teil beginnt mit der Dominante der C-Dur-Grundtonart. Zu Beginn bewegt sich die Melodie in wiederholten Viertaktern in einem engeren Tonraum. Sie sind mit Quintsprung und ausnotierten Appoggiaturen in der Melodie gekennzeichnet, dabei treten die Bläser erst bei der Wiederholung ein. Der weitere Achttakter löst den engen Tonraum und setzt das Dreiklangmotiv im breiten Ambitus im Synkopenrhythmus.

Das siebentaktige RII (Dominante) und RIII (Tonika) sind inhaltlich identisch aus Tonrepetition und Dreiklangmotiv, obwohl auch aus dem Dreiklangmotiv entwickelt, entsteht jedoch keine wörtliche Übernahme zum Eingangsritornell.

Solo

Die Soloepisoden greifen auf das Tonmaterial des RI zurück, so sind sie zu Beginn mit dem Ritornellanfang verknüpft. Das SI nimmt die T. 1-4 wörtlich an, dann spinnt es sie in den weiteren Akkordbrechungen fort. Das SII erinnert zwar an den Oktavsprung aus T. 1 in der Dominante, greift aber im weiteren Verlauf in T. 110-117 die T. 17-24 aus dem zweiten Teil des RI auf. Ferner sind die Septakkordsequenzen in den beiden Soloepisoden von T. 73-79 (SI), T. 118-124 (SII) verwandt.

Aus violintechnischer Sichtweise sind die Solopartien schlicht gestaltet, die Dreiklangbrechung wird in Achteln oder Triolen eingesetzt, vereinzelt gibt es auch größere Sprünge, Tonalterierungen sowie ab- und aufsteigende Figuren.

In der Beziehung zwischen den Sätzen sind der Anfangs- und Schlusssatz mit dem Dreiklangmotiv eng verbunden, haben jedoch in violintechnischer Hinsicht nicht den gleichen Anspruch. Daneben sind ähnlich strukturierte Anlagen vorhanden, so ist das SII am Anfang in allen Sätzen mit der Transposition gestaltet (G-Dur in C-Dur transponiert) und mit weiteren Sequenzgängen angeschlossen.

Die Vermutung, dass das Konzert aus einer späteren Violinkompositionsphase stammt, wird im Schlusssatz durch die schlichte Violintechnik sowie die frühe zweiteilige Suitensatzform entkräftet. Es wäre möglich, dass dieser Satz aus einer frühen Komposition stammt, die entsprechend für diesen Satz bearbeitet wurde.

3.3 Violinkonzert Nr. 3 F-Dur

Das F-Dur-Violinkonzert beginnt mit einer Adagio-Einleitung vor dem eröffnenden Allegro-Satz. Alle Sätze sind in Ritornellform komponiert in der Tonartenfolge T-S-T (F-B-F). Die schnellen Sätze tragen die Tempobezeichnungen Allegro moderato bzw. Allegro im 4/4-Takt, der langsame Mittelteil im 2/4-Takt ist mit Adagio überschrieben.

In den Eingangsritornellen der schnellen Sätze sind mehrere in sich abgeschlossene Gruppen zu unterscheiden. In der Zusammensetzung dieser Abschnitte aus mehreren Gliedern, die abermals in noch kleinere Einheiten aufgespalten sind, unterscheiden sie sich vom Eingangsritornell des langsamen Satzes, welcher durch die durchlaufenden Achtel und die punktierten Rhythmen einen homogenen Charakter erhält.

3.3.1 Der erste Satz

Ritornell

Die Adagio-Einleitung ist als Parallelismussequenz ausgesprochen modellhaft komponiert und wird standardmäßig vorgeführt: eine sehr neutrale, sich halbschlüssig öffnende kurze Einleitungssequenz, die jeglicher Individualität entbehrt (anders als im folgenden ersten Ritornell). Dabei setzt der Bass im ansonsten homofonen Satz durch seine Diminutionsfigur melodische Akzente. Auffallend ist, dass die Adagio-Einleitung im Binnenritornell zitartartig aufgegriffen wird (T. 73/74).

Der erste Satz konstituiert sich aus vier Ritornellen, zwischen denen drei Soli eingelassen sind. Das Eingangsritornell stellt den reichhaltigen Gedanken in 14 Takten vor, die anderen Ritornelle hingegen sind stark verkürzt mit 5 ½, 5, 6 ½ Takten. Der harmonische Aufbau bietet folgende Anlage:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Tp	Tp-T	T	T
F	F-C	C	C-d	d-C	C	C

Das Eingangsritornell ist harmonisch einfach gestaltet, bleibt in F-Dur und bewegt sich in den Grundharmonien, motivisch reihen sich fünf verschiedene Gruppen aneinander:

A (T. 5-7): Die Synkopen und der Quartgang (e^2-b^1) in Achteln bilden den ersten Teil. Die Konstruktion weist eine Verkürzung mit $3+2+1$ Halbtaktern auf, die miteinander verknüpft und verkettet sind. Die vorkommenden Synkopenfiguren sind in verschiedenen Arten dargestellt, mit Tonrepetition, Schleifer und Sextsprung.

B (T. 8-10): Beide Violinen und der Bass erzeugen durch die komplementäre Versetzung eine durchlaufende Achtel- bzw. Sechzehntelbewegung, die Viola bleibt in pochenden Achteln. Der Harmoniewechsel findet stets in der ungewöhnlichen Taktzeit auf Vier mit der Sequenzierung der Violinen statt.

A¹ (T.11/12,1.H.): Fragment des Teils A, der T. 6 mit Auftakt und die erste Hälfte des Takts 7.

C (T. 12, 2.H./13): Dreiklangmotiv in Sechzehnteln mit „Mozartstrich“ entfaltet sich über den durch abwechselnde Pausen gelockerten Bass. Der Artikulationsstrich – nach der Zweierbindung folgen zwei Springnoten in Sechzehnteln  – ist später typisch bei Mozart in seinem Violinrepertoire.



Bsp. 37: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, T. 12/13



Bsp. 38: Mozart, Violinsonate in Es KV 302, 2. Satz,¹⁶⁵ T. 118-123



Bsp. 39: Mozart, Violinkonzert D-Dur KV 218, 1. Satz, T. 82/83

¹⁶⁵ Die Es-Dur-Violinsonate ist in Mannheim entstanden.

D (T. 14-16, 1.H.): 3 + 2 Halbtakter, der Zweier ist vom Dreier komprimiert, dabei wandelt sich die Dynamik vom Forte ins Piano als Echo und die Strichart vom Springbogen zum liegenden Détaché.

E (T. 16, 2.H.-18): Die im dynamischen Kontrast stehenden zwei Halbtakter bilden die letzte Motivgruppe, dabei wandelt die zweite Phrase die erste zum Schluss hin kadenzierend im Unisono ab (T. 18).

In der A- und B-Motivgruppe pendelt die Harmonie zwischen Tonika und Dominante. In der Motivgruppe C, D, E findet die Kadenz statt, stets mit der gleichen Akkordfolge F-B⁽⁶⁾-C-F.

Die Motivgruppen werden in den Binnenritornellen wahlweise aufgenommen und auf einen neuen harmonischen Lauf zugeschnitten. Das RII nimmt drei Motivgruppen in der Dominante auf in der Reihenfolge C → A → E, stets variiert, verkürzt oder teilweise verwendet,¹⁶⁶ dazwischen werden abgeleitete musikalische Glieder eingefügt, nämlich die Skala aus der Viola- und Bassstimme des T. 7 bzw. T. 16, sie erscheint in umgekehrter Form (T. 46, 48). Im RIII wird die Adagio-Einleitung zitatarig zur Rückleitung von der Tonikaparallele (d-Moll) in die Tonika-Tonart genutzt, dazwischen mit eingeschobener variiertes Motivgruppe A (T. 75/76) ausgedehnt. Auch die Piano-Dynamik ist bemerkenswert, während die Ritornelle normalerweise im Forte beginnen, um den dynamischen Kontrast zu den Soloteilen zu bilden. Das Schlussritornell besteht aus der modifizierten verkürzten Motivgruppe A (T. 5), statt des Tons f^2 wird die Triole von T. 6 genommen, einer Komprimierung der Motivgruppe C/D und der notengetreuen Gruppe E.

Solo

Die Soloteile werden im Wesentlichen von Sequenzgängen beherrscht. Die Anlage der Soloteile in Vivaldi-Konzerten ist musterhaft für die erste Episode,¹⁶⁷ jedoch ist bei Stamitz die Festigung der Zieltonart mit figurativen Passagen enorm ausgedehnt. Der

¹⁶⁶ Der harmonische Vorgang I-IV-V-I der Motivgruppe C wird im RII mit I-V abgewandelt.

¹⁶⁷ Das Grundmuster der Soloteile: 1) Nach einer aus Figurationen gebildeten Tonikadarstellung oder 2) nach der Anknüpfung des Tutianfangs folgt eine modulierende Sequenz in die Zieltonart, während der abschließende Teil der Festigung der neuen Tonart dient.

Soloanfang (SI) mit dem langen Notenwert erinnert ein wenig an die Adagio-Einleitung. Es folgen fünf Taktgruppen, deren motivische Substanz hauptsächlich vom lombardischen Rhythmus (a) und Sechzehnteltriolen (b) bestimmt wird, die mit diversen Kombinationen in Erscheinung treten. Die erste Taktgruppe (T. 23-27) besteht aus den zwei Figuren (a + b) in entgegengesetzter Richtung gehend, in Monte-Sequenz F-B-G-C, wodurch die Zieltonart C-Dur erreicht ist. In der zweiten (T. 28-31) fließen die Sechzehnteltriolen (b), die in T. 31 bis Ambitus a^3 steigen, harmonisch taktweise in Fauxbourdon über Grundton nachliefernd. Die dritte Taktgruppe (T. 32-36) gleicht der ersten; sie verläuft in Monte-Sequenz C-F-D-G, motivisch jedoch in vertauschter Reihenfolge (b + a). In der vierten (T. 37/38) verweilen die Figuren (a + b) in der Dominantfläche und pendeln zwischen Grund- und Quartsextakkord. Die zwei in entgegengesetzter Richtung gesetzten Stimmen (Solo + Orchesterunisono) leiten zur fünften Taktgruppe (T. 39-43) über, die aus verschiedenen versetzten Figuren, die mit Sechzehnteltriolen (b) kombiniert sind, besteht, in der Begleitung abwechselnd zwischen akkordisch (mehrstimmig) und unisono (einstimmig). Die Schlussfiguren (T. 44/45) werden mit Doppelgriffen verbunden, wobei sich die Wiederholung durch den lombardischen Rhythmus und die Tonlage unterscheidet, melodisch durch den extremen Sprung und die Doppelgriffe mit dem Soloanfang (T. 21) verwandt.

Nach einer Viertelpause schließt das SII wie das ihm vorangestellte Tutti in der Dominante C-Dur an. Aus der halben Note entfaltet sich die Solovioline in diversen Sechzehnteltriolenpassagen, die im Wesentlichen den ganzen Abschnitt füllen. Nach der Darstellung der Ausgangstonart lassen sich sechs Taktgruppen unterscheiden. Die ersten zwei Taktgruppen (T. 57-59, T. 60-61) werden mit der hinzugefügten Septime zu C-Dur und A-Dur (Akkord) geleitet; die erste ist nach dem Parallelismus F-C-d-A gestaltet,¹⁶⁸ bemerkenswert ist noch die Synkopendissonanz in den Violinstimmen. Die zweite verläuft in Quintfallsequenz mit Zwischendominanten nach g-Moll, das sich in der dritten Taktgruppe (T. 62/63) durch die Synkopenfigur in Fauxbourdon auf dem Lamentobass stabilisiert und in Halbschluss endet. Nach dem Modulationsvorgang (II-VI) der vierten in T. 64-67, motivisch mit bereits bekanntem Material, dem lombardischen Rhythmus aus SI und Synkopengedanken aus RI, verläuft die fünfte

¹⁶⁸ Der C-Dur-Akkord in T. 56/57 wird mit der hinzugefügten Septime zur Zwischendominante des folgenden Akkordes. Dem gleichen Verfahren nach ist der durch Parallelismus erreichte A-Dur-Klang in T. 59 einleitend für die anschließende Sequenzpartie.

Taktgruppe (T. 67/68) wie die dritte nach gleicher Harmonisierung in Fauxbourdon auf Lamentobass, jedoch in Sechzehnteltriolen, um die neue Tonart d-Moll zu stärken. In der sechsten Motivgruppe (T. 68-70) sequenziert die Solovioline die gebrochenen Dreiklänge im Quintfallschritt bis zur Dominante, auf welcher die verzierte Schlussformel, ins RIII kadenzierend, folgt.

Entgegen den vorstehenden Solopartien SI, SII beginnt die längste Soloepisode (SIII) gleich mit der figurativen Sequenz und kann durch das reprisenartige Eintreten des Soloanfangs (T. 19-22) in T. 96-100 in zwei Teile gegliedert werden,¹⁶⁹ die jeweils vier Taktgruppen beinhalten. Dabei ist die Gestaltung des Akkompagnements des ersten Teils dem zweiten gegenüber variabler und wandelt sich je nach Figuration der Solostimme. Zu Beginn (T. 78-85) verläuft eine Monte-Sequenz, begleitet von durchgehenden Achteln, die gelegentlich pausieren. Eine technisch sehr anspruchsvolle Phrase (T. 85-89) mit den Synkopen und dem extremen Großsprung einer Terzdezime tritt in der zweiten Taktgruppe hervor (Bsp. 40). Die ständigen Lagen- und Saitenwechsel in der kurzen Zeit von einem Sechzehntel machen Schwierigkeiten beim Vortrag.¹⁷⁰ Die Sechzehnteltriolenfigur – bis zur Terz und wieder zurück („Bebung“) – ist auch bei seinen sinfonischen Werken sowie denen anderer Mannheimer Komponisten häufig zu sehen. Harmonisch verläuft die Phrase in Quintfallsequenz. Dies wird vom Orchester mit drei Schichten gestützt; die 1. und 2. Violine sind rhythmisch so verzahnt, dass sie sich um eine gleichmäßige Viertelbewegung ergänzen, die Viola mit übergebundenen halben Noten und die Achtel vom Bass. Durch die harmonische Wendung IV-#IV-V wird die Dominantfläche in der dritten Taktgruppe (T. 90/91) eingeführt, dabei führen die Solovioline und die beiden Tuttiviolinen in komplementären Rhythmen, harmonisch zwischen Grund- und Quartsextakkorden pendelnd. Die vierte Taktgruppe (T. 92-95) führt eine stufenweise fallende Sequenz (mit eingeschobener Quintfallsequenz), wobei die Violinen und die unisono geführten tiefen Stimmen in entgegengesetzter Richtung laufen.

¹⁶⁹ Der wiederkehrende Soloanfang in T. 96-100 wird durch Tuttieinwurf mit Ritornellmotivik (T. 12/13) eingeleitet.

¹⁷⁰ Ein Sprung mit Terzdezime kommt im Violinrepertoire selten vor, dies erfordert eine sehr gute Spieltechnik. In Kombination mit Saitenwechsel über drei Saiten wird der Schwierigkeitsgrad immens verstärkt.



Bsp. 40: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3 F-Dur, 1. Satz, T. 86/87

Nach Beginn der „Reprise“ entfalten sich vier Taktgruppen (ab T. 100) hauptsächlich basierend auf der rhythmischen Grundierung des Achtelflusses, harmonisch in Monte-Sequenz (T. 100-104), Quintfallsequenz mit Septakkorden (T. 104-107), Sekundgang mit Dezimparallelen zur Vorbereitung der Kadenz (T. 107-108) sowie der überraschenderweise mit Mollklang und Chromatik gefärbten eingeschobenen Schlussphrase (T. 109-112).¹⁷¹ Dabei sind die Zweiunddreißigstel und der Dezimsprung in der ersten Taktgruppe (T. 100-104) technisch anspruchsvoll gestaltet. Die zweite Taktgruppe (T. 104-107) hebt sich mit ihren ausgeschriebenen Verzierungen von der technisch dominierenden Episode hervor und wendet den musikalischen Affekt ins Empfindsame um. Das Ende des SIII wird endlich vollständig vom ganzen Streichorchester begleitet, während SI (T. 44/45) mit den beiden Violinen und der Viola und SII (T. 72) lediglich vom Bass gestützt wird.

Die Soloteile des ersten Satzes werden von figurativen Passagen bestimmt, das Solo verknüpft sich weniger mit dem Ritornell. Jedoch werden einige Ritornellmotive vom Begleitorchester wiederaufgenommen und als Tuttieinwurf oder Begleitfigur verwendet, drei motivische Substanzen sind dem Ritornell entnommen: die Skalen von T. 7, 16 und die Bassfigur von T. 8 sowie die Motivgruppe C (T. 12/13).

Eingangsritornell	Soloteile
T. 7/16	T. 22 (Umkehrung), T. 25, T. 31
T. 8	T. 42
T. 12/13	T. 95/96, T. 102

Tab. 6: Ritornellmotive in der Begleitung der Soloteile

¹⁷¹ Ein charakteristisches Merkmal bei Stamitz' Violinkonzerten ist, dass er die Schlussphrase/-floskel sowohl in den Soloteilen als auch in den Tuttitteilen wiederholt, manchmal auch leicht variiert wiederholt. Hier in T. 109-112 wird der mit Molltrübung und Chromatik gefärbte Klang zwischen den variierten wiederholenden Phrasen eingeschoben.

3.3.2 Der dritte Satz

Ritornell

Der dritte Satz besteht ebenfalls aus vier Ritornellen. Das Eingangsritornell enthält 22 Takte und wird im Schlussritornell unverändert aufgenommen, was für Stamitz' Verhältnisse ungewöhnlich ist, dazu noch mit der auftaktigen Einleitung des Dreiklangmotivs länger als das Eingangsritornell ausgedehnt. Die Binnenritornelle sind stark verkürzt mit 5 und 9 Takten. Der harmonische Verlauf folgt demselben Weg (I-V-VI-I) wie im ersten Satz, wobei das RIII in der Tonikaparallele entgegen der Modulation des ersten Satzes bleibt.

Das Eingangsritornell enthält fünf Motivgruppen, die erste ist getrennt mit einer Viertelpause von den anderen vier, die jeweils in die nächste Gruppe kadenzieren. Die Motivgruppe A (T. 1-4) greift auf bekanntes Material zurück, die Synkopenfigur und der Quartgang sind vom Anfang des ersten Satzes (T. 5-7) abgeleitet und der T. 2 geht auf eine Figur  aus T. 17 des ersten Satzes zurück. Die melodische Wendung 1-5-8 auf der Harmonieformel T-D₃-Tp bzw. I-V⁶-VI ist am Anfang klar dargestellt. Diese melodisch-harmonische Konstitution gilt übrigens als eine der Stereotype der Melodiegestaltungen Vivaldis.¹⁷²



Bsp. 41: Die melodische Wendung 1-5-8 auf der Harmonieformel T-D₃-Tp



Bsp. 42: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 3. Satz, T. 1f.



Bsp. 43: Vivaldi, Violinkonzert PV 34, 1. Satz, T. 1f.

¹⁷² Walter Kolneder, Antonio Vivaldi, Wiesbaden 1965, S. 69.

Nach der Zäsur beginnt die Motivgruppe B (T. 5-11) überraschenderweise mit f-Moll im Piano und verläuft in Quintfallsequenz, die Viola und der Bass führen die homofone Rhythmusfigur  abwechselnd parallel und auseinander unter den langen ziehenden Notenwerten der Violinen, die in den 2-3-Synkopendissonanzen fortschreiten. Charakteristisch für die Motivgruppe C (T. 12-14) ist die Synkopierung, die weiteren zwei Gruppen D (T. 15-18) und E (T. 19-22) sind mit Komplementärrhythmen angelegt; während die Gruppe D dynamisch eintaktig in Kontrast p/f steht, wirkt der wiederholte Zweier in der Gruppe E als Echo. Dabei stehen die ersten zwei Motivgruppen im dynamischen und charakterlichen Kontrast, in dem die letzten drei Motivgruppen durch Rhythmus-elemente ihren Fortgang treiben.

Das RII stellt eine Transposition der Motivgruppe A (T. 1-3, 1.H.) und D ohne Wiederholung (im Takt verschoben) auf C-Dur dar, daraus entwickelt sich eine Halbtakter-Kadenzbildung. Das RIII entstammt der Motivgruppe B; während diesmal in einen tonalen Quintfall sequenziert wird, schließt es mit der aus RII entwickelten Halbtakter-Kadenzbildung (T. 50. 2.H.), die anschließend im Unisono mündet.¹⁷³

Solo

Die Solopartien sind primär aus Sequenzgliedern mit verschiedenen Figurationen gestaltet. Während das SI und SII die modulierenden Aufgaben von Tonika nach Dominante und Dominante nach Tonikaparallele erfüllen, fängt das SIII nach dem in d-Moll stehenden RIII ohne Modulationsvorgang direkt mit dem Hauptmotiv des SI reprisenartig in der Haupttonart F-Dur an, wobei eine kurze Hinwendung zur Tonikaparallele erfolgt.

SI: Der Solobeginn übernimmt den Ritornellbeginn eine Oktave höher, dabei wandelt sich die Synkopenrhythmik  zum punktierten Rhythmus . Der weitere mit verzierter Melodie gestaltete Viertakter (2+2, T. 24-28) geht aus der leicht variierten Wiederholung eines Zweitaktters hervor. Die Septakkordkette in T. 28-32 verläuft in sieben fallenden Quintschritten in F-Dur. Ungewöhnlich ist der Vorgang von F-Dur nach C-Dur. Normalerweise erreicht Stamitz die Zieltonart

¹⁷³ In der Gestaltung des RIII ist der dritte Satz dem ersten ähnlich, in der Dynamik starten die beiden unüblicherweise im Piano, außerdem verwendet das RIII die aus RII entwickelten Figuren/Motive als Material.

schon innerhalb des Soloteils, der Teil in der Zieltonart wird ziemlich ausgedehnt vor allem in den schnellen Sätzen. In diesem SI in T. 33/34 erscheint eine Art „Halbschluss“ über der Doppeldominante in C-Dur, wird aber wieder nach F-Dur (T. 39) geleitet. In T. 42 wird die Kadenz zu C-Dur mit Molltrübung geschwächt, sodass das C-Dur im folgenden RII wirklich befestigt wird.

SII: Im SII können figurativ vier Abschnitte unterschieden werden: Der erste Abschnitt in T. 51-57 verknüpft am Anfang des RI bzw. SI mit der melodischen Tonfolge 1-5-8, der eröffnende Vierer (T. 51-54) wird ohne den ersten Takt in T. 55-57 versetzt wiederholt, der harmonische Gang entspricht der Quintstiegsequenz C-g-d-A. Es folgen zwei komplette Quintfallsequenzgänge unterschiedlicher Figurationen in d-Moll; der zweite (T. 58-61) und dritte Abschnitt (T. 61-65). Im zweiten füllt die Solovioline die Dreiklangbrechung mit diversen Artikulationen – *Détaché*, gebundene und springende Bogenstriche in Sechzehntelpassage. Der melodische Ablauf im dritten erinnert an den ersten Abschnitt mit der übergebundenen langen Note und der fallenden Akkordbrechung. Der letzte Abschnitt (T. 66-71) löst sich von der akkordischen Begleitung ab und wird einstimmig abwechselnd vom Unisono¹⁷⁴ (V.I, V.II, Va.) oder Bass begleitet. Durch den Halbschluss in T. 69 wird dieser Abschnitt in zwei kleinere Glieder getrennt. Der erste Dreier gelangt über die harmonische Wendung IV-#IV-V zur Dominante, der zweite ist durch Chromatik und Alternation der Melodie charakterisiert.

SIII: Die Anlehnung des SIII (T. 81-87) an SI (T.23-28) reicht von der Wiederaufnahme des Anfangs in der Tonika bis hin zur Wiederholung eines längeren Abschnitts, dabei wird das Kopfmotiv harmonisch erweitert und motivisch sowohl horizontal als auch vertikal vergrößert, der Ambitus bis zu zwei Oktaven auf zwei Takte eingebaut. Zwei Sequenzgänge in Monte (T. 89-94)¹⁷⁵ und in Quintfall (T. 94-98) mit diversen Figurationen werden von zwei vom Bass begleiteten Taktgruppen eingerahmt, eine (T. 87/88) entfaltet sich auf dem Tonikaorgelpunkt der Grundtonart und die andere (T. 98-101) weicht in die Tonikaparallele aus. Die anschließenden drei Glieder sind mit Quintfallsequenz (T. 101-106), chromatischem Anstieg (T. 106-108) und den raketenartigen Dreiklangarpeggien

¹⁷⁴ Abgesehen von der zweiten Hälfte des Takts 66.

¹⁷⁵ Diese Phrase wird als Seufzer-Figur charakterisiert.

auf dem Dominantorgelpunkt (T. 108/109) gestaltet. In T. 111-114 wird der T. 24-27 des SI leicht verändert eingesetzt. In T. 114-116 verziert das Solo die Synkopen mit Triller auf der unbetonten Zeit, harmonisch im Fauxbourdon fortgeschritten. Die Schlusstakte sind mit Molltrübung charakterisiert, begleitet von einstimmigem Streichorchester ohne Bass.

Die Soloepisoden des dritten Satzes sind durch das Kopfmotiv des Eingangsritornells verbunden, deren Figurationen sind eher unterschiedlich ausgestaltet. Darüber hinaus ist erwähnenswert, dass Stamitz die Gestaltung des Akkompagnements vielfältig darstellt. Je nach Figuration der Solostimme wird die Begleitfigur geändert, außerdem ist die klangliche Differenzierung durch das Auftreten jeweils anderer Instrumente des Begleitorchesters deutlich, so gibt es oft einen Wechsel zwischen Mehrstimmig- und Einstimmigkeit, die sich aber noch zwischen einer Klangfarbe von einem Instrument oder diversen Klangfarben von mehreren Instrumenten im Unisono unterscheiden können.¹⁷⁶

Um die Beziehungen zwischen den beiden Ecksätzen herzustellen, werden Ritornelle und Episoden ähnlich konstruiert, es wird versucht, sie im gleichen harmonischen Verlauf (I-V-VI-I) passieren zu lassen, in den Episoden werden sie im Wesentlichen aus Sequenzgängen verschiedener Spielfiguren ausgefüllt. Dabei treten in der motivischen Substanz vereinzelt Verwandtschaften auf, so wie die Synkopen des Kopfmotivs in den Eingangsritornellen oder die Übernahme einiger Spielfiguren aus dem ersten Satz in den dritten (z.B. die lombardische Rhythmusformel).

3.3.3 Der Mittelsatz

Der langsame Satz besteht aus drei Tutti und zwei Soli. Die Tutti sind im harmonischen Verhältnis Tonika-Dominante-Tonika¹⁷⁷ und die zwischenstehenden Soli modulieren jeweils im anschließenden Tutti. Der Umfang der Formteile beträgt insgesamt 41 Takten Tutti gegen 32 Takte Solo, die Tuttiabschnitte sind länger als die Soloabschnitte, eine

¹⁷⁶ Stamitz gestaltet die einstimmige Stelle gerne mit Bass alleine oder V.I, V.II, Va. im Unisono.

¹⁷⁷ Das Schlusstutti beginnt zunächst in c-Moll, kehrt danach wieder zu B-Dur zurück.

Seltenheit bei Stamitz.¹⁷⁸ Die Harmonik ist reicher als in den schnellen Sätzen gestaltet, besonders auffallend ist neben der Verwendung des verminderten Septakkords der Gebrauch des halbverminderten Septakkords als Zwischendominante (z.B. T. 7, T. 12), und auch die intensive Berührung der Nebenstufen sowie die verzögernde Auflösung des Septakkords geben dem langsamen Satz mannigfaltige Klangfarben und musikalische Spannung.¹⁷⁹

Das Eingangsritornell (19 Takte) kann in drei Abschnitte unterteilt werden und ist durch Motivkorrespondenz stark vereinheitlicht. Im Grunde genommen untermalt der Achtelfluss die ganze rhythmische Grundierung, wobei sich die Violinen gelegentlich vom punktierten Rhythmus und den Triolen loslösen.

Der Anfangsteil (T. 1-8): Der eröffnende Viertakter (2+2, Bsp. 44), ein versetzter Zweitakter, breitet eine großzügige Tonikafläche auf dem Tonikaorgelpunkt. In der Melodie führt die Versetzung zu einem Wechsel zwischen dem Grund- und Quartsextakkord, motivisch mit Einzeltonwiederholung und dem punktierten Rhythmus im Terzraum gestaltet, wobei die punktierte Figur im T. 3 in der Umkehrung vorkommt. Die melodische Gestaltung ähnelt einem Violinkonzert Vivaldis, ebenfalls im zweiten Satz (Bsp. 45).



Bsp. 44: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 2. Satz, T. 1-4



Bsp. 45: Vivaldi, Violinkonzert PV 20, 2. Satz, T. 1-4

Im weiteren Zweitakter (T. 5/6) wird der Tonikaorgelpunkt dissonant gemacht (II⁷) und in den F⁷-Quintsextakkord aufgelöst. In rhythmischer Hinsicht ist der letzte Zweitakter (T. 7/8) vom Anfang abgeleitet, die harmonische Spannung wird jedoch durch den halbverminderten Septakkord zu F-Dur verstärkt.

¹⁷⁸ Die Soloteile sind in der Regel großzügig entwickelt und reich erfunden, ihr Verhältnis zu den Tuttiteilen dominiert.

¹⁷⁹ Die Auflösung des verminderten Septakkords wird zum Teil über Dominantseptakkord oder andere Akkorde verzögert z.B. T. 45/56, 49/50, T. 57/58.

Der Mittelteil (T. 9-12): Die Sequenzpartie (2+2) greift rhythmisch auf den Anfangsviertakter zurück, harmonisch berührt er die fremde Tonstufe II (c-Moll).

Der Schlussteil (T. 13-19): Die Kadenz in T. 13-16 wird in T. 16-19 eine Oktave tiefer wiederholt eingesetzt (T. 16 per Taktverschränkung). Diese zwei verschränkten Viertakter sind vom T. 7/8 entwickelt, bestehend aus sequenzierten Eintaktern und mit Triolen und Trillern figurierendem Zweitakter, charakterisiert mit dem effektvollen f/p-Wechsel (Bsp. 46).¹⁸⁰ Die Schlussformel (T. 19) mit Unisono-Anhang wird von den Violinen vorgetragen.



Bsp. 46: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3 F-Dur, 2. Satz, T. 13-15

Den Aufbau des Eingangsritornells könnte man auch anders interpretieren. Wenn man die T. 16-19 als eine Wiederholung der Kadenz ansieht, so wäre dies eine sechzehntaktige Einheit (T. 16 als Taktverschränkung). Der Aufbau weist eine symmetrische Struktur auf, vereint aus zwei Achttaktern, die aus 4+4 Takten bestehen, die wiederum je in 2+2 Takte geteilt werden.

Die beiden folgenden Ritornelle (RII, RIII) sind bedeutend kürzer und erhalten die gleiche Länge mit elf Takten, motivisch greifen sie aber auf verschiedene Teile des Eingangsritornells zurück. Das RII fügt Anfang und Ende des RI zusammen, die ersten sechs Takte (vom Anfangsteil) und die letzten fünf Takte (vom Schlussteil) werden in der in die Dominante transponierten Version übernommen. Das RIII zitiert gänzlich den Mittel- und Schlussteil, das Schlussritornell (RIII) beginnt nicht wie üblicherweise mit Tonika, sondern zunächst in c-Moll und führt dann erst im Schlussteil wieder zurück zur Grundtonart B-Dur.

Beide Solopartien werden zunächst von den Violinen begleitet, später kommt die Violastimme hinzu, der Bass wird in den gesamten Soloteilen ausgespart. Die Begleitung folgt dem Achtelfluss des Ritornells, der die Einheitlichkeit der Begleitfläche durchzieht,

¹⁸⁰ Die motivisch-dynamische Gestaltung ist dem zweiten Satz des 6. Violinkonzerts ähnlich.

nur gelegentlich von der als Übergangsfiguren wirkenden punktierten Rhythmusformel aus RI in Terzparallele von den Violinen abgelöst.

SI: Der Solist setzt mit neuen Gedanken ein, greift aber im weiteren Verlauf gelegentlich auf die sechzehntelpunktierte Rhythmusformel des Ritornells zurück, sowohl in der Solostimme als auch in der Orchesterbegleitung, auch als Augmentationsfigur (achtelpunktiert) zu sehen. Die zwei ersten Viertakter bleiben in B-Dur. Die modulierende Sequenzpartie (T. 28-31) nach F-Dur verläuft auf absteigendem Basstetrachord, motivisch aus der absteigenden Akkordbrechung und aufsteigenden achtelpunktierten Rhythmusformel zusammengesetzt.

SII: Das SII beginnt nicht wie gewöhnlich mit der Tonart des vorangehenden Ritornells (RII). Der Einsatz mit den Tönen d und f scheinbar in der Parallele von F-Dur: d-Moll, entpuppt sich aber als II. Stufe von c-Moll. Motivisch ist SII enger als SI mit RI verbunden, der Mittelteil (2 × 2, T. 9-11) des RI wird am Anfang des SII variiert eingebaut und durch harmonische Verbreitung vom Zweitakter- zum Viertaktermodell ausgedehnt,¹⁸¹ wobei der auf B-Dur versetzte Viertakter von \mathfrak{D}^9_7 (T. 12) des RI zu $\mathfrak{D}^{9>}_7$ (T. 49) abgeändert ist, sodass die beiden Viertakter (T. 44-47, T. 48-51) durch den gleichen harmonischen Gang verlaufen. Die Figuration des Zweitakters in T. 52/53 ist aus den T. 28-30 des SI entnommen, die T. 54/55 sind von 50/51 entliehen, dabei ist die Rhythmusformel im T. 51 dem T. 21 des SI identisch. Der Dreitakter mit der chromatischen Linie e²-es²-d²-des²-c² sinkt über Quintfallsequenz. Der letzte Viertakter ist mit vermollter Subdominante und Tonika charakterisiert und verläuft auf absteigendem Basstetrachord, der den Halbschluss ansteuert.

Sowohl in den Ritornellen als auch in den Episoden versucht Stamitz durch die Achtelbewegungen und die punktierten Rhythmusformeln im ganzen Satz ein einheitliches rhythmisches Bild zu schaffen. Mit der Übernahme des motivischen Materials aus dem Ritornell in den Episoden – im Solo und im Akkompagnement – sind die Tutteile und die Soloteile eng verbunden.

¹⁸¹ Die T. 44-47 in c-Moll werden in T. 48-51 in B-Dur transponiert.

3.4 Violinkonzert Nr. 4 F-Dur

Die drei Sätze des Violinkonzerts stehen in der Tonartenfolge Tonika (F-Dur) – Subdominante (B-Dur) – Tonika (F-Dur) und ergänzen sich in ihrem Aufbau und Charakter: Allegro moderato (♩-Takt) – Adagio (♩-Takt) – Allegro assai (2/4-Takt). Alle drei Sätze sind in Ritornellform komponiert. Die schnellen Sätze konstituieren sich aus vier Ritornellen, zwischen denen drei Episoden eingelassen sind, der langsame Satz lebt von drei Tutti und zwei Soli.

3.4.1 Der Anfangssatz

Die Tonartendisposition bildet folgende Anlage:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Tp	Tp-T	T	T
F	F-C	C	C-d	d-F	F	F

Das Formschema weicht vom typischen harmonischen Plan der „Vivaldi-Solokonzerte“ insofern ab, als das dritte Ritornell von der Tonikaparallele in die Tonika zurückmoduliert. Das letzte Solo steht dann bereits in der Haupttonart und wird nicht mehr moduliert, das Schlussritornell schließt in derselben Tonart an. Diese Anlage mit breiter Tonikafläche erzeugt damit eine gewisse Reprisewirkung.

Bei der Verbindung von Tutti- und Soloteilen sind Auffälligkeiten zu sehen. Während beim Übergang vom Tutti zum Solo der Komponist in allen Stimmen immer eine Pause einfügt (bis auf eine Ausnahme),¹⁸² lässt er im Gegensatz dazu den Wechsel von Soloende zu Tutti immer fließend ins Tutti hineinkadenzieren. Soloschluss und Ritornellanfang fallen zusammen.¹⁸³

¹⁸² Abgesehen von der Solostimme des dritten Soloeinsatzes.

¹⁸³ Die Verknüpfung Solo-Tutti durch Kadenzschluss und Neubeginn ist bei Vivaldi „Prinzip“, dies hat auch Stamitz befolgt, wobei das letzte Ritornell bei Vivaldi meistens durch einen langen Dominantorgelpunkt vorbereitet wird, bei Stamitz ist dies nicht so deutlich feststellbar.

Ritornell

Das erste Ritornell umfasst 17 Takte, das zweite 9, das dritte und vierte jeweils 12 Takte. Bevor die Realisierung der Längenunterschiede der einzelnen Tuttiabschnitte zur Diskussion gestellt wird, ist die Motivbildung und Abschnittsgestaltung des ersten Ritornells die entscheidende Frage.

Das Anfangsritornell enthält vier diverse Motivgruppen, die in drei Abschnitte aufgeteilt sind: Anfangsteil, Mittelteil und Schlussphase. Das formale Skelett wird wie folgt dargestellt:

Teile	Anfang	Mitte			Schluss
Motivgruppe	A	B	C	A ¹	D
Taktzahl	1-4	5-7	8/9	10-12	13-17
Taktlänge	4 (3+1)	3 (2+1)	2 (1+1)	3 (2+1)	5 (2+2+1)
Motiv	a, b	c, d	e	a ¹ , b ¹	f
Tonart	F	F	F	F	F
Harmonie	T	T-D	D-DD	D	T

Tab. 7: Formschema

1. Anfangsteil (T. 1-4)

Der Anfang weist eine klare und breite Tonikadarstellung auf, die unteren drei Stimmen präsentieren den Tonikaklang als Akkord in Verbindung mit Rhythmusverdopplung. Über diesem Klangteppich ordnet sich die erste Violine, dieselben Akkordtöne linear benutzend, ein. Dieses eintaktige Motiv a (T. 1) wird in T. 2 aufwärts versetzt und in T. 3 wieder zurückgeführt, so führt diese Melodie zu einem Wechsel zwischen Grund- und Quartsextakkord, dem sogenannten Plagalquartsextakkord ($I \begin{smallmatrix} 5-6-5 \\ 3-4-3 \end{smallmatrix}$ bzw. T-S-T). Diese taktweise eintretende harmonische Fortschreitung ist über einem Tonikaorgelpunkt gebaut, dabei ist der Grundton in der ersten Violine stets auf betonter Taktzeit erhalten, wodurch der Tonika besonderes Gewicht verliehen wurde.

Das Motiv b löst den energisch im Forte vorgetragenen Anfang ab und führt im Piano in einen diatonisch fallenden Abgang im Unisono mit Kombination von drei

Rhythmusschichten. Während in der Zeit um das 17. Jahrhundert das Piano als Echorepetition genutzt wird, ist es hier als Kontrastmittel zu betrachten.

Der Kontrast zwischen den Motiven a und b auf verschiedenen Ebenen macht den musikalischen Reiz aus: Forte gegen Piano, Dreiklangmotiv gegen Skalenmotiv, die von der ersten Violine geführte Melodie gegen Unisono, Sprung gegen Stufe, Détaché gegen Staccato, ein hohes Register gegen ein tiefes (f¹ als Trennpunkt), schwere gegen leichte Taktzeit in Bezug auf den Grundton.

Vermutlich liegt hier eine der Wurzeln des Dualismus, der in den Sinfonien der Mannheimer Schule charakteristisch ausgebildet und bei Violinkonzerten der Klassik zum Prinzip wird.

Der Versuch einer Hypothese lässt sich mit den folgenden Beispielen belegen. Die Gestaltung der Motive im Orchestertutti beinhaltet eine spektakuläre Analogie mit den Themen der Mozart-Violinkonzerte KV 218 und 219 (Bsp. 48, 49). Diese Überlegung mag eine tabellarische Übersicht verdeutlichen.

		J. Stamitz 3. Violinkonzert F-Dur		Mozart 4. Violinkonzert D-Dur KV 218		Mozart 5. Violinkonzert A-Dur KV 219	
Dynamik		x		x		x	
Forte	Piano						
Motiv		x		x		x	
Dreiklang	Skala						
Besetzung		Melodie mit	Unisono	Unisono		Melodie mit Begleitung	
Melodie	Unisono	Begleitung					
Spielart		Détaché	Staccato	Détaché	Legato	Staccato	diverse Spielarten
Stufe		x		x		x	
Sprung	Stufe						
Taktzeit		x		x		x	
schwer	leicht						
Register		hoch	tief	gleich		gleich	

Tab. 8: Analytischer Vergleich der motivischen Gestaltungen zwischen Violinkonzerten von Johann Stamitz und Mozart (x: die Betroffenen, die identisch sind)



Bsp. 47: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 1. Satz



Bsp. 48: Mozart, Violinkonzert KV 218, 1. Satz



Bsp. 49: Mozart, Violinkonzert KV 219, 1. Satz

Erwähnenswert ist auch der charakteristisch auftaktige Quartsprung zu Beginn (Quintton zum Grundton auf Eins). Dieses wurde um das 17. Jahrhundert häufig am Anfang eines Violinkonzerts verwendet. In der Literatur lassen sich dazu interessante Parallelen feststellen wie z.B. bei Violinkonzerten von Vivaldi und J. S. Bach (Bsp. 50, 51).¹⁸⁴



Bsp. 50: Vivaldi, Violinkonzert a-Moll Op. 3/6, 1. Satz



Bsp. 51: Bach, Violinkonzert a-Moll BWV 1041

¹⁸⁴ Eine Besonderheit der Violinkonzerte von Vivaldi und Bach ist, den auftaktigen Quartsprung (Quintton zum Grundton) mit der leeren Saite (g, d¹, a¹, e²) zu beginnen. Insbesondere die Applikation der beiden höheren A- und E-Saiten verbindet damit einen von Natur aus offenen und hellen Klang. Diese Gestik wird gerne in schnellen Sätzen gehandhabt. Im Gegensatz dazu wird im langsamen Satz der Quartsprung bevorzugt, mit dem gegriffenen Ton kombiniert, somit eine im Vergleich weichere Klangfarbe erzeugt. Diese Gepflogenheit wird von Stamitz eher weniger häufig berücksichtigt.

2. Mittelteil (T. 5-12)

Der Mittelteil besteht aus drei Motivgruppen.

In T. 5 weicht die 2. Violine von der vorangehenden Sechzehnteltonrepetition ab und ergänzt mit der 1. Violine komplementär den kurzen schnellen Arpeggienaufstieg (c), wobei die 1. Violine mit übergebundenem Viertel den Liegeton c^2 umspielt, während die 2. Violine mit Achtelpausen die Linie weiterführt. In T. 7 folgt eine aus dem Dreiklangmotiv absteigende Trillerkette mit Seufzereffekt (d), dabei fallen die Triller auf unbetonte Notenwerte, bei der 2. Violine in Form eines kurzen Akkordeinwurfs.

Es schließt sich in T. 8 eine weitere aus einem Dreiklangmotiv bestehende Figur als akkordische Umschreibung in Sechzehnteltriolen an. Eine modifizierte Motivgruppe A setzt in T. 10-12 in Umkehrung fort, dabei um einen Takt reduziert, T. 10 wird in T. 11 oktaversetzt wiederholt.

3. Schlussteil (T. 13-17)

Die Kadenz führt die Violine mit einer Figur (e) aus einem übergebundenen Viertel mit Sechzehntelsextolen, dem Motiv c ähnelnd. Zuerst im Forte, danach als Echowirkung im Piano, dabei ist der Bass eine Oktave tiefer gesetzt. Es könnte hier Schluss sein, unerwartet taucht aber plötzlich ein Unisono-Einwurf im Forte auf, somit wird der Schluss nochmal bestätigt, und zwar von allen Beteiligten. Dies ist eine seiner beliebten Gestaltungsmöglichkeiten, um das Tuttiritornell zu beenden.

Das ganze Ritornell steht in der gleichen Tonart F-Dur. Die ersten vier Takte verharren auf der Tonika, im Mittelteil beginnt es zwischen Tonika und Dominante zu pendeln, dann geht es vorübergehend nach C-Dur, anschließend mündet es in einer Kadenz auf der Tonika.

Im Allgemeinen sorgen die unteren drei Stimmen im Ritornell für die rhythmische Grundierung; die rein akkordischen Achtel- und Sechzehnteltonrepetitionen fließen durch das Ganze; die 1. Violine führt, gelegentlich von der 2. Violine unterstützt (T. 5-9). In dieser Sichtweise ist das Ritornell als ein „barockes“ gebaut. Andererseits ist diese Ausprägung der akkordischen Bewegung mit den Tonrepetitionen durch Achtelfluss im

Bass und deren Verdopplung (Sechzehntel) in den Mittelstimmen auch bei Stamitz' Sinfonien üblich.

Die mittleren Ritornellabschnitte

Das zweite Ritornell ist stark verkürzt, enthält nur neun Takte. Es beginnt wie das erste mit dem viertaktigen Anfangsteil, aber in der Quinttonart C-Dur, die dann direkt dem Schlussteil angeschlossen ist, also den beiden Teilen, die die Tonalität C-Dur am engsten darstellen können.

Das dritte Ritornell beginnt mit d-Moll und endet auf der Dominante von F-Dur. Die Abschnitte des RI werden in umgekehrter Reihenfolge angelegt, dem modifizierten Schlussteil folgt ein Mittelteil. Die Figur in T. 70-75 wird aus den Takten 13-16 entwickelt; während dort mit einer typischen Kadenz (I-IV-V-I) formuliert wird, besteht hier eine harmonische Verquickung von drei Ereignissen:

- a) Lamentobass mit Fauxbourdon: Die Takte stehen auf einem chromatischen Quartgang und zerfließen klanglich im Fauxbourdon mit eingeschobenen Sekund-Akkorden.
- b) Sequenz: Quintfallsequenz in den Harmonien d(B)-E⁷-A-a-D⁷-G-g-C⁷-F eingebettet.
- c) Kadenz: Alle zwei Takte (im Takt verschoben), der Figur entsprechend, bilden mit S/s⁶⁻⁵-D⁷-T eine vollständige Kadenz aus, die mit vermolltem Dreiklang verbunden ist.

Sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht wird der modifizierte Schlussteil (T. 70-75) nahtlos mit dem Mittelteil verbunden; in T. 75 auf Drei endet der Schlussteil harmonisch mit F-Dur in Sextakkordstellung, mit welchem er auch im Mittelteil beginnt. Melodisch wird das zweitaktige Modell nach einmaliger Sequenzierung, beim zweiten Mal halbiert, mit Aussparung der Sechzehntelsextolen, stattdessen mündet die Melodie in der Musik des Mittelteils. Die T. 75-82 entsprechen den T. 5-11, im Takt verschoben und um einen Takt reduziert, wobei der ursprüngliche Viertel-Skalenaufstieg in den Quartsprung des folgenden SIII eindringt.

Das Schlussritornell beginnt mit einer Abspaltung aus der Motivgruppe B (T. 7). Diese Trillerkette wird von der 1. Violine abwärts und anschließend von der 2. Violine aufwärts

geführt. Die 1. Violine bildet einen chromatischen Sekundzug mit den Tönen a² b² h² c² (T. 112-115), die parallel von der 2. Violine eine Oktave tiefer eingesetzt sind, dabei ist der Harmoniewechsel nach der Monte-Sequenz mit F-B-G-C gestaltet. In den nachfolgenden T. 116 -123 sind die T. 10-17 des Anfangsritornells wörtlich wiederholt.

Das Material ist wie ein Baukasten gestaltet, der im Verlauf umstrukturiert wird, mal ausgelassen, mal umgekehrt oder mal modifiziert, neues Material ist hier nicht herangezogen worden. Das motivische Verhältnis der Abschnitte in den Ritornellen ist in der folgenden Tabelle zusammengefasst:

	Anfang	Mitte	Schluss	
Ritornell I	A	B C A ¹	D	
Ritornell II	A		D	
Ritornell III		B C A ¹	D ¹	in umgekehrter Reihenfolge
Ritornell IV		B ¹ A ¹	D	

Tab. 9: Motivische Ausrichtung

Soloepisoden

Solo I

Sowohl die Form als auch die Motive sind in der Soloepisode I sehr eng mit dem Ritornell I verbunden. Eine Dreiteiligkeit ist auch hier zu verfolgen mit Tonikabereich (T. 18-24) – Modulation (T. 24-28) – Dominantbereich (T. 28-37).

Der Ritornellhauptgedanke dringt tiefgreifend in den Solobeginn ein; er wird in T. 18-22 zur auskomponierten Melodie mit virtuoson Figuretionen wie die Zweiunddreißigstel-Läufe und Terzdoppelgriffe ausformuliert (Bsp. 52).¹⁸⁵ Das Motiv c (T. 5) wird hier in T. 22 anschließend angehängt und abgespaltert weitergeführt. Der Tonikabereich endet mittels der chromatischen Fortschreitung b-h-c in T. 24 auf Eins in der Dominante.

¹⁸⁵ Das Motiv b vom Ritornellhauptgedanken (Motivgruppe A) ist in SI eine Oktave höher eingesetzt.

Bsp. 52: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 1. Satz, T. 18-22 (SI)

Die Übergangspartie nimmt das Motiv d vom 1. Ritornell (T. 7) – die Trillerkette bildet mit den Sechzehntelsextolen eine zweitaktige Figuration, die in Stufen fallend sequenziert wird. Die melodischen und die harmonischen Sequenzen geschehen nicht parallel. Die Harmonie sequenziert hingegen taktweise (im Takt verschoben) nach dem Monte-Prinzip mit C-F-D-G, damit ist die Dominante der Zieltonart C-Dur erreicht.

Die Erwartung nach der neuen Tonika ist in T. 28 auf Drei eingetroffen, eingeleitet von Tutti Violinen in Terzparallele. Der Solist trägt eines vom RI wörtlich übernommene Motiv e (T. 8), dieses wird ebenfalls wiederholt. Als die Tutti Violinen in Terzparallele ein drittes Mal vorkommen (T. 30), münden sie überraschenderweise in einen c-Moll-Dreiklang, kombiniert mit einer variierten Dreiklangbrechung, die in T. 31 um eine übermäßige Sekunde angehoben wird. Obwohl die beiden Dreiklangbrechungen auf dem Basston c^1 stehen, werden sie aber von verschiedenen Akkorden gestützt: c-Moll und D-Durseptakkord als Zwischendominante zu G-Dur. Den weiteren melodischen Verlauf bestimmen abfallende und aufsteigende Arpeggien, der Sechzehntelabstieg in T. 34 gemahnt an den T. 21, zugleich wird die Begleitung auf die beiden Violinen (unisono) reduziert; daraufhin setzen die wiederholten eintaktigen Schlussfloskeln (im Takt verschoben) ein, die den Ton d^2 umspielen, melodisch einmal von unten, einmal von oben, harmonisch erstens über $T-s^6-D$ und zweitens über DD^7-D auf G-Dur halb offen bleibend und ganz in das RII kadenzierend.

Solo II

Der harmonische Verlauf in Solo II geschieht von C-Dur durch F-Dur nach d-Moll. Die T. 46-51 stehen in C-Dur, diese werden in T. 53-57 um einen Takt reduziert, im Takt verschoben, auf F-Dur transponiert, wobei die Violinen gelegentlich von den pochenden Achteln gelöst und zu Synkopen gewandelt werden; verbunden werden die beiden Teile durch Zwischendominante (C⁷).

Der auftaktige Quartsprung am Anfang RI sowie SI wird vom SII unauffällig eingesetzt; der Ton g² wird nicht direkt zum c³ geführt, stattdessen mit einem Skalenabschnitt abwärts bis c², danach erst nach c³, je tiefer er anspricht, desto sprunghafter und augenfälliger ist der Grundton C. Dennoch wird der Quartzug dann offensichtlich in T. 50/51 eingesetzt, als die C-Dur-Kadenz in T. 50 abschließt und im Anschluss als Bestätigung auf den rein stationären C-Dur-Klang einleitet.

Nach dem Quartsprung in T. 46 sequenziert das Solo mit einer aus T. 21 von dem SI abgespalteten Figur, die bei Wiederholung in T. 48 mit Durchgängen bis zu Sextolen verdichtet ist. Im Weiteren sind verschiedene Spielfiguren in Sextolen gestaltet. Auffallend ist, wie die engen Beziehungen zwischen den Figuren entstanden sind; die Sextolen-Figur am Anfang der T. 48 ist von T. 47 entwickelt, sie leitet zugleich in T. 48 auf Drei und Vier eine neue Figurengruppe ein, die in T. 49/50 mit anderen Figuren zusammengefügt wird. Durch diese Verflechtung der Figuren wird die Musik vorangetrieben.

Eine Quintfallsequenz (D-G-C-F) folgt in T. 57/58. Im Verborgenen kündigt sich in T. 59 unterschwellig die Konsequenz der notwendigen Modulation nach „Zieltonart“ des SII durch das cis² mit dem Akkord (D^v) auf d-Moll an, wird aber nicht in ihm aufgelöst, sondern erst nach der elliptischen Fortschreitung in F-Dur. Die F-Dur-Fläche schließt offen auf C-Dur, zur Fortsetzung sorgt das sequenzierende Spiel durch Quintfall aufwärts (Monte) C-F-D-G-E-A (T. 59-62), eingeleitet durch eine fallende Dreiklangbrechung. In Hinsicht des Rhythmus ist die Spielfigur in T. 60  aus dem T. 59  gewonnen, dadurch sind die beiden Abschnitte eng verbunden.

Der die Modulation andeutende Teil (T. 57-59) und der hinführende Teil (T. 60-62) ergänzen sich harmonisch komplementär im Quintfall abwärts und aufwärts. Sie haben

ihre Pendants in der melodischen Bewegungsrichtung, stufenweise mit den Tönen $c^2-h^1-a^1$ halbtaktig abfallend und $c^1-d^1-e^1$ taktweise aufsteigend.

Das harmonische Verfahren von F-Dur nach der Zieltonart erinnert an SI; zuerst wird die Kadenz ganz abgeschlossen, dann endet die Phrase offen auf der Dominante, mit deren Dreiklangmotiv wird der anschließende durch Monte-Sequenz bestimmte Abschnitt eingeleitet, jeweils bis zur Dominante der Zieltonart; SI durch C-F-D-G, SII durch das gleiche plus E-A dazu; sobald das anzustrebende Ziel erreicht ist, wird die Sequenz abgebrochen.

Die T. 63-70 sind mit einer ausgedehnten Standardkadenz I-IV-V-I (t-S-D-t) untermalt, der klangliche Extrakt der Takte ist wie folgt notiert:

T. 63	T. 64	T. 65	T. 68/69
d	G	A	d

Während SI mit Pendelharmonik die anzustrebende Zieltonart pflegt, befestigt SII zunächst mit Lamentobass die d-Moll-Tonalität (T. 63-65), die auf dem Tonikagrundton beginnt und auf der Dominante stehenbleibt, dessen Quartbassgang (d^1-a) am Anfang des anschließenden RIII auch zugrunde liegt.¹⁸⁶ Der Lamentobass wird als Zwischendominante harmonisiert, deren Spannung ist noch durch den übermäßigen Sextakkord in seiner Anwendung als Doppeldominantfunktion ($\text{DD}^7_{5>}$) gesteigert. Der Solist nimmt das e^1 aus der diatonisch steigenden Linie ($c^1-d^1-e^1$) von T. 60-62. In T. 62 wird oktaviert höher eingesetzt (e^2) und die Linie führt chromatisch aufwärts weiter, dabei bilden die Außenstimmen eine entgegengesetzte Richtung; der chromatische Anstieg der Spitzentöne ($f^3-fis^3-g^3-gis^3$) holt seine Unterstützung eine Oktave tiefer in der 1. Violine und kombiniert mit den stationär umspielenden Wechselnoten um den Ton d^3 ,¹⁸⁷ wobei der Grundton d^3 als Liegeton angesehen werden kann.

Die Takte (T. 65-68) sind harmonisch auf der Dominante verankert, dafür versucht Stamitz mit dem Registerwechseln die Solostimme beweglicher zu gestalten; die

¹⁸⁶ Der Lamentobass in S II (T. 63-65) ist nicht klassisch, weil das cis von dem chromatischen Gang fehlt, hingegen wird die Chromatik in R III (T. 70-75) komplettiert

¹⁸⁷ Die Wechselnote einmal nach unten, einmal durch Triller nach oben, so bildet sie eine umspielende Wechselnote.

gleichen Figuren werden jeweils oktavversetzt wiederholt. T. 68 auf Drei mündet in die Tonika (d-Moll), folgt mit den Trillern verzierten Schlussfloskeln, dabei ist der Orchesterpart sehr sparsam verwendet.

SIII

Die letzte Soloepisode steht in der Haupttonart F-Dur, deren Anfang (T. 82-88) und Ende (T. 109-111) der ersten Soloepisode (T. 17-24, T. 34-37) gleich ist. Die ganze Tonikafläche des SI wird zitartig und den Schlussteil transponierend wieder aufgenommen. Ein Blick auf die klassische Sonatenform werfend, stehen die beiden Themen im Verhältnis T-D in der Exposition und T-T in der Reprise. Hier stehen der Anfang und das Ende der SIII ebenso in Beziehung T-T (F-F), während sie in SI im Tonartverhältnis T-D (F-C) stehen, sodass man die Gestaltung dieses Abschnitts einer aufkeimenden Reprisesidee zurechnen könnte.

In dem Mittelteil (T. 88-108) stehen die diversen virtuoson Sechzehntelfigurationen im Vordergrund; andere Spielfiguren wie Terzdoppelgriffläufe (T. 92/93), Dezimsprünge (T. 102, 104) und der noch bis zu c⁴ gipfelnde Ambitus (T. 105-107), der in der hohen Lage der Violine passiert, beweisen die Virtuosität im Solopart. Eine mit reichen Verzierungen (Triller, Vorschlag, Nachschlag¹⁸⁸) geschmückte lyrische Phrase (T. 98-100) hebt sich charakteristisch von dem von Sechzehnteln dominierten Mittelteil ab; die Figur – punktiertes Achtel mit zwei Zweiunddreißigsteln  – findet ihre rhythmische Prägung in T. 23 (SI) bzw. T. 88 (SIII). Stamitz baut auch kurze Fragmente aus dem Ritornell bzw. aus der ersten Episode wie T. 107/108 ein.¹⁸⁹ Bemerkenswert ist, wenn die Solostimme pausiert, überbrücken die Violinen mit Skalen oder Dreiklangbrechungen. Je virtuoser das Solo angelegt ist, desto verhaltener ist die Harmonie. In tonaler Hinsicht ist das SIII stabiler als SI/SII, die ganze Episode bleibt in F-Dur, die Hauptdreiklänge T, S, D werden am meisten verwendet. Zwei Abweichungen sind vorhanden (T. 89-91, T. 101-104), die durch die Sequenzen die anderen Tonstufen auch berührt haben. In T. 105/106 des SIII ist eine vom Optischen her den T. 63/64 des SII ähnelnde aufsteigende Linie bis zum höchsten Ton des jeweiligen Abschnitts zu

¹⁸⁸ Die nach punktiertem Achtel angehängten Zweiunddreißigstel können als ein ausgeschriebener Nachschlag gesehen werden.

¹⁸⁹ Fragmente aus T. 5/6 des RI bzw. T.22/23 des SI.

sehen; während sie in SII chromatisch angelegt ist, bleibt SIII diatonisch und bildet mit den beiden Violinen eine Sextakkordkette, wobei das Solo stets den Quintton ausführt.

In den Soloepisoden bemüht sich Stamitz den Klangkontrast auch durch das Solo-Akkompagnement hervorzuheben – der Orchesterapparat ist der Figuration gemäß differenziert. Klanghervorhebung durch Stimmenreduktion kommt jeweils am Ende der Soloepisoden vor; es wird lediglich von den Violinen im Unisono vorgetragen. In den gesamten Soloepisoden, wo sich der Orchesterpart auf die Violinen beschränkt, führt Stamitz die Violinen, außer im Unisono, auch öfters in Terzen oder Sexten. Dennoch ist der Orchesterpart in den Soloteilen eher bescheiden gestaltet; meistens sind pochende Achtel zugrunde gelegt, lediglich wenn das Solo Pause hat, hebt das Orchester kurz ab.

Die drei Soloabschnitte sind sowohl in der Struktur als auch in der Motivik eng verbunden, darüber hinaus lassen sich auffallende Steigerungen feststellen; folgende drei Bezugspunkte sind in diesem Aspekt einbezogen:

1. Die Länge: Das SI besteht aus 19 ½ Takten, das SII aus 24 und das SIII 29 ½. Das bedeutet eine regelmäßige Ausdehnung um fünf Takte im Durchschnitt.
2. Der Ambitus: Der Tonumfang wird ausgebreitet; das SI reicht bis g^3 , das SII ist um einen halben Ton höher bis gis^3 , das SIII steigert sich extrem hoch bis zum c^4 .
3. Die Virtuosität:
 - Die virtuoson Sechzehntelfigurationen in SII/SIII sind deutlich dichter als in SI angelegt.
 - Die Registerlage in SII/SIII bewegt sich breiter als in SI.
 - Die Technik – Überspringen einer Saite in Dezime – kommt in SII (T. 60-62) dazu, das Dezimintervall wird in SIII noch verschärft durch die mit Saitenübersprung und Fingerstreckung abwechselnd auftretende Sechzehntelbewegung (T. 102/104).
 - Die Terzdoppelgriffe werden von SI zu SIII neben den Achteln noch mit den Sechzehnteln intensiviert.

Der erste Satz ist in sich sehr eng verflochten, nicht nur die Soloepisoden selbst, sondern auch von den Ritornellen tief inspiriert. In der Anlage dominieren die barocken Gestaltungsmethoden, dennoch zeigt er „dezent“ den in der Anwendung der Mannheimer Schule bekannt gewordenen Dualismus, der in den klassischen Violinkonzerten als Norm gilt. Des Weiteren lockert die Durchsetzung der Formanlage des barocken Violinkonzerts mit Repriseelementen die traditionelle Kompositionsweise und verschmilzt mit neuen Gedanken in einer harmonischen Symbiose.

3.4.2 Der Mittelsatz

Der zweite Satz steht in B-Dur. Erwähnenswert ist, dass Stamitz die Verwendung der Subdominanttonart für den Mittelteil seiner Violinkonzerte bevorzugt. Die Anlage entspricht ebenfalls der Ritornellform, die Vivaldi hingegen relativ selten für den Mittelsatz verwendete.¹⁹⁰

Das Formschema:

RI	SI	RII	SII	RIII
T	T - D	D	D-T	T
B	B - F	F	F - B	B

Es besteht aus drei Tutti und zwei Soli, die miteinander verschränkt sind. Die Verbindungen von Solo zu Tutti gehören demnach formal enger zusammen, der Soloschluss ist mit dem Ritornellanfang verkettet, wenngleich das Solo allein für die Bindung von Tutti zu Solo steht.

Ritornell

Das Eingangsritornell ist ziemlich „geigerisch“ gestaltet; die Sextolenfiguration dominiert den ganzen Orchesterteil, damit strebt Stamitz eine möglichst starke motivische Homogenität an und entspricht der einheitlichen Darstellung des

¹⁹⁰ Vivaldi bevorzugte die dreiteilige Liedform im Mittelsatz.

„barocken“ Kompositionsprinzips. Die im Staccato vortragende Sextolen-Figur, eine zum Violinspiel gehörende besondere Technik, springt ins Auge, wird aber in den Soloteilen ignoriert, während sie im selben Satz des ersten Violinkonzerts C-Dur für das Solo als virtuose Figuration funktioniert. Diese Staccato-Wendung ist übrigens auch in Stamitz' Sinfonien zu finden, z.B. im zweiten Satz der Sinfonia a8, La Melodia Germanica Nr. III Es-Dur (Bsp. 53):

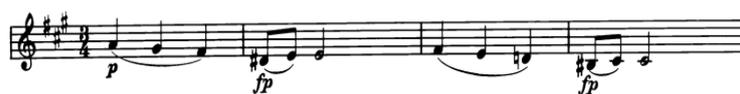


Bsp. 53: J. Stamitz, Sinfonia a8, La Melodia Germanica Nr. III Es-Dur, 2. Satz (V.I)

Eine andere Besonderheit im Ritornell ist der Effekt, dass Forte und Piano im Wechsel auf engstem Raum stattfinden. Diese charakteristische Kontrastdynamik der Mannheimer Schule ist hier sehr repräsentativ dargestellt (Bsp. 54) und wird später von Mozart in den langsamen Sätzen seiner Violinkonzerte auch gerne verwendet (Bsp. 55, 56):



Bsp. 54: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 2. Satz, T. 1



Bsp. 55: Mozart, Violinkonzert D-Dur K.V. 218, 2. Satz



Bsp. 56: Mozart, Violinkonzert A-Dur K.V. 219, 2. Satz

Die Dynamik weiterhin betreffend ist die Echowirkung der wiederholten Phrasen, die im 17. Jahrhundert gebräuchlich ist, hier aber nicht berücksichtigt wird (T. 3-5). Stamitz setzt die Dynamik als Kontrastmittel innerhalb einer Phrase ein.

Die Ritornelle stehen in der Tonartendisposition T-D-T. Das erste Ritornell enthält zwei Teile (A, B), die durch eine Zäsur getrennt sind. Sie ergänzen sich harmonisch in dem öffnenden und schließenden Charakter, motivisch sind auch gewisse Ähnlichkeiten vorhanden. In jedem Teil werden je zwei Glieder zu einem Ganzen verbunden, die variiert oder kontrastierend zueinander stehen. Wenn man die T. 4, 2.H.-6 als eine Wiederholung der Kadenz ansieht, bildet die Form sowohl satztechnisch als auch harmonisch einen symmetrischen Aufbau aus 2+2 Takten.

Die Konstruktion der Teile:

A: $(a+b) \times 2 + a^1 \times 2 + S.$ ¹⁹¹

B: $(a^2+b^1) \times 2 + b^2 + S.$

Der erste Halbtakter (a+b) wird jeweils melodisch versetzt wiederholt. In T. 2 setzt eine aus Motivteil a abgewandelte Abspaltung (a^1) ein, in T. 4 ist eine modifizierte Sechzehntelfigur (b^2), sie steht aber in der Dynamik zum ersten Glied des B-Teils im Kontrast. Die beiden Teile werden mit Dominant-Quartvorhalt abgerundet, verziert mit einem Triller, wobei einmal auf betonter und ein anderes Mal auf unbetonter Taktzeit fallend, der zur nächsten Phrase übergeht.

Das fünfeinhalbtaktige Eingangsritornell bleibt in der Haupttonart und von den Grundharmonien betreut. Das zweite Ritornell steht in F-Dur und enthält beide Teile, ohne den B-Teil zu repetieren, das dritte ist wieder auf B-Dur und bloß vom B-Teil betreut. Zugleich ist der Unisono-Schlusseinwurf in jedem Ritornell vorhanden.

Im RII/RIII werden aber die Motive nicht einfach kopiert, sie werden mehr oder weniger verändert wiederaufgenommen. T. 16 auf Drei – der Terzsprung der Sextole – wird bei der Wiederholung auf Vier zur Dezime vergrößert, zugleich wandelt sich die Spielart von Staccato zu Legato, während in RI sowohl das Intervall als auch die Vortragsart unverändert bleiben (T. 2). Der B-Teil in RII wiederholt den Halbtakter (a^2+b^1) nicht und

¹⁹¹ Schlussbildung mit Vorhalt.

statt reiner Dreiklangbrechung (T.4) wird mit einer durch melodisch chromatisierte und große Sprünge modifizierten Sextole-Sechzehntelfigur (T. 18) angeschlossen, die dann im RIII vor dem Schlusseinwurf eingeschoben ist. Stamitz verwendet oft zitartig die in den Mittelritornellen vom Eingangsritornell abgeleiteten, variierten oder auch neue Materialien im Schlussritornell.¹⁹² Unauffällig variiert ist der T. 15/16; die Motive (a+b) werden nicht originalgetreu eine Stufe höher auf T- und D-Basis sequenziert, sondern aufgrund der harmonischen Veränderung abgewandelt über T, Sp, D hinabsinkend.

Solo

Die Soloteile sind wie die Ritornelle überwiegend von Sextolen- bzw. Triolensechzehntelfigurationen dominiert, dadurch werden die beiden Soloteile näher zusammengehalten. Beide modulieren in die im nächsten Tutti dargestellte Tonart, der erste Teil nach F-Dur, der zweite zurück nach B-Dur.

Das Kopfmotiv des ersten Solos und des ersten Ritornells sind aus dem gleichen Material (a + b), der Unterschied zwischen den beiden Anfängen besteht darin, dass es hinsichtlich der Klanggebung der Solostimme vom Orchester eine Oktave höher beginnt, weiterhin vereint mit dem Quartsprung-Element des ersten Satzes, womit sowohl im ersten als auch im zweiten Satz alle Soloteile starten. Abgerundet wird diese Phrase wie RI mit der Vorhaltsbildung. In T. 7/8 folgt eine aufsteigende Passage aus einer neuen triolischen Figuration, die als Umkehrung des Motivteils a zu definieren wäre, und wird in T. 8 oktavversetzt, ebenso mit Vorhaltsbildung beendet. Das e² mit Auflösungszeichen in T. 9 (V.I) deutet zu F-Dur, es werden weitere Spielfiguren gesponnen; in T. 12/13 gewinnt die Harmonik an besonderem Interesse, ein fallender Tetrachord f-es-des-c wird durch Molleintrübung und Dominantseptakkord gefüllt, die dann vom Solo in der zeitlichen Verfassung geordnet werden. In T. 14 enthält ein relativ kurzer Melodieabschnitt aber den höchsten Ton f³ des ganzen Satzes, vorbereitet von einem Terzdoppelgrifflauf. Die umspielenden Schlussformeln (T. 14/15) gemahnen an die des ersten Satzes SI (T. 36/37) bzw. SIII (T. 110/111), auch über die gleichen harmonischen Verfahren T-S⁶-D und ~~DD~~⁷-D.

¹⁹² Zitartig meint hier ohne Rücksicht auf das tonale Verhältnis.

Das zweite Solo spielt das mit Verzierungen geschmückte Kopfmotiv (a+b) zweimal, einmal auf F-Dur (T. 19) und einmal auf C-Dur (T. 20). Durch die hinzugefügte Septime es^2 zum F-Dur-Akkord moduliert SII nach B-Dur. In T. 21 führt das variierte Motiv a zusammen mit neuen triolischen Figurationen weiter, über die chromatische Fortschreitung f-fis-g in T. 22 zum Trugschluss gelangend, sodass es in T. 22 vorübergehend in der Tonikaparallele g-Moll verbleibt. Nach einem Quintfall D-g-C-F-B (T. 22/23) befindet es sich wieder in B-Dur. Eine mit Ornamentik verzierte Phrase (Seufzervorhalt, Triller, Nachschlag) in T. 24/25 erinnert stark an den T. 98/99 des ersten Satzes, die Harmonie pendelt ebenso zwischen Ober- und Unterquinten. Nach einem Halbschluss in T. 26 taucht das Kopfmotiv des SI in der Haupttonart B-Dur genau in der Mitte von SII auf, harmonisch und motivisch entspricht es dem Anfang des SI, sodass ein „Reprise“-Effekt erzeugt wird. Die Figur – der kurze Doppelschlag (Mordent) mit Vorhalt in T. 29/30 – wird auf der Kadenzformel T-S-D-T mit Sixte ajoutée B-Es-Es⁶₅-F-F⁶₅-(C⁷-F⁷)-B versponnen,¹⁹³ dabei wird die erste Violine komplementär mit dem Solo geführt, danach wird die Figur abgespaltet auf Dominantseptakkord aufwärts versetzt. In T. 32 wird die musikalische Linie durch den chromatischen Bassgang es-e-f auf Dominante offenbleibend geführt und bereitet damit eine „auskomponierte Kadenz“, die aus drei verschiedenen Figuren besteht, die miteinander verflochten sind.

In den Soloteilen verwendet Stamitz ein „Bassett“-ähnliches Besetzungsmodell mit Soloinstrument und hohen sowie mittleren Streichern, die in den früheren Konzerten Vivaldis bewährte Gestaltung wie auch im zweiten Satz des Violinkonzerts *Frühling* aus den *Vier Jahreszeiten*. Der Bass tritt nur gelegentlich auf, vor allem wenn er als besonderer Bassgang wirkt (T. 12/13, T. 21, T. 32) oder als Rhythmusformel zu anderen Stimmen komplementär ergänzt wird (T. 23-25). In der Harmonik wird die neue Tonart relativ früh erreicht, kompositorisch umfangreicher gestaltet.

¹⁹³ Diese Figur wird von Hugo Riemann als „Vögelchen“ bezeichnet, siehe Hugo Riemann: *Der Stil und die Manieren der Mannheimer*, S. XVII.

3.4.3 Der Finalsatz

Der Finalsatz ist dem Anfangssatz sowohl in der äußeren Form als auch in der harmonischen Anlage identisch, noch bis zu den modulierenden dritten Ritornellen schließen beide auf der Dominante ab. Motivisch ist er entgegen den vorangehenden Sätzen vom Zweiermetrum geprägt, dabei gibt es weniger Kontext mit den vorherigen. Der dritte Satz ist fast doppelt so lang wie der erste;¹⁹⁴ die Proportionen der Soloabschnitte sind merkwürdig mit 56, 16 und 78 Takten sehr unregelmäßig aufgeteilt, während sie sich im ersten und zweiten Satz in eher regelmäßigen zunehmenden Takten ausdehnen.¹⁹⁵

Ritornell

Das Eingangsritornell besteht aus drei Teilen: A (T. 1-8), B (T. 9-12) und C (T. 13-28).

Der A-Teil ist gegliedert in 4 (2 + 2) + 4 (1 + 1 + 2), der eröffnende Viertakter aus zwei Zweiern tritt einem anderen Viertakter gegenüber, der in 1 + 1 + 2 gruppiert ist. Die Motive a und b (T. 1/2) werden in T. 3/4 versetzt, das Motiv a wird in T. 5/6 abgespalten eingesetzt: ab-ab-aa¹, der achttaktige Aufbau weist eine Ähnlichkeit mit dem später in der Klassik „Satz“ genannten Modell auf,¹⁹⁶ als Beispiel mag Beethovens Klaviersonate f-Moll Op. 2, 1. dienen (Bsp. 58). Historisch gesehen könnte dieses Modell als Nachfolger des Fortspinnungstypus verstanden werden.¹⁹⁷



Bsp. 57: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 3. Satz, T. 1-8 (SI)



Bsp. 58: Beethoven, Klaviersonate f-Moll Op. 2, 1, 1. Satz. T. 1-8

¹⁹⁴ Der erste Satz enthält 123, der dritte 239 Takte.

¹⁹⁵ Der erste Satz enthält folgende Taktzahl in den Soloabschnitten: 19 ½, 24, 30; der zweite: 10, 17.

¹⁹⁶ Vgl. Clemens Kühn: Formenlehre der Musik, Kassel 1987, S. 59.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

Der A-Teil endet auf der Dominante mit „modulierendem“ Charakter, durch die Ausweichung auf C-Dur in T. 6-8. Nach einer Zäsur setzt der kontrastierende B-Teil (2+2) fort; Forte gegen Piano, aufsteigendes Dreiklangmotiv gegen absteigendes Skalenmotiv, sprunghaft gegen stufenweise und in entgegengesetzter Bewegungsrichtung. Dennoch haben diese auch Gemeinsamkeiten; zu betrachten sind die T. 1-4 und die T. 9-12, in rhythmischer Hinsicht sind sie identisch mit einer Achtelbewegung (a)  und dem punktierten Viertel (b) . Die tieferen Stimmen in beiden Teilen setzen im Abstand eines Taktes nach den oberen Stimmen ein und ergänzen sich rhythmisch komplementär, wobei im B-Teil noch die Imitationstechnik einbezogen ist. In der Harmonik wird in gleicher Weise verfahren, T. 1-4 und T. 9-12 entsprechen einander: Sp(S⁶)-D-T, und T. 9-12 ist noch durch Zwischendominante (D⁷) S⁶-(D⁷) D-T bereichert.

Die Konstruktion des C-Teils (T. 13-20) entspricht der des A-Teils: 4 (2+2)+4 (1+1+2), die T. 21-28 wiederholen die T. 13-20 im Piano, wodurch eine Echowirkung interpretiert werden könnte,¹⁹⁸ zugleich wechselt Stamitz das Register, um die Klangfarbenänderung überzeugender zu gestalten. Motivisch bringt er Neues, die Melodieführung mit großen Sprüngen wird von den Violinen unisono vorgetragen, dann von Synkopen abgelöst, mit Viola und Bass (unisono) in entgegengesetzter Richtung fortgesetzt.

Die Formbildung des Eingangsritornells ist geradtaktig aus Zwei- und Viertaktgruppen. Das gesamte Ritornell ist geprägt durch schreitende Achtel, gelegentlich von Synkopen und punktierten Rhythmen abgelöst. Dabei spielt die Orchesterbesetzung auch eine interessante Rolle: Die Violinstimmen führen im ganzen Eingangsritornell unisono, die Viola und das Cello laufen in homogenen Rhythmen, dabei erhalten sie in Teil A und B noch eine eigene Stimme, diese wird in Teil C dann in eine Stimme vereint, dadurch entsteht ein drei- und zweistimmiger Satz. Von besonderem Interesse sind noch die beiden Piano-Gruppen; während die zweite (T. 21-24) als Echorepetition wirkt, fungiert die erste (T. 9-12) als kontrastierender Effekt.¹⁹⁹

Das RII steht in C-Dur und enthält einen modifizierten A-Teil mit kurzem Fragment aus dem C-Teil und die T. 13-20 vom C-Teil (ohne Wiederholung). Das RIV steht wieder in F-Dur und zitiert den ganzen C-Teil.

¹⁹⁸ Am Ende des Orchestertutti (T. 25-28) wird üblicherweise im Forte geendet.

¹⁹⁹ Siehe auch die T. 3/4 im ersten Satz.

Das RIII moduliert von d-Moll nach F-Dur und erhält neues Material. Der Aufbau ist in zwei Teile gegliedert: T. 127-134 und T. 135-148. Auf Quintfallbasis d-g-C-F imitieren sich die Violinen in der Quinte, die Achtelbewegung mit übergebundener halber Note wird in T. 131 von Synkopen abgelöst. T. 130-132 wird in T. 132-134 variiert wiederholt, und zwar durch den unterschiedlichen harmonischen Weg zum gleichen Ziel Dominante C-Dur; nämlich einmal über chromatische Fortschreitung und einmal über Subdominantsextakkord. Nach der Zäsur startet der zweite Teil ebenso mit Quintfallsequenz, melodisch mit Liegeton e^2 und absteigenden Terzen $c^2-b^1-a^1$, dabei führen die Violinen Terzparallelen zu den tiefen Stimmen, wobei man eine vage Erinnerung an T. 13/14 sehen könnte. In T. 139 /140 wird abgespalten weitergeführt, dann von Synkopen übernommen und zur auf der Dominante bleibenden Kadenz geführt.

Solo

Wie erwähnt, weicht das Verhältnis des Ausmaßes der Soloabschnitte von der gängigen Norm ab, gegenüber dem ersten mit 56 Takten, einem extrem kurzen zweiten mit 16 Takten und dem dritten mit einer Überlänge von 78 Takten. Bemerkenswert ist, dass das komplette SI mehr oder weniger notengetreu im SIII wiederkehrt, die fehlenden 22 Takte des SIII sind meistens vom vorangehenden Material anderer Abschnitte geprägt.

Die erste Soloepisode gelangt in ihrem harmonischen Verlauf von F-Dur nach C-Dur. SI und RI sind zu Beginn verknüpft, die ersten fünf Takte des RI kehren leicht variiert in SI wieder. Im Bereich der Grundtonart (T. 29-41) pendelt die Harmonie nur zwischen T und D. Die 22 Takte lange Sequenzpartie (T. 42-63) sinkt zweitaktig mit jeweils zweimal wiederholendem fallendem Quintschritt C-F, D-G, G-C. Das Solo entfaltet sich in Sechzehnteln nach typischer Violinfiguration, deren Struktur eine immanent zweistimmige Anlage zeigt; eine Stimme ist wie ein Liegeton, die anderen Töne sind nach Skalenmotiv rauf und/oder runter gestaltet. Speziell auf die Violintechnik bezogen ist der Liegeton auf einer Saite und der Rest passiert auf einer anderen Saite. In der Violinliteratur finden sich viele Parallelen zu derartigen Passagen; sie waren bei Vivaldi, J. S. Bach und Telemann gängige Praxis (Bsp. 59-61):



Bsp. 59: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4 F-Dur 3. Satz, T. 42-45



Bsp. 60: Bach, Sonata für Violine solo Nr. 3 Allegro assai, T. 6-8



Bsp. 61: Telemann, 2. Konzert D-Dur 3. Satz, T. 69-72

Die Töne werden dem Harmoniewechsel entsprechend nach dem ersten Schlag stets horizontal gespiegelt und führen mit der ersten Violine in Ober- oder Unterterzen. Ferner wendet sich die Aufmerksamkeit einer vertikalen Augmentation zu; von oberer Stimme nach unterer Stimme werden die Noten vergrößert.²⁰⁰ In der nächsten Phrase (T. 64-70) lebt die Figur im Terzraum zuerst vom lombardischen Rhythmus, sie wird anschließend ausgefüllt von Triolen übernommen und mit Vorschlag verziert, wobei die Begleitung bis auf die Violinen unisono ausgespart wird. Viola und Bass tauchen am Ende als eine Bestätigung mit der typischen Bassformel $\text{♩} \text{♪} \text{♩}$ auf (T. 70).

Nach der Zäsur in T. 71 wird der farbliche Wechsel durch den homonymen Mollklang erzeugt und die klangliche Identität wird in T. 73 noch mit dem übermäßigen Quintsextakkord als Zwischendominante bereichert ($DD^{\vee}_{5>}$). T. 81-84 ist eine für Stamitz typische Schlussbildung mit sich wiederholendem Zweier, die in den nächsten Soloteil fließt.

Die zweite Soloepisode moduliert von C-Dur nach d-Moll. Die Anfangstakte verknüpfen sich mit dem Ritornell und stellen eine Mischung von C- und A-Teil dar, den großen Sextsprüngen aus dem C-Teil und dem Rhythmus von Motiv b (T. 2) aus dem A-Teil, anschließend noch die Synkopen mit der „Vögelchen“-Figur kombiniert (Bsp. 62). Zwei Sequenzmodelle finden in dieser Soloepisode statt, ein modulierendes und ein stabilisierendes. Das modulierende ist in den T. 109-113, T.109 beginnt mit der V. Stufe

²⁰⁰ Der Bass wechselt zweitaktig, könnte auch als eine ganze Note verstanden werden.

von C-Dur, mit zwei Quintschritten G-C, A-d, erreicht die Zieltonart in T. 113, dabei führt es die Solostimme in „raketenartiger“ Dreiklangbrechung mit sofortigem Zurückkehren. Der die Tonalität stabilisierende Teil ist in den Takten 118-121, nach einer typischen Folge aus sieben fallenden Quintschritten, halbtaktig d-g-C-F-B-e-A-d sinkend und melodisch eintaktig stufenweise fallend, dessen Figur an T. 107 erinnert, in T. 121 wird wiederum d-Moll erreicht. Die Takte 114-116 haben eine schattenhafte Ähnlichkeit mit T. 63/64 des ersten Satzes, es handelt sich um die aufsteigenden Spitzentöne um die in sich ruhende stationäre Figur. Die Schlussbildung in T. 123-126 besteht aus dem mit leittönigen Nebennoten verzierten Sechzehntellauf, dessen abwärts gehemmter Schlussgestus trägt Mannheimer Kennzeichen.²⁰¹



Bsp. 62: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4 F-Dur, 3. Satz, T. 104-106

Die dritte Episode steht in F-Dur. Wie vorher erwähnt, liegt eine leicht variierte Version des gesamten SI vor; T. 146-158 dem T. 29-41, T. 159-180 dem T. 42-63 und T. 203-224 dem T. 64-84 entsprechend. Die harmonische Identität trägt zum großen Teil die Sequenz. Das achttaktige Modell (T. 159-166) ist ein in sich leicht variiertes wiederholtes Vierer, in dem die letzten zwei Takte des zweiten Vierers (T. 165/166) zum Dreiklangmotiv abgewandelt werden. Demgemäß ändert sich auch das Orchesterbild von drei Schichten zu homogenem Metrum in schreitenden Achteln. Harmonisch sinkt sie zweitaktweise nach je zweimal repetiertem Quintschritt (F-B) \times 2, (G-C) \times 2, (C-F) \times 2. Entgegen dem SI (T. 42-63) stellt SIII (T. 159-180) eine umgekehrte von unten nach oben horizontal gespiegelte Figuration dar. Das Dreiklangmotiv von T. 165/167 bzw. T. 173/174 wird beim zweiten Sequenzgang in T. 181 leicht variiert abgespalten und zweitaktweise der Harmonik entsprechend weitergeführt. Die Dichte und Stringenz der Beziehungen der beiden Passagen (T. 159-180 und T. 181-194/195) wird durch den gleichen harmonischen Vorgang F-B-G-C-F,²⁰² beschleunigt durch den einfachen Quintschritt (ohne Wiederholung) und die Figurabspaltung gezeigt. Nach der Orgelpunktpassage (T. 187-194) wird das Geschehen verschärft durch nochmalige Komprimierung in der

²⁰¹ Das erste Violinkonzert wird im dritten Satz auch mit ähnlicher Schlussbildung gestaltet (SII), siehe Bsp. 26.

²⁰² In T. 159-180 wird der C-Dur-Akkord in der Sequenzreihe wiederholt und in T. 181-194/195 als Dominantorgelpunkt auf acht Takte ausgedehnt, schließlich in T. 195 wieder zu F-Dur geführt.

zunehmend harmonisch halbtaktigen F-B-e-a-d-g-C-F und melodisch eintaktigen Phrase T. 195-198, die Harmonik und Figur an den Takten 118-201 des SII angelehnt. In T. 199 wird die melodische Figuration wiederum auf ein kleines Achtelmodell konzentriert.²⁰³ Dabei ist auffallend, dass die Phrasen vor (T. 159-186) und nach (T. 195-199) der Orgelpunktpassage figurativ durch den gleichen Prozess entstanden sind; proportional gesehen stets durch das Entnehmen des letzten Viertels der vorherigen entsteht die neue, dadurch sind sie auch miteinander verschränkt.

Die virtuose Sechzehntelkette mit c^3 -Umspielungen in T. 187-194 erreicht den höchsten Ton des Satzes und führt in sich selbst eine verwaschene Imitation zwischen den Spitzentönen des Solos und der ersten Violine; die erste Violine setzt einen Takt später, die Spitztöne $e^3-f^3-g^3-a^3$ der Solostimme zwei Oktaven tiefer ein. Bemerkenswert ist, während die Imitation üblicherweise sowohl im Orchestertutti als auch im Solo-Akkompagnement zwischen beiden Tuttiviolinen passiert, ist hier ein imitatorisches Intermezzo zwischen dem Solo und der ersten Violine zu betrachten.

Des Weiteren wird diese in der hohen Lage passierende Passage von der gleichen Länge auf- und abgebaut, die Chromatik $a^1-b^1-h^1$ im Zweitaktabstand (T. 181-185) verteilt in sechs Takte vorbereitend, danach in T. 195-200 beschleunigend, zunächst eintaktig $a^2-g^2-f^2-e^2$, sinkt dann vierteltaktig skalenmäßig bis C in T. 201.

In T. 203 wird T. 64 des SI wieder angeschlossen, der lombardische Rhythmus wird gelegentlich von punktiertem Rhythmus abgelöst. Die vermollte Phrase (T. 210-213) wird diesmal mit DD^v erweitert.

Die Ritornellanlage der Ecksätze weist nicht nur auf das gleiche harmonische Verfahren hin, die Verbindungen zwischen Tutti- und Soloteilen deuten auch auf die gleiche Konstellation: Der Soloschluss ist mit dem Ritornellanfang verkettet, hingegen ist der Soloanfang vom Ritornellschluss getrennt. Ferner wird ein anderer Aspekt betrachtet. Da in der gängigen Form die Tutti als harmonische „Stützpfeiler“ und die Soli als modulierende Episoden fungieren, erklärt sich hier ein Phänomen, dass das Solo in einen stabilisierenden Teil (SIII) und Tutti in einen modulierenden Teil (RIII) gliedern kann.

²⁰³ Die fallende Quart im letzten Achtel der Figur wird in T. 198 zur Terz gewandelt, mit welcher sie in abfallender Linie in T. 199/200 fortschreitet.

Die Reprisewirkung der Ecksätze ist „qualitativ“ gegen „quantitativ“ eingearbeitet; im ersten Satz wird der Hauptgedanke des SI im SIII wörtlich zitiert, im dritten Satz übernimmt SIII das ganze modifizierte SI.

Auffallend ist, dass in allen Sätzen die Schlussgruppe bzw. die letzte Motivgruppe des Eingangsritornells in den weiteren Ritornellen entweder wörtlich oder variiert übernommen wird.

Bezogen auf die Orchesterbesetzung in den Ritornellen, im ersten und zweiten Satz führen die oberen Stimmen, die tieferen Stimmen wirken als Begleitung, nur der Schlusseinwurf am Ende wird im Forte von allen im Unisono vorgetragen.²⁰⁴ Im dritten Satz haben die oberen und unteren Stimmen eher eine gleichberechtigte Rolle; mal ergänzen sie sich mit Komplementärrhythmen, mal durch Imitationen, ab und zu im homogenen Metrum. Ferner wird der Charakter der Sätze durch den Bass bzw. die tieferen Stimmen beeinflusst; im ersten Satz spielen die tieferen Stimmen stetig die durchlaufenden Achtel bzw. Sechzehntel, wodurch eine feierliche, schwerfällige Stimmung erzeugt wird, im zweiten Satz setzen sie auf betonter Zeit ein und pausieren auf unbetonter Zeit, zusammen mit dem langsamen Tempo eine ruhige Atmosphäre schaffend, im dritten Satz werden sie abwechselnd auftaktig und volltaktig verwendet, womit ein leichtes und luftiges Flair erzeugt wird.

²⁰⁴ Abgesehen vom RIII des ersten Satzes.

3.5 Violinkonzert Nr. 5 D-Dur

Die Sätze, Allegro moderato (C) – Adagio (C) – Presto (2/4), sind in Ritornellform komponiert und stehen alle in D-Dur. Dieses Violinkonzert besteht aus den Außensätzen in der Anzahl der Formteile, vier Ritornellen und drei Episoden, der Mittelsatz umfasst drei Soli und zwei Tutti.

3.5.1 Die Außensätze

Ritornell

Die Außensätze weisen dieselbe harmonische Anlage auf:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Tp	Tp-T	T	T
D	D-A	A	A-h	h-D	D	D

Das erste Ritornell des ersten Satzes besteht hauptsächlich aus zwei Abschnitten: A (T. 1-9) und B (T. 12-27). Der Abschnitt A ist eigentlich ein wiederholter Vierer aus kontrastierendem Dreitakter und Eintakter.²⁰⁵ Das aus Akkord, Tonrepetition und Synkopen bestehende eintaktige Motiv a in T. 1 wird zweimal variiert versetzt, dabei bildet es mit den Tönen $a^1-h^1-c^2-d^2$ einen Quartaufstieg, taktweise synchron auf den Hauptstufen I-IV-V-I. Das Motiv b (T. 4) steht durch Dynamik, Stimmenreduzierung, Rhythmus, Motivelement und Vortragsart im Kontrast dazu.

Aus der flüsternden d-Tonrepetition (T. 8/9) entwickelt sich eine A-Dur-Tonleiter in T. 10/11 im Forte als Erweiterung, strebt zur Dominante der Grundtonart und setzt sich durch eine Viertelpause deutlich von Abschnitt B ab. Diese Erweiterungstakte tauchen lediglich im Eingangsritornell auf.

Der Abschnitt B besteht aus einem repetierten Achttakter, der in zwei kontrastierende Viertakter untergliedert werden kann. Der im Piano stehende erste Vierer (2+2) beginnt

²⁰⁵ Bei der Wiederholung wird der Vierer um einen Takt verlängert.

auf der Dominante (T. 12), wodurch sein graziöser Charme maßgeblich bestimmt wird und umgehend in die schwere Tonika mündet, ein Takt eröffnet und ein Takt schließt. Das Synkopenelement vom Anfang wird beibehalten, unterscheidet sich aber in der Dynamik Piano gegen Forte, Arpeggien gegen Akkord. Der zweite Vierer (T. 16-19) greift die eröffnenden vier Takte modifiziert auf, der Synkopenrhythmus wird dabei jedoch nicht bewahrt. Bei der Wiederholung in T. 27 wird die a^2 -Tonrepetition (T. 19) mit Akkorden im Forte bekräftigt, dabei findet sie ihre Reminiszenz zum Satzanfang.

Das Folgende will den Blick auf die Dynamik lenken: Das analytische Verfahren macht auf die dynamische Anlage aufmerksam, wie Stamitz den Kontrast mit überlegener Souveränität handhabt, f/p sind mit den motivischen Figuren eng verbunden und immer nebeneinander gereiht, ein simultaner Prozess ist in Gang gesetzt: Sobald die Figur wechselt, ändert sich die Dynamik.²⁰⁶ Daraus resultiert, dass das RI in etwa von gleicher Masse, mit 15 Takten Forte und 12 Takten Piano, umrahmt ist. Das Piano steht dem Forte äquivalent gegenüber. Bemerkenswert ist, dass im frühen 18. Jahrhundert das ganze Orchestertutti in der Regel im Forte vorgetragen wird, das Piano kommt höchstens im Sinne eines Echos einer gleichen Phrase vor, in manchen von Stamitz' Violinkonzerten ist das als Kontrast wirkende Piano in kurzen Phrasen zu sehen, aber so eine in etwa gleichberechtigte Anlage der Forte-/Piano-Fläche wie hier darf man wohl mit einiger Berechtigung als eine Art Umwälzungsprozess ansehen oder von einem gelungenen Experiment sprechen.

Die weiteren Ritornelle verkürzen sich von 16 auf 14 zu 9 Takten. Das gesamte RII steht in A-Dur und wiederholt den Abschnitt A vollständig, aufgrund des harmonischen Ganges I-V mit Änderung in T. 68/69, nach dem halben Takt Pause werden die letzten acht Takte des Abschnitts B angeschlossen. Das RIII moduliert von h-Moll nach D-Dur; 8+6 Takte. Die motivische Figur besteht aus dem ersten und vierten Takt des Abschnitts A des Eingangsritornells, wird zunächst auf Quintfallschritt sequenziert und dann über die chromatische Fortschreitung zur Dominante der Haupttonart geführt. In T. 124 wird anstelle der Tonrepetition neues Material mit Dreiklangmotiv im Unisono verwendet. Die ersten vier Takte des Abschnitts B schließen an, in T. 129 strebt das Motiv b über eine DD^v zur Dominante der Grundtonart.

²⁰⁶ Abgesehen von T. 19/20, werden die zwei unterschiedlichen Figuren nebeneinander im Piano vorgetragen.

RIV beginnt mit dem Unisono-Dreiklangmotiv aus T. 124 des RIII, danach werden wie im RII die letzten acht Takte des Abschnitts B notengetreu in der Haupttonart eingesetzt.

Das Eingangsritornell des dritten Satzes umfasst 41 Takte, wie im ersten Satz wird es durch eine Viertelpause deutlich in zwei Abschnitte gegliedert, A (T. 1-12) und B (T. 13-41), die sich mit öffnendem und schließendem Charakter ergänzen.

Der erste Abschnitt festigt die Grundtonart D-Dur und endet auf der Dominante. Er umfasst insgesamt drei Taktgruppen. Die treibende Kraft ist die Verwendung des „Einzeltons“ als kompositionstechnische Möglichkeit, die in Verbindung mit diversen Variationsfähigkeiten die breite Tonikabasis und den rhythmischen Puls darstellt.

1. In der ersten Gruppe (T. 1-4, Unisono-Abschnitt) trägt zunächst der „Einzelton“ in Form von Grundtonrepetition, belebt durch Rhythmisierung und Oktavierung, danach führt ein Skalenausschnitt aufwärts ebenfalls zum Oktavsprung. Es stehen Forte gegen Piano im Kontrast.

Eine derartige Themenbildung lässt sich auch bei Vivaldi finden, im Beispiel wird das Vivaldi Konzert Op. III Nr. 5, PV 212, 1. Satz genannt, dessen Kopfmotiv mit dem des stamitzschen identisch ist.



Bsp. 63: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 1 f.



Bsp. 64: Vivaldi, Konzert PV 212, 1. Satz, T. 1 f.

2. In der zweiten Gruppe (T. 4-8) trägt der „Einzelton“ in der Tonrepetition der Quinte a^2 durch die Synkopierung über einen diatonisch fallenden Bass, bestehend aus einer vollständigen D-Dur-Skala.
3. In der dritten Gruppe (T. 9-12) übernimmt die streichermäßige Spielfigur die tragende Rolle – die Grundtonrepetition mit Wechselnoten in Sechzehnteln entfaltet sich über den Harmoniewechsel T-S-D.

Im zweiten Abschnitt zeichnen sich vier Taktgruppen ab: T. 13-19, T. 19-27, T. 27-31 und T. 31-41, zu verweisen ist auf die Gestalt des Kopfmotivs $\text{♪ } \text{♪} \text{♪}$ (T. 1), das oder dessen Abspaltung $\text{♪} \text{♪}$ jeweils zu Beginn der vier Teile wiederkehrt.

1. Die erste Violine beginnt mit dem Kopfmotiv in der Quinte a, die Oktavierung wird schließlich von der zweiten Violine übernommen und mit Tonrepetition in Sechzehnteln weitergeführt. Deren Figuration, die aus dem Violintremolo herauspringenden Töne, tragen das Stilmerkmal der Mannheimer Schule, die sogenannten „Funken“, das Stamitz in seinen Sinfonien auch verwendet (Bsp. 66). Die triolische Figuration in der ersten Violine bewegt sich in einem engen Ambitus und rollt über die in Terzparallelen laufenden Achtel (Viola, Bass). Hinsichtlich des Metrums entstehen dabei drei Schichten, die miteinander kooperieren.



Bsp. 65: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz T. 14-18 (V.II)



Bsp. 66: J. Stamitz, Op. 7 IV, I. S.²⁰⁷

2. Im zweiten Teil beginnt die erste Violine ebenso mit dem Kopfmotiv (T. 19) und führt selbst die Sechzehntel mit a¹-Umspielung, die ebenso als „Funken“ gekennzeichnet sind (Bsp. 67). Die zweite Violine trägt die Akkorde auf Eins, die dann schließend von Viola und Bass mit der auftaktigen Bassformel $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ als Echo der Akkordtöne nachklingen. Der Harmoniewechsel ist, der Figur entsprechend, beschleunigt von Eintaktigkeit zum Halbtaktabstand. Dabei bilden die erste und zweite Taktgruppe (Abschnitt B) in sich eine Geschlossenheit durch den Halbschluss in T. 19 und die Vollkadenz in T. 27.



Bsp. 67: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5 D-Dur, 3. Satz, T. 20-23

²⁰⁷ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XVIII.

3. Der Piano-Abschnitt hebt den T. 27-31 hervor, die musikalische Schattierung wird nicht nur durch die Dynamik sondern auch durch die Harmonik und Verzierung (Vorschlag) koloriert. Die klangliche Bereicherung strebt über eine Trugschlusswendung und DD^v zur Dominante.
4. Der zweite Teil (T. 19- 27) wird in der vierten Taktgruppe (T. 31-41) zitierend übernommen, die drei Erweiterungstakte sind eine Variation von T. 37/38 und schließen in der typischen Endigungsformel mit drei Achteln im Unisono innerhalb eines Oktavraums.

Es fällt auf, dass die zweite Violine im zweiten Abschnitt an Selbstständigkeit gewinnt, während sie normalerweise entweder mit Viola/Bass in gleichen Rhythmen oder mit der ersten Violine im Unisono oder in Terzparallelen führt.

Als Besonderheit an diesem Eingangsritornell ist noch der Unisono-Anfang (T. 1-4) zu nennen, der in den Sinfonien der Mannheimer häufig zu sehen ist. Mozart lernte diesen Eröffnungsgestus der Sinfonien während seines Aufenthaltes 1777/78 in Mannheim kennen und bezeichnete ihn als typisches Merkmal.²⁰⁸ Jedoch finden wir schon in seinem im Jahr 1775 komponierten Violinkonzert KV 218 diese Verwendung der Unisono-Anfänge.



Bsp. 68: Mozart, Violinkonzert D-Dur KV 218, 1. Satz, T. 1-4 (Klavierauszug)

Die Binnenritornelle umfassen 20, 9 und 14 Takte.

Das RII ist gleich dem des ersten Satzes eingerichtet – Anfang und Ende des Eingangsritornells werden als Tonmaterial in RII dargestellt: Der ganze Abschnitt A und die letzten Takte des Abschnitts B werden in A-Dur vorgestellt. Der letzte Takt des

²⁰⁸ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, 1962, Bd. 2, S. 135; Bärbel Pelker, Mannheimer Schule, in: MGG, Sachteil 5, S. 1658-1659; Eugene K. Wolf, Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluß auf Mozarts symphonischen Stil, in: Mozart und Mannheim – Kongreßbericht Mannheim 1991, Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 321-325.

Abschnitts A wird leicht verändert und leitet zum nächsten Teil über. Die zehn Takte dauernde vierte Taktgruppe des Abschnitts B wird zu acht Takten komprimiert, die Takte 36-38 werden ausgespart, der Takt 39 wird durch ein versetztes Terzmotiv zu zwei Takten verbreitert.

Ebenso wie im ersten Satz moduliert das RIII von h-Moll nach D-Dur und schließt auf der Dominante. Das Material ist aus dem A-Teil, die erste Taktgruppe wird variiert, umgekehrt, abgespalten erweitert, die dritte Taktgruppe wird notengetreu übernommen.

RIV nimmt die erste Taktgruppe des Abschnitts A und die letzten zehn Takte, statt des Taktes 36/37 (RI) wird T. 113/114 aus RII in T. 255/256 eingeschoben.

Bei der Materialauswahl der beiden Sätze sind einige Ereignisse zu nennen. Der Abschnitt A ist im Zweiermetrum gestaltet, die Triolen werden im Abschnitt B hinzugefügt. Die Motive aus beiden Abschnitten A und B werden immer gleichzeitig in einem Ritornell variiert oder verkürzt verwendet. Beim kürzesten Ritornell des jeweiligen Satzes, RIV im ersten Satz und RIII im dritten Satz, wird dann bloß Material von einem Abschnitt aufgegriffen. Ferner wird das in Zwischenritornellen auftauchende neue Material bzw. die neue Abwandlung im Schlussritornell benutzt.²⁰⁹ Zu erwähnen wäre noch, dass bei dieser Formanlage mit vier Ritornellen das zweite Ritornell in beiden schnellen Sätzen einen größeren Umfang als die nachfolgenden Ritornelle erhält.

Solo

Der Solobeginn der drei Episoden im Anfangssatz ist mit dem Eingangsritornell verknüpft, der erste vom Abschnitt A beeinflusst, der zweite vom Abschnitt A und B, der dritte vom Abschnitt B inspiriert. Außerdem sind alle drei Soloteile untereinander sehr eng verbunden.

Der harmonische Verlauf der ersten Solopartie gelangt von D-Dur nach A-Dur, das Solo wiederholt das Kopfmotiv vom Ritornelleingang, nach der Versetzung der Tonrepetition

²⁰⁹ Im ersten Satz wird das neue Material vom RIII – Unisono-Dreiklangmotiv – im Schlussritornell aufgenommen. Im dritten Satz T. 113/114 (RII), eine Variationsfigur von T. 39, ist ebenso im Schlussritornell vorhanden.

h² entfaltet es sich zunächst mit triolischen Achteln, dann in Sechzehnteln. Die Spielfiguren in T. 33-35 sind miteinander verflochten, die alte Figur wird stets abgespaltet, entweder mit neuer Figur oder allein fort gesponnen (auch mit Registerwechsel versehen). Dabei ist eine Diminution der Tektonik (3:2:1) entstanden. Dies sind Merkmale, die Stamitz' Kompositionsweise der Figurgänge auszeichnen. Das Schema lässt sich wie folgt skizzieren: ababab cbc b c 3:2:1.



Bsp. 69: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 1. Satz, T. 33-35

Die T. 36-40 sind wieder von triolischer Bewegung beherrscht und schließen auf der Dominante der Ausgangstonart. Der nachfolgende Vierer (2 + 2) in T. 41-45 erreicht über Sequenz die Dominante der Zieltonart. In der Solostimme tritt eine neue Rhythmusfigur  auf und der Zweier wird stufenweise versetzt wiederholt. In T. 44 leitet dieses Rhythmusmodell mit der Figur von T. 33 in A-Dur, die Phrase endet auf der Dominante der Zieltonart.

Die nächsten zwei Phrasen sind im Mollkontrast charakterisiert, die erste in T. 47-51 beginnt überraschenderweise mit a-Moll und bildet in den Außenstimmen einen chromatischen Quartaufstieg über einen diatonischen Quartabstieg, womit zwei Oktaven Ambitus erlangt werden, dabei beschränkt sich das Orchester auf die Violinen. In T. 51 leitet ein Orchestereinwurf im Forte mit a-Moll-Dreiklangbrechung die ebenfalls in a-Moll gestartete zweite Phrase ein, die mit diversen Sechzehntelfigurationen gestaltet ist. Interessant ist das Unisono in T. 58-60; während in der Soloepisode der Einklang des Orchesters normalerweise in der Pause der Solostimme auftritt, spielt das Solo hier mit dem Orchester die Unisono-Figur.

In der zweiten von D-Dur nach e-Moll modulierten Episode lassen sich enge Anlehnungen an SI verfolgen. Das Material der ersten Hälfte (T. 78-99) ist zum überwiegenden Teil aus SI abgeleitet, variiert oder auch identisch übernommen.

Die ersten zehn Takte (T. 78-87) sind aus T. 28-40 des SI zusammengestellt, das Solo nimmt das Motiv vom Abschnitt B mit der Akkordbrechung, aber in Sechzehnteln auf, die erste Violine ist vom Kopfmotiv des SI bzw. RI inspiriert, die Idee von Synkopen und Tonrepetition, die hier noch durch Oktavierung charakterisiert ist. Dabei verhalten sich die beiden Stimmen synchron und werden oktaversetzt wiederholt. Interessant ist, dass die Motive von Abschnitt A und B in der Soloepisode in einem vertikalen Verhältnis dargestellt werden.

T. 80-82 sind T. 29-32 ähnlich gestaltet mit Halbton und Triolen, T. 33-35 werden in T. 83-85 wörtlich übernommen,²¹⁰ T. 36-39 sind ausgespart, die Schlussformeln entsprechen sich und kadenzieren ebenfalls in der Dominante der Ausgangstonart.

Die Figuration in T. 88-90 ist aus T. 51 entwickelt, die halbtaktige Figur wird durch die Vergrößerung des Ambitus zur eintaktigen (Bsp. 70), harmonisch zwischen Grund- und Quartsextakkord bewegt. Die nachfolgende Trillerkette leitet zur nächsten an den T. 40-46 des SI verknüpften Phrase in T. 92-99 über. Die Figur ist von T. 40-42 konzentriert (Bsp. 71) und sequenziert diesmal stufenweise auf der Basis der Sextakkordfolge. Während sie im SI direkt zur Zieltonart A-Dur führt, macht das SII einen kurzen Umweg über D-Dur, dann ebenso in der Dominante der Zieltonart kadenzierend, die in T. 99/100 noch durch einen übermäßigen Sextakkord hervorgehoben wird. Die in Stufen fallenden T. 100-104, vom Orchester unisono begleitet, könnten als innere Erweiterung verstanden werden. Da T. 100 eigentlich an T. 105 anschließen könnte, über D^v in T. 106/107, endet die Phrase in der Tonika h-Moll.



Bsp. 70: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 1. Satz, T. 51, 88

²¹⁰ Abgesehen von T. 85.



Bsp. 71: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 1. Satz, T. 40-42, 92/93

Die letzten acht Takte sind hauptsächlich durch triolische Bewegungen verbunden, die ersten vier Takte sequenzieren mit Zwischendominante nach Quintfallprinzip h-E-A-D. Die Schlusstakte werden von beiden Violinen unisono begleitet.

Im SIII steht die Virtuosität im Vordergrund, die Harmonik verhält sich gegenüber SI/SII deutlich schlichter. Diese Episode steht in der Haupttonart und lässt sich in drei Teile gliedern, die jeweils in der Tonika kadenzieren. Sie unterscheiden sich in den verschiedenen Figurationen, deren Schwerpunkte auf geigerischer Spieltechnik diverser Art liegen – Sechzehntel, sextolische Sechzehntel und triolische Achtel mit großen Sprüngen: Teil 1 (T. 130-143), Teil 2 (T. 144-153) und Teil 3 (T. 154-164).

Teil 1: Die Anfangsverknüpfung mit Abschnitt B des RI ist nicht zu übersehen, anschließend wird vor allem mit Sechzehnteln figuriert, dabei erinnert die kurze Phrase an SI; T. 134-137 ist aus SI (T. 33/34) eingebaut und durch Figurabspaltung auf die harmonische Wendung IV-#IV-V erweitert.

Teil 2: In dem von Sechzehntelsextolenfiguren dominierten zweiten Teil ist die Anlehnung an SI bzw. SII enger. Stamitz führt kein neues Tonmaterial ein, es ist Material aus anderen Episoden entliehen oder abgeleitet. Die ersten sieben Takte sind mit SI (T. 51-53) bzw. SII (T. 88-90) verwandt und verlaufen zunächst auf Monte-Sequenz, danach wechseln sie zwischen A-Dur Grund- und Quartsextakkord. Die Figur in T. 151 ist in allen Soloteilen allgegenwärtig.

Teil 3: Kennzeichnend für den dritten Teil sind die großen Sprünge in Achteltriolen. Sie gemahnen an SII (T. 111/112), harmonisch basiert er auf Tonika und Dominante, die zunächst von den Violinen in den 2-3-Dissonanzen fortschreiten, dann im Unisono vereint werden.

Von der Länge her ist das Verhältnis der drei Soloepisoden des dritten Satzes ähnlich dem des ersten Satzes, von etwa gleicher Balance.²¹¹ Ferner bewegen sie sich im gleichen harmonischen Umfeld.

SI: Das SI verfährt gleich dem des ersten Satzes von D-Dur nach A-Dur: Die Tonikafläche der Ausgangstonart endet jeweils auf der Dominante (T. 42-60). Angesichts der Sequenzen (T. 61-68) wird die Dominante der Zieltonart erreicht, die mittelbar oder auch unmittelbar in die Zieltonart kadenziert.

Der Hauptgedanke (Motiv a und b, T. 1-4) des Ritornells wird übernommen, aber nicht in der Solostimme, sondern wörtlich als Orchesterbegleitung.²¹² Eine weitere Beteiligung am thematischen Geschehen im Orchester ist in T. 48-51 und könnte als Spiegelung des Motivs b verstanden werden.

Das Solo blickt auf die Urform des „Dreierschlags“ zurück (Bsp. 72). Im weiteren Verlauf zeichnet es sich durch die spielerischen Sechzehntelbewegungen aus: Weite Sprünge, gebrochene Dreiklänge dominieren, die sequenziert, wiederholt oder abgespalten werden. Die Gestaltung der Harmonik ist einfach, zwischen Tonika und Dominante wechselnd, erst gegen Ende (T. 56-60) wird über harmonische Wendungen IV-#IV-V und DD die Dominante erreicht.

In der Sequenzpartie (T. 61-68) beschäftigt sich das Solo mit virtuosen Figurationen, das Verhältnis des Harmoniewechsels beträgt 3:1, während im ersten Satz (T. 40-44) das Solo taktweise mit lyrischer Melodie sequenziert. Die Figur in T. 69-72 ist von der Sequenzpartie abgeleitet, der weitere Zweier T. 73/74 steht auf DD^v-D, die anschließend eine Oktave höher einsetzt. Wegen dieser Klanghebung spielt das Orchester lediglich in den Violinen. Die zwei nachfolgenden Phrasen T. 76-81 und 85-90 sind oktavversetzt, unterscheiden sich jedoch noch durch die Orchesterbesetzung, die bis auf eine Stimme minimiert wird. Die erste Phrase wird von erster und zweiter Violine begleitet, der Bass bzw. die Viola tritt nur am Ende mit Oktavsprung auf. Die zweite Phrase wird noch spartanischer gestaltet; an ihrer Ausführung sind nur Solovioline und Bass beteiligt. Dabei übernimmt der Bass die Formel  der zweiten Violine der ersten Phrase. Gegen Ende bei aufsteigender Solovioline (T. 88/89) wird selbst der Bass weggenommen. Beide Phrasen sind durch einen Quartzug e²-h¹ getrennt (T. 81-85),

²¹¹ Der erste Satz enthält 34 (SI), 39 (SII), 33(SIII) Takte, der dritte Satz 55 (SI), 54 (SII), 56(SIII).

²¹² Die Dynamik bleibt dementsprechend in der Soloepisode nur im Piano.

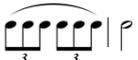
In der folgenden Sequenzpartie (T. 141-148) mit A-D-Fis-h wird die Tonika der Zieltonart (h-Moll) direkt erreicht. Die nächste Phrase (T. 149-157) zeichnet sich durch verminderte Septakkorde aus, schließlich wird durch Kadenz das h-Moll befestigt. Die T. 158-167 bilden eine harmonische Komplexität: Der taktweise fallende Bass von h-H wird zunächst auf dem chromatischen Lamentobass mit Fauxbourdon, 7-6-Konsequente gestaltet, wobei der chromatische Sekundzug die Akkordfarbe intensiviert, danach auf diatonischen Bassgang mit Quintfallsequenz und Vorhaltsbildung konstruiert, zugleich wird die Melodie vom zweitaktigen zum eintaktigen Modell abgespaltet. In den Schlusstakten verlangsamt die Melodie mit den dazwischen geschobenen halben Noten. In rhythmischer Hinsicht ist sie wie die T. 158-161, deren erstmalige Erscheinung schon in T. 122-125 stattfindet.

SIII: Das auf D-Dur stehende dritte Solo startet ebenso wie SI/SII mit dem Ton a² und greift die Abspaltung vom Kopfmotiv  auf. Dabei fällt auf, dass die Beziehung des Solos zu Anfang der drei Episoden am Hauptgedanken des Ritornells eine permanente Abschwächung erfährt; SI nimmt den Hauptgedanken unverändert im Orchester auf und das Solo bleibt auf dem „Dreischläge“-Motiv, mit dem das SII umspielend startet (Bsp. 72). In SIII ist nur noch der Rhythmus  vom Hauptgedanken übriggeblieben. Mit der Klanganhebung hin zum Ritornellschluss im dritten Satz macht Stamitz besonders aufmerksam auf den Soloeinsatz, im Gegensatz zum ersten Satz. Während im dritten Satz der Ambitus mindestens eine Oktave beträgt und das Solo auf der hohen Saite anfängt, verweilt er im ersten Satz eher in einem engeren Tonraum. Besonders ist der in der tiefen G-Saite beginnende Soloansatz (SII, T. 78).

Das SIII ruft eine motivische Reprisewirkung hervor, indem die Wiederaufnahme den Tonikabereich des SI (T. 42- 60) im SIII einsetzt, aber nicht wie im normalen Fall am Anfang, sondern mittendrin, in T. 200-215,²¹³ eingeleitet durch eine aufsteigende D-Dur-Tonleiter vom Orchestertutti im Unisono (T. 199). Eine solche Anlage, dass die reprisenartige Anknüpfung vom SI im Verlauf der letzten Soloepisode vorkommt, ist auch im zweiten Satz des 4. Violinkonzerts zu sehen.

²¹³ Die T. 200-211 nehmen die T. 42-53 des SI entsprechend unverändert auf, in T. 212-215 wird die Melodik leicht modifiziert und auf vier Takte reduziert.

Angesichts der Figuren sowie Begleitstrukturen unterscheidet sich die Phase vor der Einführung der „Reprise“ in drei kleinere Teile: T. 179-187, T. 188-194, T. 195-199.

Der erste ist aus dem Zweitakter  entwickelt, der schon aus SII bekannt ist.²¹⁴

Die T. 184-187 wiederholen die T. 180-183 leicht variiert, zunächst von der 7-6-Stimmführung der Violinen und Unisono Viola/Bass unterlegt, anschließend eine Oktave tiefer in einer auf die Violinen beschränkten Begleitung versetzt.²¹⁵ Im zweiten Teil entfaltet sich die Sechzehntelfigur der Solostimme auf der akkordischen Begleitung in durchgehenden Achteln, die im Barock sehr häufig vorkommt. Im dritten Teil liegt der fallende Quintschritt dem Begleitorchester im Unisono zugrunde.

Nach der „Reprise“ ist eine diatonisch aufsteigende Skala von a^2 bis a^3 zu verfolgen, womit der höchste Ton des Satzes erreicht wird, zunächst über den Dominantorgelpunkt verlaufend (T. 216-222), danach führt sie zum Dur-Moll-Kontrast (T. 223-226). Der Viertakter in T. 230-233 wird eine Stufe höher wiederholt, die Figur knüpft am RI (T. 27-31) bzw. SI (T. 81-85) an, harmonisch in Monte-Sequenz. Die Triolenfigur der Schlusstakte – abwärts Sprung, aufwärts im Sekundschritt (T. 242/243) – ist von den Schlusstakten des SII inspiriert, ebenso wie SII, hingegen SI bloß von Violinen unisono begleitet.²¹⁶

Auffallend ist auch, dass der Aufbau der Sechzehntelfigurationen im SIII mit dem des SI verwandt ist; den einen Oktavraum füllenden Arpeggien folgen die Sprünge (Bsp. 74-78).



Bsp. 74: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 188-191 (SIII)



Bsp. 75: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 237-241 (SIII)

²¹⁴ Deren umgekehrte Form im ersten Satz z.B. in T. 47-49, 81/82 öfter verwendet wird.

²¹⁵ Die erste Violine in T. 184-187 entspricht der Violinstimme der T. 180-183 um eine Oktave nach unten versetzt (der Solostimme folgend), die zweite Violine übernimmt die Basstöne der vorherigen Takte, sodass ein enger einem breitem Tonraum gegenübergestellt wird.

²¹⁶ Das Ende des SI wird auch einstimmig (Unisono) begleitet, aber vom ganzen Orchester.



Bsp. 76: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 52-55 (SI)



Bsp. 77: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 77-79 (SI)



Bsp. 78: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 85-90 (SI)

3.5.2 Der Mittelsatz

Der langsame Mittelsatz hebt sich in Tempo und Charakter von den Außensätzen ab. Die drei Ritornelle stehen im Verhältnis: Tonika – Dominante – Tonika.

Das in D-Dur stehende Eingangsritornell ist in 3+2 Takte aufgeteilt. Das Kopfmotiv ist wie in den Außensätzen durch Repetition des Grundtons charakterisiert. Die ersten drei Takte sind verwandt durch die Tonrepetition und den nachfolgenden großen Aufwärtssprung, wobei die Beziehung zwischen dem T. 2 und T. 3 durch die mit Wechselnoten verzierte Tonrepetition an die gleiche harmonische Wendung IV-#IV-V enger anknüpft. Bemerkenswert ist noch die Gestaltung der zweiten Violine, die in jedem Takt stets eine diverse Art darstellt: In T. 1 figuriert sie mit Viola und Bass als Akkordbegleitung in Achteln, in T. 2 an die erste Violine gekoppelt, in T. 3 erhält sie eine eigene Gestalt – zuerst mit Synkopen danach mit Akkorden, die aber nur im Eingangsritornell vorkommen. Der nachfolgende Zweier ist ein nach Echowirkung wiederholter Eintakter mit fallenden Skalenabschnitten. Mit einer typischen Schlusswendung, drei Achtel vom Orchester unisono im Forte, endet das Ritornell in der Tonika.

Das RII ist das transponierte RI in A-Dur, im Takt verschoben, der T. 3 leicht variiert auf Tonika und Dominante wechselnd, die Wiederholung des T. 4 und die Schlusswendung ausgespart und ausnahmsweise im SII kadenziert, während in der gängigen Form eine Zäsur zwischen dem Tuttischluss und dem Soloanfang eingebaut ist.

Das kürzeste RIII ist wieder in D-Dur und greift auf das Kopfmotiv des RI zurück, führt den Skalenabschnitt in umgekehrter Richtung zum variierten T. 3, der aus RII T. 23/24 entwickelt ist. Der Anfangs- und Schlusstakt (T. 4 bzw. T. 5) sind bei allen Ritornellen dabei und werden diesmal auch noch wie RI mit der Unisono-Schlusswendung abgeschlossen.

Im Solo setzt das Kopfmotiv des Ritornells eine Oktave höher ein und entfaltet sich in einer wie mit der „ausgeschriebenen Verzierung“ ausgeschmückten Phrase (T. 7-10) und in einer durch große Sprünge und Doppelgriffe charakterisierten Phrase (T. 10-12). Über die harmonische Wendung IV-#IV-V in T. 12/13 schließt die Tonikafläche (Ausgangstonart) in der Dominante, gleichzeitig wird die Solostimme noch durch einen ausgedehnten verzierten Vorhalt bereichert. Die Figur in T. 14/15 erinnert an RI (T. 3), harmonisch verlaufend über Monte-Sequenz mit A-D-H-E. Mit einem absteigenden Sechzehntellauf mündet das Solo in einen von Doppelgriffen dominierten wiederholten Zweitakter, harmonisch die Molltrübung (a-Moll), Sixte ajoutée und Doppeldominante bzw. IV-#IV-V umfassend. Der Zieltonart A-Dur wird erst im RII befestigt.²¹⁷

Das SII entspricht einer „Zusammenfassung“ von RI und SI, woher das Material größtenteils kommt. Den harmonischen Gang erfährt es durch eine Rückmodulation von A-Dur über h-Moll nach D-Dur. Der Anfang und das Ende des SI werden vom SII leicht variiert übernommen, so sind die T. 25-28 (SII) den T. 6-10 (SI) und die T. 33-38 (SII) den T. 14-21 (SI) entsprechend. T. 29/30 knüpft an RI an, die Figur ist aus T. 1 auf Vier und T. 3 zusammengesetzt und verläuft über die Monte-Sequenz A⁷-D-H⁷-E-Cis⁷-Fis, womit die Dominante der Tonikaparallele (h-Moll) erreicht wird und schließlich in ihr kadenziert; in T. 29 ist Viola/Bass noch durch den chromatischen Gang d-dis-e-eis-fis verbunden, während er in T. 30 nach der Eins beim Beschleunigen der Melodie weggelassen wird. T. 31/32 dominiert geigerisch mit Doppelgriffen, harmonisch erzeugt die Veränderung des Tongeschlechts eine besondere Klangfarbe, die Phrase endet in T. 33 auf der Dominante der Zieltonart. Die vom Begleitorchester im Unisono vorbereitete Fermate sowie der anschließende Triller in T. 20/21 (SI) und T. 38 (SII)

²¹⁷ Die Kadenz zu A-Dur ist durch die Molltrübung (T. 16) geschwächt, sodass die Zieltonart erst im RII befestigt wird.

könnten zeitgemäß als eine dem Sologeiger überlassene Improvisation „Kadenz“ angesehen werden.

Bei der Analyse dieses Violinkonzerts ist aufgefallen, dass das Tonmaterial des letzten Soloteils meistens aus den vergangenen Soloteilen gewonnen wird, das lässt schlussfolgernd zu, dass Stamitz sehr an einer inneren Verbindung der einzelnen Soloteile gelegen war. Zu den Ritornellen sind die Soloteile auch eng angebunden, sowohl in der Solostimme als auch in der Begleitung (besonders im dritten Satz) sind thematische Materialien des Ritornells zu finden. Daneben gibt es auch Querbeziehungen zwischen den Sätzen zu verfolgen. Bemerkenswert sind die Hauptmotive aller drei Sätze, die sich jeweils aus der Grundtonrepetition entfalten.

3.6 Violinkonzert Nr. 6 D-Dur

3.6.1 Der erste Satz

Das Formschema:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D	D-Tp	Tp-T	T	T
D	D-A	A	A-h	h-D	D	D

Der Aufbau des Satzes ist in einer gängigen Ritornellform gestaltet, vier Ritornelle und drei Episoden umfassend, der harmonische Verlauf führt üblicherweise über Dominante und Tonikaparallele wieder zur Tonika. Auffallend ist, dass RIII auf der Dominante (TV, Halbschluss) schließt statt einer Vollkadenz, weiterhin, dass das SIII nicht wie in der konventionellen Anwendung mit der Tonika beginnt, es knüpft an die Dominante des RIII an, womit eine offene Atmosphäre geschaffen wird. Ferner enthält SIII einen Tuttitakt, mit Eröffnungsmotiv eingeschoben, danach erlangt das SIII sogar eine motivische Reprisewirkung mit Anknüpfung an den Anfang des SI/RI.

Das Eingangsritornell besticht durch die Reichhaltigkeit der musikalischen Gedanken. Es fungiert als Motivreservoir, die einzelnen Motivgruppen werden aneinandergereiht, die nicht nur für die Ritornelle sorgen, sondern auch in den Soloepisoden, und zwar sowohl in der Solostimme als auch im Akkompagnement des Orchesters, verwendet werden.

Detailuntersuchung/Grundelement:

Die Sechzehntelfiguren spielen eine wichtige Rolle in den Motiven der Ritornelle, die ebenfalls in den Soloepisoden übernommen werden. Sie erscheinen in zwei Figurformen a und b:

- a: Tonrepetition mit Wechselnote: Derartige Verwendungen waren im 17. und frühen 18. Jahrhundert sehr beliebt und sind in den Violinkonzerten von Vivaldi und Bach

häufig zu finden. Stamitz verwendet sie nach einem auf- oder abwärts verlaufenden Sprung oder nach Tonrepetition. Kombiniert mit bestimmter Artikulation bzw. Bogentechnik: das gesprungene erste und die drei gebundenen Sechzehntel .

- b: Im absteigenden Sekundschritt: Sie werden mit der Zweierbindung vorgetragen:
 1) abwärts in den Violinen unisono mit Triller kombiniert oder 2) als Orchesterunisono in beiden Richtungen eingesetzt.²¹⁸

Stamitz vereint die beiden Figuren im Eingangsritornell mit verschiedenen Kombinationen zu einer harmonischen Symbiose.

Das Eingangsritornell ist reich gegliedert in acht Motivgruppen:

A (T. 1): Aus dem typischen „Dreierschlag“ entwickelt sich unmittelbar eine steigende Skala (Bsp. 79). Für diesen Eröffnungsgestus lassen sich in der Literatur frappierende Parallelen finden, insbesondere in der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts ist er sehr beliebt. In Vivaldis Violinkonzerten beispielsweise ist er mehrfach nachzuweisen, auffallend ist auch die Vorliebe für die Tonalität D-Dur mit dieser Gestaltung (Bsp. 80-82). Ein fast identischer Anfang findet sich auch in Johann Stamitz' Sinfonie Nr. 18. (Bsp. 83). Mozart verwendet ihn ebenso in seiner *Pariser Sinfonie* als Eröffnungsgestus. Daneben ist die Verwendung der Unisono-Anfänge für die Mannheimer typisch.



Bsp. 79: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 1. Satz, T. 1

²¹⁸ Die Figur b ist in der Solostimme (in den Episoden) ohne Bindung.



Bsp. 80: Vivaldi, Violinkonzert PV 151, D-Dur, 1. Satz



Bsp. 81: Vivaldi, Violinkonzert PV 153, D-Dur, 1. Satz



Bsp. 82: Vivaldi, Violinkonzert PV 197, D-Dur, 1. Satz



Bsp. 83: J. Stamitz, Sinfonie D-Dur Nr. 18

- B (T. 2-4)²¹⁹: Auf den durchgehenden Achteln der identischen Viola- und Bassstimme treten die Violinen in Terzparallelen mit den Figuren a/b/a/b nebeneinander ein, die leicht variiert wiederholt werden.
- C (T. 4-6): Die Figur b sorgt für dieses Glied, das mit dem halbtaktigen dynamischen Wechsel charakterisiert wird und mit Oktavsprung endet,²²⁰ dabei weicht die Wiederholung kurz nach A-Dur aus.
- D (T. 6-8): Eine ebenso durch Dynamikwechsel gekennzeichnete Phrase, mit Großsprung im Forte und Skalenabschnitt abwärts im Piano bei Aussparung von Viola und Bass. Die Dynamik ist durch Unterstützung der Besetzung differenziert. Mit einer lauten Skala leitet sie zum nächsten Glied.
- E (T. 8-10): Die Piano-Gruppe in Verbindung mit längerem Notenwert und synkopischer Rhythmisierung hebt sich klanglich und im Charakter vom ganzen Ritornell ab. Die 1. Violine trägt die um a^2 kreisende Hauptmelodie, die 2. Violine und die Viola sind von der Figur a bestimmt,

²¹⁹ Die Motivgruppe B reicht bis zum dritten Schlag des 4. Taktes.

²²⁰ Der Oktavsprung ist zugleich das Ende der C-Gruppe und der Anfang der D-Gruppe.

während der Bass in Oktavsprüngen pendelt. Auffallend ist, dass die 2. Violine und die Viola die gleiche Konstruktion erhalten.²²¹

F (T. 10-13): Die 1. und 2. Violine führen die Figur a weiter, die Wiederholung wird mit einem von der Figur b gestalteten Aufstieg, der schon in der Taktgruppe C vorkommt, verbunden.

G (T. 14): Der Eintakter kombiniert mit Figur a in einem Oktavabgang im Viertelrhythmus, wobei die Viola und der Bass im Unisono die Haupttöne unterstützen.

H (T. 15-17): Die Schlusstakte kadenzieren über die harmonische Wendung IV-#IV-V nach Tonika, melodisch mit typischem Schlusstriller, mit einem Schleifer verziert und im Ausklang mit Repetition der Akkorde bzw. Einzeltöne, an den Anfang erinnernd.

Das Eingangsritornell ist trotz der acht Motivgruppen kompakt gestaltet, da es eine durch die gemeinsame motivische Substanz gebundene Einheit bildet. Die Gestaltung der tiefen Stimmen ist nicht monoton, diese wechseln zwischen den zeitüblichen Achtelketten und Unisono-Passagen.

Das RII in A-Dur wurde entwickelt aus den Motivgruppen A, B, C und H, wobei die Motivgruppe C ohne Wiederholung und durch einen Skalenaufstieg aus T. 8 zu den Schlusstakten H leitet. Die Schlussakkorde, die in allen anderen Ritornellen beibehalten werden, wandeln sich zur Dreiachtel-Form. Das RIII startet in h-Moll und endet in D-Dur auf der Dominante, dessen Material stammt nicht nur aus dem Ritornell, sondern auch aus der Soloepisode, die Solostimme und die Orchesterbegleitung einschließend. Das eintaktige Modell (T. 83/84) vereint die Begleitfigur des SII (T. 79/80) und die Figur a/b des RI. Es wird weiter auf A-Dur und D-Dur versetzt, damit ist die Zieltonart erreicht. Der Terzgang in Sechzehnteltriolen in T. 86/87 ist in dem vorhergehenden SII sehr gepflegt wie in T. 65, anschließend folgen die Motivgruppe D und die Schlussakkorde. Das Schlussritornell wurde aus den Takten 8-17 des Eingangsritornells gebildet.

²²¹ Üblicherweise verläuft die 2. Violine mit der 1. Violine im Unisono oder parallel, Viola, Bass und /oder 2. Violine im gleichen Rhythmus.

Wie zuvor erwähnt, ist das motivische Material der Ritornelle auch für die Soloepisoden im Gebrauch. Das SI ist eng mit dem RI verbunden, sechs von den acht Motivgruppen des RI werden verwendet: A, B, C, D, E und F. Sie präsentieren sich aber in einer anderen Reihenfolge: A-B-(E)-C-E-F-D.

Die T. 1-4 (Motivgruppe A, B) werden variiert am Soloanfang eingebaut, das Kopfmotiv wird mit einem auftaktigen Quartsprung eine Oktave höher eingesetzt, die Figur a ist mit Triller verziert, ein Zweiunddreißigstelanstieg und ein Teilmotiv aus der Motivgruppe E (T. 9, 2. Hälfte) bilden einen inneren Erweiterungstakt (T. 20). Die Sechzehntelbewegungen in T. 3/4 werden in T. 21/22 von der Solovioline und der 1. Violine übernommen und auf pochenden Achteln geführt, wobei die Artikulation der beiden Stimmen nicht gleich ist.²²² Die Sechzehntelfiguration aus der Motivgruppe C  – nach einem Sprung im Sekundschritt aufwärts steigend – ist mit der bestimmten Vortragsart fest verbunden (im Unisono), sowohl in den Ritornellen als auch in den Soloepisoden. Zu erwähnen ist, während ein solches Orchesterunisono normalerweise in den Soloteilen als Tuttiwurf in der kurzen Pause des Solos einsetzt, ist das Mitwirken des Solos beim Tuttiwurf in diesem Satz etwas Besonderes wie in T. 22, 40, jedoch wird das Solo durch einen markanten Détaché-Strich hervorgehoben. Aus dieser Figur entwickelt sich das Solo auf der Begleitung der Achtelkette aufsteigend. Eine andere Besonderheit dieser Stelle ist die Dynamik: Ursprünglich wird diese Figur im RI (T. 4/5) mit „vorgeschriebenen“ Forte und Piano wechselnd gestaltet. In der Soloepisode (T. 22/23) verwendet Stamitz die schon vorgegebenen Mittel, nämlich Registerwechsel und Besetzungsänderung – Tuttiwurf gegen Solo –, um den dynamischen Kontrast zu unterstützen.

In den T. 25-29 basiert der versetzte Zweier auf Sequenz, womit die Zieltonart erreicht wird. Die Sechzehntel-Tonrepetitionen in den Violinen und der Viola im Staccato sind in dieser Form Stamitz eigen. Ein synkopierter chromatischer Abgang schließt umgehend an. Des Weiteren beschäftigt er sich mit diversen Spielfiguren in Sechzehnteln, auch dem an den Unisono-Anfang erinnernden Oktavaufstieg in Zweiunddreißigsteln (T. 32) und der mit dem Triller verzierten „Bebung“-Figur (T. 35/36). Besonders auffällig ist das abrupte Auftreten der Dynamik Forte im T. 37 auf

²²² Der Triller ist dem Solo überlassen und die Zweierbindung der 1. Violine. Die Urform mit Zweierbindung und Triller wird auf zwei Stimmen verteilt.

Eins, die umgehend ins Piano zurückgeht, während das Begleitorchester in den Soloteilen, abgesehen von den Tuttiwürfen, in der Regel im Piano vorträgt.

Die T. 40/41 in A-Dur sind mit T. 22-24 (D-Dur) verwandt, ebenso entwickelt sich aus einem Tuttiwurf ein Aufstieg bis zum nächsten Höhepunkt. Angeschlossen sind die leicht variierten T. 8-11 des RI (Motivgruppe E, F) in T. 42-45. Dabei fällt auf, dass nicht nur die Melodie der 1. Violine, sondern auch die ganze Orchesterbehandlung übernommen wird.²²³

Die nächste Phrase (T. 45/46) zerfließt klanglich im Fauxbourdon, solistisch in diatonischem Quartzug, rhythmisch in Synkopen, kompositorisch mit 7-6-Konsequente, in Sequenz mit Grundfigur b von den in Terzparallelen laufenden Violinen, die sich danach auseinander auf Solovioline und Bass verteilen (T. 47), somit ist der Bass auch am thematischen Material beteiligt. Der Oktavaufstieg in Zweiunddreißigsteln leitet zur an die Motivgruppe D verknüpften Phrase (T. 48/49), dabei ist die Solostimme mit Punktierung rhythmisiert und der halbtaktige f/p-Wechsel wird in der Begleitung beibehalten. Eine mit Terzgang gefüllte Passage leitet zu Schlusstriller und kadenziert in das RII.

Im SII ist die Figur, Terzgang in Sechzehnteln , die ursprünglich am Ende des SI zum ersten Mal auftaucht, dieses nur flüchtig berührend, zu einem Grundelement geworden. Gegenüber den anderen zwei Episoden ist SII eher weniger vom Ritornell beeinflusst, lediglich Fragmente der Motivgruppen werden angedeutet.

Wie auch im SI startet SII mit Quartsprung zum Dreierschlagmotiv, daraus entwickelt sich das Solo in der mit Terzgangfiguren gefüllten Passage, die in T. 64-66 mit Modifizierung in D-Dur transponiert wird, im T. 66 beim Abstieg vom Orchester akkordmäßig im Forte begleitet. Die zwei Phrasen sind durch die in Terzparallele der Solovioline und der 1. Violine führende Skalenbildung, die nach der Wiederholung von 1. und 2. Violine übernommen wird, verbunden. Die Sequenzpartie in T. 69-74 ist ein von T. 22/23 des SI eingeleiteter Zweier, mit ständigen f/p-Wechseln von Tuttiwürfen

²²³ Da in der Soloepisode die Solovioline die Hauptstimme trägt und fünfstimmig ist, wird dementsprechend die Verteilung der Instrumentation leicht verändert. Die Solostimme ist in den Tuttiwürfen stets mit der 1. Violine gekoppelt (Unisono), deswegen wird die Solostimme in den Ritornellen in der vorliegenden Arbeit nicht als eine eigene Stimme betrachtet.

und Solo. Diesmal ist das Orchesterunisono ohne Solo dabei und wird stufenweise aufwärts versetzt auf dem chromatischen Bassgang d-dis-e-eis-fis, womit die Dominante der Zieltonart erreicht wird.

Die weiteren Takte, ebenso mit den f/p-Wechseln der Begleitung, pendeln zwischen D^v und t und werden erst in T. 77/78 dann mit t-s-D⁷-t kadenziert. Die nächste Phrase (T. 78-80) wird von der 1. Violine eingeleitet, das Solo folgt danach erst auf Zwei, sowohl das Solo als auch die Tuttiviolinen werden von der Grundfigur a beherrscht. Das Changieren des Figurmodells der Solostimme und des Begleitorchesters ist nicht synchron, der Wechsel in der Solostimme ist stets auf der unbetonten Zeit auf Zwei, und das Begleitorchester auf betonter Zeit auf Eins. Bemerkenswert ist noch das wie der „Tuttieinwurf“ in T. 79 und 80 (jeweils auf Eins) in der Begleitung vorkommende Dreiklangmotiv, während in der Episode ein solcher Tuttieinwurf normalerweise in der kurzen Pause des Solos geschieht. In T. 80-82 verläuft die virtuose Passage mit Zweiunddreißigstelfigur nach einer typischen Folge aus sieben fallenden Quintschritten wieder in h-Moll.

Das SIII ist mit SI bzw. RI sehr eng verbunden, fast das ganze SI wird im SIII aufgenommen. Einzelne Teile des SI werden komplett, leicht variiert entnommen, auch neues Material kommt hinzu und zum Teil werden die Glieder vertauscht dargestellt.²²⁴ Dieses Verfahren ähnelt der „Baukastentechnik“ des Ritornells. Angefangen (T. 89-91) wird mit neuem Material auf der Dominante der Haupttonart. T. 92-95 ist aus der Motivgruppe F des RI entwickelt, Solo und erste Violine führen in Terzparallele, sodass die Tuttiviolinen in der Soloepisode auch „solistisch“ auftreten können, die akkordische Begleitung im Unisono, der Eintakter basiert harmonisch jeweils auf dem fallenden Quintschritt A-D, D-G, E-A, der Bass im Halbtonschritt und die Melodie aufwärts sequenzierend. Dabei macht Stamitz auf die Artikulation bzw. den Bogenstrich in jeder zweiten Hälfte aufmerksam, zuerst mit Bindebögen, danach mit einer Kombination von Staccato mit Legato und Détaché.

²²⁴ Die Vertauschbarkeit der Formglieder, besonders in der „Reprise“ der Mannheimer Sinfonien, wurde als Eigenart des Formbaus bezeichnet, siehe Werner Korte, Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. v. Heinrich Hüsch, Regensburg 1962, S. 282-293; Michael Polth, Voglers Sinfonien und die Mannheimer Sinfonien-Tradition, in: Abbé Vogler, Ein Mannheimer im europäischen Kontext, hrsg. v. Thomas Betzwieser und Silke Leopold, Frankfurt am Main 2003, S. 93-130.

Die T. 95-99 lehnen sich an T. 32-36 des SI und die T. 99/100 an T. 6/7 des RI (Motivgruppe D) bzw. 48/49 des SI an. Nach einem Tutti-Unisono des Kopfmotivs in T. 102 wird der größte Teil des SI variiert eingesetzt, dessen Konstruktion eine starke Reprisewirkung schafft. Anhand einer Vergleichstabelle soll dieses Verhältnis verdeutlicht werden:

SI	SIII	Bemerkung
32-36	95-99	identisch
48/49	99/100	leicht verändert
	102	Tutti-Unisono des Kopfmotivs
18	103	Kopfmotiv
19/20	104-112	1 ½ Takte werden zu einem 5 ½-Takte-Modell ausgebreitet und versetzt wiederholt, nach Monte-Sequenz mit D-G-E-A verlaufend
21	115/116	Wiederholt eingesetzt
22-25 bzw. 40/41(SII)	117-119	leicht verändert
42/43	120/121	leicht verändert
46-48	122-124	identisch
50-52	125-127	leicht verändert

Tab. 10: Vergleichstabelle der Taktanordnung zwischen SI und SIII

Die vor dem Tutti in T. 102 verwendeten Teile werden nach diesem nicht mehr eingesetzt, die Teile des SI werden im SIII variiert, in der Reihenfolge getauscht, versetzt eingebaut; hingegen ist das SII eher selbstständiger gestaltet.

Der Formaufbau zeigt eine Transformation der Ritornellform:²²⁵

1. „Exposition“	Ritornell I		
	A, B, C, D, E, F, G, H		
	I (D-Dur)		
2. „Exposition“	Solo I		
	1. Bereich	Übergangsfiguration (Modulation)	2. Bereich
	A, B, C		C, E, F, D, Schlussfiguration
	I (D-Dur)		V (A-Dur)
„Durchführung“	Ritornell II	Solo II	Ritornell III
	A, B, C, H	neue Figurationen, Orchester unterstützt mit motivischem Material aus RI	Tonmaterial aus SII mit Figurenformen a/b (RI) kombiniert, D, H (nur Schlussakkorde)
	V (A-Dur)	V-VI (h-Moll)	VI-I
	Solo III		
„Reprise“ mit vertauschten Formteilen	Übergangsfiguration	1. Bereich	2. Bereich
	neu, alte Figuration, D	A, B, C, ²²⁶	C, E, (F), Schlussfiguration
	I (D-Dur)	I (D-Dur)	I (D-Dur)
	Solo III		
„Coda“	Ritornell IV		
	E, F, G, H		
	I (D-Dur)		

Tab. 11: Formschema des 1. Satzes

Im ersten Satz verbinden sich viele eng miteinander verknüpfte Tonmaterialien. Die Motive des Ritornells werden in den Soloepisoden intensiv bearbeitet, und zwar nicht nur das Kopfmotiv, sondern auch andere Ritornellbestandteile. Selbst die im Solo neu entwickelte Figur wird später auch im Ritornell verwendet. Dies verdichtet die Beziehung zwischen Tutti- und Soloteilen. Der Aufbau suggeriert den Begriff des „sonatenhaften“, gemeint ist nicht das Formmodell mit dem Terminus *Sonatenhauptsatzform*, der erst im Nachhinein definiert wurde. Ebenfalls handelt es sich nicht um den damit verbundenen Themendualismus. Es geht vielmehr um einen

²²⁵ Diese Tabelle dient nur als Hilfe zu einem orientierenden, überlegenden Gedanken, sicherlich ist dies nicht in einer reifen „Sonatenkonzertform“ konzipiert, deswegen sind die oben genannten Begriffe alle in Anführungszeichen gesetzt.

²²⁶ Die Motivgruppe C überlagert im 1. und 2. Bereich.

Innovationsprozess, in dem die „klassischen“ Elemente zunehmend durchsetzen. Zu betrachten sind die sonatenartige harmonische Beziehung, die motivische Verflechtung zwischen Tutti- und Soloteilen, der durchführungsartige Charakter sowie die Reprisewirkung. Ferner ist die Orchesterbehandlung fortgeschritten. Im Ritornell, außer dem typischen Melodieträger 1. Violine, sind die anderen Stimmen auch an der motivischen Substanz beteiligt. In der Episode fungiert das Orchester nicht nur als Begleitung, abgesehen von den Tuttiwürfen, z.B. läuft die erste Violine wie im Duo mit der Solovioline parallel, die zweite Violine und der Bass haben ebenso einen motivischen Anteil. Die schlichte, einheitliche Begleitfläche wird abgeschafft.

3.6.2 Der zweite Satz

Der langsame zweite Satz ist auch in Ritornellform konstruiert – drei Ritornelle, die zwei Episoden umschließen – und steht ebenso in D-Dur.

Das Eingangsritornell gliedert sich in drei Teile, die dem Fortspinnungstypus entsprechen: Vordersatz, Fortspinnung und Epilog. Der dreitaktige Vordersatz zeichnet sich durch ein prägnantes Dreiklangmotiv aus, in T. 2 als Echo wirkend, in T. 3 wird der Unisono-Anfang durch die in den Violinen fließenden Sechzehntel abgelöst, dabei wird der Wechsel der Dynamik von eintaktig zu halbtaktig beschleunigt. Die Fortspinnungspartie (3 Takte) ist im Unisono geführt und sequenziert über einen im Lamentobass zugrunde liegenden Quartzug d-A, dabei legt Stamitz Wert auf die Dynamik. Das Grundmotiv im Halbtonschritt wird durch die Instrumentation, die Rhythmisierung, den Registerwechsel und die Vortragsart kontrastiert: ganzes Orchester gegen allein stehende 1. Violine, die Punktierung gegen Achtel, die tiefe gegen die hohe Tonlage (Bsp. 84). Dieser effektvolle f/p-Wechsel in kurzer Zeit trägt Mannheimer Stilmerkmale. In seinem Klarinettenkonzert kommt auch ein verwandter Entwurf im Orchestertutti vor, dabei handelt es sich um denselben dynamischen Effekt, aber in umgekehrter Darstellung (Bsp. 85). Ferner besteht in der Anlage Ähnlichkeit mit den zwei Cellokonzerten von Carl Philipp Emanuel Bach B-Dur, Wq. 171 und a-Moll, Wq. 170, beide ebenso im zweiten Satz (Bsp. 86, 87).

Bsp. 84: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 2. Satz, T. 4-6

Bsp. 85: J. Stamitz, Klarinettenkonzert B-Dur, 1. Satz, T. 18-21

Bsp. 86: C. P. E. Bach, Cellokonzert B-Dur, Wq. 171, 2. Satz, T. 5/6

Bsp. 87: C. P. E. Bach, Cellokonzert a-Moll, Wq. 170, 2. Satz, T. 14-16

Folgende Gesichtspunkte werden betrachtet: 1) der punktierte Rhythmus, 2) der Dynamikwechsel ist stets nach dem Schwerpunkt, sowie der effektvolle f/p-Wechsel in der kurzen Zeit, 3) der Registerwechsel, auch 4) die Unterstützung der Klangfarbe mit der Instrumentierung in Stamitz' D-Dur-Violinkonzert und C. P. E. Bachs a-Moll-Konzert (T. 14-16) .

Der Epilog ist ein als Echo wirkender wiederholter Zweier mit typischer Dreiachtel-Endungsform.²²⁷ Bei der Wiederholung sind der Bass und die Viola eine Oktave tiefer versetzt.

Im Eingangsritornell knüpfen die motivisch nebeneinander stehenden Teile mehr oder weniger unmittelbar an den vorangegangenen an, der Vordersatz und die Fortspinnung

²²⁷ Bei der als Echo im Piano wiederholten Stelle, wenn diese Stelle am Ende eines Tuttiritornells vorkommt, wird oft gegen Ende ins Forte umgewandelt, um den dynamischen Kontrast zu den Soloteilen deutlich zu unterscheiden.

durch den großen Sprung, die Fortspinnung und der Epilog durch die Rhythmik und Tonrepetition.

Das kürzeste RII (3 ½ Takte) steht in der Dominanttonart A-Dur und ist inhaltlich ausnahmsweise dem Anfang des SI (T. 12-14) entnommen.²²⁸ Der Unterschied zwischen beiden Anfängen besteht darin, dass die Dynamik in der Episode monoton bleibt, während sie im Ritornell taktweise wechselt.

Das RIII steht wieder in der Haupttonart D-Dur. Die Fortspinnung und der Epilog des Eingangsritornells sind wörtlich aufgenommen.

Die zwei Soloepisoden verbinden sich an den Ritornellen, daraus entwickelt sich das Solo unmittelbar; wo das SI mit einem Quartsprung den Hauptton erreicht, füllt das SII die Zwischentöne aus. Die Anfänge (SI: T. 12-15, SII: T. 35-38) und Schlüsse (SI: T. 23-30, SII: T. 54-61) der beiden Episoden entsprechen sich einander bis auf einige Abwandlungen.

Das SI moduliert von D-Dur nach A-Dur durch Monte-Sequenz A-D-H-E (T. 19-23) und das SII ist in D-Dur, wobei eine innere Modulation in die Tonikaparallele vorgenommen wird. Das Solothema erhält neues Material, der Unisono-Anfang des Eingangsritornells bleibt im Begleitorchester (V.II, Va. B.), die 1. Violine führt Sextparallelen zu der Solostimme aus.

Eine wichtige Rhythmusfigur , die vom Eingangsritornell abgespalten ist, taucht in den Soloepisoden sowohl in der Solostimme als auch in der Orchesterbegleitung auf. Sie weist zwei Identitäten auf: Erstens, wenn die Rhythmusformel auftaktig einsetzt, ist dieses meistens im Forte wie in T. 15/16, T. 44-46 (f/p) und ergänzt sich komplementär mit der Solovioline, dies erinnert an die Fortspinnung des Eingangsritornells, die auch durch die Instrumentierung die Klangfarben präsentiert. Zweitens, wenn volltaktig eingesetzt wird, figuriert sie in diesem Fall immer mit dem Solo zusammen wie ein Signalruf, das Orchester bleibt dementsprechend im Piano wie in T. 24-27 und T. 55-58. Ferner hinterlässt im SII (T. 37, 47) der Sekundschritt mit Zweierbindung, an den ersten Satz erinnernd, seine Spur.

²²⁸ Der Unisono-Anfang des Eingangsritornells bleibt in SI in den Stimmen von 2. Violine, Viola und Bass, im RII nur in Viola und Bass.

Das virtuose Element bilden die Doppelgriffe, die in der kurzen Zeit zwischen tiefen und hohen Lagen wechseln (T. 24/25), und ferner die Dezimstreckung als Doppelgriff (T. 60), die eine Herausforderung an die Spieltechnik des Solisten darstellen.

Die Fermate auf der Dominante und der Triller mit langen Vorschlägen in T. 61, bevor das letzte Ritornell eintritt, könnten als Ansatz einer Solokadenz verstanden werden.

3.6.3 Der dritte Satz

Der in D-Dur stehende dritte Satz ist in Ritornellform gebaut, die harmonische Struktur gleicht der des ersten Satzes.

Der Aufbau des Eingangsritornells enthält drei Abschnitte: 16+13+16 Takte,²²⁹ einen wiederholten Achttakter des ersten und dritten Abschnitts und den ungerade aufgeteilten zweiten Abschnitt mit Acht- und Fünftakter. Inhaltlich sind die nebenstehenden Abschnitte eng verknüpft, der neue Abschnitt ist stets aus dem alten entwickelt.

Der erste Abschnitt (T. 1-16) lebt vom lombardischen Rhythmus, kombiniert mit „Schleifer“-Figur über den Grundton-Orgelpunkt (Bsp. 88). Diese Figurform ist in den Violinkonzerten früher bei Vivaldi und später auch bei Mozart zu sehen (Bsp. 89, 90).



Bsp. 88: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 3. Satz, T. 1-6



Bsp. 89: Vivaldi, Konzert PV 202, 1. Satz, T. 1/2

²²⁹ Der Takt 16 ist verschränkt, das Dreiklangsmotiv ist zugleich das Ende des ersten und der Beginn des zweiten Abschnitts.



Bsp. 90: Mozart, Violinkonzert K. 216, G-Dur, 1. Satz, T. 25-33²³⁰

Der zweite Abschnitt (T. 16-28), gestalterisch vom Dreiklangmotiv des ersten Abschnitts abgeleitet, charakterisiert zunächst durch Dynamik, das f/p-Changieren ist durch Instrumentierung, Register und die Vortragsart gekennzeichnet, welches aus dem zweiten Satz (T. 3-5) schon bekannt ist, danach wird das Weitertreiben von den Synkopen übernommen (T. 24-28), mit denen Stamitz in den nächsten Abschnitt überleitet.

Der dritte Abschnitt (T. 29-44) besteht aus den wiederholten Achttaktern. Das achttaktige Modell lässt sich in 4 (2 + 2) + 4 Takte teilen und reiht die beiden Figuren – Synkopen und ein Achtel mit drei gebundenen Achteln  – aus beiden Phrasen des zweiten Abschnitts nebeneinander.²³¹

Das in A-Dur stehende RII greift den ersten Abschnitt des RI auf, wobei in der Wiederholung am Ende statt des Dreiklangmotivs die sechs Takte lange Phrase anschließt, die die Figur  aus dem zweiten Abschnitt und die Bassfigur  aus dem dritten Abschnitt verwendet und im Unisono abschließt.

RIII moduliert von h-Moll nach D-Dur, die T. 15-18 werden variiert übernommen, wobei die Figur in der zweiten Hälfte der Viertakter schon im SII (T. 129/130) in der Begleitung vorkommt. Durch die Quintfallsequenz h-e-A-D wird die Zieltonart in T. 199 erreicht, anschließend wird die erste Phrase des zweiten Abschnitts (T. 16-18) zitartartig, danach leicht variiert eingesetzt und auf der Dominante stehend belassen, wie eine offene Frage wirkend, die nach einer Viertelpause, die Antwort von SIII bekommt.

²³⁰ Im G-Dur-Violinkonzert Mozarts wird diese Rhythmusfigur über eine längere Strecke verwendet.

²³¹ Die Figur  ist im zweiten Abschnitt mit Durchgangsnote und im dritten mit Wechselnote gestaltet.

Die T. 15- 44 werden in RIV eingebaut, dabei wird lediglich die Schlussform von einem Viertel zu Dreiachtel in den Violinen abgewandelt.

Die Soloepisoden sind eng mit den Ritornellen verbunden, deren Motive werden in der Solostimme verwendet und variiert bearbeitet. Ferner sind sie auch öfter als Begleitung oder Tutti einwurf in Gebrauch, drei verwandte Figuren treten in Erscheinung, meistens im Unisono.

1. Die aufsteigende Dreiklangbrechung aus dem repetierten Einzelton aus den T. 7/8 bzw. T. 15/16.



Bsp. 91: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 3. Satz, T. 51/52

2. Die aus T. 16-18 einleitende Figur – aufsteigende Dreiklangbrechung mit absteigendem Skalenabschnitt.



Bsp. 92: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 3. Satz, T. 75/76

3. Die aus T. 17 entwickelte Figur – ein Skalenabstieg nach einem Sprung – kommt erstmals in SII vor.



Bsp. 93: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 3. Satz, T. 129/130

Die Konstruktion von SI und SIII ist von besonderem Interesse. Beide Episoden nehmen fast das ganze Eingangsritornell als Bauplan, und zwar nach der originären Reihenfolge, es wird variiert eingesetzt, dazwischen durch verschiedene Figurationen erweitert. Der Einschnitt im SI ist nach der ersten Phrase des zweiten Abschnitts, dessen zweite Phrase wird nicht verwendet, angeschlossen mit dem dritten Abschnitt in der Dominanttonart A-Dur. Der Einschnitt im SIII ist schon nach dem ersten Abschnitt, alle Abschnitte werden in der Haupttonart D-Dur dargestellt.

Die T. 1- 23 des RI werden am Anfang des SI (T. 45-67) leicht modifiziert eingebaut, bei dem ersten Abschnitt des Ritornells, wo alle beteiligt sind, differenziert Stamitz im Solo. Die Stimmenverteilung wird nach oben gerückt, der Orgelpunkt auf dem Grundton ist auf die 2. Violine reduziert, die Stimmen der 1. Violine und 2. Violine des Ritornells werden im SI als Solovioline und 1. Violine versehen, dabei wirkt die anschließende Dreiklangbrechung (T. 51/52) als Tuttieinwurf. Die T. 60-67 lehnen sich an die erste Phrase des zweiten Abschnitts an, die dann abgespalten aufwärts weiterführt und sich mit einstimmigem Orchester in derselben Figur in entgegengesetzter Richtung entfaltet.

Zwei figurative Phrasen sind dazwischen eingebaut, die erste auf der modulierten Sequenz basierend, sie geschieht in T. 68-83 mit den Harmonien A-D-H-E,²³² die Spielfiguren bewegen sich über einen Orgelpunkt, wobei eine Augmentation entstanden ist, von Sechzehnteln über Achtel, und enden in Vierteln. Diese zwei Achttakter sind durch Orchestereinwurf im Dreiklangmotiv (Figur 2) verbunden, die sich dann in der zweiten Phrase in T. 84-89 als Begleitung wandelt. Die T. 94-102 in der Dominanttonart A-Dur knüpfen wieder am RI an, und zwar an dessen dritten Abschnitt, die Figur (T. 29-32) bleibt in der Solostimme horizontal notengetreu (transponiert), während sie sich in der Begleitung schräg auf verschiedene Stimmen verteilt.²³³ Die letzten drei Takte werden ersetzt durch einen chromatischen Aufstieg auf der mit effektvoller f/p wechselnden Begleitung und zu vier Takten erweitert. Dieser schlagweise f/p-Wechsel wird auch in seinem Klarinettenkonzert eingesetzt:

Bsp. 94: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 3. Satz, T. 99-101/Klarinettenkonzert B-Dur, 1. Satz, T. 17

²³² Stamitz schließt die Tonikafläche oft in der Dominante/V. Stufe der Ausgangstonart (TV), die mit der Sequenz in der Übergangspartie beginnt, in der Dominante der Zieltonart landet, mittelbar oder unmittelbar in die Zieltonart kadenziiert und sie befestigt.

²³³ Die Figuren – Synkopen und ein Achtel mit drei gebundenen Achteln – werden auf 1. Violine und 2. Violine/Viola nacheinander eingesetzt.

Mit einem Quartsprung schließt das SIII am Anfang des SI bzw. RI wörtlich an (T. 208-222), bis zu einer kleinen Abwandlung in T. 212 und 217, dabei ist die lombardische Rhythmisierung durch Punktierung ersetzt. Drei Phrasen werden dazwischen eingesetzt: 1. Über eine stufenweise aufsteigende Basslinie von d-a in T. 223-233 verläuft zunächst der Zweier mit einer Dezimstreckung und fallender Skala in harmonischer Fortschreitung einer 5-6-Konsequente. Beim dritten Sequenzgang werden die Sechzehntel von den Triolen abgelöst. 2. Über den Dominantorgelpunkt in T. 234-246 entfaltet sich die Solovioline in Sechzehnteln, die figurativ an den T. 68-74 des SI anknüpfen. 3. Ein mit Triller verzierter Halbtonschritt-Abgang, an den ersten Satz erinnernd (T. 3/4, 21/22), sinkt über die Figur 3  ²³⁴ und steigt umgehend in Dreiklangbrechung. In T. 257 werden die Abschnitte 2 und 3 des RI mit leichter Änderung angeschlossen.

Der Anfang des SII (T. 123/124) ist eindeutig von der vorhin erwähnten Figur 1 (Bsp. 91) des RI inspiriert, die Tonrepetition wandelt sich zum Halteton, nur erklingt die zweite Violine in repetierten Achteln. Zwei Takte später imitiert das Orchester mit originärer Erscheinung, weiter wird die Figur ein „Achtel mit drei gebundenen Achteln“ eingeführt (aus der Figur 3, Bsp. 93). Der Viertakter T. 131-134 wird in T. 135-138 mit Durchgängen verziert. Dieser auf A-Dur stehende Anfangsteil (T. 123-138) wird umgehend auf D-Dur transponiert und modifiziert (T. 138-149). Die Zieltonart h-Moll wird mit zwei Sequenzpartien erreicht, die der mit Sechzehnteln dominierten Monte-Sequenz D-G-E-A (T. 150-173) und dem mit Achteln fallenden Parallelismus A-D-Fis-h (T. 174-182) folgen.²³⁵ Die Sechzehntelfiguration wird von T. 68-75 des SI entwickelt und zum Zwölftakter erweitert, dabei beschleunigt der Harmonierhythmus von Viertakter, Eintakter zum Halbtakter. Die Figur in T. 153/154, nach einem Sprung mit drei gebundenen Sechzehnteln mit der leittönigen Wechselnote , findet ihren Ursprung im ersten Satz (T. 14), könnte aber auch als eine Komprimierung der Figur aus T. 30, 32 des RI des dritten Satzes angesehen werden. Im T. 183 gipfelt der übermäßige Quintsextakkord (DD^v₅ >) und führt umgehend abwärts, dann wieder wie im SI chromatisch aufsteigend und mit Vorhalt und Triller abschließend.

²³⁴ Siehe auch Bsp. 93.

²³⁵ Der fallende Parallelismus, bei dem die beiden Akkorde des jeweiligen Sequenzgliedes vertauscht sind.

Eine ausgeschriebene Kadenz ist in der Partitur enthalten, nicht aber im Stück niedergeschrieben, sondern hinten extra angehängt. Die Kadenz wird üblicherweise im Fermate-Takt (T. 283) auf der Dominante vorgetragen, bevor das letzte Tutti erklingt.

Das Formschema:^{236, 237}

1. „Exposition“	Ritornell I		
	A, B, C		
	I (D-Dur)		
2. „Exposition“	Solo I		
	A, B(I)	Übergangsfiguration (Modulation)	B (II), C
	I (D-Dur)		V (A-Dur)
„Durchführung“	Ritornell II	Solo II	Ritornell III
	A ²³⁸	alte und neue figurative Materialien, Motivteile aus dem RI werden von Solo und Orchester verwendet	B (I)
	V (A-Dur)	V-VI (h-Moll)	VI-I
„Reprise“	Solo III		
	A	Übergangsfiguration ohne Modulation	B, C
	I		I
„Coda“	Ritornell IV		
	B, C		
	I (D-Dur)		

Tab. 12: Formschema des 3. Satzes

Der Aufbau des SI und SIII ist aus dem Eingangsritornell übernommen und inzwischen durch virtuose Spielfiguren erweitert, nach der Dominante moduliert. In der Dominanttonart greift das SI die Ritornellmotivik wieder auf. SIII hingegen verbleibt nach figurativen Phrasen bei der Wiederkehr des Ritornellmaterials in der

²³⁶ Im tabellarischen Formschema werden 1., 2., 3. Abschnitt entsprechend mit den Buchstaben A, B, C und die erste und zweite Phrase des zweiten Abschnitts mit I und II gekennzeichnet.

²³⁷ Siehe Fußnote 225.

²³⁸ Noch mit Motivsplittern aus Abschnitt B und C erweitert.

Haupttonart.²³⁹ Das modulierende SII wird eher mit Motivteilen bearbeitet und weitergesponnen, dadurch einen „Durchführungscharakter“ erhaltend. Eine derartige Konstruktion trägt den Keim der klassischen Konzertform in sich.

Dieses Konzert befand sich in einem „fortgeschrittenen“ Stadium, in fortentwickelter Ritornellform, vor allem in den schnellen Sätzen, die von der typischen traditionellen Konzertform abweicht und in Richtung der klassischen Konzertform (Sonatenkonzert) tendiert. Neben der formalen Entwicklung sind noch „moderne“ Besonderheiten interessant. Einige Überlegungen und Betrachtungen dazu werden nun zusammengefasst:

1. Die starke Verdichtung der Beziehung zwischen Tutti und Solo: (Fast) alles Tonmaterial des RI wird in SI verwendet, das SI baut in Anlehnung an das RI mit virtuosen Figurationen auf, d.h., der Solist erweitert nach einer „verkürzten“ „1. Exposition“ des Orchesters deren Wiederholung mit virtuosen Spielfiguren als „2. Exposition“.
2. Das Timing: Obwohl von einer „Thematik“, damit verbunden wie Hauptthema und Seitenthema, noch nicht die Rede ist, ist hier die motivische, tonartliche Verflechtung zu betrachten. Wie in Nummer 1 schon erwähnt, sind Tutti- und Soloteile eng verbunden; SI erfüllt die Übergangspartie (Modulation) mit virtuosen Spielfiguren, und wenn das Solo wieder das Ritornellmaterial aufgreift, ist es in der Dominanttonart angekommen. Das reprisenartige SIII ist in der gleichen Tonart geblieben.
3. Wechselwirkung zwischen Solo und Tutti: Die Soloepisoden sind durch Tuttieinwürfe (meistens im Unisono) mit Ritornellmotivik unterbrochen, die mittlerweile auch während des Solospiels mit der Solostimme gleichzeitig existieren.
4. Das Kopfmotiv des Solos wird auch vom Ritornell übernommen (2. Satz SI→RII).
5. Die „Reprise“: Das SIII wiederholt nicht nur das Kopfmotiv des RI oder SI in der Haupttonart, sondern das SI wird zum großen Teil repetiert (im 1. Satz noch mit Vertauschung der Formabschnitte versehen).

²³⁹ Der erste Satz verfährt nach dem gleichen Prinzip.

6. Die Begleitung: Das Begleitorchester trägt auch motivisches Material aus RI. Es ist nicht nur eine einfache „Begleitung“, es tritt in einigen Fällen auch hervor, das Solo imitierend oder im „Duo“, in Parallelen führend. Eine Besonderheit ist noch die selbstständige Dynamik – das Forte bzw. der f/p-Wechsel in der Begleitung (abgesehen von Tuttieinwürfen).
7. Die Dynamik: Bei der Dynamik der Mannheimer Sinfonien ist neben dem Crescendoeffekt der dynamische Kontrast f/p auf engstem Raum von großem Interesse. Stamitz benutzt in diesem Konzert diesen Klangeffekt mit ständigem f/p-Wechsel sehr häufig, der sowohl volltaktig als auch auftaktig eingesetzt wird.

3.7 Violinkonzert Nr. 7 D-Dur

Ein mit vier Tempobezeichnungen (Adagio-Allegro-Adagio-Allegro) versehener Satzkomplex steht zur Diskussion. Die Frage lautet dementsprechend: Liegt hier etwa ein viersätziges Violinkonzert vor, oder handelt es sich doch eher um ein dreisätziges Werk?

Das Konzert beginnt mit einem einleitenden siebentaktigen Adagio-Abschnitt im C-Takt, der aus synkopierten Dreiklangbrechungen und Tonrepetitionen besteht und im Halbschluss ausläuft. Nach dieser Eröffnung schließt sich ein Satzkomplex ebenso in der gleichen Ton- und Taktart an. Schließlich ist dieser Adagio-Abschnitt unkonzertant ausgestaltet, rein dem Tutti überantwortet. Das spricht dafür, dass der langsame Teil einen einleitenden Charakter trägt und wenig ausgeprägtes selbstständiges Eigenleben hat.

Die Konstruktion, im Stil der „Operneinleitung italienischen Musters“ komponiert, tritt nicht selten in den Violinkonzerten der damaligen Zeit auf, sie ist damit von vornherein an Dreisätzigkeit gebunden. Unter den Werken Vivaldis gibt es auch einige Violinkonzerte mit langsamer Einleitung, worin er gerne die Tempovorschrift Largo verwendet. Stamitz notiert Adagio.²⁴⁰ Die langsame Eröffnung fließt meistens in der Dominante aus, wonach die Fortsetzung zum schnellen, dem Wesen nach unkonzertanten Abschnitt folgt.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen zwei D-Dur-Violinkonzerten, deren Sätze alle in D-Dur bleiben, kontrastiert hier der langsame zweite Satz mit dem homonymen d-Moll. Während dort alle in der Ritornellform fungieren, komponiert Stamitz in diesem Konzert mit diversen Formen.

²⁴⁰ Siehe auch Stamitz, 3. Violinkonzert F-Dur.

3.7.1 Der erste Satz

Der erste Satz ist in der Ritornellform komponiert mit drei Ritornellen und zwei Episoden, die miteinander verschränkt sind. Das Ritornell III ist gleich wie RI und durch da capo angegeben. Die identischen Rahmenritornelle gelten als Norm für Vivaldi, bei Stamitz gehören sie aber zu den wenigen Ausnahmen.

Die Tonartendisposition:

Das Ritornell I steht in der Tonika, das Solo I moduliert nach Dominante A-Dur, das Ritornell II beginnt in der Dominante und endet in der Tonikaparallele (h-Moll), das SII moduliert in die Tonika zurück.

Das Streichorchester setzt sich aus zwei Oberstimmen (zwei Violinen) und einem Bassfundament (Viola und Bass im Unisono) zusammen; diese Besetzungsform mit zwei hohen und einer tiefen Stimme hat ihr Vorbild in der barocken Triosonate.

Das Ritornell I lässt formal drei Teile erkennen: Anfangsteil (T. 8/9), Mittelteil (T. 10-13) und Schlussteil (T. 13-17), die sich auch von der Gestaltung der Bassstimme unterscheiden: pochende Achtel, durchgehende Sechzehntel und die gelegentlich von der Achtelpause gelöste Achtelkette. Das Vorbild des Fortspinnungstypus ist im Aufbau deutlich zu erkennen. Der in oktavversetzte Eintakter bildet den Anfangsteil. Im Mittelteil imitieren die beiden Violinen im Halbtaktabstand in der Quinte und sequenzieren nach dem Quintfallprinzip. Aus dem Mittelteil heraus entwickelt sich ein wiederholter Zweitakter im kadenzierenden Schlussteil. Das RII übernimmt den Motivteil des Schlussteils und baut neu erfundenes Material in Synkopen dazu, in A- und D-Dur verlaufend. Die folgenden Takte sind vom Mittelteil des RI übernommen, harmonisch anstelle der Quintfallsequenz wird die Monte-Sequenz herangezogen, sodass der Einzeltakter melodisch anstatt abwärts aufwärts stufenweise fortschreitet.

Während es sich beim „Grundtyp“ des Solokonzerts um das Kontrastieren des vollbesetzten Ritornells gegen das allein vom Bass begleitete Solo handelt, beinhalten

die Soloepisoden in sich selbst diese zwei unterschiedlich besetzten Teile. Ferner werden die beiden Soloteile auch durch gleiche Figurationen verbunden.

Das SI entnimmt das Kopfmotiv des RI sehr dezent, mit dem Terzabstieg in Sechzehnteltriolen , greift aber den ganzen Schlussteil variiert am Ende des SI auf (T. 29-33), wenn die Zieltonart erreicht ist, um die Tonalität mit der Ritornellmotivik zu stabilisieren. Die Instrumentation ist divers gestaltet, der Solist beginnt zuerst über dreistimmiger Begleitung, dann entfaltet er sich in Dreiklangbrechungen in Sechzehnteln über das vollbesetzte Orchester. In T. 23/24, wo sich der Solist in der hohen Tonlage bewegt, bleiben nur noch 1. und 2. Violine im Unisono, anschließend ist das Solo allein vom Bass begleitet. Die Akkordzeichnungen der Solostimme in T. 25-29 können zeitgemäß in der Aufführungspraxis in Arpeggien in verschiedener Arten ausgeführt werden. In T. 29-33 wird der modifizierte Schlussteil weiterhin über dem allein stehenden Bass eingesetzt, dabei ist der Bass am motivischen Geschehen beteiligt.

Die triolische Bewegung mit der halben Note fließt im SII klanglich in Quintfallsequenz und landet dadurch in T. 47 in D-Dur, die folgende Sechzehntelfiguration ist dem SI (T. 19-22) entliehen und sequenziert taktweise nach dem gleichen Prinzip (Quintfallsequenz) mit Verweilen in der Dominante zu einer anderen Figur, Terzabstieg in Sechzehnteltriolen (T. 55/56), deren Erscheinung schon am Anfang des RI bzw. SI vorkommt, zurück nach D-Dur. Die Schlusstakte sind die transponierten T. 29-33 des SI in D-Dur.

3.7.2 Der zweite Satz

Der zweite Satz wird vom Solisten und Bass ausgeführt und ist in Suitensatzform konzipiert $|| : t \rightarrow tP : || : tP \rightarrow t : ||$. Er hat zwei Teile, die jeweils wiederholt werden. Der harmonische Verlauf entspricht der Norm des Suitensatzes in Moll: Der erste Teil führt zur Durparallele (F-Dur), der zweite kehrt zur Tonika zurück. Der zweite Teil startet motivisch wie der erste, Grundlage für die Form ist die harmonische Ordnung, also ist der zweite Teil motivisch im Wesentlichen die Wiederholung des ersten, harmonisch dennoch dessen Umkehrung, und daraus resultiert dieselbe Länge beider Teile.

3.7.3 Der dritte Satz

Der dritte Satz trägt wie der erste die Überschrift „Allegro“, unterscheidet sich jedoch mit schwungvollem Tanzcharakter im 3/8-Takt und verkörpert einerseits die Ritornellform mit vier Tutti und drei Soli, wird aber andererseits formal von zwei proportional etwa gleich geteilten Wiederholungsteilen überlagert. Der erste Teil moduliert zur Dominante, der zweite bleibt in der Tonika.²⁴¹

:	RI	SI	RII	: :	SII	RIII	SIII	RIV	:
	31T.	34T.	9T.		16T.	11T.	32T.	19T.	
	D	D-A	A		D	D	D	D	
	D	→	A		D	→	D		
	74 T.				78 T.				

Tab. 13: Formschema

Ritornell

Das Eingangsritornell ist wie der erste Satz nach Art einer Triosonate besetzt,²⁴² in drei Teile gegliedert: 6+12+14 Takte.²⁴³

Der erste Teil ist ein versetzter Dreitakter aus schwungvollem Dreiklang- und Skalenmotiv. Der zweite ist ein versetzter Sechstakter auf D und G. Der dritte Teil lebt hauptsächlich von Achtelbewegungen und kann in zwei kleine Abschnitte geteilt werden: 6+8 (4+4). Der Sechstakter ist aus einem sequenzierten Eintakter über stufenweise absteigender Basslinie in durchgehenden Achteln gestaltet. Der Achtakter ist ein wiederholter Viertakter, bei der Wiederholung ist die Bassstimme der Viola anvertraut.

Das RII steht in A-Dur, der wiederholte Viertakter besteht aus einer Mischung von drittem Teil und zweitem Teil (T. 9), bei der Wiederholung um einen Takt erweitert. Die Achtelkette erinnert an den dritten Teil, das Terzmotiv in Sechzehnteltriolen mit zwei Achteln ist eine Umkehrung des T. 8 bzw. T. 11. Das RIII verläuft in fließenden Achteln,

²⁴¹ Der zweite Teil startet noch in A-Dur, wendet sich aber sehr schnell wieder nach D-Dur.

²⁴² Abgesehen von T. 27/28.

²⁴³ Der verschränkte Takt wird doppelt gezählt.

ebenfalls an den dritten Teil erinnernd, harmonisch ist es mit D^v zu h und A angereichert und läuft schließlich im Halbschluss aus. Das RIV wird vom ersten und dritten Teil ausgefüllt.

Solo

Die Soloepisoden sind wie der erste Satz aus zwei Besetzungsmöglichkeiten gestaltet: 1. Orchester und 2. Bass alleine. Im Wesentlichen dominieren die spielerischen Figurationen in SI und SIII gegenüber dem SII. Die SI und SIII fließen in die folgenden Tuttitteile, das SII führt hingegen zu einer Generalpause, der sich das RIII anschließt.

Der Solo- und Ritornellanfang sind motivisch unabhängig voneinander. Das SI ist aus dem Schlusstakt des RI (T. 31) heraus entwickelt, die Oktavierung des RI wird durch Tonrepetition im Solo ersetzt, zusammen mit Sechzehnteln bildet es einen Zweitakter, der aufwärts auf dreistimmiger Begleitung sequenziert wird. Nach einer Zäsur setzt sich die Solovioline mit derselben Rhythmisierung in anderer Gestaltung über vierstimmig besetztes Orchester in Quintfallsequenz fort. Das Einsetzen in der hohen Lage mit dem Ton a³ und die extremen Sprünge in T. 43, 47, 51 verlangen eine violintechnisch anspruchsvolle Leistung. Die T. 53-57 fließen über Basstetrachord klanglich in Fauxbourdon, den das Solo in Sechzehntelbewegungen figuriert. Damit ist die Zieltonart A-Dur erreicht. Die T. 59-62 sind von T. 24-27 (aus dem dritten Teil des RI) leicht variiert übernommen, dann weiter in T. 63-65 modifiziert und um drei Takte verkürzt eingebaut.

Das SII bewegt sich im Großen und Ganzen in der Dominantfläche der D-Dur-Tonart. Zunächst stellt das Solo in langen Noten die Akkordtöne in der zeitlichen Verfassung über den Grund- und Quartsextakkord des Orchesters vor, die anschließenden Takte greifen das rhythmische Material des dritten Teils des RI (T. 26/27 bzw. 30/31) auf und führen aufwärts zum Halbschluss.

Das SIII ist aus zwei deutlich voneinander getrennten Teilen gebaut. Im ersten Teil (T. 102-116) dominiert die Sechzehntelpassage in Quintfallsequenz, im zweiten Teil (T. 117-133) wird es vom Schlussteil (dem dritten Teil) des RI inspiriert; die ersten sechs

Takte verlaufen über Basstetrachord, die folgenden acht Takte, an T. 24-31 erinnernd, werden um einen wiederholten Zweitakter erweitert.²⁴⁴

Allgemein sind die Soloteile und Ritornelle der schnellen Sätze weniger durch den Anfang sondern eher durch das Ende verbunden. Der Schlussteil des Eingangsritornells wird am Ende des Soloteils aufgenommen, während die anderen Teile des RI nur kurz in Fragmenten vorkommen. Die Instrumentation der beiden SI in den schnellen Sätzen erfolgt vom Stimmenzuwachs zur Stimmenreduktion, die anderen Soloteile, in der Begleitung vollstimmig beginnend, werden im Verlauf des Prozesses reduziert. Die zwei langsamen Abschnitte haben einmal eine eröffnende Funktion der Einleitung, zum anderen dienen sie als kontrastives Element des zweiten Satzes.

Seine Entstehung dürfte aufgrund stilistischer Eigenheiten, wie z.B. des in „Triosonate“ besetzten Orchestertuttis, der Zweiteiligkeit des dritten Satzes, des gelegentlich bezifferten Basses, des mit D.C. angegebenen RIII des ersten, vom Bass alleine begleiteten Solos usw., einer früheren Schaffensperiode zuzuordnen sein.

²⁴⁴ In T. 130 ist die Taktverschränkung.

3.8 Violinkonzert Nr. 8 B-Dur

Die Sätze, in der für Stamitz charakteristischen Tonartenfolge Tonika-Subdominante-Tonika (B-Dur, Es-Dur, B-Dur) komponiert, tragen die Tempovorschriften Allegro moderato im C-Takt, Adagio im C-Takt und Allegro im 3/8-Takt. Die Ritornellform ist auf alle Konzertsätze übertragen: Die schnellen Sätze erhalten je vier Ritornelle und drei Episoden, im langsamen Satz alterieren drei Tutti und zwei Soli.

3.8.1 Die Ecksätze

3.8.1.1 Die Eingangsritornelle

Hier sind mehrere in sich abgeschlossene Gruppen zu unterscheiden, die sich wiederum in noch kleinere Glieder unterteilen lassen. Die Dominanttonart wird in beiden Eingangsritornellen berührt. Im ersten Satz neigen alle Abschnitte durch die eigenständige motivische Gestaltung zu mehr Selbstständigkeit, während das Durchdringen des Motivs im dritten Satz ein einheitliches Bild darstellt.

Im ersten Satz treten drei Abschnitte, 8+9+2 Takte, hervor. Jeder Abschnitt besteht aus zwei leicht voneinander abweichenden kleinen Teilen. Die erste Gruppe setzt sich aus zwei Viertaktern zusammen, der erste Vierer bleibt in B-Dur und der zweite moduliert nach F-Dur. Motivisch herrscht das Synkopenelement vor, das in drei Figuren in Erscheinung tritt.



Bsp. 95: a, a¹, a², a³ ²⁴⁵

Durch das Pausieren der 1. Violine lässt sich der Viertakter in zwei Glieder teilen, wobei sich das zweite Glied erneut im Eintakter aufspaltet. Die „Seufzer-Figur“ in T. 3 wird

²⁴⁵ Die Figur a³ kommt erst in der Soloepisode vor.

durch die Dynamik hervorgehoben, gleichzeitig ändert sich die Begleitfigur von durchlaufenden Achteln zu einem Komplementärrhythmus.

Die zweite Gruppe setzt sich aus 5+4 Takten zusammen, der Fünftakter ist eigentlich ein Viertakter, T. 11 (mit Auftakt) könnte man als einen Erweiterungstakt verstehen,²⁴⁶ dabei ist dieser Erweiterungstakt motivisch mit dem folgenden Zweitakter verbunden. Der Viertakter ist durch die Pause in der Violinstimme klar abgegrenzt, er unterscheidet sich von zwei kontrastierenden Zweitaktern. Im ersten Zweier sind die Motive mit violintechnischer Artikulation und Dynamik verbunden: Fallende Dreiklangbrechung wird mit Legato im Forte und Tonrepetition mit Staccato im Piano vorgetragen. Diese spezielle Staccato-Verwendung erinnert an den 2. Satz des 4. Violinkonzerts. Auch diese effektvolle Dynamik mit f/p-Wechsel ist charakteristisch für die Mannheimer Schule. Der zweite Zweitakter ist primär aus steigenden Dreiklangbrechungen und fallendem Terzgang in Triolen und nicht mit bestimmten Vortragsangaben verbunden. Der erste lebt vom Kontrast, demgegenüber ist der zweite eher schlicht gestaltet. Dabei pendelt der erste Zweitakter des Viertakters zwischen Tonika und Dominante, der zweite Zweitakter verläuft über die chromatische erhöhte IV. Stufe nach Dominante, die schließlich in die Tonika kadenziiert. An dritter Stelle steht die zweitaktige Schlussgruppe aus zwei mit Dreiklangmotiv gefüllten Eintaktern, wobei der Bass mit Dominantleitton e im Halbtonschritt einleitet.

Im dritten Satz zeichnen sich vier Abschnitte ab: 8 Takte, 10 Takte, 8 Takte, 8 Takte.

Das wichtigste Element, das in allen Abschnitten des Eingangsritornells erscheint, ist die mit Artikulationsbogen verbundene Figur – gebundene zwei Achtel mit einem springenden Achtel (a)  –, die ebenfalls für das Material der Soloepisoden sorgt. Diese Figur erscheint auch mit umgekehrtem Bogenstrich (a¹) .

Der in 4 + 4 Takte geteilte erste Abschnitt kadenziiert mit Halbschluss auf der Dominante. Motivisch herrscht das Motiv a  vor, dabei ist die erste Hälfte der beiden Viertakter volltaktig gegen auftaktig eingeführt. Das Motiv der Violinen in der ersten Hälfte des zweiten Viertakters (T. 5/6) ist mit dem Motiv a verwandt. Die zweite Hälfte der beiden

²⁴⁶ Der Halbschluss in T. 10 auf Drei wird anschließend mit Arpeggien und Triolen im Terzgang erweitert, im T. 11 auf Drei wieder auf der Dominante auslaufend.

Viertakter ist hingegen durch den gleichen Gestus verbunden. Es fällt auf, dass die Violinen im ersten Viertakter in Terz- oder Sextparallelen führen, während sie im zweiten unisono spielen.

Die zehntaktige Sequenzpartie des zweiten Abschnitts moduliert durch drei Quintschritte F-B, G-C, C-F nach F-Dur, die T. 14/15 werden in T. 16/17 wiederholt. Die Figuration ist von T. 5/6 abgeleitet mit auftaktig absteigendem Sprung, das Hauptmotiv wird von 2. Violine und Viola übernommen.

Im Piano-Abschnitt, in 4+4 Takten versetzt gebaut, dominiert das Hauptmotiv, harmonisch verlaufend in B-Es-C-F. Der letzte Abschnitt setzt sich aus wiederholtem Viertakter zusammen,²⁴⁷ motivisch aus steigendem Dreiklangmotiv, auf- und abwärts führendem Skalenmotiv, diese sind mit dem Hauptmotiv (a¹) und dessen Variationsformel (T. 30) aneinandergereiht. Wie im letzten Abschnitt des ersten Satzes wird die klangliche Bereicherung durch den Dominantleitton e erzeugt.

3.8.1.2 Die charakteristischen Merkmale der Binnen- und Schlussritornelle

Die Binnen- und Schlussritornelle der Ecksätze sind deutlich verkürzt. Der harmonische Ablauf verfährt nach dem gleichen Prinzip: Das erste Binnenritornell bleibt in F-Dur (D), das zweite führt von g-Moll nach B-Dur (Tp-T) und schließt auf der Dominante der Zieltonart. Das Schlussritornell steht in der Haupttonart.

Die Motivgruppen des Eingangsritornells werden wahlweise aufgenommen, dabei erscheinen sie immer in der originären Reihenfolge. Die Umgestaltung des Materials geschieht durch drei Wege:

1. Übernahme des kompletten Abschnitts
2. Teil- oder taktweise, Abspaltung eines Abschnitts und dessen Modifizierung
3. Hinzufügung neuer Materialien; meist werden kleine Figuren aus dem Eingangsritornell aufgegriffen.

²⁴⁷ Der letzte Takt (T. 34) wird zum Oktavsprung gewandelt.

Im ersten Satz werden alle Abschnitte des RI wieder verwendet, im dritten Satz sind nur der erste und letzte Abschnitt aufgenommen.

Das RII des ersten Satzes wiederholt die ersten drei Takte (1. Abschnitt) und den letzten Abschnitt des RI in der Dominanttonart, die durch ein kleines Glied mit Terzraumfigur aus RI (T. 11, 13) verbunden sind. Das RIII entnimmt das Material des zweiten Abschnitts vom RI. Der Übergang von g-Moll nach B-Dur erfolgt über die Monte-Sequenz, unerwartet mit dem homonymen Dur-Akkord beginnend, G⁷-c-F⁷-B. Die T. 77/78, im Takt verschoben, sind mit den T. 10/11 identisch, die T. 14/15 werden in T. 78-80 eingesetzt, dabei wird die Figur in der zweiten Hälfte in T. 14 zu Synkopen abgeändert. Die Schlusstakte bestehen aus ab- und aufsteigenden Triolen im Terzraum aus RI und einer neuen Figur mit fallender Akkordbrechung über die Harmonie DD^v-D. Wie eine Zusammenfassung wird das Material aller Abschnitte des RI im Schlussritornell verwendet. Die T. 108/109 lehnen sich an die Synkopenfigur des ersten Abschnitts an, harmonisch durch eine hinzugefügte Septime bereichert, die T. 110-113 am zweiten, dabei wird die Figur durch Abspaltung erweitert, die T. 114/115 sind dem dritten Abschnitt treu geblieben.

Im dritten Satz ist der erste Abschnitt des RI in allen Ritornellen erschienen. Das RII des dritten Satzes transponiert den Anfang (1. Abschnitt) und das Ende (4. Abschnitt) des RI in der Dominanttonart. Das RIII 4+4+4 Takte, die ersten zwei Viertakter auf g-Moll und F-Dur, sind motivisch aus den ersten zwei Takten und T. 15 des RI. Der letzte Viertakter ist in B-Dur, T. 145 erinnert an T. 11 des ersten Satzes. Das kürzeste RIV in B-Dur greift auf die T. 4-8 aus dem ersten Abschnitt leicht variiert und anschließend den vierten Abschnitt ohne die T. 29/30 bzw. T. 33 zurück. Das Besondere daran ist, während die wiederholte Schlussgruppe des Eingangsritornells im letzten Ritornell normalerweise wörtlich übernommen ist, werden hier Takte ausgespart. Diese variierte Idee entstammt ursprünglich von T. 68-70 des SI.

3.8.1.3 Die Episode

Die Soloepisoden der Ecksätze bestehen aus mehreren figurativen Passagen, die sequenziert oder wiederholt werden. Der Ritornell- und Solobeginn (SI, SII) sind verwandt, im SI wird der Ritornellbeginn eine Oktave höher gelegt und im SII wird er in der Dominanttonart übernommen. Der Anfang des SIII des ersten Satzes knüpft am T. 12 des RI an, im dritten Satz sind nur die begleitenden Violinen mit dem Hauptmotiv verbunden.

Das SI des ersten Satzes stellt in der ersten Hälfte eine regelmäßige geradtaktige Teilung dar mit vier Viertaktern, die verschiedene Aufgaben haben und Charaktere tragen, die teilweise Anklänge an RI erkennen lassen, wie z.B. das Synkopenelement. Der erste Viertakter (2+2, T. 20-23) präsentiert die Tonikadarstellung und schließt auf der Dominante (TI-TV). Der sequenzierende Übergang (2+2, T. 24-27) des zweiten erfolgt durch die Monte-Sequenz F-B-G-C. Der dritte (2+2, T. 28-31) ist mit Doppelgriffen gekennzeichnet. Der vierte (T. 32-35/36) verweilt in der Dominantebene, die Solovioline entfaltet sich in aufsteigenden Dreiklangbrechungen auf dem Dominantorgelpunkt, die in T. 35 schließlich über den Dominantleitton weiterführt, dabei präsentieren die 1. und 2. Violine und die Viola die Akkorde in langen ziehenden Notenwerten. Die zweite Hälfte weist einen unregelmäßigen Aufbau mit klein gegliederten Einheiten von ein bis zwei Takten auf. Der musikalische Charakter wird wesentlich durch recht virtuose Mittel hervorgehoben, wie die mit Zweiunddreißigsteln verzierten Synkopen (a^3), Dezimsprung, die Läufe und Arpeggien in schnellen Zweiunddreißigsteln. Die halbtaktigen virtuoson Figuren werden stets zweimal wiederholt (T. 38-40, 46/47), sie werden aneinandergereiht oder von den virtuoson Läufen umrahmt (T. 41, 45, 48). Ein vom Ritornell (T. 12) abgeleiteter Teil ist in T. 42-44 eingeschoben. Die Schlusstakte leben ebenfalls durch virtuose Dreiklangbrechung in Zweiunddreißigsteln.

Das SII ist gegenüber dem SI und SIII viel kürzer. Die Sechzehnteltriolen und der punktierte Rhythmus bieten die Grundbausteine der figurativen Kombinationen. In der F-Dur-Ebene gehen die einzelnen Bauglieder ineinander über und schließen wie SI auf der Dominante, charakteristisch ist noch der extrem große Sprung in die Quintdezime (T. 59/60). Das Eintreten der neuen Dominante in T. 61 deutet die Modulation nach

g-Moll an, die aber umgehend von der Sequenz g/G-C-A-D abgelöst wird, um schließlich in g-Moll zu kadenzieren. Die Anlage ab T. 67 (2. Hälfte) erinnert an die zweite Hälfte des SI – die dreimalige Erscheinung der halbtaktigen virtuoson Figuren werden von den virtuoson Läufen eingeleitet oder durch sie verbunden. Dabei sind die Figuren in T. 68/69 den T. 39/40 des SI ähnlich – die Triolenfigur umspielt den Quintton, der stets als der dritte Ton der Triole erscheint, verwandt mit den T. 71/72. Diese werden zwei Oktaven höher verlegt und die Reihenfolge der Figuren wird von 1234 zu 2314 vertauscht.

In der dritten Episode ist der Solopart teils neu erfunden, teils aus bereits erklangenen Formteilen des SI übernommen, die stets zwischen dem neuen Tonmaterial eingeschoben sind. Dies sind, um einige Beispiele zu nennen, die T. 87-90, 97/98, 102-104, auch die Anfangsphase ist mit den T. 42-45 des SI in der Motivik und im Aufbau verwandt.²⁴⁸ Ebenso erinnert die Gestaltung der Begleitung wie in T. 91 an T. 32-36 des SI, außerdem ist das unerwartete Erscheinen des Ritornellmotivs (T. 9/10) in der ersten Violine in T. 100 augenfällig.

Um den Klangkontrast zwischen Tutti und Solo hervorzuheben, wird die Bassstimme am Anfang und Ende der Episoden ausgespart, gelegentlich auch die Viola.²⁴⁹ Bei virtuoson Läufen oder wenn sich das Solo in der höheren Lage bewegt, wird der Orchesterpart sparsam verwendet, wie in T. 36/37, 41, 69-72, auch der kadenzartige Auf- und Abstieg in T. 104. Auffallend ist noch, dass die erste Phrase der drei Episoden immer im Halbschluss ausläuft vor den sequenzierenden oder sich wiederholenden figurativen Partien.

Die Episoden des dritten Satzes sind denen des ersten ähnlich gebaut, aus mehreren figurativen Gliedern, jedoch ist die Beziehung zwischen den Soloteilen viel intensiver, viele gleiche oder verwandte Phrasen sind in den Soloteilen oder auch im selben Soloteil zu finden. Besonders zu nennen ist die Schlusspartie aller Soloteile SI T. 71-77, SII 119-134, SIII 201-213. Das SIII ist mit 67 Takten der deutlich längste Soloteil²⁵⁰, der

²⁴⁸ Das mit dem steigenden Dreiklangmotiv beginnende eintaktige Modell wird mit Triolen variiert wiederholt, bei der zweiten Wiederholung wird die Figur abgespalten, in Sechzehntelfiguren aufwärts bewegt.

²⁴⁹ Abgesehen vom Anfang des SIII.

²⁵⁰ Das 1. Solo enthält 43 Takte, das 2. besteht aus 41 Takten.

im Wesentlichen aus bekanntem Material bzw. Formteilen „abschließend zusammengefasst“ wird.²⁵¹ Inhaltlich reich an Wiederholungen des Vergangenen, breitet sich wenig Neues aus. Anhand der Tabelle soll der Bezug der Soloteile zueinander verdeutlicht werden:

SIII	SI	SII	Bemerkungen
T. 149/150	T. 45/46, 49/50	T. 95-99, 106-109	T. 145/146(RIII), T. 11 (RI, 1. Satz)
T. 151-166		T. 110-118	
T. 167- 174		T. 100-105	verwandt mit dem letzten Viertakter aller Soloteile: T. 74-77 (SI), T. 131-134 (SII), T. 208-213 (SIII)
T, 175-178	T. 63-66		
T. 189-196			Übernahme des dritten Abschnitts des RI (T. 19-26)
T. 197-200	T. 39-42		
T. 201-213	T. 71-77	T. 119-134	

Tab. 14: Die Anlage des SIII zu SI und SII

Die übernommenen oder abgeleiteten Glieder des SI/SII werden abwechselnd und nicht in Reihenfolge dargestellt, während im ersten Satz die entnommene Partie des SI im SIII nach der Reihenfolge vorkommt.

Das Synkopenelement des RI (Kopfmotiv) im ersten Satz wird in dessen Soloteilen verwendet. Gleiches geschieht im dritten Satz; dessen Kopfmotiv bzw. die Hauptfigur (a, a¹) des RI wird ebenfalls vom Solo aufgegriffen, dennoch ist die Affinität zwischen Solo und Tutti im 3. Satz enger. Drei Begebenheiten lassen sich berücksichtigen: a. das Solo entnimmt nicht nur das Kopfmotiv bzw. Teilmotiv wie im ersten Satz, sondern auch abschnittsweise, wie der Anfang des SI (T. 35-38), SIII (T. 189-196). b. Die motivische Substanz der vier Abschnitte des RI werden in den Soloteilen benutzt: 1. T. 35-38 (SI), 2. T. 127-129 (SIII), 3. T. 189-196(SIII), 4. T. 68-70(SI). c. Die im Solo neu auftauchende Figur oder das neue kombinierte Ritornellmaterial wird auch im nachkommenden

²⁵¹ Nur 11 von 67 Takten sind neu erfunden.

Ritornell verwendet, so sind die T. 106-108 (SII) im T. 145 (RIII)²⁵² und die T. 68-70 (SI) in T. 218-211 (RIV).

In der Harmonik folgt die Modulation des SI (B-Dur nach F-Dur) der des 1. Satzes durch die gleichen Akkorde F-B-G-C,²⁵³ stets auf der neuen Dominante (DV) schließend, die im Anschluss in die neue Tonart (F-Dur) kadenziert. Im SII des dritten Satzes vollzieht sich der modulatorische Vorgang von Dominante nach Tonikaparallele über eine kurze Hinwendung zur Grundtonart. Das SIII der Ecksätze verweilt in der Grundtonart. Weil ein stabiler Anfang und ein stabiles Ende in der Regel mit der Tonika (TI) verbunden sind, werden die beiden mit der Dominante (TV) beginnenden SIII zu etwas Besonderem. Der Klangkontrast zwischen Tutti und Solo ist dem 1. Satz gegenüber deutlicher, da die Klanghervorhebung am Anfang und Ende der Episoden im 3. Satz konsequenter, durch längere Takte gezogen und von 1. und 2. Violine begleitet wird.²⁵⁴

3.8.2 Der Mittelsatz

Das wichtigste Element in den Motiven des Ritornells ist die auftaktige Sechzehntelfigur, die stets auf die zweite bzw. unbetonte Zählzeit fällt, sodass die Phrasen immer um ein Viertel verschoben sind. Das wird auch in den Soloteilen umfassend verbreitet. Diese Idee findet ihre Wurzel im SI des ersten Satzes (T. 20/21)

Das RI besteht aus drei Zweitakttern (1+1), die einander sehr ähnlich sind. Das RII steht konventionell in der Dominante, der erste Zweitakter des RI wird in der ersten Hälfte übernommen, in der zweiten Hälfte verläuft die von T. 4/6 angeregte Synkopenfigur  über einen aufsteigenden diatonischen Bassgang.²⁵⁵ Das RIII beginnt mit neuem Material in Triolenfiguren und schließt die zweite Hälfte des RII (T. 20/21) in der Haupttonart an.

²⁵² Das Aneinanderreihen der fallenden Terzraumfiguren ist ursprünglich aus T. 11 des 1. Satzes.

²⁵³ Stamitz schließt die Tonikafläche auf der Dominante (Halbschluss, TV), mit dieser (F-Dur-Akkord) beginnt er den modulierenden Sequenzgang, der in der Dominante der neuen Tonart endet und anschließend in dieser kadenziert.

²⁵⁴ Die ganze erste Phrase der drei Soloteile und die Schlusstakte werden von 1. und 2. Violine begleitet, im SII werden schon ab T. 119 die Viola und Bassstimme ausgespart.

²⁵⁵ Diese Synkopenfigur kommt schon im RI des ersten Satzes (T. 4) vor.

Bei den beiden modulierenden Soloteilen geht der erste nach der Dominante und der zweite kehrt zur Grundtonart zurück. Sie sind zu Beginn mit dem Ritornellanfang verknüpft. SI variiert das Zweitaktermodell (T. 1/2) und dehnt es bis zu über fünf Takte (T. 7-12) aus, SII startet auftaktig, nimmt den modifizierten Motivteil auf und entfaltet sich schließlich in den Sechzehntelbewegungen. Im weiteren Verlauf (T. 32-34) greift SII auf das Zweitaktermodell des RI zurück. Die Variationsart zwischen dem Ritornell- und Solobeginn – die Sechzehntelpause im Ritornell wird im Solo mit übergebundenem Viertel ersetzt – ist ebenso bei Vivaldi zu finden, wie im Folgenden am Beispiel des Konzerts PV 329 verdeutlicht wird.



Bsp. 96: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 8, RI/SI



Bsp. 97: Vivaldi, Konzert PV 329, RI/SI

Wie auch in den Ecksätzen, schließt die Tonikafläche des SI auf der Dominante (TV, T. 12). Anhand der auf der V. Stufe der Zieltonart schließenden modulierenden Sequenz gelangt es zur Zieltonart. Auf der erreichten Dominantfläche in T. 14 erscheint unvermittelt die vermollte Tonika.

Das SII wird durch die Verwendung verschiedener Figurationen fast doppelt so lang wie das SI, harmonisch ist es dem SI gegenüber reicher angelegt. Durch das Hinzufügen der tiefalterierten Septime (as) in T. 23 wird der Dominantseptakkord des Es-Dur erreicht, in ihm kadenzierend. Anhand des steigenden chromatischen Bassgangs wechselt das SII kurz zur Tonikaparalleletonart c-Moll über, wieder mit der stufenweise fallenden Sequenz, klanglich mit Molleintrübung, melodisch mit Vorschlägen verziert, kombiniert in die Haupttonart zurückkehrend. Motivisch sind die beiden Soloteile durch die Schlusstakte mit der ähnlichen figurativen Gestaltung eng verbunden wie im dritten Satz.

Der Unisono-Schluss der Orchesterpartie mit DD₃-D bzw. Halbschritt im Bass auf der Fermate führt zur typischen Solokadenzwendung.

Die drei Sätze erhalten jeweils durch die durchziehenden Motive, Figuren oder Effekte in den Ritornellen und Episoden ein eigenes einheitliches Bild. In beiden schnellen Sätzen trägt der Kopfsatz eher einen schweren Charakter, das im 3/8-Takt stehende Finale bekommt jedoch durch das mit Bogenstrichen kombinierte Motiv einen vergleichsweise leichteren, spielerischen Ausdruck. Der Mittelsatz ruht wie ein organisches Bindeglied zwischen den beiden schnellen Sätzen; durch den auf betonter Zeit auftretenden Oktavsprung und die charakteristische Sechzehntelpause auf der unbetonten Zeit werden schwer und leicht langsam ineinander verschmolzen. Ferner entsteht eine Querbeziehung zwischen den Sätzen, die gleiche oder ähnliche Figuren sowie harmonische Anlagen aufweist.

3.9 Violinkonzert Nr. 9 g-Moll

Moll als Tongeschlecht hat Stamitz nur einmal in seinen Violinkonzerten verwendet. Das g-Moll-Violinkonzert mit den Überschriften Allegro (C) – Andante (C) – Allegro (2/4) hat die Tonartfolge der Sätze t-tG-t. Alle sind in Ritornellform komponiert.

3.9.1 Die Außensätze

Die Außensätze weisen dieselbe harmonische Anlage t-tP-d-t auf, auch der Halbschluss im RIII. Die Einteilung der Formteile zeigt Ähnlichkeit; in den Ritornellen steht ein umfangreiches Eingangsritornell dem stark gekürzten Schlussritornell gegenüber, in den Binnenritornellen ist das RIII länger als RII, in den Soloepisoden ist die mittlere am kürzesten und die letzte stets verlängert.

Formteil	RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
Funktion	t	t-tP	tP	tP-d	d-t	g	g
Tonart	g	g-B	B	B-d	d-g	g	g
Taktzahl 1. Satz	26	29	7,5	20	10	35	7
Taktzahl 3. Satz	47	34	17	32	25	48	7

Tab. 15: Formschema

Das Eingangsritornell des ersten Satzes lässt sich in drei Teile gliedern: T. 1-8, T. 8-20, T. 20-26. Der erste Teil trennt sich mit einer Viertelpause von den durch die Kadenz verschränkten zweiten und dritten Teilen. Inhaltlich sind sie aber eng miteinander verbunden. Die wichtigsten Elemente sind folgende:

- 1) Der wesentliche kinetische Treiber ist die rhythmische Figur – auftaktige rhythmische Sechzehntel zum Achtel und deren Varianten, die sämtliche Ritornelle durchziehend, auch in den Episoden ihre Spuren hinterlässt.



Diese Hauptfigur a wird mit drei Varianten verbunden:



Die Figuren treten meistens im Unisono (1, 2) oder zumindest in Homorhythmen auch in den Komplementärbeziehungen auf.²⁵⁷

Die Töne verhalten sich:

1. im aufsteigenden Terzzug (am häufigsten)
2. im absteigenden Terzzug
3. als Wechselnote
4. auch im Sprung (meistens im Quartsprung abwärts).

Diese rhythmische Formel wird oft in der Instrumentalmusik des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts verwendet, ein bekanntes Beispiel ist: J. S. Bach Brandenburger Concerto III, 1. Satz.

- 2) Das Überspringen mit großen Intervallsprüngen (b) spielt eine große Rolle im Orchestertutti, es wird öfter über die Saiten geführt, den Hauptton umspielend.

Stamitz zeigt seine Kunstfertigkeit mit diesen Grundelementen in den verschiedenen Kombinationen. Zum Beispiel: 1. Der Schlussteil (T. 20-26) entnimmt den Takt 1/2 (a und b kombiniert) und vergrößert den Ambitus, dabei setzt er die Spitzentöne des Dreiklangs in der umgekehrten Richtung ein. 2. Das gleiche Motiv (T. 1/2) wird auch in aufsteigender Skala eingesetzt, das Dreiklangmotiv ist mit dem Skalenmotiv ausgefüllt (T. 7/8). 3. Die gleiche rhythmische Formel wird mit verschiedenen Tonverhältnissen synchron dargestellt wie in T. 5.

²⁵⁶ a (3) kommt erst im Soloteil vor.

²⁵⁷ a¹ hat hauptsächlich komplementierende Funktion, sie steht meistens in Zusammenhang mit punktierter Figur ♩ ♪♪ in der Oberstimme.

Die Anlage zeigt die Kleingliedrigkeit; die Unisono-/Homorhythmenpartien kommen stets zwischen anderen Gliedern vor. In der Harmonik spielt die Quintfallsequenz neben den Hauptstufen eine große Rolle.

Von allen drei Teilen ist der Mittelteil (T. 8-20) am mannigfaltigsten gestaltet, die Molldominante (d-Moll) wird berührt (T. 10/11), durch die Monte-Sequenz erreicht und mit einer modulierenden und einer stabilisierenden Quintfallsequenz wieder nach g-Moll zurückgeführt. Ferner reihen sich dynamisch kontrastierende Glieder ein. Die drei Piano-Stellen, jede besitzt eine eigene Persönlichkeit: 1. T. 8-10, auffällig ist die im Klang herausgehobene Dur-Passage, die hier im Mollkonzert im Piano steht, während sich im Dur-Konzert eine kontrastierende Mollpartie in der Regel im Piano befindet. 2. Die Tonsubstanz der 2+2 Takte in T. 12-15 ist eigentlich dasselbe, wird aber bei der Wiederholung anders vorgestellt, durch Stimmentausch, Transposition, auch die Dynamik wird vom Forte ins Piano geändert. Dabei entstehen im Bass zwei sich ergänzende Tetrachorde g-f-e-d+c¹-b-a-g. 3. Die Takte 17/18 stehen in Spannung DD^v zum D auflösend.

Stamitz bereichert die Klangfarben durch aufmerksames Registrieren und überlegte Besetzung, z.B. T. 1/2 und T. 15/16. Die Musik befindet sich in einer tieferen Tonlage, Stamitz unterstützt dieses, indem er Viola und Bass hinzufügt.

Die weiteren Ritornelle enthalten kein neues musikalisches Material, alles ist vom Eingangsritornell übernommen. RII setzt zuerst die variierten T. 15/16 ein, angeschlossen mit den modifizierten T. 3/4, am Ende verbindet es sich mit dem Schlussteil des RI. Alle stehen in auf die Tonikaparallele transponierter Version. Die harmonische Wendung wird vertauscht angewendet:

T. 15/16 → T. 55-58 Hauptdreiklänge Wechsel → Sequenz
T. 3/4 → T. 58-60 Sequenz → Hauptdreiklänge Wechsel

Das in d-Moll startende und auf g-Moll schließende RIII entnimmt T. 10-18 des RI wörtlich, die folgenden sich wiederholenden Eintakter sind aus der Hauptfigur (a) entwickelt. Das RIV wiederholt lediglich den Schlussteil des RI.

In Anlehnung der Soloepisoden an das Eingangsritornell werden facettenreiche Möglichkeiten dargeboten:

- Die T. 3/4 werden häufig verwendet:²⁵⁸
 - a. Mit Instrumenten-/Stimmenwechsel leicht verändert: T. 33/34 bzw. T. 99/100 – die V.I und V.II des RI werden hier in Solo und V.I eine Oktave höher übernommen, die Viola bleibt gleich (eine Oktave höher), V.II und Bass werden in Terzparallele verdoppelt.
 - b. Als Begleitung gebraucht: In T. 75-78 bzw. T. 108-111 imitieren beiden Tuttiviolinen, die Viola wird durch Oktavierung, der Bass mit der Figur a² aus dem Schlussteil belebt.
 - c. Als Solostimme: In T. 69/70 knüpft die Solostimme an die Melodie an.
 - d. Mit der rhythmischen Figur  verwandt: In rhythmischer Hinsicht knüpfen alle Soloanfänge an die T. 3/4 an, besonders im SI, SII noch mit der Hauptfigur (a) im aufsteigenden Terzzug (Tonverhältnis 1) kombiniert.
- T. 15/16 werden in T. 112/113 variiert eingesetzt, die Rolle des Registerwechsels wird vom Solo und Begleitorchester versetzt mitgetragen.
- Die T. 113-118 sind aus T. 17/18 entwickelt, die Solovioline setzt nach einem Takt in der Quarte ein und imitiert mit der 1. Violine, dabei sequenzierend im Quintfall.
- T. 8-10 und T. 118-120 entsprechend, mit Stimmenwechsel abgewandelt,²⁵⁹ daraus entwickelt sich der variierte Rhythmus  →  und steigt bis zum höchsten Ton b³.
- Die Figur a² in den tiefen Stimmen des Schlussteils wird in T. 38-43 in den hohen Stimmen verwendet, dabei ergänzt sie sich in den tiefen Stimmen mit abwechselnd pausierenden Achteln.
- Die Bassfigur a¹ in T. 15/16 wird in T. 47/48 in der Begleitung verwendet.

²⁵⁸ Die Reihenfolge a-d richtet sich nach der Größe und Dichte der Übereinstimmung.

²⁵⁹ Die Stimme der V.I und V.II des RI wird hier entsprechend im Solo und V.I eine Oktave höher übernommen.

Die Ritornellmotivik wird in den Episoden, 1. als Ganzes mit allen Stimmen, 2. nur in der Solostimme, 3. lediglich im Begleitorchester (das Solo entfaltet sich dabei in freien figurativen Passagen) und 4. in der Darstellung des Stimmentausches verwendet.

Die Episoden werden durch viele gleiche oder ähnliche figurative Gänge verbunden, vor allem besteht das SIII, bis auf wenige Stellen, ausschließlich aus RI, SI, SII, sodass es eine reprisenartige Wirkung darstellt. Es versteht sich nicht im Sinne einer „Exposition“ zu repetieren, sondern fungiert als ein „abschließendes Resümee“ von allem Vorausgegangenen.

Die Sechzehntelfigurationen, vor allem die Sextolen- bzw. Triolenfiguren, dominieren in den Soloepisoden herausragend wie folgt:

Dreiklangmotiv in Kombination mit Akkord und dessen Brechung in der fallenden Richtung (T. 30/31, 106/108):



Bsp. 98: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 30/31

Die rhythmische Figur  mit aufsteigender Dreiklangbrechung:



Bsp. 99: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 95/96

Fallender Großsprung mit aufsteigendem Sekundschritt:



Bsp. 100: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 51/52

Die zahlreichen Verzierungen in der Melodie sind auch wichtig, sie fallen in Form von Trillern, Trillerketten, Vorschlägen und Schleifern auf. In T. 28/29 entsteht mithilfe der Vorschläge eine komplette Skala abwärts (Bsp. 101), in T. 47/48 wird die Figur mit Schleifer auch zwischen den Sechzehnteln eingesetzt und anschließend in Sextolen einkomponiert (Bsp. 102).



Bsp. 101: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 28/29



Bsp. 102: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 47/48

Das SI leitet g-Moll nach B-Dur, das SII führt B-Dur über F-Dur und f-Moll nach d-Moll und das SIII verbleibt in g-Moll. Harmonisch dominieren der Wechsel in den Hauptstufen I-V und die Quintfallsequenz. Der chromatische Bassgang (T. 73/74), die 5-6 Konsekutive mit der Chromatisierung (T. 44/45) sowie der Dur-Moll-Kontrast sind bezeichnend.

Das Eingangsritornell des dritten Satzes gliedert sich in drei Teile: T. 1-14, T. 15-41, T. 41-47.

Eine wichtige Figur ist die aufsteigende Figur *Gropo* (a) , die aus vier Noten besteht, von denen die erste und die dritte gleich sind, die zweite und vierte sich aber in unterschiedlichen Tönen befinden. Sie kommen in allen Tutti und Soli vor.²⁶⁰ Neben der Figur a ist der markante Oktavsprung bedeutend, der den Satz als Unisono-Gestus öffnet und im weiteren Verlauf auch verwendet wird.

Der im Quintschritt fallende sequenzierte Mittelteil ist motivisch aus dem Anfangsteil abgeleitet, effektiv ist der taktweise Dynamikwechsel. Diese Wendung mit dem

²⁶⁰ Abgesehen von dem kurzen Schlussritornell.

ständigen f/p-Wechsel verwendet Stamitz auch als Solobegleitung im Violinkonzert Nr. 6, 3. Satz (T. 99-101).²⁶¹

Der Schlussteil ist mit komplementären Elementen gestaltet, die rhythmische Formel  in V.I und der punktierte Rhythmus  in den anderen Stimmen kombiniert, während es umgekehrt gang und gäbe ist.²⁶² Anschließend klingt er im Unisono aus, in Reminiszenz an die Unisono-Anfänge (T. 1-5).

Das RII knüpft an am Anfangsteil, dessen Schluss modifiziert ist, mit der neuen Synkopenfigur sowie dem Unisono-Schluss (aus T. 46/47) über zwei Oktaven von b² zum b in sinkenden Skalen. Das modulierte RIII fängt gleich mit der Rückleitungssequenz an, zunächst stufenweise fallend d-c-B mit der Idee vom Schlussteil, das übergebundene Achtel anstelle der Achtelpause, schließlich im Quintfall B-Es-C-F-D-g mit den Gedanken des Mittelteils, abgerundet ebenso im Unisono mit Dreiklangbrechung.²⁶³ Das kürzeste RIV greift lediglich auf den Schlussteil zurück. Auffallend ist, dass alle Ritornelle im Unisono enden.

Der Verwendung des Klangfarbenwechsels durch die hinzugefügten tiefen Stimmen in der tieferen Oktave der zweiten Hälfte folgen der dritte Satz in T. 2-5 sowie die Unisono-Schlüsse der beiden Binnenritornelle.

Die Anfangsentsprechung zum Eingangsritornell befindet sich in SI/SIII, und zwar in der Begleitung (wörtlich T. 1-4) eine Oktave tiefer versetzt. Das Solo entwickelt sich in Anlehnung an den Anfang in einer variierten Weise.²⁶⁴ Die Verknüpfungen zu RI werden auch durch die Abspaltung kleiner Motive/Figuren bewirkt, so wird die *Gropo*-Figur (a) am Solobeginn (SII), in den Sequenzgängen (T. 103/104) verwendet oder auch mit neuen Figuren kombiniert (T. 172-179). Sogar in der Begleitung hinterlässt sie ihre Spur, wenn das Solo pausiert (T. 58/59). Die T. 59-66 sind aus dem Mittelteil abgespalten (T. 20/21) und entwickelt, vom Schlussteil sind die T. 74-76 inspiriert.

²⁶¹ Siehe Bsp. 94.

²⁶² Die rhythmische Formel  wird häufig im Bass verwendet, in Kombination mit Synkopen oder punktiertem Rhythmus in den oberen Stimmen.

²⁶³ Die T. 153-155 haben eine vage Erinnerung an T. 2-6, die Akkordbrechung ohne Figur a.

²⁶⁴ Das SIII beginnt reprisenartig, indem der Tonikabereich des SI übernommen wird, die T. 156-166 den T. 48-58 entsprechend.

Der harmonische Gang verläuft in den modulierenden Episoden, SI von g-Moll nach B-Dur, SII von B-Dur über F-Dur nach d-Moll. Das nicht modulierte SIII ist aber figurativ am umfangreichsten erweitert, harmonisch durch die alterierten Akkorde bereichert, wie den neapolitanischen Sextakkord in T. 189 und die Arpeggien über den verminderten Septakkorden (T. 180-183). Besonders sind die T. 167-171 mit vermollter Dominante und übermäßigem Sextakkord – der sogenannten *Italian Sixth* – hervorzuheben.

Den Dur-/Mollakkord-Kontrast verwirklicht Stamitz bei den gleichen Phrasen, T. 55-58 mit überraschender Molldominante, dieselbe Melodie in T. 163-166 aber mit Durdominante, deren Variation in T. 167-170 wieder mit Molldominante.

Die anderen wichtigen Bauelemente sind chromatische Fortschreitung (T. 196/197), 5-6-Konsequente (T. 68/69) sowie die Klanghervorhebung durch die Aussparung der Bass- und/oder Violastimme, besonders in SII.

3.9.2 Der Mittelsatz

Der Mittelsatz steht in Es-Dur mit vier Tutti und drei Soli. Das folgende Schema stellt eine ungewöhnlich harmonische Anlage vor:

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
T	T-D	D-(T)	(T)-Tp	Tp	Tp-T	T
Es	Es-B	B-(Es)	(Es)-c	c	c-Es	Es

Das RII schließt in B-Dur (T. 17 auf Drei), SII scheint wegen der rückleitenden Überleitungsphrase und aufgrund des Beginns auf dem Es-Dur-Akkord wieder in der Tonika-Tonart Es-Dur zu starten, wendet sich aber sogleich über einen chromatischen Bassgang es-e-f nach f-Moll. Danach ins c-Moll moduliert, erreicht es erst in T. 27 RIII.

Das Eingangsritornell lässt sich in zwei Abschnitte teilen: T. 1-3 und T. 3-6. Die Gliederung wird von der Begleitungsgestaltung mitgetragen; der erste Abschnitt über

die als Akkord wirkende Tonrepetition in Sechzehnteln mit Staccato , der zweite verläuft über chromatischen Bassgang.

Die Oberstimme im ersten Teil ist mit den Synkopen sowie Zweiunddreißigsteln und Zweiunddreißigsteln-Sechzehnteln-kombinierten Figuren gestaltet, besonders die „Schleifer“-Figur im Rhythmus , die im RI nur einmal auftaucht, ist aber in den Soloepisoden weit verbreitet (T. 24/25, 34-38). Die Dreiklangbrechung mit der Artikulation  und die rhythmische Figur  dominieren den zweiten Abschnitt, in dem die Wiederholung mit innerer Erweiterung durch den im (getrennten) Staccato vorzutragenden Dreiklangabstieg im Unisono gedehnt ist.²⁶⁵

Die weiteren Ritornelle übernehmen die originäre Gestalt von RI und werden den jeweiligen Tonarten angepasst, RII den T. 1-3, RIII den T. 3/4 und RIV den T. 3-6.

Unerhört ist die Dichte der Beziehung zwischen Ritornell und Episode. Das gesamte Tonmaterial des RI, auch die Begleitfigur, wird in den Soloteilen, in der Solostimme und Orchesterbegleitung verwendet. SI und SII sind zu Anfang mit dem Ritornellbeginn verknüpft. Die „Schleifer“-Figur  wird in der Begleitung von beiden Tuttiviolinen in Terzparallele geführt wie T. 24/25, 34/35, in der Solostimme taucht sie auch mit deren Variante  auf wie T. 12-14. Die Dreiklangbrechung im Unisono aus T. 6 wird im Solo als Tuttiwurf zwischen den vom Bass gestützten Solopartien eingesetzt (T. 20-22), sodass ein klares Tutti-Solo entsteht. Auch die Begleitfigur  aus RI wird in den Soloteilen häufig als Begleitung verwendet.

Eine Besonderheit in den Soloteilen ist die Instrumentation der Orchesterbegleitung. Abgesehen von den Tuttiwürfen treten alle vier Stimmen nie zusammen auf, zwei Besetzungsvarianten sind 1) V.I und II, Va. oder 2) Bass und kommen abwechselnd vor. Auch in der oktavversetzten Partie hat Stamitz dieses durch den Wechsel von Instrumentenfarbe und Register hörbar gemacht (T. 12-14, T. 40-43²⁶⁶).

²⁶⁵ Die Anwendung der Unisono-Passage durch die hinzugefügten tiefen Stimmen in der tieferen Oktavlage ist auch in den schnellen Sätzen bekannt.

²⁶⁶ Die T. 12-14 in B-Dur (Schlusstakte des SI) sind mit den T. 40-43 in Es-Dur (Schlusstakte des SII) verbunden, in T. 40-43 bei der Wiederholung wird der halbverminderte Akkord (T. 42 auf Eins) zum verminderten Akkord D^v variiert.

Ferner ist die Verwendung des halbverminderten Septakkords (T. 12, 31, 41) und der neuen Figur  in T. 22 (SII) eine Besonderheit.

Der zweite Satz ist in der Hauptsache mit der geigerischen Bogentechnik befasst, viele Motive oder Figuren sind in bestimmter Artikulation wie Staccato, Legato, kombinierten Stricharten vorzuführen.

Die Kompositionsweise in drei Sätzen zeigt Ähnlichkeit; die Ritornelle und Episoden stehen in enger figurativer Beziehung, jeder Satz besitzt zentrale Figuren, die im ganzen Satz verlaufen. Auch die Anwendung der Unisono-Passage durch den Wechsel von Instrumentierung und Register ist in allen drei Sätzen präsent, des Weiteren der Unisono-Anfang der Außensätze sowie der Unisono-Schluss aller Sätze. Stamitz zeigte in diesem Konzert einen bestimmten Grundplan seiner Gedanken, den er in den einzelnen Sätzen verwirklichte.

3.10 Violinkonzert Nr. 10 A-Dur

Die drei Sätze mit den Überschriften Allegro (4/4) – Adagio(2/4) – Allegro(3/4) sind in Ritornellform komponiert. Alle Sätze stehen in der gleichen Tonart A-Dur. Die Größe der Sätze ist sehr unterschiedlich mit 173 Takten im ersten, 92 im zweiten und 296 im dritten.

3.10.1 Das Eingangsritornell

1. Satz

Das Eingangsritornell umfasst zwei inhaltlich eng miteinander verknüpfte Abschnitte (14+15 Takte), durch die Generalpause in T. 14 deutlich getrennt. Der erste Abschnitt reiht zwei Taktgruppen (6+8 Takte) aneinander, deren motivische Gestaltung verschieden, im Aufbau jedoch verwandt ist, jede Taktgruppe schließt mit wiederholten Eintaktern²⁶⁷. Die erste Taktgruppe 4 (2+2)+2 (1 + 1) wird durch Synkopen charakterisiert, der erste Viertakter ist ein wiederholter Zweier. Im 1. Takt wird der Tonikagrundton gleich in drei Varianten dargestellt: 1. Violine mit durchgehenden Synkopen im großen Sprung, 2. Violine mit umspielender a-Tonrepetition im „Mozartstrich“, Viola und Bass ebenso mit Tonrepetition in Oktavierung. Rhythmisch komplementär ist die 1. Violine mit im Unisono führender Viola und Bass. Motivisch korrespondiert die 1. Violine mit der 2. im Tonikadreiklangmotiv. Die Gestaltung am Satzanfang mit der durchgehenden Synkopierung ist ziemlich üblich für diese Zeit, auch später in der Klassik. Als Beispiele folgen das Konzert von Vivaldi P. 201 und der Orchesteranfang des Klavierkonzerts von Mozart KV 466 (Bsp. 104, 105).



Bsp. 103: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10, 1. Satz, T. ½

²⁶⁷ T. 5/6 noch durch die Oktavierung variiert.



Bsp. 104: Vivaldi, Konzert P. 201, 3. Satz, T. 1-4



Bsp. 105: Mozart, Klavierkonzert KV 466, T. 1-5

Der weitere Zweier (T. 5/6) verläuft über zwei in Oktaven fallenden Skalen, in rhythmischer Hinsicht aus T. 2 entwickelt. Der Synkopengedanke des 1. Taktes ist zu einem halbtaktigen Motiv komprimiert. Viola und Bass imitieren die Violinen einerseits und führen mit ihnen im Unisono andererseits.

Die zweite Taktgruppe (T. 7-14) ist mit der ersten verzahnt und besteht aus 6+2 (1+1) Takten. Die Violinen des Sechstakters imitieren im Halbtaktabstand mit langgezogenen Noten, die gelegentlich mit Wechselnoten aufgelockert sind, der „Solobass“ im Forte bildet ein Zweitaktermodell und rückt vom Piano-Klangteppich in den Vordergrund, harmonisch im Parallelismus, satztechnisch über 7-6-Konsequente. Die Gestaltung erinnert in auffälliger Weise an die Adagio-Einleitung des dritten Violinkonzerts; motivisch mit der fallenden Skala, harmonisch im Parallelismus, in der Instrumentation tritt der bewegte Bass hervor, außerdem reiht sie sich mit der in Synkopen entfalteten Motivgruppe aneinander. Im weiteren Zweitakter hebt sich die 2. Violine in Sechzehnteln von der Homorhythmik ab.²⁶⁸

Der zweite Abschnitt (T. 15- 29) ist in drei geteilt, 4+7+4 Takte, motivisch aber aus zwei Taktgruppen bestehend. Der erste Viertakter (T. 15-18) ist mit dem letzten (T. 26-29) identisch, harmonisch über die chromatische Wendung IV-#IV-V (Piano) zum Harmoniependel zwischen I-V (Forte). Die Gestaltung ist der zweiten Taktgruppe des ersten Abschnitts (T. 7-14) teilweise verwandt, das Piano-Glied in langen Noten mündet ins bewegte Forte.

²⁶⁸ Die Gestaltung ähnelt den T. 1-4. Die in Sechzehnteln spielende 2. Violine verläuft gegen die durch komplementäre Versetzung in Achtelbewegung laufenden Stimmen. Daraus entstehen zwei rhythmische Schichten.

In der zweiten Taktgruppe (T. 19-25) wird die Synkopenfigur von der ersten Taktgruppe des ersten Abschnitts (T. 1-6) eingeleitet, entwickelt über dem gleichen Bassmotiv des 1. Taktes, wobei die Viola vom Bass abweicht und in Einzeltonrepetition verharrt. Die Gestalt der Melodie – über den Liegeton mit Grundton entfalten sich die Spitzentöne in der fallenden Skala im Ambitus der Septime – ist einerseits aus der ersten Taktgruppe und andererseits aus der zweiten des ersten Abschnitts inspiriert, dabei sequenzierend in drei Quintschritten A-D, H-E, E-A,²⁶⁹ im harmonierhythmischen Verhältnis 3:1 wie in der sequenzierten zweiten Taktgruppe des ersten Abschnitts. Die T. 24/25 den T. 5/6 entsprechend werden variiert erweitert.

2. Satz

Der langsame zweite Satz besteht aus vier kleinen Taktgruppen 4+2+4+4 Takte. Die erste (T. 1-4)²⁷⁰ und dritte Taktgruppe (T. 6-9) verlaufen in der Monte-Sequenz, eine in der tonalen und die andere in realer Sequenz mit Zwischendominante, wobei der Harmonierhythmus in der ersten Taktgruppe beschleunigt. Motivisch ähnelt die Gestaltung mit Tonrepetition (auch durch Oktavierung) und der Terzbewegung im Dreiklangmotiv der des T. 1-4 des ersten Satzes. Die dritte ist mit Synkopen charakterisiert, 1. und 2. Violine führen „einen Dialog“ über das Dreiklangmotiv in Sechzehntelbewegungen.

Die zweite (T. 4/5) und vierte Taktgruppe (T. 10-13) sind durch einen effektvollen f/p-Wechsel gekennzeichnet. Die zweite erfüllt außerdem eine Bindegliedfunktion zwischen erster und dritter. Die vierte wendet sich über chromatische Fortschreitung bzw. DD dem Ende zu.

3. Satz

Dem dritten Satz verleiht die auftaktige Rhythmusformel, die das ganze Ritornell durchzieht, einen leichten, tänzerischen Charakter und ein einheitliches Bild. Das 40 Takte lange Eingangsritornell moduliert über DD zur Dominanttonart und kehrt über

²⁶⁹ Stamitz kommt oft bei der Monte-Sequenz durch die Wiederholung des vierten Akkords in die jeweilige Haupttonart zurück.

²⁷⁰ T. 4 auf Eins ist zugleich Ende der 1. Taktgruppe und Beginn der 2.

Monte-Sequenz wieder in die Haupttonart zurück, motivisch hauptsächlich von zwei Figuren kombiniert oder eingeleitet: den auftaktig verzierten Tonrepetitionen sowohl stufenweise (a) mit Wechselnote als auch sprungweise (a¹) mit Dreiklangtönen und dem fallendem Skalenmotiv (b). Sechs Glieder enthält das RI, 8+2+8+8+6+8 Takte. Die vier Achttakter sind aus wiederholten (als Echo wirkenden) oder transponierten Viertaktern entstanden, außer motivisch sind sie auch in der Konstruktion ähnlich gebaut. Die nebeneinander gereihten a und b des ersten Achttakters werden in den drei folgenden anders kombiniert, indem dreimalige a mit b zusammengefügt werden: ab(ab)¹ → aaab oder a¹a¹a¹b.²⁷¹ Der Zweitakter (T. 8/9) verläuft mit der variierten Figur a, im Sechstakter 2+2+2 ist die rhythmische Formel auf die Dreiklangbrechung übertragen (T. 26-32). Die gelegentlich in der Viola- und Bassstimme auftretende Rhythmusformel  ist von T. 4 der Violinen entliehen, die im Eingangsritornell des ersten Satz in T. 17 schon anzutreffen ist.

3.10.2 Die Strukturierung anderer Ritornelle

Im ersten und zweiten Satz werden überwiegend identische Teile aus RI übernommen, dem neuen harmonischen Verlauf angepasst und dementsprechend verändert, im dritten Satz wird noch neues Material eingeleitet bzw. variiertes Material aus RI einbezogen. Eine Besonderheit ist, die Kombination von verschiedenen Teilen vertikal gleichzeitig darzustellen.

Bei der Auswahl des Materials aus RI fällt auf, dass die Schlussgruppe in allen Ritornellen der ersten zwei Sätze beibehalten wird, im dritten Satz ist sie erst im Schlussritornell wiederzufinden.

Im harmonischen Verlauf steht das RII in allen drei Sätzen in der Dominanttonart E-Dur. Das RIII der schnellen Sätze leitet fis-Moll nach A-Dur über, wobei es im dritten Satz einen Umweg über E-Dur erfährt. Im Schlussritornell sind alle Sätze in der Grundtonart.

²⁷¹ In T. 17 wird das Skalenmotiv durch Triolenbewegung abgewandelt.

Im ersten Satz übernimmt das RII die erste, zweite und dritte Taktgruppe/Schlussakte des RI.²⁷² Die T. 1/2 werden in T. 65-67 mit einem inhaltlich einerseits aus T. 5/6 zusammengepressten²⁷³ und andererseits aus T. 2 weiterleitenden Eintakter angeschlossen (1. Taktgruppe). Die zweite Taktgruppe wird, nur unbedeutend verändert, in T. 68-75 eingesetzt. Die dritte wird notengetreu übernommen. Das RIII nimmt die zweite Taktgruppe (T. 9-14) verkürzt in T. 112-117 auf. Auffallend ist der Piano-Ansatz. Der klangliche Kontrast zwischen Tutti- und Soloteilen ist in dieser Stelle „trüb“, der von der Piano-Klangfläche hervortretende Bass im Forte verursacht eine akustische Verwirrung, als ob es einen „Wechsel der Solostimme“ gäbe. Die dritte Taktgruppe des RI wird mit Zwischendominante in T. 120/121 verarbeitet, mit T. 24/25 aus dem Ende der vierten Motivgruppe des RI verbunden und läuft im Halbschluss aus. Das RIV fügt die T. 5/6 und T. 24-29 zusammen, was dem Ende der ersten und vierten Taktgruppe sowie den Schlussakten entspricht.

Im zweiten Satz verwendet das RII die 1., 2. und 4. Taktgruppe aus RI, das RIII übernimmt die 3. und 4. Taktgruppe.

Im dritten Satz sind die im f/p wechselnden T. 91-99 des RII aus den T. 8/9 entwickelt, der Dominantfläche des RI (T. 10-18) anschließend. Auffallend ist, dass die 2. Violine in T. 104-105 statt h¹ den Ton a¹ nimmt, sodass die Figur a¹ mit a vertikal zusammenführt. Das RIII setzt sich aus altem und neuem Material zusammen. Die T. 171-179 (1. Teil) sind aus verschiedenen Gliedern des RI vertikal zusammengefasst, immer aus derselben Stimme, die 1. Violine aus den T. 18-26, die 2. Violine aus T. 11/12 entwickelt. Viola und Bass sind an die T. 11-18 bzw. T. 33-40 geknüpft, die wechselnde Dynamik ist vom ersten Teil des RII inspiriert, harmonisch läuft sie über fis-Moll und E-Dur. Im 2. Teil (T. 180-187) bilden das Hauptmotiv (a) und die neue Sprungfigur ein Zweitaktermodell, dabei imitieren die 1. und 2. Violine, harmonisch durch Quintfallsequenz wieder in der Grundtonart A-Dur. Das RIV greift zunächst auf die neu entwickelten T. 91-95 des RII zurück und verbindet die T. 30-40 des RI.

²⁷² Die erste und zweite Taktgruppe des zweiten Abschnitts wird im Weiteren in der Beschreibung der Reihenfolge nach den beiden Taktgruppen des ersten Abschnitts weiter gezählt, dritte und vierte Taktgruppe genannt, die dritte (die erste Taktgruppe des zweiten Abschnitts) ist wie vorher erwähnt identisch den Schlussakten.

²⁷³ Im Sinne der im Unisono geführten fallenden Skala innerhalb einer Oktave.

Eine charakteristische Gestaltungsweise ist, die Schlusstakte eines Ritornells immer im Forte zu schließen; obwohl der als Echowirkung eingesetzte wiederholende Teil vorkommt, wird gegen Ende zum Forte gewechselt.

3.10.3 Die Episode

1. Satz

SI: Das SI fügt die motivisch aus RI abgeleitete, verknüpfte Phrase und neue figurative Passagen nebeneinander oder ineinander. Die 1., 3., 4. Motivgruppe werden berührt und durch verschiedene Wege präsentiert. Der Ritornellanfang aus der 1. Motivgruppe wird eine Oktave höher im Soloanfang eingesetzt, daraus entwickelt sie der Solist in freier Improvisation weiter. Die T. 50/51 knüpfen an die 1. und 4. Motivgruppe, sie sind zwischen den neuen Figurationen eingeschoben. Die 3. bzw. Schlussgruppe wird auch am Ende der Episode verwendet, sie leitet zwei variierte Passagen ein, die erste (T. 53-59) schließt eine stufenweise steigende Sequenz in Dreiklangbrechung an, die zweite (T. 59-64) führt mit Sechzehntelbewegung und Schlusstriller weiter bis zum Ausklang.

Die Modulation erfolgt von A-Dur über fis-Moll nach D-Dur, die T. 36-41 (fis-Moll) in T. 41-46 (E-Dur) transponiert.

SII: Zu Beginn wird die Dominanttonart erneut gefestigt, anschließend in die Grundtonart (A-Dur) übergewechselt, bevor die neue Zieltonart fis-Moll (Tp) angestrebt wird. Drei Abschnitte können unterschieden werden. Der erste (T. 80-90) ist aus zwei ähnlich gebauten Fünfeinhalbtaktern, der Oktavsprung am Anfang der beiden Phrasen (T.80/85) hat eine vage Erinnerung an den Ritornellbeginn. Die weiteren Takte sind aus ineinander verschränkten figurativen Gliedern, motivisch sind sie verknüpft wie der Dezimsprung und das Dreiklangmotiv, harmonisch zunächst über Harmoniewechsel I-V, dann in der Sequenz mündend. In T. 82-84 wird die Solovioline von der 1. Violine „unisono“ mit halben Noten unterstützt, in der entsprechenden Stelle der zweiten Phrase (T. 88/89) wird die Solostimme von Sechzehnteltriolen bzw. -sextolen ersetzt und von der 1. Violine mit

Achtel-Oktavsprüngen begleitet, dabei laufen beide im Halbschluss in E-Dur und A-Dur aus.

Der zweite Abschnitt (T. 91-105) ist hauptsächlich aus Sequenzgängen gestaltet, die ebenfalls miteinander verschränkt sind. Der Dreitakter (T. 91-93) ist sehr „motivisch“ gestaltet, verknüpft mit verschiedenen Teilen des RI. In der ersten Hälfte greift die Solovioline in melodischer Hinsicht die 4. Motivgruppe des RI mit der absteigenden Skala im Septimraum (e^3 -fis²) auf, rhythmisch folgen am Anfang die Synkopen, werden aber umgehend in Punktierungen abgeändert. Dabei imitiert die 1. Violine im Halbtaktabstand in der unteren Oktave. Die Oktavierung der Viola- und Bassstimme sowie die Sechzehntel der 2. Violine erinnern an die 1. Motivgruppe, wobei die 2. Violine in „Funke“-Figur brilliert.²⁷⁴ Die zweite Hälfte knüpft an T. 17 der 3. Motivgruppe bzw. der Schlussgruppe an. Dieser Dreitakter wird in H-Dur und Cis-Dur transponiert, harmonisch über A-D-H-E-Cis-fis, T. 98 (2.H.)-102 (1.H.) ist das Orchestertutti von der 2. Motivgruppe des RI entliehen, die Solostimme wird vom Vorangegangenen abgeleitet. Die Sechzehntelsextolenpassage, ebenso mit der vorherigen verknüpft, zerfließt in Quintfallsequenz, die dann durch Figurabspaltung über die chromatische Fortschreitung IV-#IV-V führt.

Der dritte Abschnitt (T. 106-111) besteht aus zwei Dreitakttern. Im ersten Dreitakter ist rhythmisch der T. 106 dem T. 80 und der T. 107 den T. 85/86 verwandt, von den Violinen zweistimmig begleitet, der zweite durch Dezimlauf in Sechzehnteln über mehrere Saiten auf Dominantseptnonakkord charakteristisch und vom ganzen Orchester (unisono) einstimmig zum RIII unterstützt. .

SIII: Die letzte Episode verbleibt in der Grundtonart A-Dur. Das Tonmaterial ist teils identisch übernommen, teils abgeleitet, teils neu erfunden. Das alte Material ist aus RI, SI und SII entnommen, das neue basiert im Wesentlichen auf virtuoser Figuration. Der Schlussteil (T. 106-111) des SII wird im SIII getrennt auf Tonika transponiert eingesetzt, am Anfang (T. 123-126) über Monte-Sequenz und in T. 147-149 diesmal auf Dominantseptakkord. Die T. 19-22 aus der 4. Motivgruppe des RI werden in T. 143-147 als Orchesterbegleitung wörtlich übernommen. Auf den gleichen rhythmischen Formeln steigt die Solovioline in Sekundschritten

²⁷⁴ Siehe auch Bsp. 65/66.

innerhalb der melodischen Zieltöne auf. Die T. 137-143 sind wie die Phrasen T. 53-59 bzw. T. 59-64 des SI aus der 3. Motivgruppe (Schlussgruppe) abgeleitet.

Die virtuoson Passagen fallen in den T. 127-137 und T. 155-162 ein. Die Sechzehnteltriolen dominieren die erste Passage, sie sind aus mehreren kleinen Einheiten gebaut, die sequenzierend oder wiederholend im Wechsel auftreten, dabei verringert sich zum Ende hin die Länge des Taktgliedes. Das Umspielen der Fundamentnote e^2 vollzieht sich fast über die gesamte Strecke, die ersten zwei Töne der Triolenfigur verhalten sich im Terzraum im sequenzierten Dreitakter (T. 127-129), anschließend im sich wiederholenden Zweitakter (T. 130/131) werden sie von Sexten abgelöst und in einer höheren Lage eingesetzt. Der sequenzierende Abstieg in T. 132/133 verläuft mit zwei vertauschten Figuren, zunächst im Sextraum, später im Terzraum. Die Tonfolge der Triolenfiguren werden von 1-2-3 nach 2-1-3 umgestaltet (z.B. $cis^3-a^3-e^2 \rightarrow a^2-cis^3-e^2$), dabei entspricht die 2. Violine jeweils dem ersten Ton der Solostimme, die 1. Violine den Spitzentönen der Solovioline an der zweiten Stelle, sodass die Tuttiviolinen in Sext- und Terzparallelen führen. Daraus entsteht außerdem ein Stimmentausch zwischen den beiden Tuttiviolinen. Nach dem wiederholten Halbtakter in T. 134 zerfließen sie abermals in der fallenden diatonischen Linie, dabei laufen die Spitzentöne der Solostimme mit Orchester im Unisono. Die nachfolgende Schlusswendung gemahnt an die Schlussbildung der figurativen Sequenzpartie des SII (T. 104/105). In der zweiten Passage, in 4+3 Takte geteilt, entfaltet sich das Solo mit Dreiklangmotiv in Zweiunddreißigsteln, die in kreisenden und raketenartigen steigenden Arpeggien verlaufen, über einem ab- und aufsteigenden chromatischen Bassgang. Auffallend ist noch die schlichte Gestaltung der Orchesterbegleitung bei den technisch anspruchsvollen Partien der Solostimme.

Die Soloteile knüpfen eng an die Substanz des Eingangsritornells an, interessant daran ist, die Zusammensetzung aus verschiedenen Teilen des RI nebeneinander oder übereinander als neue Kombination zu führen. Unter den Soloteilen weisen sie in ihrer musikalischen Substanz auch enge Affinitäten auf.

2. Satz

In der motivischen Konstruktion fällt die Ähnlichkeit zwischen dem ersten und zweiten Satz auf; die Soloepisoden sind eng mit dem Eingangsritornell verbunden, alle Motivgruppen des Eingangsritornells werden gebraucht. Innerhalb derer sind ebenfalls Analogien festzustellen, ferner knüpft der Anfang der letzten Soloepisode motivisch an der aus der vorangehenden Soloepisode neu entwickelten Figur (T. 29) an. Harmonisch moduliert das SI von A-Dur nach E-Dur und das SII führt E-Dur über cis-Moll wieder nach A-Dur zurück.

Die vier Motivgruppen des RI werden in der Reihenfolge im SI eingesetzt, der Soloanfang knüpft an der ersten und zweiten Motivgruppe an, zunächst aber nur in der Orchesterbegleitung, später auch in der Solostimme. Die dritte und vierte Motivgruppe treten auch zusammen im SI (T. 35-41) und SII (T. 75-82) auf,²⁷⁵ immer dann, wenn die angestrebte Zieltonart erreicht ist.

Beide Soloepisoden sind besonders durch die Schlusstakte verbunden, die T. 31-43 des SI und T. 71-84 des SII sind ähnlich gebaut, wobei sie am Ende des SII von der Zweiunddreißigstelpassage des SI abweichen und zur typischen Solokadenzwendung führen.

Für das neue Tonmaterial sind Sequenzfiguration, verzierte Punktierung, lombardische Rhythmik, Synkopen sowie kleine, auf- und absteigende oder kreisende Figuren in Zweiunddreißigsteln bezeichnend. Ferner werden Dur/Moll-Dreiklänge im Kontrast eingesetzt (H-E-h-E in T. 68-70).

3. Satz

Die Soloepisoden des dritten Satzes basieren im Wesentlichen auf spielerischen Figurationen. Zu den Ritornellen entstehen Verbindungen, alle Soloanfänge knüpfen am Ritornellhauptgedanken an, im SI werden abschnittsweise die T. 1-4 variiert (T. 40-44) und auch identisch (T. 44-48) übernommen. SII und SIII²⁷⁶ sind vom Hauptmotiv abgeleitet, dabei sind die Begleitinstrumente auf beide Violinen reduziert, im SI und SIII

²⁷⁵ Im SII ist die Figur aus der vierten Motivgruppe unauffällig, sie ist zwischen den anderen Figuren eingeschoben.

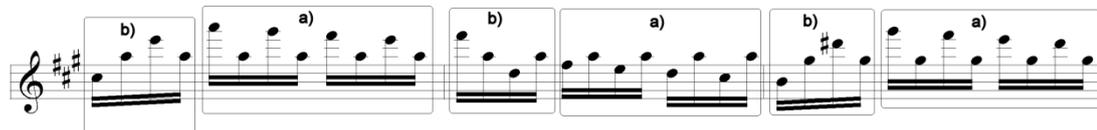
²⁷⁶ Das SIII ist mit vermollter Tonika charakterisiert.

schließlich nur noch vom Bass begleitet. Die nachfolgende figurative Passage aller drei Soloepisoden beginnt jeweils mit dem Hauptmotiv. Im weiteren Verlauf wird auch auf das Tonmaterial des RI zurückgegriffen, die T. 80-91 (SI) und T. 249-260 (SIII) sind von den T. 14-18 des RI entwickelt, T. 160-164 (SII) ist von deren Figur angeregt. Auffallend ist noch die Verbindung zum RI des ersten Satzes, die T. 241-243 sind mit T. 17/18 verwandt,²⁷⁷ die T. 244-248 vom Synkopenelement inspiriert.

Die figurativen Gänge verlaufen auf Sequenzbasis, über Orgelpunktkonstruktion, chromatischen Bassgang sowie 5-6-Konsecutive und bestehen aus auf- und absteigenden Arpeggien oder Skalenmotiven in Sechzehnteln, den mit Nebennoten verzierten Sprüngen. Das Besondere sind die Umspielungen eines oder mehrerer Achstöne und die spezielle Violintechnik Bariolage.

Umspielung: Drei Arten sind zu unterscheiden:

1. Um einen Achston, der gewissermaßen als Orgelpunkt wirkt: a) die anderen Töne laufen oberhalb oder unterhalb dieses Achstones im Sekundenschritt (T. 228-234) oder b) die Töne des Dreiklangles werden über- oder unterhalb dieses Achstones mit mehr oder weniger großen Intervallsprüngen erreicht (T. 224, 226, 262, 264).



3. Auch beim Anspielen wiederholter Passagen, die zwischen zwei, drei oder vier Saiten oszillieren. Am Beispiel bei Bach sind drei Saiten involviert: zwei gegriffene Saiten und eine Leersaite.



Bsp. 113: Bach, E-Dur Partita, Präludium, T. 17 f.

Jederzeit lässt sich prinzipiell von spezifischen Stilmitteln zwischen allgemein Verfügbarem und persönlich Erfundenem unterscheiden. Stamitz verwendet die zeitübliche Technik Bariolage, daraus entwickelt er seine eigene Art. Indem er die leere E-Saite mit dem vierten Finger auf der A-Saite verdoppelt und diese als gleichbleibende Note verwendet, entsteht ein interessantes Klangkolorit, erzeugt durch die Prime aus einem weichen gegriffenen Ton E und der strahlend offenen E-Saite.



Bsp. 114: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10, 3. Satz, T. 198/199

Diese oben erwähnten Figurationen, welche in allen Soloteilen auftreten, werden in unterschiedlichen Kombinationen miteinander verbunden. Die Orchesterbegleitung ist gegenüber den vielseitigen Figurationen der Solostimme einfach gestaltet mit durchgehenden Achtel- oder Viertelnoten sowie der gelegentlichen Abwechslung durch lange Noten oder Pause, im Unisono oder als akkordische Fortschreitung.

Die enge Verknüpfung zwischen Solo und Tutti ist in allen drei Sätzen bewiesen. Selbst zwischen den Sätzen entstehen Verbindungen durch ähnliche motivische Gestaltung sowie kleine Figuren.

3.11 Violinkonzert Nr. 11 A-Dur

Das Konzert ist eine dreisätzig Komposition: Allegro (C) – Adagio (3/4) – Allegro (2/4), deren Tonartdisposition im Verhältnis T-S-T steht. Die Allegro-Sätze bestehen aus vier Ritornellen und drei Episoden, der Soloteil des Adagio-Satzes wird von zwei Orchestertutti umrahmt.

3.11.1 Die Allegro-Sätze

Ritornell

Die beiden Eingangsritornelle der Allegro-Sätze weisen mehrere Teile auf, die sich wiederum aufspalten können, auch oft miteinander verschränkt sind.²⁷⁸ Die Kleingliedrigkeit der Anlage besteht meistens aus ein bis zwei Takten, die repetiert, versetzt, leicht variiert oder als Echoeffekt wiederholt werden. Ferner stehen die beiden RI in enger motivischer bzw. figurativer Beziehung wie die Dreiklangbrechung am Anfang, die Rhythmusfigur , die artikulierte Figur , die durchgehende Sechzehntelbewegung sowie die mit Zweierbindung gebundene Terzfigur.

Der erste Satz wird durch drei Akkordschläge, den „Vorhang“, eröffnet, mit denen das Eingangsritornell sowie der Satz auch schließen (Bsp. 115). Diese Anlage erinnert stark an sein 6. Violinkonzert, jedoch wirkt dieser Gestus hier freilich in umrahmender Funktion,²⁷⁹ während er dort auch noch in die weiteren Tutti- und Soloabläufe einbezogen ist. Ferner besteht eine Ähnlichkeit mit seiner D-Dur Sinfonie mit der Dreiklangbrechung direkt aus den Dreierschlägen (Bsp. 116).

²⁷⁸ Die Glieder greifen ineinander, der Tonika-Schlusstakt des alten ist zugleich der Anfangstakt des neuen.

²⁷⁹ Bei der Übernahme des Anfangs des RI in die anderen Formteile werden diese drei Akkordschläge ausgespart.



Bsp. 115: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 1. Satz, T. 1



Bsp. 116: J. Stamitz, Sinfonie D-Dur Nr. 9, 1. Satz

Das RI in der Haupttonart besteht aus acht Teilen mit sieben verschiedenen Motivgruppen:

- A (T. 1-5): Nach dem markanten Anfang folgen zwei wiederholte Glieder, das erste löst den schweren Akkord in der springenden aufsteigenden Dreiklangbrechung und den Synkopen, das zweite ist mit der Rhythmusfigur , der mit Bogentechnik artikulierten Figur sowie  der verzierten Schlussformel auf den Harmonien T-S-D-T aufgebaut, verbunden mit der rhythmisierten Grundtonrepetition (T. 4 auf Zwei). Das erste wird vom A-Dur-Dreiklang eingeleitet, das zweite mit dem Grundton A gekoppelt, sodass eine klare Tonikadarstellung entsteht.
- B (T. 5-8): Die auftaktige Melodie, durch den Vorhalt und den Dominantleitton dis² charakterisiert, wird als Echoeffekt wiederholt.
- C (T. 9-11): Drei Eintakter mit figurativen Sechzehnteln verlaufen auf dem Dominantorgelpunkt.
- D (T. 12-14): Zwei Eineinhalbtakter, der zweite als Echo wiederholt, sind durch artikulierte Figur  sowie Achtelpause charakterisiert.
- E (T. 15/16): Wiederholter Eintakter, die spielerische Sechzehntelpassage wird von artikulierten Strichen gestaltet, mit gebundener und gesprungener Bogentechnik kombiniert .
- F (T. 17-20): Variierter Zweitakter aus diversen Figuren wie z.B. die durchgehenden Achtel- und Sechzehnteltriolen.

G (T. 21-23): Drei in der Dynamik wechselnde Glieder, melodisch von der gebundenen Terz- oder Quartfigur bestimmt.

Die Schlusstakte T. 23-27 übernimmt die Motivgruppe E (im Takt verschoben), die durchgehenden Achtel aus T. 17 schließen im Anklang des Anfangs mit den charakteristischen drei Akkordschlägen.

Die weiteren Ritornelle verwenden das Tonmaterial aus dem Eingangsritornell und stellen kein neues Material vor. Das RII benutzt die Motivgruppen A, B, E, F auf Dominante; B und E sind wörtlich übernommen. A wird leicht variiert, indem die Figur  zu  aus der E Motivgruppe überwechselt, die F-Gruppe wird auf dreieinhalb Takte gepresst, dabei ist der Septimsprung um eine Oktav vergrößert (Terzdezime) und mit dem punktierten Rhythmus zwischen G- und E-Saite vorzutragen. Das kurze RIII (5 Takte) übernimmt das erste Glied aus der A-Motivgruppe und die E-Motivgruppe bzw. die Schlusstakte ohne die drei Akkordschläge auf Tonikaparallele. Das RIV setzt sich aus A, B, C, D, E bzw. die Schlusstakte wieder in der Haupttonart zusammen, dabei ist aufgefallen, dass der Anfang und Schluss des RI in jedem weiteren Ritornell wiederkehrt.²⁸⁰

Das Eingangsritornell des dritten Satzes besteht aus zwei etwa gleich langen Abschnitten, die sich miteinander verknüpfen, T. 1-23 und T. 23-45, die sich wiederum in mehrere kleine Einheiten aufteilen können. Der mit dem Dreiklangmotiv startende Anfang (T. 1) stellt eine Reminiszenz an das Motiv des ersten Satzes dar; im ersten Satz entwickelt sich die Dreiklangbrechung aus den Akkorden aufwärts, im dritten Satz sinkt sie aber nach einen Oktavaufsprung. Die A-Dur-Darstellung des 1. Taktes des dritten Satzes wird in den weiteren Ritornellen vollständig und volltaktig verwendet, während sie im ersten Satz ohne die Akkordschläge jeweils auftaktig einsetzt.

Wie im ersten Satz sind insgesamt acht Teile mit sieben Motivgruppen zu unterscheiden, teils identisch, teils ähnlich, manche anknüpfend am RI des ersten Satzes. Jeweils vier Teile gehören zu einem großen Abschnitt.

²⁸⁰ Abgesehen von den umrahmenden Akkordschlägen wird der Anfang jeweils ohne die eröffnenden drei Akkordschläge in den weiteren Ritornellen übernommen. Deren Einbeziehung in die Schlusstakte des RI wird nur am Ende des Satzes als schließende Funktion verwendet.

Abschnitt I:

A (T. 1-4): Der Viertakter ist ein wiederholter Zweitakter aus zwei rhythmisch, melodisch sowie in der Vortragsweise kontrastierenden Wendungen zusammengesetzt.

B (T. 5-10): Der Eintakter aus Terzfigur mit Zweierbindung wird versetzt wiederholt und mit der Rhythmusfigur  erweitert. Die Modulation nach E-Dur erfolgt über die harmonische Wendung IV-#IV-V.

C (T. 11-16): Drei Zweitakter bestehen aus spielerischer Umspielung um den Ton h¹ in Sechzehnteln. Die Konstruktion ist den Takten 9-11 (C) des ersten Satzes motivisch und tektonisch im Aufbau ähnlich.²⁸¹

D (T. 17-23): Der Dreitakter wird leicht variiert wiederholt, die Artikulation mit der Figur von  zu  abgewandelt.²⁸² Diese Motivgruppe erinnert an den T. 12-14 (D) des ersten Satzes wie die versetzte Figur  und die Achtelpause sowie die Takteinteilung über den gleichen harmonischen Verlauf I-V-VI-I-IV-V-I.²⁸³

Abschnitt II:

In der Struktur ist der zweite Abschnitt dem ersten ähnlich, die T. 23- 27 (A¹), die den T. 1-4 (A) entsprechen, sind leicht modifiziert, indem Stamitz sie vermollt, im Piano und auch noch auftaktig einsetzt, womit ein deutlicher Kontrast zum Anfang entsteht. Die Schlusstakte/Motivgruppe G (T. 40-45) in A-Dur sind aus Motivgruppe C entwickelt, das Schlussunisono anschließend. Die T. 34-39 (Motivgruppe F), die in der Reihenfolge den T. 11-16 (Motivgruppe C) entsprechen, folgen nur deren harmonischer Wendung in A-Dur, motivisch sind sie mit den T. 21-23 des RI des ersten Satzes verwandt. Völlig neu sind die T. 28-33 (Motivgruppe E) in Quintfallsequenz mit Molleinfärbung.

²⁸¹ Den 4/4-Takt könnte man als 2x-2/4-Takt ansehen, die Takteinteilung ist identisch.

²⁸² Die Figur im Terzraum in T. 17 wird in T. 20 zum Quintraum gedehnt.

²⁸³ Hier in der E-Dur-Tonart, der erste Satz in der A-Dur-Tonart.

A T. 1-4	A ¹ T. 23-27	leicht modifiziert
B T. 5-10	E T. 28-33	neu
C T. 11-16	F T. 34-39	nur im gleichen harmonischen Plan
D T. 17-23	G T. 40-45	Entwicklung aus Motivgruppe C

Tab. 16: Motivische Ausrichtung des Abschnitts I und II

Die Kompositionsschablone in zweiteiliger Anlage des Eingangsritornells mit den gleichen Anfängen, einmal in Dur im Forte, einmal in Moll im Piano, erinnert stark an den dritten Satz des 1. Violinkonzerts C-Dur.

Das Eingangsritornell wird im Wesentlichen von den beiden Violinen im Unisono vorgetragen mit zum Teil eigenständigem Part; in T. 9/10 in Terzparallele, T. 28-33, wo der Bass ausgespart ist, sowie T. 34, 36, 38 sich imitierend.

Die weiteren Ritornelle lehnen sich zum größten Teil an der musikalischen Substanz des Eingangsritornells an, auf dessen Anfang (Motivgruppe A/B) stets zurückgegriffen wird. Das RII in der Dominante knüpft an Motivgruppe A, B, F, G. Die T. 83-88 knüpfen im Großen und Ganzen an die Motivgruppe B an, dabei kombiniert Stamitz die Figur aus SI (T. 55/75) und verschmilzt die ursprünglichen Figuren T. 5/6 (B) mit T. 12 aus Motivgruppe C zu einer variierten Fassung. Das kürzeste RIII (acht Takte) ist mit A und B (ohne T. 7/8) verbunden. RIV nimmt das gleiche Material wie RII, jedoch mit unveränderter Motivgruppe B. Der harmonische Gang verläuft nicht in dem typischen Prozess; während das RIII prinzipiell auf der verwandten Tonart Tp steht, verbleiben das RIII und die anschließende SIII und RIV hier in der Haupttonart, zugleich noch mit der Einsetzung der Anfangstakte des RI (T. 1-6). Somit erlangt die breite Tonikafläche durch das Orchester eine gewisse Reprisewirkung, während Stamitz in einer ähnlichen Situation meistens das Solo bevorzugt („Soloreprise“).

Episode

Das Eingangsritornell des ersten Satzes bietet mit seinen Motivkernen bzw. den kleinen Figuren sowohl Anregung für das Solo als auch für die Begleitung; wie der Synkopengedanke (T. 2/3) am Beginn des SI/SIII,²⁸⁴ die Zweierbindung-Figur (T. 22/23)

²⁸⁴ Die erste Phrase des SI ist mit der des SIII in der Haupttonart identisch, sodass eine Reprisewirkung erzeugt wird.

in T. 108-110, die Begleitung in T. 71, deren Artikulation  an der Motivgruppe E anlehnt. Als Teil/Abschnitt wird freilich die Motivgruppe D des RI (T. 12-14) im Laufe des SI in T. 44-47 mit leichter Modifizierung eingesetzt;^{285, 286} zunächst in der variierten Form in der höheren Oktave, die Achtelpause wird durch Viertel ersetzt, danach in der originären Gestalt (transponiert). Dabei wandeln sich die Begleitinstrumente, dem Register des Solos entsprechend, von zwei Violinen zu Viola und Bass.

Für das neue Tonmaterial sind die Dreiklangmotivik, Triolensechzehntel, diverse Verzierungen, Seufzer-Vorhaltsbildung, rasche Intervallbrechung, große Sprünge, das Überspringen von Saiten bezeichnend. Außer der allgemeinen Substanz erhält jene Episode auch eigentümliche Figuren, wie die rhythmische Figur  in SI und die kleine Figur  in SII, die dann im SIII zusammen auftreten.

Interessant dabei ist noch, dass Stamitz die gleichen Figurmuster durch diverse Schreibarten darstellt, wie das Seufzer-Motiv in T. 29/30 (Bsp. 117). Der Achtelvorhalt wird im nächsten Takt durch den Achtelvorschlag ersetzt, dabei sind noch Abspaltung und Phrasenverschränkung in T. 28-30 zu sehen. Ein anderes Merkmal ist, dass das versetzte, sequenzierte oder wiederholte Modell häufig in variierten Gestalt vorkommt, wie T. 35-37, T.40/41, T. 75/76, T. 86-88 (Bsp. 118).



Bsp. 117: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 1. Satz, T. 29/30



Bsp. 118: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 1. Satz, T. 35-37

²⁸⁵ Die Motivgruppe D (T. 12-14) wirkt im Eingangsritornell als Echo, im SI gestaltet Stamitz sie mit dem Registerwechsel und der Instrumentation.

²⁸⁶ Bei Stamitz wird die Ritornellmotivik in den Soloteilen oft aufgegriffen, wenn die Zieltonart erreicht ist.

In der Harmonie dominieren die Hauptdreiklänge Tonika und Dominante; die figurativen Partien pendeln meistens zwischen eben diesen, die Orgelpunktkonstruktion T. 108-110, die „Walze“ über die gleiche Harmonie T. 101/105, 113-115, 116-117, jeweils auf der Dominante der zugrunde liegenden Tonart, sind vorhanden. Die Sequenzgänge, wie sie Stamitz in den schnellen Sätzen öfter verwendet, kommen hier nur vereinzelt vor, wie in T. 35-37, T. 78-81. Ferner ist noch das Versetzen der Figur über den diatonisch steigenden Bassgang in T. 42/43 von Bedeutung. Eine besondere überraschende Wendung ist im T. 111 zu finden, statt A-Dur wird der a-Moll-Dreiklang gewählt.

Das Modulationsverfahren verläuft in SI von A-Dur nach E-Dur. In SII von E-Dur nach fis-Moll, in T. 66/67 wird E-Dur durch Terzrückung zur neuen Dominante (Cis-Dur-Akkord, Dominante der Zieltonart) gewechselt, die T. 66-71 in fis-Moll werden in T. 72-77 nach E-Dur transponiert, dann durch Sequenz erneut der Cis-Dur-Akkord erreicht und anschließend nach fis-Moll moduliert. Das SIII in A-Dur ist harmonisch mit der Berührung D-Dur und E-Dur bereichert.

Die Instrumentation des Begleitorchesters ist variabel gestaltet, die beiden Violinen treten immer gleichzeitig auf, ansonsten wird jede denkbare Kombination verwendet, dadurch entsteht ein differenziertes Klangbild. Die Schlüsse bzw. Anfänge (SII) sind zum Teil besonders markiert, indem der Begleitapparat schließlich bis auf den Bass reduziert wird.

V.I	V.I	V.I	V.I		
V.II	V.II	V.II	V.II		
Va.	Va.			Va.	
B.		B.		B.	B.

Tab. 17: Instrumentation des Begleitorchesters

Die Konstruktion des Solo-Akkompagnements, in den einzelnen Sologliedern bzw. Figurgruppen entsprechend abgewandelt, ist ziemlich traditionell gestaltet wie die durchgehenden Achtel, die mit Pausen abwechselnd auftretenden Achtel und Viertel sowie die auftaktig rhythmischen Formeln  und , die vor allem komplementierende Funktion haben. Fünf hauptsächliche Darstellungen sind zu unterscheiden, die im Grunde genommen den durchlaufenden Achtelpuls behalten:²⁸⁷

²⁸⁷ Abgesehen von der Nummer 3.

1)	T. 30	
2)	T. 35-37	
3)	T. 40/41	
4)	T. 69-71, 75/76	
5)	T. 101/105	

Tab. 18: Rhythmische Formeln

Die Soloteile des dritten Satzes sind in vielerlei Hinsicht ähnlich wie die des ersten gebaut:

- 1) Die dominierenden Figurationen sind im Dreiklangmotiv.
- 2) Die Klangkontraste entstehen durch differenziertes Solo-Akkompagnement (besonders am Anfang und Schluss meistens durch das Aussparen des Basses markiert).²⁸⁸
- 3) Interessant ist auch die Wiederaufnahme des Ritornellbeginns am Soloanfang (1. Satz: SI/SIII, 3. Satz: SI/SII),²⁸⁹ und zwar stets mit dem auftaktigen Quartsprung zu der in T. 2 jener im RI vorkommenden rhythmischen Figur.
- 4) Die kleine Figur des RI sorgt auch für Tonsubstanz im Solo. Wie auch die artikulierte Figur  aus der Motivgruppe E, wird sie in den Soloteilen verwendet und tritt auch als Diminution  in Erscheinung.
- 5) Das Verfahren, bei welchem einzelne Glieder oder Grundfiguren unmittelbar oder im weiteren Verlauf in modifizierter Gestalt wiederkehren (wie im ersten Satz), wird

²⁸⁸ Abgesehen von Ende SII und Anfang SIII.

²⁸⁹ SI/SIII des ersten Satzes und SI/SII des dritten Satzes knüpfen an den Ritornellbeginn an. Demgegenüber startet SII des ersten Satzes und SIII des dritten Satzes direkt mit spielerischen Figurationen.

auch im dritten Satz verfolgt. Eine übliche Vorgehensweise ist das Ersetzen der Sechzehnteltriolen  durch die Figur .

- 6) Die wiederholten Glieder sind durch unterschiedliche Instrumentation der Begleitung zu unterscheiden (T. 130-133).
- 7) Die Bereicherung der Klangfarben ist mit der überraschenden vermollten Tonika in T. 67 und 173 hervorzuheben.

Harmonisch moduliert das SI zur Dominante, das SII moduliert nicht wie erwartet zur Tonikaparallele, sondern kehrt in die Haupttonart zurück.

Die speziellen Figuren sind im SII die rhythmische Figur  (T. 130-133), deren Wurzel sich im Solo des ersten Satzes findet (T. 101, 105), und im SIII die Figur  (T. 151-153, 160-162), die aus T. 32  des SI variiert.

Die Sequenzgänge sind im dritten Satz weit eingestreut, vor allem in SII T. 111-130 mit Monte- und Quintfallsequenz nach diversen Figurationen wieder die Ausgangstonart erreichend.

Die Behandlung der Begleitung wie des Achtelflusses, die mit Pausen wechselweise vorkommenden Achtel und Viertel sowie die Bassfigur mit den auftaktigen drei Achteln , ist dem ersten Satz ähnlich und verhält sich eher selbstverständlich ohne komplementäre Ergänzung. Eine Besonderheit ist das Erklingen in der unbetonten Zeit wie T. 54, 56, 62, 64, 66, während es sonst zeitüblich auf der schweren Taktzeit anzutreffen ist.

Eine Auffälligkeit der beiden Sätze ist auch die proportional ähnliche Einteilung der Formteile. Im Ritornell erhält das RII etwa die Hälfte vom RI und das RIII ist stets das kürzeste. Die Soloteile jedes Satzes sind etwa in gleicher Länge angelegt.

1. Satz (C-Takt)

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
A	A-E	E	E-fis	fis	A	A
26	24	13	26	5	27	17,5

3. Satz (2/4-Takt)

RI	SI	RII	SII	RIII	SIII	RIV
A	A-E	E	E-A	A	A	A
45	33	23	40	8	34	20

3.11.2 Der Adagio-Satz

Der Satz besteht aus zwei Ritornellen und einem Solo. Jeder Teil wendet sich kurz zur Dominante, schließt aber jeweils wieder in der Tonika: die Ritornelle mit Ganzschluss und das Solo im Halbschluss.

Das Eingangstutti, das am Satzende wiederkehrt,²⁹⁰ ist in zwei Teile gegliedert; der erste (T. 1-15) moduliert nach Dominante und der zweite (T. 15-24) kehrt zur Tonika zurück, die sich jeweils wiederum in kleine Einheiten gliedern lassen.

Der erste Teil enthält vier Motivgruppen, zu Beginn steht das Unisono-Motiv mit großen Intervallsprüngen über die Saiten, bemerkenswert ist die Verbindung zwischen hohen und tiefen Noten, sodass sich eine gewisse Pseudopolyfonie abzeichnet. Der anschließende Viertakter, im Takt verschoben, geht aus der Wiederholung eines Zweiers hervor. Weiter werden mit einem Sextsprung die variierten Eintakter eingeleitet. Der Sechstakter am Schluss besteht aus als Echo wiederholtem Dreitakter, wobei er eine kleine Änderung beinhaltet – die Achtel der Synkopen werden im Piano zu Sechzehnteln abwandelt.

Der zweite Teil besteht aus drei Gruppen (4+2+4 Takte), die teils durch Verbindungen zu anderen Teilen entstehen. Mit der rhythmischen Formel , die im T. 6 ebenso einleitende Funktion besitzt, startet die erste Gruppe auf dem transponierten Unisono-Motiv des Anfangs in der Bassstimme (T. 15). Die Figur  aus der Sequenzfiguration (T. 16-18) über D-G-E-A wird im dritten Satz (T. 28/30) ebenso im zweiten Teil in Gebrauch genommen. Die zweite Gruppe besteht aus einem modifizierten Unisono-Motiv, aus dieser entwickelt sich die letzte Gruppe mit punktiertem Rhythmus (auch mit der punktierten Pause ersetzt) sowie den mit Vorschlag

²⁹⁰ Alle wiederholten Glieder des Eingangstuttis werden ohne Repetition aufgenommen.

und Triller verzierten Vierteln, dabei sind sie mit Punkt notiert und sollten kurz gespielt werden.

Die Instrumente laufen in rhythmischer Hinsicht meistens zwei zu zwei (V.I/II zu Viola/Bass) oder in Homorhythmen. Die zweite Violine erhält an manchen Stellen eigenes Tonmaterial wie in T. 6-8 und T. 15-18.

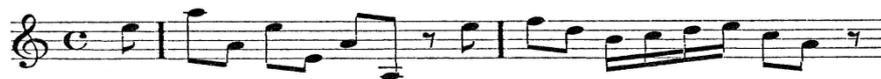
Die technischen Errungenschaften mit Überspringen von Saiten sind beliebt bei Komponisten wie G. Visconti, A. Corelli und G. Tartini. Auch das Unisono-Spielen mit den üblichen Oktavsprüngen ist im Konzert Nr. 111 von Tartini zu sehen.



Bsp. 119: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 2. Satz, T. 1 f.



Bsp. 120: G. Visconti, Violinkonzert G-Dur, 3. Satz, T. 1 f



Bsp. 121: Tartini, Konzert Nr. 111, 1. Satz, T. 1 f

Die Solopartie hat die gleiche Anlage wie das Tutti, bestehend aus zwei Teilen, die inhaltlich verknüpft sind; der erste leitet Tonika nach Dominante über, der zweite führt wieder nach Tonika zurück, getrennt ebenfalls durch das Unisono-Motiv (T. 46).

Die Solostimme hat keine Verbindung zum Tutti, sie entwickelt sich in freien Melodien, die sich meistens in engerem Raum bewegen. Öfter befinden sich in den umkreisenden Zweiunddreißigstelfiguren ausgeschriebene Ornamente, die den Rhythmus wesentlich komplizieren. Interessanterweise wird die zweite Violinstimme, wo sie selbstständig läuft, wie vorher erwähnt, in der Solopartie von der Begleitung übernommen, die T. 6-8 den T. 31-33 und T. 50-53 entsprechend.

Zwei Besonderheiten der Melodiebildung in diesem Satz sind:

- a) Die starke Veränderung der Wiederholung: Der Viertakter (T. 27-30) geht aus der variierten Wiederholung eines Zweiers hervor.²⁹¹
- b) Die Phrasenverschränkung: Die Phrasen greifen ineinander, was das kontinuierliche Fortströmen der Musik bewirkt.

Die Viola ist in der ganzen Solopartie nicht vorhanden, es unterscheiden sich zwei Besetzungen: 1) Bass, 2) V.I/II und Bass.²⁹² Die Klanghervorhebungen am Anfang und Schluss werden wie jene in den Allegro-Sätzen vom Bass ausgeführt.²⁹³

Das Solo steht mit seinem Klangkontrast und der im engen Raum agierenden Melodie im Unterschied zum Tutti, dabei wird es von beiden Tutti umrahmt, die zusammen mit 43 (24+19) Takten länger als das Solo mit 34 Takten sind, was sich als eine ungewöhnliche Proportionalität der Tutti- und Soloverteilung erweist.

²⁹¹ Die Figur  wird im SIII des dritten Satzes häufig verwendet.

²⁹² Diese beiden Besetzungsformen des Streichorchesters sind im 17. und frühen 18. Jahrhundert üblich: 1) Die erste hat Vivaldi öfter ausgeführt, um den klaren Klangkontrast zwischen Tutti und Solo herauszuheben. 2) Die zweite mit zwei hohen Stimmen und einer tiefen Stimme hat ihr Vorbild in den Triosonaten.

²⁹³ Auch das Ende des ersten Teils (T. 43-45) wird freilich vom Bass begleitet.

4 Klassifizierung der Violinkonzerte von Johann Stamitz

4.1 Allgemeines

4.1.1 Tonarten

Die Vorherrschaft der Durtonarten war zur Zeit Johann Stamitz' durchaus üblich. Die überwiegende Mehrheit seiner Kompositionen steht in Dur. Laut Eugene K. Wolf wurden bisher keine Moll-Sinfonien gefunden.²⁹⁴ Daher ist es umso erstaunlicher, dass er gerade in seinen Solokonzerten Moll-Tonarten verwendete, unter den Violinkonzerten finden wir das g-Moll-Violinkonzert.²⁹⁵

Die bevorzugte Verwendung der Durtonarten zieht sich auch durch die langsamen Mittelsätze und unterscheidet sich dadurch deutlich vom typischen Moll-Adagio der barocken Konzerte.

Wie für die damalige Zeit charakteristisch, erfordern seine Violinkonzerte in der Regel nicht mehr als höchstens drei Vorzeichen; von allen uns bekannten Violinkonzerten sind die Tonarten C, G, F, D, B, g, A im Gebrauch, mit der Vorliebe für G-Dur und D-Dur.

Die Ecksätze stehen in der gleichen Tonart. Grundsätzlich steht der Mittelsatz in Dur, dabei sind die Tonartkombinationen zwischen den Sätzen in Dur-Konzerten meistens T-T-T, T-S-T²⁹⁶ und T-D-T.²⁹⁷ Untypisch scheint hingegen die Folge T-t-T beim Nr. 7 D-Dur-Konzert, dessen kurzer zweiter Satz (acht Takte) in d-Moll steht, sodass ein Tonartkontrast Dur – Moll zwischen den Ecksätzen und dem Mittelteil entsteht. Im Moll-Konzert setzt der Mittelsatz den Ecksätzen den Molltonika-Gegenklang entgegen mit der Folge t-tG-t.

²⁹⁴ Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 302-303; Eugene K. Wolf, On the Origins of the Mannheim Symphonic Style, in: Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht, Kassel 1980, S. 198; Eugene K. Wolf; Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stils, in: Mannheim und Italien, S. 42.

²⁹⁵ Es gibt zwei Solokonzerte in Moll, außer dem g-Moll-Violinkonzert noch das c-Moll-Klavierkonzert.

²⁹⁶ Generell bevorzugen die Mannheimer wie Stamitz, Richter, Holzbauer und Toeschi die Subdominante im langsamen Satz.

²⁹⁷ Von den untersuchten Dur-Violinkonzerten sind die Tonartverhältnisse T-T-T und T-S-T am häufigsten.

4.1.2 Taktarten

Hier ein Überblick über die in den Sätzen der Violinkonzerte verwendeten Taktvorzeichnungen:

1. Satz	C	♩			
2. Satz	C	♩	3/4	2/4	
3. Satz	C		3/4	2/4	3/8

Tab. 19: Überblick der Taktvorzeichnungen

Der Viervierteltakt kommt in allen drei Sätzen vor, während alla breve bei dem ersten und zweiten Satz, Dreiviertel- und Zweiviertel-Takt bei dem zweiten und dritten Satz vorliegen. Der Dreiachtel-Takt ist nur dem dritten Satz vorbehalten.

Die Anfangssätze stehen beinahe ausnahmslos im Vierviertel-Takt. Alla breve tritt nur als Sonderfall im Nr. 4 F-Dur-Konzert auf. Dagegen ist die Verwendung der Taktarten im Schlusssatz vielseitiger, wobei Johann Stamitz eine Vorliebe für den Gebrauch des Zweiviertel-Takts hat. Beim Mittelsatz ist die Taktart eher durchschnittlich geteilt, dennoch überwiegt der Vierviertel-Takt im größten Teil.

Es fällt auf, dass Johann Stamitz bei den Kombinationsmöglichkeiten der Taktarten sehr unterschiedlich vorgeht, eine Kombination kommt nicht mehr als zweimal vor. Die Taktkombinationen sind folgende:

Taktart	Zahl
C – C – C	1
C – C – 2/4	2
C – C – 3/8	2
C – 3/4 – 2/4	2
C – 2/4 – C	1
C – 2/4 – 3/4	1
C – 2/4 – 2/4	1
♩ – ♩ – 2/4	1

Tab. 20: Übersicht der Tonartkombinationen

4.1.3 Taktzahlen/Umfang

Die Länge der Sätze ist unterschiedlich angelegt. Die langsamen Sätze sind weniger umfangreich als die schnellen Sätze. Durch die virtuoson Passagen sind die schnellen Ecksätze z.B. bis zu 228 Takten im Anfangssatz und im Finalsatz sogar bis zu 313 Takten angewachsen, hingegen erreichen die Mittelsätze mit den 92 Takten schon den größten Umfang.

4.1.4 Tempobezeichnungen

Die schnellen Ecksätze sind überwiegend mit Allegro überschrieben, dabei können die Sätze die gleichen oder differente Taktarten haben. Für den Anfangssatz benutzt Johann Stamitz faktisch nur eine Tempobezeichnung: Allegro. Dabei präzisiert er eine Reihe singular oder mehrfach gebrauchter Zusatzangaben wie Allegro moderato (viermal), Allegro non molto sowie Allegro vivace (jeweils einmal). Im Schlusssatz findet sich überproportional häufig die Bezeichnung Allegro, die kombinierten Tempoangaben Allegro assai und Presto treten eher vereinzelt in Erscheinung.

Im langsamen Mittelsatz wird die Anzahl der Satzbezeichnungen meist auf zwei reduziert, wobei die überwiegende Mehrheit mit Adagio bezeichnet wird, wie z.B. in allen Dur-Konzerten. Die ein einziges Mal auftretende Bezeichnung Andante steht nur in seinem Moll-Konzert.

Es folgt eine Übersicht über die Satzbezeichnungen, Tonarten, Taktarten und Taktzahlen in J. Stamitz' Violinkonzerten:

Nr. 1 C-Dur	Allegro non molto	Adagio	Allegro
	T (C-Dur)	D (G-Dur)	T (C-Dur)
	C	C	C
	117	38	117

Nr. 2 C-Dur	Allegro vivace T (C-Dur) C 228	Adagio T (C-Dur) 3/4 58	Allegro T (C-Dur) 2/4 276
Nr. 3 F-Dur	Adagio – Allegro moderato T (F-Dur) C 118	Adagio S (B-Dur) 2/4 73	Allegro T (F-Dur) C 142
Nr. 4 F-Dur	Allegro moderato T (F-Dur) ♩ 123	Adagio S (B-Dur) ♩ 37	Allegro assai T (F-Dur) 2/4 239
Nr. 5 D-Dur	Allegro moderato T (D-Dur) C 172	Adagio T (D-Dur) C 42	Presto T (D-Dur) 2/4 260
Nr. 6 D-Dur	Allegro T (D-Dur) C 137	Adagio T (D-Dur) 2/4 69	Allegro assai T (D-Dur) 2/4 313
Nr. 7 D-Dur	Adagio – Allegro T (D-Dur) C 70 (7+63)	Adagio t (d-Moll) C 16 (8 × 2)	Allegro T (D-Dur) 3/8 304 (152 × 2)
Nr. 8 B-Dur	Allegro moderato T (B-Dur) C 115	Adagio S (Es-Dur) C 43	Allegro T (B-Dur) 3/8 222

Nr. 9 g-Moll	Allegro	Andante	Allegro
	T (g-Moll)	tG (Es-Dur)	T (g-Moll)
	C	C	2/4
	134	47	209
<hr/>			
Nr. 10 A-Dur	Allegro	Adagio	Allegro
	T (A-Dur)	T (A-Dur)	T (A-Dur)
	C	2/4	3/4
	172	92	295
<hr/>			
Nr. 11 A-Dur	Allegro	Adagio	Allegro
	T (A-Dur)	D (D-Dur)	T (A-Dur)
	C	3/4	2/4
	137	77	203

4.2 Formale Betrachtung

Die Sätze der Violinkonzerte von Johann Stamitz sind fast immer in Ritornellform konzipiert, auch die langsamen Mittelsätze.²⁹⁸ Nur der Mittelsatz des 1. Violinkonzerts C-Dur hat eine dreiteilige Liedform, welche in der damaligen Zeit, wie z.B. von Vivaldi, für den zweiten Satz bevorzugt wird. Ein weiterer Sonderfall gilt für das 7. Konzert, dessen Mittelsatz in zweiteiliger Suitensatzform komponiert ist. In den beiden Finalsätzen der Konzerte Nr. 2 und Nr. 7 verbindet Stamitz die Ritornellform mit der zweiteiligen Form.

In der Regel besteht die Ritornellform der Ecksätze aus vier Tutti und drei Soli. Der Grundtyp des harmonischen Aufbaus ist in Dur: T-D-Tp-T. Abweichungen treten nur vereinzelt auf; anstelle der Tonikaparallele werden die Dominantparallele im ersten Satz des Konzerts Nr. 1 und die Subdominantparallele in dessen drittem Satz herangezogen. Auffallend ist noch der 3. Satz des Konzerts Nr. 11, dessen Tonartfolge trotz der vier Tutti mit T-D-T harmonisch weniger umfangreich ist, die Tonika kehrt schon im SII zurück und wird bis zum Ende beibehalten, sodass eine breite Tonikafläche präsentiert wird. Im 3. Satz des 7. Konzerts wird eine weitere breite Tonikaebene eingesetzt, der erste Teil (RI, SI, RII) moduliert zur Dominante und im zweiten Teil, den Formgliedern SII, RIII, SIII und RIV entsprechend, bleiben alle in der Tonika. Das andere Konzert (Nr. 2, 3. Satz), das auch eine Mischform besitzt, weist eine Anlage mit drei Tutti und zwei Soli auf, deren harmonisches Verfahren in T-D-T steht. Eine Besonderheit zeigt sich im Anfangssatz des Konzerts Nr. 7, dessen Schlussritornell durch da capo angegeben ist: Trotz der Formteile mit drei Tutti und zwei Soli weist der Satz einen harmonischen Plan von T-D-Tp-T auf,²⁹⁹ der normalerweise bei der Konstruktion mit vier Tutti und drei Soli vorkommt. Der Grundtyp für den harmonischen Aufbau in Moll ergibt folgenden Plan: t-tP-d-t.³⁰⁰

²⁹⁸ Äußerst selten hat Vivaldi die Ritornellform in den Mittelsätzen verwendet.

²⁹⁹ Im RII (D-Tp) und SII (Tp-T) haben beide eine modulierende Rolle.

³⁰⁰ Vivaldi verwendet ebenso diesen harmonischen Plan – in Dur T-D-Tp-T und in Moll t-tP-d-t – in vielen seiner Solokonzertsätze, siehe Walter Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Baden-Baden 1961, S. 38.

Hingegen sind die kürzeren Mittelsätze meistens mit drei Tutti und zwei Soli harmonisch im T-D-T-Verhältnis angelegt. Ein spezieller Fall ist im Konzert Nr. 9 zu verzeichnen, dessen Mittelsatz aus vier Tutti und drei Soli mit der Tonartfolge T-D-(T)-Tp-T besteht.

Zu der Vorgehensweise bei den Ritornellen sind einige Bemerkungen zu machen. Im Allgemeinen wirken in der barocken Ritornellkonzertform die Tutti als harmonische „Säule“ und schaffen die tonale Ordnung, die Soli fungieren als modulierende Episoden. An diese Regel hält sich Stamitz weitgehend, besonders im Konzertsatz mit drei Tutti. In der Vier-Tutti-Konstruktion wird dieses Prinzip aber nicht auf alle Formteile übertragen, die Abweichungen sind in den Formteilen RIII und SIII deutlich.

Vier Möglichkeiten treten auf.

	RIII	SIII
1.	Tp – T (V)	T
2.	Tp – T (V)	T (V-I)
3.	Tp – T (I)	T
4.	Tp	T

Tab. 21: Harmonische Verbindungen zwischen RIII und SIII

Das RIII wird fast immer schon in die Tonika moduliert, das SIII steht dann bereits in der Tonika. Dabei endet das RIII häufig im Halbschluss der Tonikatonart (TV). Eine andere Alternative ist die Nummer 4, in den beiden Formteilen ist kein Modulationsverfahren vorhanden, nach dem Tp des RIII fällt das SIII direkt mit der Tonika ein.

Stamitz weicht vom Standardmodell ab und beweist, dass die Tutti- und Soloteile jeweils sowohl eine stabilisierende als auch eine modulierende Funktion haben können.

In der Verknüpfung der Tutti- und Soloteile kadenziert das Solo meistens in das nachfolgende Tutti; wenn das Tutti aber auftaktig beginnt, dann kadenziert das Solo gerne schon im Soloteil. Das Soloende ist mit dem Ritornellanfang stets verschränkt. Hingegen wird der Soloanfang öfter mit einer Pause vom Ritornellschluss getrennt.

4.2.1 Ritornell

4.2.1.1 Eingangsrifornell

Das Eingangsrifornell erweist sich als Motivreservoir, aus dem vielfältige Gedankenbausteine geschöpft werden. In den Violinkonzerten macht Stamitz auf unterschiedlichste Art und Weise von den vielfältigen Möglichkeiten der Gestaltung der Motive mit unterschiedlichen Eigenschaften Gebrauch. In einer mehr oder weniger losen Aneinanderreihung formen sich die verwandten, abgeleiteten oder auch kontrastierenden Motivgruppen in regelmäßigen und unregelmäßigen Gliedern zu einem gesamten Eingangsrifornell. Diese sorgen nicht nur für das weitere musikalische Tonmaterial in den Ritornellen, in den Soloteilen, neben der eher üblichen Verwendung der Übereinstimmung des Ritornell- und Soloanfangs, werden sie auch abschnittsweise, taktweise oder auch als Motivkerne im weiteren Verlauf sowohl in der Solostimme als auch im Begleitorchester verwendet.

In der Hauptsache kann man zwischen drei grundsätzlich unterschiedlichen Bauweisen seiner Eingangsrifornelle unterscheiden:

- 1) zweiteilige Anlage: In der zweiteiligen Anlage wird das Ritornell meistens mit einer Zäsur bzw. Pause deutlich getrennt. Die zwei Ritornellhälften können etwa die gleiche Länge besitzen wie das Konzert Nr. 2, 3. Satz (16+16 Takte), sie können aber auch einen unterschiedlichen Umfang haben wie das Nr. 5, 3. Satz (12+29 Takte). Den Dur-Moll-Kontrast der beiden ähnlich gebauten Hälften verwendet Stamitz gerne im dritten Satz wie bei Nr. 1 und Nr. 11. Die erste Hälfte moduliert in die Dominante, nach der Pause setzte Stamitz den Anfang unvermittelt mit homonymen Mollklängen im Piano in der zweiten Hälfte.

Wenn sich in der ersten Hälfte kein modulatorischer Vorgang befindet, kadenziiert er öfter auf der Dominante (TV, Halbschluss), die zweite Hälfte folgt nach der Pause oft mit der V. Stufe der Haupttonart (TV) beginnend.

- 2) dreiteilige Anlage: Das Eingangsrifornell bei Stamitz weist oft eine Dreiteiligkeit auf. Ein typischer Fortspinnungstypus mit der dreiteiligen Gliederung – ein

prägnanter Vordersatz, eine sequenzierte Fortspinnung und ein kadenzierter Epilog –, was für die Ritornellform im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts kennzeichnend ist, wird jedoch nur in einigen Sätzen erkennbar (Nr. 6, 2. Satz). In den meisten Fällen besteht keine direkte, organische Entwicklung im Sinne einer Fortspinnungstechnik aus dem Hauptmotiv. Es handelt sich vielmehr um eine Aneinanderreihung verschiedener Motivgruppen, die entweder miteinander verknüpft oder auch in sich geschlossen dargestellt sind. Die Gliederung wird gelegentlich gar durch die Kadenz sowie die Pause verdeutlicht.

Bei Stamitz ist das Ausmaß der dreiteiligen Anlage viel ausgedehnter und variabler gestaltet, öfter besteht der einzelne Teil aus mehreren Motivgruppen, insbesondere im Mittelteil. In diesem können Sequenzgänge verschiedener Figuren beinhaltet sein (Nr. 2, 1. Satz, T. 9-24), es können aber auch längere Strecken nach Versetzungsverfahren folgen wie in Nr. 3, 2. Satz (T. 9-12) oder Nr. 7, 3. Satz (T. 7-18). Anstelle der Fortspinnungssequenz im Mittelteil bietet Stamitz auch andere Alternativen: a. Zusammensetzung verschiedener, kontrastierender Motivgruppen, die manchmal auch aus dem Anfangsteil stammen (Nr. 4, 1. Satz, T. 5-12; Nr. 9, 1. Satz, T. 8-20), b. auf (variiertes) Wiederholung beruhend (Nr. 8, 1. Satz, T. 9-17) und c. im Piano vorgetragen, dadurch entsteht eine deutliche kontrastierende dynamische Schattierung zu den anderen Teilen (Nr. 4, 3. Satz, T. 8-12). Dabei wird die Tonart im Mittelteil gern erweitert oder vorübergehend verlassen.

- 3) die anderen, die nicht in die vorherigen Schablonen einzuordnen sind. Sie enthalten zwar auch wie die zweiteilige und dreiteilige Anlage mehrere Motivgruppen, eine klare Gliederung ist jedoch nicht zu erkennen wie z.B. bei Nr. 6, 1. Satz oder Nr. 11, 1. Satz.

Das Charakteristische bei Stamitz ist auch, dass sich die letzte Gruppe öfter wiederholt und/oder in Unisono-Gängen das Eingangsritornell abschließt.³⁰¹ Dabei wird das Eingangsritornell stets im Forte abgeschlossen, um den klaren Kontrast zu den Soloteilen deutlich darzustellen. Die sich wiederholende Schlussgruppe, die als

³⁰¹ Stamitz gestaltet das Ende der Formglieder sowohl in den Ritornellen als auch in den Episoden häufig mit den (variierten) sich wiederholenden Gruppierungen.

Echowirkung in der Wiederholung im Piano vorgetragen wird, wird gegen Ende ins Forte umgewandelt (z.B. Nr. 4, 3. Satz, T. 14-28) oder nach der repetierten Schlussgruppe wird ein Forte-Einwurf im Unisono angehängt (Nr. 4, 1. Satz T. 13-17).

In vereinzelt Fällen ist der Aufbau einiger Eingangsritornelle eine symmetrische Konstruktion aus Zwei-, Vier- sowie Achttaktgruppen, was später für die Musik der Klassik und deren periodisches Gleichgewicht wichtig wird (Nr. 3, 2. Satz).

4.2.1.2 Ritornellverarbeitung

Das im Eingangsritornell aufgestellte Tonmaterial wird in den weiteren Ritornellen von Stamitz auf mannigfaltige Art und Weise bearbeitet und dem neuen harmonischen Verlauf angepasst. In der Regel wird das Eingangsritornell verkürzt übernommen, dessen Wiederaufnahme in voller Länge im Schlussritornell, wie bei Vivaldi öfter durch da capo angegeben, bei Stamitz nur im ersten Satz des 7. Konzerts zu sehen ist. Eine andere Ausnahme gibt es im dritten Satz des 3. Konzerts, dessen Schlussritornell durch das einleitende Dreiklangmotiv und die Übernahme des kompletten Eingangsritornells sogar länger als das Eingangsritornell ist.

Der ursprüngliche Zusammenhang der Motivgruppen/Taktgruppen im Eingangsritornell wird aufgelöst, die einzelnen werden wörtlich, modifiziert, umgekehrt übernommen, neue Elemente werden auch gelegentlich eingeführt, ferner sind Beziehungen zu den Soloteilen festzustellen. Die verschiedenartigen Möglichkeiten und die Charaktere der Ritornellbearbeitung Stamitz' werden wie folgt dargestellt:

- 1) wörtlich: Ein hundertprozentiges Zitieren der Motivgruppe, d.h. auch in der gleichen Tonart, tritt nur im Schlussritornell auf. Die Schlussgruppe/Der Schlussteil oder zumindest die Schlussformel des RI tritt normalerweise am Ende des Schlussritornells auf, und zwar fast immer notengetreu übernommen. Abgesehen von der Tonart (transponiert) werden die Motivgruppen bzw. Teile auch in den Binnen- oder Schlussritornellen abschnittsweise in der originären Gestalt unverändert übernommen.

Unter der Kategorie „wörtlich“ ordnet sich noch ein Genre mit leichter Modifizierung ein. In vielen Fällen verändert Stamitz die Motive bzw. die Figuren unauffällig. Die Urform bleibt (fast) gewahrt, dabei variiert Stamitz mit anderen Elementen:

Harmonik: Die Harmoniewendung oder das Sequenzmodell wird abgewandelt. Zum Beispiel wird die Quintfallsequenz des Eingangsritornells in einem anderen Ritornell in die Monte-Sequenz gewechselt (Nr. 7, 1. Satz, RI/T. 10-13 → RII/T. 38-40).

Dynamik: Die originäre Erscheinung im Forte wird im Verlauf mit f/p-Wechseln bereichert (Nr. 10, 3. Satz, RI/T. 8-9 → RII/T. 91-95). Das Piano des Eingangsritornells wird in Forte im Binnenritornell umgewandelt (Nr. 2, 1. Satz, RI/T. 9-20 → RIII/T. 151-162).

Instrumentierung: Die Instrumente werden anders eingesetzt als z.B. im Konzert Nr. 2, 1. Satz, RI/T. 21-24 → RII/T. 97-100: Hornstimmen werden hinzugefügt, RI/T. 25-28 → RII/T. 101-104: Hornstimmen werden weggelassen. In dessen 2. Satz RI/T. 4-5 → RII/T. 28 wird die Unisono-Stelle in der Wiederkehr nur von der 1. Violine (auch Solo) vorgetragen.

Intervall: Der Ambitus wird um eine Oktave erweitert, die Terz wird zur Dezime (Nr. 4, 2. Satz, RI/T. 2 → RII/T. 16), die Sexte zur Terzdezime (Nr. 11, 1. Satz, RI/T. 17-20 → RII/T. 60-63).

Artikulation/Spielart: Die Artikulationsbögen oder die Spielart werden geändert ohne die ursprüngliche Gestalt zu ändern, wie z.B. im Konzert Nr. 11, 1. Satz, RI/T. 1-5 → RII/T. 50-54: Die Figur  wird zu  abgewandelt.

Rhythmisierung: Stamitz gestaltet die Ritornellwiederkehr auch mit kleiner rhythmischer Änderung, ohne das gesamte Bild zu ändern wie z.B. im Konzert Nr. 9, 2. Satz die Synkope des RI (T. 2, 3./4. Schlag), die im RII (T. 16) mit punktiertem Rhythmus leicht modifiziert wird.

- 2) Verkürzung: Die einzelne Motivgruppe wird teilweise, taktweise oder komprimiert aufgenommen und abgespaltet weiterentwickelt; als eine übliche Art bei der

Verkürzung der Motivgruppe lässt Stamitz einfach die sich wiederholenden Glieder ohne Wiederholung wiederkehren (Nr. 2, 1. Satz, RII, RIV³⁰² und 2. Satz RII³⁰³).

- 3) Kombination: Aus der Kombination mehrerer Motivgruppen entsteht ein neues Modell, gelegentlich auch mit abgeleitetem oder neuem Material dazwischen eingefügt oder hinten angehängt. Es sind zwei Aufbaumöglichkeiten zu betrachten:

Horizontale Verarbeitung: Die horizontale (hintereinander) Zusammenstellung diverser Motivgruppen ist recht üblich bei Stamitz, beispielhaft ist hier das Konzert Nr. 3, 1. Satz, die neue Gestalt RIV/T. 114-115 ist aus den Motivgruppen C (T. 12/13) und D (14-16) des RI kombiniert.

Vertikale Zusammenstellung: Eine besondere Verarbeitung/Verflechtung ist das synchrone Erklängen unterschiedlicher Motivgruppen in diversen Stimmen, d.h. das Motiv bzw. die Figur jeder Stimme ist nicht aus derselben Motivgruppe übernommen, das charakteristische Beispiel ist im dritten Satz des 10. Konzerts (T. 171-179) zu hören.³⁰⁴

Gelegentlich lassen sich Bezüge zu den Soloteilen erkennen wie im Konzert Nr. 6, 2. Satz, wo der Anfang des SI (T. 12-14), der ursprünglich auf der Basis des Kopfmotivs des RI in der Begleitung aufbaut, im RII T. 31-34 eingesetzt wird.

- 4) Verhältnismäßig selten lässt sich völlig neues Tonmaterial nachweisen, meistens ist es vom RI abgeleitet oder daraus entwickelt. Dabei verwendet Stamitz die neu zusammengestellte Gestalt des Binnenritornells gerne in den folgenden Ritornellen wieder (Nr. 8, 2. Satz, RII/T. 20-21 → RIII/T. 42/43, Nr. 5, 1. Satz, RIII/T. 124 → RIV/T. 164). Ein spezieller Fall erscheint im dritten Satz des 2. Konzerts (mit drei Tutti): RII und RIII sind inhaltlich identisch, obwohl sie wie RI auch aus dem Dreiklangmotiv entstehen, zum RI resultiert jedoch keine direkte Verbindung.
- 5) Stamitz setzt auch gerne die modifizierte mit der wörtlichen Motivgruppe zusammen in einem Ritornell ein (Nr. 4, 1. Satz, RIII, RIV).

³⁰² Die wiederholten Sechstakter des RI (T. 29-41) werden in RII und RIV ohne Wiederholung eingesetzt.

³⁰³ Alle sich wiederholenden Teile des RI werden in RII ohne Repetition aufgenommen, betroffen sind der Mittelteil und Schlussteil.

³⁰⁴ Siehe S. 187.

- 6) Die Reihenfolge der Motivgruppen wird manchmal umgestellt wie im Konzert Nr. 3, 1. Satz. RII setzt drei von den fünf Motivgruppen des RI – auch verändert und verkürzt – in der Reihenfolge C-A-E ein.
- 7) In dem harmonisch stabilisierten RII bevorzugt Stamitz die Nacheinandersetzung des Anfangs- und Schlussglieds des RI, also womit die Tonikadarstellung am engsten dargestellt werden kann (Nr. 4, 1. Satz, RII, Nr. 5, 1. und 3. Satz, RII).
- 8) In der dynamischen Kontrastwirkung Tutti-Solo beginnt und endet das Tuttiritornell in der Regel im Forte, im Binnenritornell startet der Tuttineueinsatz jedoch vereinzelt mit der Piano-Stelle des RI, sodass keine klare klangliche Abweichung entsteht (Nr. 3, 3. Satz, RIII, Nr. 10, 1. Satz, RIII).

4.2.1.3 Tuttiwürfe

In der Verbindung zu der Ritornellmotivik und Ritornellverarbeitung sollte das kurze Verweilen des Tutti in den Soloteilen betrachtet werden. Dies wird nicht als ein „echter“ Tuttiabschnitt wahrgenommen, sondern viel eher als ein „Tuttiwurf“ angesehen. Die Wechselwirkung des Tutti – Solo beschränkt sich also nicht mehr nur auf die Stelle zwischen dem Ritornell und der Episode, sondern erscheint auch in den Soloteilen, womit sich die Beziehung zwischen Tutti und Solo verdichtet. Anschließend stehen zwei Fragen zur Diskussion: *Was* für ein Material wird verwendet und *wo* wird es eingesetzt?

Das Material der Tuttiwürfe ist vorwiegend aus dem Eingangsrornell entnommen, die Unisono-Stellen des RI werden bevorzugt gebraucht (Beispiel: Nr. 6, 1. Satz, RI/T. 1 → SIII/T. 102, RI/T. 4-5 → SII/T. 69, 71, 73, 3. Satz, RI/T. 7-8 → SI/51-52). Die rhythmische Essenz des RI ist auch der Favorit für die Auswahl der Tuttiwürfe von Stamitz wie z.B. der energische punktierte Rhythmus des RI in Nr. 1, 1. Satz → SI/T. 31, 35, 55 und Nr. 3, 2. Satz → SI/T. 27, SII/T. 51.

In der Regel werden solche Tuttiwürfe während kurzer Pausen des Solos eingesetzt, Stamitz verschärft die Situation, indem die Tutti-Unisono-Einwürfe gar mit dem Solo zugleich vorgetragen werden, während das Solo auf langen Noten steht (Nr. 6, 3. Satz,

SII/T. 125-126, T. 141-142). Auch das parallele Miteinander von Solo und Tutti findet statt (Nr. 6, 1. Satz, SI/T. 40), dabei unterscheiden sich die Artikulationsstriche.

Außer der Ritornellmotivik tritt freies Material auf, meistens sind es Skalenbildung und Dreiklangbrechung. Im Gegensatz zu den motivischen Tutteinwürfen können sie als „Übergangsfiguren“ angesehen werden. Dabei werden die beiden Violinen öfter in Terzparallele oder Unisono geführt.

4.2.2 Soloteil

4.2.2.1 Inhaltliche Ausgestaltung

Die Gestaltung der Soloteile wird aus zwei Perspektiven betrachtet:

- episodisch, figurativ
- motivisch (die Übernahme der Ritornellmotivik).

Stamitz gestaltet die Soloteile in seinen Violinkonzerten zwar mit vielen virtuosen figurativen Gängen, die sich öfter auf Sequenzbasis oder der Orgelpunktkonstruktion entfalten, jedoch sind wenige Soloteile ausschließlich aus diesen entstanden. Die typischen stamitzschen Soloteile sind mehr oder weniger vom Ritornellmaterial geprägt, das in die verschiedensten Gestaltungen übertragen wird – vom zitartigen Aufgreifen des Kopfmotivs des Eingangsritornells bis hin zur vollständigen Übernahme des Ritornells.

Im Verhältnis vom Solo zum Ritornell ergeben sich folgende Sichtweisen:

a) Der Ritornellanfang im Solo

Diese Verfahrensweise hat Stamitz am häufigsten verwendet. Das Kopfmotiv bzw. Hauptthema des Eingangsritornells wird am Soloanfang verwendet; wörtlich, oft in eine, eine Oktave höhere Lage verlegt (z.B. Nr. 10, 1./3. Satz, SI),³⁰⁵ oder variiert,

³⁰⁵ Diese Gestik ist für Stamitz sehr typisch. Durch die hohe Violinlage des Solos entsteht ein deutlicher Kontrast zum Hauptmotiv des Tuttis. Zum Ende des Tuttis resultiert ein ebenso scharfer Kontrast, mit dem Stamitz das Tutti (Streicher) oft in tieferen Lagen abschließt.

hauptsächlich mit virtuoser, melodischer Verzierung. Daraus entwickelt sich das Solo in freier „Improvisation“ fort. Ein exzellentes Beispiel, wie der Ritornellbeginn am Soloanfang ausgeschmückt wird, zeigt das Konzert Nr. 4, SI.³⁰⁶

Diese Verknüpfung des Ritornell- und Soloanfangs bei Stamitz reicht vom Kopfmotiv bis zum stärkeren Aufgreifen des Ritornellbeginns über eine längere Strecke wie das Konzert Nr. 2, 3. Satz, SI oder das Nr. 6, 1. Satz, SI und dessen 3. Satz, SI. Interessant ist auch, dass hier im dritten Satz (SI, T. 45-67) der Ritornellbeginn im Soloteil durch den Klangkontrast (Solo gegen Tuttiinwurf) gestaltet wird.

Als Besonderheit nimmt Stamitz den Ritornellanfang zitierend in der Begleitung auf, meistens wenn er im Unisono beginnt, darüber entwickelt sich das Solo in einer variierten Weise (Nr. 9, 3. Satz, SI, Nr. 5, 3. Satz, SI) oder mit einem selbstständigen Motiv (Nr. 6, 2. Satz, SI).³⁰⁷

In manchen Fällen fängt das Solo mit neuen Gedanken an, erst im weiteren Verlauf wird der Ritornellbeginn aufgenommen wie z.B. im Konzert Nr. 6, 1. Satz, SIII (T. 102), Nr. 5. 3. Satz, SIII (T. 200-203, in der Begleitung).

b) Andere Ritornellmotive im Solo

Wurde das Kopfmotiv bzw. der Ritornellbeginn nicht gebraucht, verwendet Stamitz gern die Schlussgruppe wie bei Nr. 2, 1. Satz, SI; das Solo fängt mit völlig anderen Gedanken an und entwickelt sich in figurativ-virtuosen Passagen, erst am Ende (T. 93-96) wird das Schlussgruppenmotiv des RI aufgegriffen.

Ein anderes Beispiel ist im Konzert Nr. 7, 1. Satz, SI; obwohl die Triolenfigur am Solobeginn ein wenig an den Ritornellanfang erinnert, wird der ganze Schlussteil des RI am Ende des SI (T. 29-33) übernommen.

Außer dem Anfangs- und Schlussmotiv des RI werden auch andere Ritornellteile im Solo aufgenommen wie das Konzert Nr. 3, 2. Satz; der Soloanfang des SII nimmt das Mittelteilmotiv des RI auf (T. 9-14).

³⁰⁶ Siehe Bsp. 52, S. 104.

³⁰⁷ Das Kopfmotiv im SI wird später im RII wörtlich übernommen.

Im Konzert Nr. 11, 1. Satz, SI gibt es eine stärkere Verknüpfung der Ritornellmotivik vom mittleren Teil des RI (Motivgruppe D, T. 12-14). Sie wird nicht am Anfang des SI, sondern im weiteren Verlauf des SI (T. 44-47) eingesetzt.

c) Mehrere Teile bis zur vollständigen Wiederholung des RI im Solo

Sehr häufig werden mehrere Motivgruppen des RI im Solo verwendet, die wörtlich, variiert oder auch in der Reihenfolge vertauscht eingesetzt werden. Das verdichtet die Beziehung zwischen den Tutti- und Soloteilen. Anfang und Ende des RI werden gern im Solo aufgenommen (Nr. 1, 3. Satz, SI). Im Konzert Nr. 4, 1. Satz, SI, werden drei von vier Motivgruppen des RI vom SI übernommen. Eine sehr enge motivische Verbindung zwischen Tutti und Solo zeigt das Violinkonzert Nr. 6, 1. und 3. Satz, dessen Ritornellmotivik (fast) komplett vom Solo übernommen wird.

d) Unabhängigkeit zwischen Solo und Ritornell

Nur in wenigen Fällen sind in den Soloteilen keine Beziehungen zum Ritornell oder nur sehr schwach ausgeprägte feststellbar wie im Konzert Nr. 1, 3. Satz, hier verläuft das SII in figurativen Passagen. Im Konzert Nr. 3, 1. Satz sind die Soloteile und Ritornelle motivisch unabhängig, nur im SIII (95/96), angesichts der artikulierten Sechzehntelfigur, die an den RI (T. 12/13) erinnert, als Tuttieinwurf in den Soloteilen einbezogen.

Die Verfahrensweise, wie Stamitz das Tonmaterial des Ritornells in den Soloteilen einsetzt, stellt sich in den verschiedenen Konstruktionen dar:

1. In der Solostimme:

Die übernommene Ritornellmotivik wird meistens in die Solostimme eingebaut, was als üblichere Art gilt.

Jedoch zeigt Stamitz sein kompositorisches Können in mannigfaltigen Möglichkeiten, wie das „Motivreservoir“ des Ritornells im Soloteil dargestellt wird, siehe Punkt 2 und 3.

2. Das synchrone Einsetzen in der Solostimme und in den anderen Stimmen bis zur Übernahme aller Stimmen unterscheidet sich auf zweierlei Art:

a) von der gleichen Motivgruppe übernommen wie das Konzert Nr. 10, 1. Satz, die Solo- und Bassstimme in T. 30/31 (SI) sind aus T. 1/2 (RI) übernommen. Im 2. Satz desselben Konzerts sind T. 35-38 (SI) aus T. 6-9 (RI) in gleicher Konstruktion (Solo und Bass) gestaltet.

Im Konzert Nr. 10, 1. Satz, werden alle Streicherstimmen im T. 39-41 (RI) im T. 93-96 (SI) verwendet.

Oft, wenn alle Stimmen des RI übernommen werden, sind sie mit der Änderung der Stimmenverteilung versehen. Im Konzert Nr. 6, 1. Satz, sind alle Stimmen in T. 42/43 (SI) aus 8-10 (RI) inspiriert. Die Stimmen des RI werden im Solo nach oben gerückt:

Tuttiritornell (T. 8-10)	Soloepisode (T. 42/43)
1. Violine (Solo)	Solo
2. Violine	1. Violine
Viola	2. Violine
Bass	Viola und Bass ³⁰⁸

Tab. 22: Konzert Nr. 6, 1. Satz, Stimmenverteilung

Das Konzert Nr. 9, 1. Satz bietet eine gleiche Gestaltung, T. 33/34 (SI) aus T. 3/4 (RI), die Stimmen werden aber anders verteilt³⁰⁹

Tuttiritornell	Soloepisode
1. Violine (Solo)	Solo
2. Violine	1. Violine
Viola	Viola
Bass	2. Violine und Bass ³¹⁰

Tab. 23: Konzert Nr. 9, 1. Satz, Stimmenverteilung

b) von den verschiedenen Motivgruppen zusammengesetzt wie im Konzert Nr. 10, 1. Satz; das dreitaktige Modell in T. 91-93 (SII) an diversen Motivgruppen des

³⁰⁸ Die Violastimme verdoppelt den Bass des RI im Soloteil.

³⁰⁹ Vgl. S. 176 (a.).

³¹⁰ 2. Violine und Bass in Terzparallele.

RI verknüpft, Solovioline und 1. Violine stellen die 3. (T. 17/18) und 4. (T. 19/20) Motivgruppe in der vertauschten Reihenfolge dar, die 2. Violine, Viola und Bass erinnern an die 1. Motivgruppe (T. 1-4).³¹¹

3. Im Akkompagnement:

Neben der Übernahme des Unisono-Ritornellanfängs im Soloanfang in der Begleitung, wie vorhin erwähnt, sind noch verschiedene Formen des motivischen Materials im Solo-Akkompagnement enthalten; z.B. werden im Konzert Nr. 10, 1. Satz, alle Stimmen des RI (T. 19-22) in T. 143-147 (SIII) in der Begleitung eingesetzt, dabei entwickelt sich das Solo in Anlehnung an den Synkopenrhythmus mit einer anderen Melodie. Ähnlich verfährt Stamitz im Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 48/49 (SI) aus T. 6/7 (RI).

Im Konzert Nr. 9, 1. Satz, knüpfen die beiden imitierenden Tutti Violinen in T. 75-78 bzw. T. 108-111 motivisch an die T. 3/4 (RI) an und der Ritornellbass aus den T. 20-26 (RI) wird hier in der Bassstimme eingesetzt.

Im Konzert Nr. 10, 2. Satz, übernehmen die T. 14-16 (SI) nur die Stimmen von 2. Violine, Viola und Bass aus T. 1-3 (RI), die Solostimme entwickelt sich in freier Gestaltung.

Neben der abschnittswisen Übernahme des RI werden auch Motivkerne bzw. motivische Figuren in den Soloteilen intensiv bearbeitet wie im Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 45-47 (SI). Die wichtige Figur des RI  wird in den Tutti Violinen in Terzparallele eingesetzt und in dem folgenden Takt auf der Solovioline und dem Bass verteilt vortragen. Im Konzert Nr. 9, 2. Satz, enthält die charakteristische „Schleifer“-Figur im Rhythmus  aus dem Ritornell einen großen Anteil in den Soloteilen, diese führen in Terzparallele in die Tutti Violinen (T. 24/25), auch im Wechselspiel mit der Solostimme (T. 34-38).

Dieses Aufgreifen der motivischen Figur wird auch mit Stimmenwechsel dargestellt. So ist der Ritornellbass im Konzert 9, 1. Satz, T. 20-26 (RI) im SI von den Tutti Violinen in Terzparallele ausgeführt, auch der Ritornellbass aus T. 3/4 (RI)

³¹¹ Vgl. S. 189.

wird in T. 47 (SI) in der umgekehrten Form in 2. Violine und Viola eingesetzt. Im Konzert Nr. 2, 1. Satz wird das Unisono-Motiv (T. 7/8, 21, 23) in den Soloteilen als Bassfigur T. 57-62 (SI) verwendet.

Also verläuft das Solo-Akkompagnement nicht stets in einer „untergeordneten“ Rolle; durch die motivischen Anteile sowie die mit Solo in Parallelen oder auch in Imitation führende musikalische Linie gewinnt der Begleitapparat stellenweise eine „gleichberechtigte“ Position.

4. Verteilen auf verschiedene Klangkörper – Solo und Tutti

In bezeichnender Weise verwendet Stamitz die Ritornellmotivik, um sie in den Soloteilen durch Solo-Tutti-Wechsel zur Darstellung zu bringen; z.B. im Konzert Nr. 6, 3. Satz, die T. 45-52 (SI) aus T. 1-8 (RI). Im Konzert Nr. 9, 1. Satz, T. 112/113 (SIII) wird sie aus den leicht variierten T. 3/4 ebenso mit Solo-Tutti-Wechsel gestaltet.

4.2.2.2 Verwandtschaft zwischen den Soloteilen

Die Soloteile werden oft durch Verknüpfung an das motivische Material des Ritornells gebunden. Im Konzert Nr. 3, 3. Satz, wird das Ritornell-Kopfmotiv in allen Soloteilen aufgegriffen. Diese melodische Tonstruktur 1-5-8 auf der Harmonieformel T-D₃-Tp kehrt in variiertes Form am Anfang aller drei Soloteile wieder (T. 23-24/SI, T. 51-52/SII, T. 81-83/SIII).

Im Konzert Nr. 10, 3. Satz, beginnen alle Soloteile mit dem Hauptmotiv des Ritornells – der auftaktigen Rhythmusformel, die auch noch die nachfolgenden figurativen Passagen einleitet (T. 40 ff./SI, T. 107 ff./SII, T. 187 ff./SIII).

Im Konzert Nr. 8, 1. Satz, wird die Verbindung durch den Synkopengedanken des Ritornell-Kopfmotivs hergestellt, direkt daraus entwickeln sich alle drei Soloteile in frei melodisch, figurativen Phrasen (T. 20 ff./SI, T. 56 ff./SII, T. 81 ff./SIII).

Auch viele charakteristische Rhythmusformeln oder wichtige motivische Figuren bzw. Motivkerne des Eingangsritornells sorgen nicht nur für das Tonmaterial für die weiteren Ritornelle sondern auch für die musikalische Substanz der Soloteile, die meistens von

mehreren Soloteilen aufgegriffen wird. Dadurch wird nicht nur eine enge Verbindung zwischen dem Ritornell und dem Solo, sondern auch unter den Soloteilen hergestellt. Im Konzert Nr. 6, 2. Satz wird der punktierte Rhythmus in beiden Soloteilen sowohl in der Solostimme als auch in der Begleitung häufig benutzt und dadurch eine gewisse Einheitlichkeit präsentiert. Auch der Kontext der Soloabschnitte im ersten Satz desselben Konzerts wird durch die intensive Berührung der motivischen Figur a und b gegeben.³¹²

Neben der motivischen Anknüpfung werden die Soloteile auch durch figurative, virtuose Passagen verbunden. Unter den Soloteilen sind in vielen Fällen gleiche, ähnliche oder variierte Passagen feststellbar. Im Konzert Nr. 5, 3. Satz zwischen SI und SIII sind die figurativen Gänge mit ähnlichem Aufbau – einen Oktavraum füllenden, aufsteigenden Dreiklangbrechungen mit Sprüngen – gestaltet.³¹³

Im Konzert Nr. 8, 1. Satz werden mehrere figurative Glieder des SI in den weiteren Soloteilen übernommen.

SI	SII	SIII	Bemerkungen
T. 27-30		T. 87-90	fast wörtlich (transponiert)
T. 38/39		T. 97/98	wörtlich (transponiert)
T. 39-41	T. 67-72		leicht variiert
T. 42-46 (bis auf Drei)		T. 81-86	leicht variiert
T. 46-48		T. 102-104	wörtlich, danach variiert

Tab. 24: Konzert Nr. 8, 1. Satz

Diese Verfahrensweise mit dem Solomaterial ruft die Ausführung mit der Ritornellverarbeitung ins Gedächtnis zurück; die Glieder des SI kehren wörtlich, variiert, transponiert oder auch in der Reihenfolge vertauscht wieder.

Eine noch stärkere Beziehung der Soloteile zeigt sich im dritten Satz desselben Konzerts (Nr. 8). Der „neue“ Soloteil nimmt oft das Material aus dem vorausgegangen. Besonders zu betrachten ist der letzte Soloteil, der als eine „Zusammenfassung“ aller vergangenen Formglieder fungiert und eine gewisse reprisenartige Wirkung beinhaltet.

³¹² Vgl. S. 137-138.

³¹³ Vgl. Bsp. 74-78, S. 133-134.

SI	SII	SIII
T. 45/46, 49/50	T. 95-99, 106-109	T. 149/150
	T. 110-118	T. 151-166
	T. 100-105	T. 167- 174 ³¹⁴
T. 63-66		T. 175-178
		T. 189-196
T. 39-42		T. 197-200
T. 71-77	T. 119-134	T. 201-213

Tab. 25: Konzert Nr. 8, 3. Satz

Auch im Konzert Nr. 9, 1. Satz ergibt sich eine ähnliche Konstruktion; bis auf wenige Takte ist das SIII aus den RI, SI und SII zusammengesetzt.

Ritornell	SI	SII	SIII
	T. 27-29		T. 93-98 ³¹⁵
T. 3/4 bzw. 12-15	T. 3/4		T. 99/100
	T. 35-37	T. 71-73	T. 100-102
	T. 30/31		T. 106-108
T. 3/4, T. 20-22		T. 75-79	T. 108-111 ³¹⁶
T. 3/4 bzw. 12-15			T. 112/113
T. 8-10			T. 118-120
		T. 79-82	T. 124-127

Tab. 26: Konzert Nr. 9, 1. Satz

Damit ist die Definition des Ritornellmodells infrage gestellt. Das Tuttimaterial wird im weiteren Verlauf aufgegriffen, nach dieser Methode verfährt Stamitz auch mit dem Solomaterial. So hätte der Terminus „Wiederkehr“ (Ritornell) nicht nur für die Tuttiteile, sondern auch für die Soloteile zu gelten. Dadurch verlieren die Soloteile den Charakter von etwas „Episodischem“. Die enge Verwandtschaft zwischen den Soli und auch zum Ritornell verstärkt die Verdichtung der Formglieder.

³¹⁴ Verwandt mit dem letzten Viertakter aller Soloteile: T. 74-77 (SI), T. 131-134 (SII), T. 208-213 (SIII).

³¹⁵ Innere Erweiterung mit figurativen Gängen in T. 95/96.

³¹⁶ Die Solostimme ist variiert von T. 75-79 (SII) und die Begleitung ist gleich wie SII am RI verknüpft: die Tutti Violinen von T 3/4 (RI), die Bassfigur von T. 20-22 (RI).

4.2.3 Die „Reprise“

An dieser Stelle ist zunächst nicht der schulmäßige Begriff gemeint, der in der *Sonatenhauptsatzform* als Formglied bezeichnet wurde, sondern es geht um eine repressenartige Wirkung, die man in Stamitz' Violinkonzerten häufig antrifft und die sich in der Entwicklung der Konzertform durch den Innovationsprozess dem Formmodell – *Reprise* – annähert. Dabei vollzog sich der Innovationsprozess nicht als stetiger Ablauf in der Zeit, sondern vielmehr als Prozess voller Wechselwirkungen, Verlangsamungen und Beschleunigungen.

Wenn der Hauptgedanke wieder in der Grundtonart erklingt, wird ein Reprise-Effekt hervorgerufen. Bei Stamitz ist dafür meistens das Solo (das letzte Solo) zuständig. Durch das Anknüpfen an das Kopfmotiv des SI und/oder RI wird eine motivische Reprisewirkung bewirkt. Im Konzert Nr. 1 (C-Dur), 1. Satz, greift das SIII das Kopfmotiv des SI – eine melodische Verzierung des Kopfmotivs des RI – auf. Das SIII setzt das Kopfmotiv direkt nach dem e-Moll-RIII ohne Modulation nach einer kurzen Pause in der Grundtonart ein. Im Konzert Nr. 3 (F-Dur), 3. Satz, tritt das SIII ebenso abrupt nach dem d-Moll-RIII nach einer Zäsur mit dem Hauptmotiv des RI und SI in F-Dur (Grundtonart) auf.

In nicht wenigen Fällen tritt das Kopfmotiv des RI oder SI mithilfe des Tutti einwürfs in dem weiteren Verlauf des letzten Soloabschnitts auf. Im Konzert Nr. 5, 3. Satz, wird der Unisono-Anfang des RI und SI erst in T. 200-203 (SIII) eingesetzt, durch das Orchesterunisono in einer Skala vorbereitet. Diese Reprisewirkung wird noch durch die Übernahme der Tonikafläche des SI (T. 42-60) verstärkt. Im Konzert Nr. 3, 1. Satz, fängt das SIII mit figurativen Passagen an, danach wird in Takt 95/96 durch den Tutti einwurf mit der Ritornellmotivik der Soloanfang (T. 19-22) in T. 96-100 eingeleitet.

Häufig werden der Anfang und das Ende des ersten Solos im letzten Solo aufgegriffen. Interessant ist auch die „sonatenartige“ harmonische Beziehung wie im Konzert Nr. 4, 1. Satz: Der in der Tonika stehende Anfang des SI (17-24)³¹⁷ kehrt im SIII in der Tonika

³¹⁷ Der Soloanfang ist mit dem Ritornellanfang verknüpft.

wieder und das auf der Dominante stehende Ende des SI (T. 34-37) wird im SIII in der Tonika aufgegriffen.³¹⁸

Formglied	Anfang	Ende
RI	T. 1-4 Tonika	
SI	T. 17-24 Tonika	T. 34-37 Tonika
SIII	T. 82-88 Dominante	T. 109-111 Tonika

Tab. 27: Konzert Nr. 4, 1. Satz

Das Konzert Nr. 2 (C-Dur), 1. Satz bietet eine ähnliche Konstruktion. Das SIII beginnt mit figurativen Passagen, unerwartet in T. 189/190 taucht das Solomotiv auf, und zwar von Bläsern und Solo imitierend vorgetragen. Neben der Übernahme des Anfangs und Endes des SI im SIII wie im letzten Beispiel (Tab. 27) ist an dieser Stelle noch die Übergangspartie zu betrachten. Diese Sequenzpartie des SI wird auch vom SIII aufgegriffen, im SI nach Dominante modulierend mit den Harmonien G(TV)-C-A-D-D-G und im SIII in Tonika wieder zurückkehrend mit C-F-D-G-G-C.

Formglieder	Anfang	Übergangspartie	Ende
RI			T. 33/34 bzw. T. 39/40 ³¹⁹ Tonika
SI	T. 43-56 Tonika	T. 57-60 Sequenz von Tonika nach Dominante	T. 93-96 Dominante
SIII	T. 189-198 Tonika	T. 204-209 Sequenz in Tonika	T. 213-214 Tonika

Tab. 28: Konzert Nr. 2,1. Satz

³¹⁸ Siehe auch S. 107 (SIII).

³¹⁹ Das SI hat keine Anfangsentsprechung zum Ritornell, sondern am Ende (Schlussgruppe).

Im Konzert Nr. 4, 3. Satz, wird das gesamte SI mit leichter Modifizierung im SIII wiederholt.³²⁰ Zwischen T. 181-202 (SIII) wird mit Passagen verschiedener Figuration gefüllt, die zum Teil an SII erinnern.

SI	SIII
T. 29-41 (Tonikafläche)	T. 146-158 Tonika
T. 42-63 (Sequenzpartie)	T. 159-180 Sequenz
T. 64-84 (Dominantfläche)	T. 203-224 Tonika

Tab. 29: Konzert Nr. 4, 3. Satz

In den letzten drei Beispielen (Tab. 27-29) ist eine Reprisewirkung besonders auf der Ebene des Soloabschnitts deutlich. Hauptsächlich bezieht sich eine „Reprise“ auf den ersten Soloabschnitt, der zum Teil eine Beziehung zum Ritornell hat. Im Konzert Nr. 8, 3. Satz und Nr. 9, 1. Satz (Tab. 25/26) ist auch eine „Reprise“ im Sinne einer „abschließenden Zusammenfassung“ aller vorausgegangenen Soloabschnitte (SI, SII) oder aller vergangenen Formglieder (RI, SI, SII) zu verstehen.

Das folgende Beispiel zeigt eine enge motivische Verflechtung von Tutti und Solo, deren Konstruktion sich zukunftsweisend in die Richtung der sich später ausbildenden Solokonzertform hinzieht.³²¹ Im Konzert Nr. 6, 3. Satz wird das ganze motivische Material des RI in SI eingesetzt, mittendrin in der Übergangspartie wird es episodisch erweitert, das SIII greift das gesamte motivische Material des RI bzw. SI auf, die dazwischen gesponnenen Figurationsgänge sind zum Teil mit den SI verbunden.

Ein einziges Eintreten der „Reprise“ durch Tutti ist nur im Konzert Nr. 11(A-Dur), 3. Satz vorhanden, das RIII tritt schon mit dem Ritornellanfang in der Haupttonart auf.

³²⁰ Der Soloanfang des SI ist mit dem Ritornellanfang verknüpft.

³²¹ Siehe Tab. 12, S. 154.

Fazit

Stamitz' Konzertform leitet sich vom Grundtyp historisch aus der Konzertform Vivaldis ab. Die drei verschiedenen Aspekte – Besetzung, Harmonik und musikalisches Material –, die die Ritornellkonzertform prägen,³²² fungieren nicht im ursprünglichen Sinn.

In der Besetzung sind die zwei kontrastierenden Klangkörper – Tutti gegen Solo – nicht nur zwischen den Ritornellen und Episoden zu betrachten, sondern auch in den Episoden (durch die Tutteinwürfe) vorhanden.

In der Harmonik erhält das Ritornell neben der stabilisierenden auch eine modulierende Funktion (RIII), umgekehrt kann die Episode als ein modulierendes oder auch als ein tonartlich stabiles Formglied wirken (SIII).

In Hinsicht auf die Verwendung des musikalischen Materials ist die Verflechtung zwischen Tutti und Solo komplexer geworden. Durch die Übernahme des Ritornellmaterials in den Soloteilen verdichtet sich das Verhältnis zwischen Tutti und Solo. Die Ritornellmotive werden aus dem originalen Zusammenhang herausgelöst und neben den Tuttiteilen auch in die Soloteile eingebettet, in manchen Fällen wird sogar das Solomaterial von den nachfolgenden Tuttiteilen aufgenommen. Auch die Art, mit dem wiederkehrenden Solomaterial umzugehen, was in der Grundform des Ritornellmodells nur für die Ritornelle vorgesehen ist, leitet sich von dem Grundmodell ab.

Auf der ritornellartigen Anlage verhalten sich Stamitz' Violinkonzerte meistens nicht in einer reinen stabilen Tuttithematik und figurativem Spiel gegeneinander. Die Durchsetzung der „klassischen“ Elemente ist in Ansätzen deutlich zu erkennen.

³²² Konrad Küster, *Das Konzert – Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993, S. 28.

4.3 Elemente

4.3.1 Harmonik

Stamitz gestaltet seine Violinkonzerte vorwiegend mit den Hauptharmonien (T, S, D), insbesondere der Tonika und der Dominante. Die Sequenz ist ebenso eine beliebte Ausgestaltungstechnik. Darüber hinaus leitet er die Spannkraften durch die Zwischendominanten und bereichert den harmonischen Reichtum nicht selten durch alterierte- sowie verminderte Akkorde, übermäßige Sextakkorde und übermäßige Quintsextakkorde. Auch das Alternieren zwischen Dur und Moll sowie die Molleintrübung sind bei ihm üblich.

Der Harmonierhythmus ist im Vergleich zum Generalbasszeitalter langsamer und breiter angelegt, besonders in den schnellen Sätzen. Die Akkorde wechseln sich oft halbtaktweise, taktweise oder auch länger ab.

Der Satzanfang wird meistens mit den Hauptharmonien aufgebaut; oft mit einer breiten Tonikadarstellung in Kombinationen mit verschiedener rhythmischer, melodischer Fantasie:

- 1) Mit Tonika-Dreiklangmotiv wie Nr. 6, 2. Satz, Nr. 9, 1. Satz, Nr. 11, 1. Satz (drei Akkordschläge)
- 2) Mit Repetition des Tonikagrundtons wie Nr. 5, 3. Satz und Nr. 10, 1. Satz. Der Grundton wird noch mit Oktavierung und Rhythmisierung belebt.
- 3) Durch die Orgelpunktkonstruktion auf der Tonika wie Nr. 6, 3. Satz.

Oft wird der Anfang mit dem harmonischen Pendel zwischen Tonika und Dominante (I-V) aufgebaut, dabei erfolgt dieser T-D-Wechsel meistens auf dem Schwerpunkt wie Nr. 3, 1. Satz, T. 5-7. Auch die Kadenzbildung (I-IV-V-I) wirkt nicht nur als schließende Funktion größerer Formteile. Sie liegt auch auf engerem Raum vor und bietet die harmonische Basis für die melodische Erfindung. Eine derartige Kadenzmelodik wird auch am Anfang eines Satzes eingesetzt wie in Nr. 5, 1. Satz. Seltener startet Stamitz den Beginn eines Satzes mit einer harmonischen Sequenz wie im Konzert Nr. 1, 1. Satz.

Der Umgang mit der Sequenz spielt eine große Rolle in Stamitz' Violinkonzerten, besonders in den modulatorischen Übergangspartien oder in den virtuosen Spielgängen. Die großzügige solistische Entfaltung basiert neben der Sequenz auch oft auf der Dominantorgelpunkt konstruktion oder auch in dem harmonischen Aufbau abwechselnd zwischen Tonika und Dominante (I-V).

Stamitz verwendet meistens die Monte-Sequenz, die Quintfallsequenz und den Parallelismus, kombiniert oft mit der Doppeldominante, in manchen Fällen auch mit den Synkopensissonanzen klanglich variiert (Nr. 3, 3. Satz, T. 5-11). Die Kompositionstechnik mit der 5-6-Konsekutive und dem Fauxbourdon auf dem Lamentobass ist bei ihm ebenfalls üblich.

Eine besondere Art der Sequenz verwendet Stamitz oft statt einer regulären Monte-Sequenz, durch die Wiederholung des vierten Akkords wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren wie im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 19-25. Die Sequenz wird mit den Harmonien A-D, H-E, E-A ausgeführt.

Die alterierten Akkorde geben die Spannkraft und verleihen der Klangpalette besondere Farbe. Ihre Verwendung verbreitet sich im späteren 18. Jahrhundert und im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr. Jedoch gehören die alterierten Akkorde schon zu Stamitz' kompositorischem Vokabular. Der verminderte Septakkord ist bei Stamitz üblich, der neapolitanische Sextakkord ist auch vorhanden. Vor allem der Gebrauch des übermäßigen Sextakkords als Doppeldominantfunktion ($\text{DD}^7_{5>}$), die sogenannten *Italian Sixth*, und von dem übermäßigen Quintsextakkord als Doppeldominante ($\text{DD}^v_{5>}$), die sogenannten *German Sixth*, war in der damaligen Zeit „Avantgarde“.

Nicht zu übersehen ist noch die häufig anzutreffende Mollwendung in der Durtonart, auf der Tonika, Dominante oder Subdominante. Diese Molltrübung verbindet Stamitz gern mit dem übermäßigen Akkord wie im Konzert 4, 3. Satz, T. 71-74 (Bsp. 122). Das Einsetzen mit der vermollten Tonika und dem übermäßigen Quintsextakkord wird klanglich von den vorangegangenen und nachfolgenden Phrasen abgehoben. Das Konzert Nr. 9, 3. Satz, T. 167-171 bietet auch eine ähnliche Konstruktion mit der vermollten Dominante mit dem übermäßigen Sextakkord (Bsp. 123).

Bsp. 122: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 3. Satz, T. 71-74

Bsp. 123: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 3. Satz, T. 167-171

Stamitz arbeitet mit dem Dur-Moll-Kontrast sowohl in kleinerem als auch in größerem Umfang. Zum Beispiel zeigt das Konzert Nr. 5, 3. Satz, T. 223-226, dass das Zweitaktermodell in Dur bei der Wiederholung mit Moll gestaltet wird. Im Eingangsritornell des Konzerts Nr. 1, 3. Satz wird sich die zweiteilige Anlage deutlich von dem Dur-Moll-Kontrast unterscheiden.

Die harmonische Gestaltung beruht auf der konventionellen Verwendung der Hauptharmonien und den harmonischen Sequenzen, dabei bereichert Stamitz sein Klangkolorit mit der „fortgeschrittenen Färbung“, die erst in der späteren Zeit häufiger anzutreffen ist.

4.3.2 Thematik und Melodik

Stamitz gestaltet die Themen seiner Violinkonzerte auf unterschiedliche Art und Weise. Grundsätzlich handelt es sich bei ihm um eine Aneinanderreihung von Motivgruppen bzw. Abschnitten, die verschieden, verwandt oder auch oft kontrastierend sind. Eine thematische Entwicklung – ein enges Geflecht von Kontrastbildung und motivisch-thematischer Arbeit, wie in der Klassik häufig besprochen – fehlt in seinen Violinkonzerten, jedoch spielt der Kontrast eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Violinkonzerte. Dies kann durch mehrere Methoden erzeugt werden, wie z.B. durch Instrumentierung, Artikulation und rhythmische Veränderung; vor allem die Dynamik ist ein wesentlicher Faktor.³²³

Bei Stamitz besteht das Tonmaterial überwiegend aus Dreiklangmelodik, Synkopen, Skalenelement und Tonrepetition. Die Themenbildung kann verschiedene Gestalt annehmen durch Sequenzierung eines Motivs, Wiederholung eines Motivs bzw. eines kurzen Melodieabschnitts auf gleicher oder anderer Tonstufe oder auch durch zahlreiche Variierungstechniken. Eine „einfache“ Repetition eines Motivs ist bei ihm verhältnismäßig selten anzutreffen; sie werden wie z.B. im Ambitus umgeformt (der Tonumfang vergrößert oder verkleinert), rhythmisch verändert, melodisch modifiziert oder auch in der Besetzung variiert (Nr. 9, 1. Satz, T. 1/2) bzw. mit dem Registerwechsel (Nr. 7, 1. Satz, T. 8/9). Häufig wiederholt Stamitz ein Motiv im Piano als Echowirkung (Nr. 6, 2. Satz, T. 1/2).

Die musikalischen Glieder, die nicht ausschließlich aus Wiederholung, Versetzung oder Sequenzierung sowie deren Variationen aus den motivischen Bausteinen entstammen, verbinden verschiedene Motive, die miteinander verwandt oder kontrastierend sind, wie im Konzert Nr. 4, 1. Satz, T. 1-4. Das Motiv a (Dreiklangmotiv im Forte) wird zunächst (variiert) wiederholt und dann mit dem kontrastierenden Motiv b (Skalenmotiv im Piano) aneinandergereiht. Auch im Konzert Nr. 5, 1. Satz besteht der eröffnende Viertakter aus kontrastierenden Motiven und weist ebenso eine asymmetrische Struktur auf (3:1). Die kontrapunktischen Elemente wie die Imitation sind auch bei Stamitz vorhanden, z.B.

³²³ Siehe Kapitel 4.3.3 „Dynamik“.

wird im Konzert Nr. 2, 1. Satz das Dreiklangmotiv in den Violinstimmen imitiert (Nr. 2, 1. Satz, T. 1-6).

Oftmals bekommen bestimmte Figuren oder rhythmische Modelle, die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit präsentiert werden, und den ganzen Satz durchziehen, eine zentrale Stellung, wie z.B. das Konzert Nr. 6, 1. Satz, die Sechzehntelfiguren in Form von Tonrepetition mit Wechselnote in der Artikulation  (Figur a) und vom absteigenden Sekundschrift (Figur b) in verschiedenen Kombinationen dargestellt.³²⁴ Ein anderes Beispiel ist im Konzert Nr. 9, 1. Satz zu sehen: Jeder Satz besitzt wichtige Grundfiguren, insbesondere im ersten Satz, die auftaktige rhythmische Figur wird mit den verschiedenen rhythmischen und melodischen Veränderungen kombiniert und bis zum Äußersten entfaltet.³²⁵

Charakteristisch ist auch, dass Stamitz sprunghafte Aufwärtsbewegung mit schrittweiser Abwärtsbewegung verbindet, so sind im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 1/2, die stets erweiterten GroÙsprünge der Violine mit dem absteigenden Skalenausschnitt kombiniert. Auch im Konzert Nr. 2, 1. Satz, T. 1-8, folgt den aufsteigenden Dreiklangbrechungen der imitierenden Violinen die absteigende Skala im Unisono. Der erste Satz des Konzerts Nr. 4, T. 1-4 weist ebenfalls eine ähnliche Konstruktion auf: Dreiklangmotiv im Sprung mit fallendem Skalenmotiv. Auch bei kürzeren Themen zeigt sich Stamitz' Vorliebe für die Kombination der Dreiklang- und Skalenmotive als ein musikalisches Glied, gelegentlich werden auch die beiden Motive in den umgekehrten Richtungen dargestellt, wie z.B. im Konzert Nr. 7, 3. Satz, T. 1-6 und Nr. 11, 3. Satz, T. 1-4.

Weiterhin typisch für Stamitz ist die Synkope, die sowohl in den schnellen Sätzen als auch in den langsamen Sätzen verwendet wird. Sie gehört zu seinen wichtigen rhythmischen Effektmitteln und verleiht der Melodik ein leichtes Flair. Die Synkope wird meistens in den Oberstimmen eingesetzt, verbindet sich mit den Unterstimmen im komplementären Rhythmus wie z.B. im dritten Satz des Konzerts Nr. 1 (1. Tutti), mit den auftaktigen rhythmischen Bassformeln  kombiniert.³²⁶ Noch häufiger lässt Stamitz  die synkopische Oberstimmenführung auf der stationären rhythmischen Formel laufen, wie am Anfang von Konzert Nr. 3, 1. und 3. Satz, Nr. 5, 1. Satz, Nr. 8, 1. Satz auf

³²⁴ Siehe Kapitel 3.6.1, S. 137-138.

³²⁵ Siehe Kapitel 3.9.1, S. 173-174.

³²⁶ Siehe Bsp. Nr. 17-18, S. 65.

dem durchgehenden Achtelfluss. Im langsamen Satz auch auf durchgehenden Sechzehnteln, wie im Konzert Nr. 1, 2. Satz (T. 6/7, T. 20), entfaltet sich das Solo bzw. die Oberstimmen auf dem Alberti-Bass oder gleichzeitig auf den fortlaufenden Achteln und Sechzehnteln (T. 9-11). Im Konzert Nr. 9, 2. Satz (T. 1-3) verlaufen die Synkopen auf den mit Bogen artikulierten Tonrepetitionen in Sechzehnteln . Vor allem im Konzert Nr. 10 spielen die durchgehenden Synkopen eine wichtige Rolle für den Kompositionsfluss, der durch die Akzentverschiebung gegen den Grundrhythmus eine rhythmische Spannung erzeugt.

Die Eröffnungswendung mit dem Unisono-Anfang, den Mozart als typisch mannheimerisch wahrnimmt,³²⁷ gilt als „Allgemeingut der Mannheimer“.³²⁸ Sie ist nicht nur in den Mannheimer Sinfonien, sondern auch in Stamitz' Violinkonzerten vorzufinden.

Dieser Unisono-Eröffnungsgestus wird häufig mit der feierlichen Tonrepetition kombiniert und mit Oktavierung oder Rhythmisierung variiert.³²⁹ Im Konzert Nr. 6, 1. Satz entwickelt sich der Zweiunddreißigstel-Lauf direkt aus der Wiederholung des Einzelton-D. Oft beginnt ein Unisono-Anfang mit dem Oktavsprung, wie z.B. im Konzert Nr. 9, 3. Satz. Auch im langsamen Satz wie im Konzert Nr. 11, 2. Satz startet das Unisono in durchgehenden Achteln mit Oktavsprüngen. Das Unisono mit der Tonrepetition wird im Konzert Nr. 5, 3. Satz durch Punktierung rhythmisch belebt und mit Oktavierung variiert, schließlich mit dem Skalenausschnitt weiter entwickelt und nochmal mit einer Oktave bestätigt. Auch die als Echo wirkende Dreiklangbrechung am Anfang des langsamen Satzes von Konzert Nr. 6 wird im Unisono gestaltet.

In der Betrachtung der Mannheimer Sinfonien gilt der Gestus mit den Akkordschlägen als eine weitere typische Eröffnungswendung.³³⁰ Hugo Riemann nannte diesen Typus

³²⁷ Vgl. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, 1962, Bd. 2, S. 135; Bärbel Pelker, Mannheimer Schule, in: MGG, Sachteil 5, S. 1658-1659; Eugene K. Wolf, Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluß auf Mozarts symphonischen Stil, in: Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reuter, Frankfurt 1994, S. 321.

³²⁸ Roland Würtz, Ignaz Fränzl – Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim, Mainz 1970, S. 50.

³²⁹ Anzumerken ist auch, dass für Mozart die Unisono-Anfänge ebenfalls mit der Tonrepetition und deren Variationen (Rhythmisierung und Oktavierung) charakteristisch sind, wie z.B. die Anfänge der Pariser Sinfonie KV 297, der Haffner Sinfonie KV 385, der Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364 und des Violinkonzerts D-Dur KV 218 (siehe Bsp. Nr. 68, S. 124).

³³⁰ Vgl. Bärbel Pelker, Mannheimer Schule, in: MGG, Sachteil 5, S. 1658-1659.

„Vorhang“. Dieser ist auch in Stamitz' Violinkonzerten zu finden, insbesondere mag der Anfang des Konzerts Nr. 11 (1. Satz) dies verdeutlichen. Der Anfang des Konzerts Nr. 6 (1. Satz) mit der *maestoso*-Tonrepetition mit deren rhythmischem Impuls „Dreierschlag“ kann auch in diesen Typus einbezogen werden.

Ähnliche Anfangswendungen findet man übrigens auch schon häufig bei Vivaldi.³³¹ Walter Kolneder erklärt: „Das ist die Rhythmisierung, die den Zeitgenossen so imponierte, wenn sie von den ‚Hammerschlägen‘ der vivaldischen Themen sprachen!“³³² Laut Wilhelm Fischer basiert in seiner Untersuchung über die Rhythmik des Wiener klassischen Instrumentalstils diese ebenfalls auf diesem „Dreierschlag“: „Das rhythmische und harmonische Grundgerüst der Phrase [...] bilden drei Akkordschläge in denkbar einfachsten rhythmischen und harmonischen Relationen.“³³³

Auffallend ist, dass sich die Figuration nach diesen „Akkordschlägen“ bei den Mannheimer Sinfonien und Konzerten (in diesem Fall beziehen wir uns nur auf Stamitz' Violinkonzerte) anders weiterentwickelt. In den Sinfonien bevorzugen die Mannheimer Komponisten eine auftaktige Weiterbildung nach der Eröffnung mit drei Akkordschlägen (am häufigsten) wie J. Stamitz Sinfonia in D, Nr. 11 und in Es, Nr. 1, A. Filtz Sinfonia in B, Nr. 3, I. Holzbauer in C, Nr. 1³³⁴ oder nach einer kurzen Pause volltaktig fortentwickelt wie J. Stamitz Sinfonia a 11 (a 8) Op. 3. II.³³⁵ In manchen Fällen werden die Akkordschläge mit dem weiteren Motiv nebeneinandergereiht wie bei J. Stamitz' *La Melodia Germanica* Nr. 1,³³⁶ dabei bilden die letzten zwei Gestaltungsmöglichkeiten manchmal einen Kontrast.³³⁷ In den Violinkonzerten präferiert Stamitz eine direkte Weiterentwicklung aus den Akkordschlägen, was man bei den Instrumentalwerken Vivaldis auch oft antrifft.³³⁸

Eine andere charakteristische Eröffnungswendung der Mannheimer mit den aufwärts geführten Dreiklangbewegungen (diesen Typus nannte Riemann „Rakete“) ist auch in Stamitz' Violinkonzerten (Nr. 2, 1. Satz) vorhanden.³³⁹ Dennoch wird diese

³³¹ Siehe Bsp. 80-82, S. 138-139.

³³² Walter Kolneder, *Melodietypen bei Vivaldi*, S. 19.

³³³ Zitiert nach Walter Kolneder, *Melodietypen bei Vivaldi*, S. 19.

³³⁴ Vgl. Hugo Riemann (Hrsg.): *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 3. Jahrgang, Band I: Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) I, Leipzig 1902, S. XL, XLIII, XLIV.

³³⁵ Ebd., S. 56.

³³⁶ Ebd., S. 14.

³³⁷ Die kräftigen Akkordschläge des ganzen Orchesters im Forte gegen das dünn besetzte Piano-Motiv.

³³⁸ Walter Kolneder, *Melodietypen bei Vivaldi*, S. 19.

³³⁹ Hugo Riemann: *Der Stil und die Manieren der Mannheimer*, S. XVI.

raketenartige Dreiklangbildung in den Solopassagen als virtuoses Mittel bevorzugt, teilweise auch in Gegenbewegung sowie abwärts gerichteten Arpeggien angehängt:



Bsp.124: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 24-26



Bsp. 125: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3 F-Dur, 1. Satz, T. 69/70



Bsp. 126: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 8 B-Dur, 1. Satz, T. 48-50



Bsp. 127: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10 A-Dur, 1. Satz, T. 58, 156

Die Schlussbildung bei Tuttiabschnitten bzw. Satzenden ist meistens prägnant, größtenteils schließt er mit Orchesterunisono ab, mit einer kurzen Unisono-Phrase (Nr. 9, 1. Satz, T. 25/26; Nr. 11, 2. Satz, T. 23/24) oder hängt nach den als Echo wirkenden Gliedern (Nr. 4, 1. Satz, T. 13-17) oder nach den (variieren) wiederholenden Gliedern (Nr. 4, 2. Satz, T. 3-6; Nr. 2, 1. Satz, T. 29-42) einen kurzen Unisono-Anhang an. Diese „Unisono-Anhänge“ sind zumeist in Form von Skalenausschnitt, Drei-Achtel innerhalb einer Oktave oder auch von der mehrmaligen Wiederholung des Einzeltons bzw. der Schlussakkorde bestimmt. Vor allem bei den mit Akkorden eröffnenden Sätzen werden mit derselben Gestik sowohl das Eingangsritornell als auch der ganze Satz beendet (Nr. 5, 1. Satz; Nr. 11, 1. Satz).

In den Soloabschnitten ist charakteristisch, dass Stamitz mit den sich (variieren) wiederholenden Schlussgliedern abschließt wie das Konzert Nr. 4, 1. Satz, SI/T. 35-37, SII/T. 68-70, SIII/T. 110-111. In manchen Fällen fällt auf, dass eine hemmende, abwärtsgeführte Schlussbildung entsteht, die in den Mannheimer Sinfonien auch oft vorkommt.³⁴⁰ In seinen Violinkonzerten wird diese Wirkung gerne mit den Sekundschritten oder dem lombardischen Rhythmus ausgeübt.³⁴¹



Bsp. 128: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3 F-Dur, 1. Satz, T. 44/45



Bsp. 129: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4 F-Dur, 3. Satz, T. 125/126



Bsp. 130: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5 D-Dur, 2. Satz, T. 20/21

Die Vorliebe Stamitz' für große Intervallsprünge, ist sowohl in den reinen virtuosen Solopassagen als auch in der Themenbildung stark bemerkbar. Er bevorzugt die Verbindung von tiefen und hohen Saiten, wie z.B. beim Unisono-Anfang im zweiten Satz des Konzerts Nr. 11, 2. Satz. Die Synkopen im Eingangsritornell vom ersten Satz des Konzerts Nr. 10 (T. 1-4, T. 19-24) sind mit den großen Intervallsprüngen verbunden. Eine ähnliche Gestaltung zeigt Stamitz im Konzert Nr. 9, 1. Satz, T. 20-22, nur diesmal wird von der hohen Saite (E-Saite) gestartet und zur tiefen Saite (G-Saite) heruntergesprungen.³⁴² Es fällt auf, dass durch solche Wendungen oft eine latente Polyfonie zustande kommt; eine Stimme wirkt als „Orgelpunkt“, um diesen Achston bewegt sich die andere Stimme.

Die Applikation mit den großen Sprüngen bietet auch als Gestaltungsmittel eine Kontrastwirkung. Am Beispiel von Konzert Nr. 6, 2. Satz, T. 3/4 ist sie mit den

³⁴⁰ Ebd., S. XVII/XVIII.

³⁴¹ Siehe auch Bsp. 26-29, S. 70.

³⁴² In der violintechnischen Aufführungspraxis ist es eher ungewöhnlich, dass eine solche Gestaltung mit großen Intervallsprüngen von den hohen Saiten startet und die Töne in den tiefen Saiten in der unbetonten Zeit treffen.

Artikulations-, Dynamik- und Registerwechsell sowie der Veränderung der Instrumentierung auf engem Raum verbunden.

Bsp. 131: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 2. Satz, T. 4-6

In den virtuosen Passagen sind die großen Sprünge eine seiner beliebten Gestaltungsmethoden, sie werden technisch durch Saitenüberspringen,³⁴³ Lagenwechsel oder Fingerstreckung ausgeführt. Im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 147/148 (SIII) zeigt ein Beispiel, dass die Dezimpassage im Wechsel von Saitenüberspringen und Fingerstreckung in schnellem Tempo ausgeübt wird. Auch das Konzert Nr. 3, 1. Satz, T. 85-89 ist gekennzeichnet durch die extrem großen Sprünge – Quintdezime. Die ständigen Saitenwechsel, das Saitenüberspringen und die Lagenwechsel verlangen hierfür große violintechnische Fertigkeit und Virtuosität.

Die Tonrepetition gehört auch zu seinen wichtigen kompositorischen Vokabeln.³⁴⁴ Der Einzelton wird in reichen Variationsmöglichkeiten dargestellt. Durch die rhythmische Modifikation wie die Synkopierung und Punktierung oder Oktavversetzung, z.B. im Konzert Nr. 1, 1. Satz, T. 1-3, erfolgt oft die Abwandlung durch den punktierten Rhythmus und Oktavsprung.³⁴⁵ Auch die Synkopierung gibt der Tonwiederholung Schwung (Konzert Nr. 5, 1. Satz, T. 1/2 und 3. Satz, T. 5-8).

Im langsamen Satz des Konzerts Nr. 3 ergibt sich eine interessante Wendung dieses Genres; die stationäre Achtel-Tonrepetition wird durch die rhythmisierte, ausgeschriebene „Doppelschlag“-Figur sowie deren Umkehrung, den „Seufzer“-Vorhalt, vitalisiert.

³⁴³ Die großen Sprünge durch das Überspringen der Saite (Bogentechnik) auszuführen, ist nicht selten bei den italienischen Meistern wie G. Visconti, Corelli und Tartini zu sehen. Neben dieser Bogentechnik verlangt Stamitz gleichzeitig Virtuosität und Schnelligkeit in der linken Hand.

³⁴⁴ Die musikalische Tonsprache mit der Tonrepetition war schon in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und am Anfang des 18. Jahrhunderts ziemlich üblich, vor allem bei den italienischen Komponisten wie Vivaldi.

³⁴⁵ Siehe Bsp. 1, S. 45.



Bsp. 132: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 2. Satz, T. 1-4

Stamitz verflechtet die Tonrepetition auch oft mit Wechselnoten, dadurch wird dem Einzelton mehr rhythmische Energie gegeben. Diese Figur wird in verschiedenen Arten dargestellt:



Bsp. 133: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 7, 1. Satz, T. 10/11



Bsp. 134: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 1. Satz, T. 30/31

Das Umspielen mit derselben Figur, die in Verbindung mit Wechselnoten und Tonrepetition stand, ist eine seiner beliebten Gestalten dieser Gruppe (Bsp. 135).³⁴⁶ Diese Figur ist in der damaligen Zeit bzw. vor seiner Zeit, in der Instrumentalmusik, vor allem im Violinrepertoire schon recht üblich, wie man am Beispiel der Violinkonzerte von Bach und Vivaldi sehen kann (Bsp. 136,137).



Bsp. 135: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 3. Satz, T. 153/154



Bsp. 136: J. S. Bach, Violinkonzert a-Moll BWV 1041, 1. Satz, T. 93-98



Bsp. 137: Vivaldi, Violinkonzert E-Dur Op. 3/12, T. 25-27

³⁴⁶ Siehe auch Bsp. 109/110, S. 193.

Ebenso typisch für Stamitz ist, die Tonrepetition mit Dreiklang- und Skalenmelodik zu verbinden, wie sie beispielsweise in den folgenden Stellen zur Darstellung gebracht wird. Häufig wirkt der wiederholte Einzelton wie ein „Liegeton“:



Ein anderes Mittel der Variation der Tonrepetition sind die artikulierte Bogentechnik wie Staccato, Portato, Tremolo sowie die Ausnützung der Bariolagetechnik.



Bsp. 143: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 7, 1. Satz, T. 5/6



Bsp. 144: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 8, 1. Satz, T. 9

Neben der vornehmlichen Anwendung der Akkordzerlegungen, Tonleiterauschnitte sowie der Tonrepetition ist auch die umkreisende Figur bei Stamitz eine gebräuchliche Figuration. Sie stellt sich in zahlreichen Abwandlungen dar, oft findet sie in einem Terzraum statt, wie die Figur  im Konzert Nr. 9, 3. Satz, die einen tiefen Eindruck hinterlässt. Die ausgeschriebene „Doppelschlag“-Figur  sowie ihre Umkehrung  bieten ebenso variierende Möglichkeiten. Auch die stufenweise aufsteigende Bewegung bis zur Terz mit Rücksprung  und die umgekehrte Form  sind bei Stamitz oft zu sehen

Diesen umkreisenden Figuren in Terzraum begegnet man nicht selten in den Instrumentalwerken wie z.B. von Vivaldi und Bach, bei diesen wird diese Figur meistens in einer melodischen Sequenz eingesetzt oder nebeneinandergereiht und über eine längere Strecke hingezogen. Neben diesen Gestaltungsmöglichkeiten verbindet Stamitz sie gern mit anderen Elementen, wie im vorhin erwähnten Konzert Nr. 9, 3. Satz. Die Figur  steht vereinzelt und wird mit Akkordbrechung (T. 2-6), mit Oktavsprung kombiniert (T. 6/7), spannenweise in T. 15-40 noch mit bestimmter Dynamik verkoppelt. Diese Figur fungiert oft als Teil eines Figurmodells. Ein anderes Beispiel zeigt im Konzert Nr. 3, 1. Satz, eine Kombination von umkreisenden und punktierten Figuren (Bsp. 145). Des Weiteren werden sie öfter mittendrin in einer Phrase eingebaut (Nr. 5, 3. Satz, T. 229-333; Nr. 2, 1. T. 67-70).



Bsp. 145: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 1. Satz, T. 104/105

In seiner musikalischen Tonsprache der Violinkonzerte finden wir nicht selten Figurationen, die in den instrumentalen Werken der Komponisten vor und in Stamitz' Zeit vorhanden sind, besonders von italienischen Meistern. Manche Wendungen sind zeitüblich, manche sind ihm eigen bzw. aus den übernommenen entwickelt. Besonders auffallend ist, dass er die Verbindung mehrerer Elemente in einer Phrase bevorzugt. Er gestaltet die musikalische Linie nicht monoton, häufig besteht eine Phrase aus verschiedenen Figuren oder auch mit unterschiedlichen Artikulationen oder differenten Rhythmen. Selten ist eine Passage lediglich von einer Figur bzw. einer Komponente bestimmt, was einige virtuose Stellen betrifft.

Ein interessantes Beispiel ist die folgende Skalenbildung, die hier durch verschiedene Rhythmen und Figurationen sowie Verzierungen durchgeführt wird.



Bsp. 146: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9 g-Moll, 1. Satz, T. 27-29

In Stamitz' Gestaltungsreich bereichert er die Melodik oft mit rhythmischen Zutaten. Neben den Synkopen ist er auch ein treuer Freund von punktierten und lombardischen Rhythmen. Einen auffallenden Eindruck gewinnt man im langsamen Satz des Konzerts Nr. 6, dessen affektbetontes Motiv mit scharf punktierten Rhythmen den ganzen Satz durchdringt; diese rhythmisierte Figur ist nicht nur in den Orchesterstimmen präsent, sie wird auch vom Solisten aufgenommen.

Den lombardischen Rhythmus, der eine beschwingte Leichtigkeit verleiht, bevorzugt Stamitz in den Solostimmen.³⁴⁷ Beispiele finden sich im Konzert Nr. 3, 1. Satz, T. 23-27 (Solo) und im Konzert Nr. 10, 2. Satz, T. 31/32, 41 (Bsp. 147).

³⁴⁷ Der lombardische Rhythmus wird im Einzelfall in den Orchesterstimmen eingesetzt wie die mit Schleifer kombinierte Figur  im Konzert Nr. 6, 3. Satz.



Bsp. 147: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10, 2. Satz, T. 31/32 (Solo)

Auch in Verbindung von lombardischen und punktierten Rhythmen:



Bsp. 148: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 3. Satz, T. 205/206

Besonders häufig sind eine wie mit Nachschlag verzierte rhythmische Figur  (Nr. 5, 1. Satz, T. 92-95) sowie seine Diminution . Die Figur ist nicht nur eine Eigenheit der Violinstimme bzw. des Melodieträgers, sondern wird auch als prägnante Bassformel gebraucht:



Bsp. 149: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10, 3. Satz, T. 11-14

Oft betont Stamitz diese Figur mit Triller auf den punktierten Noten:



Bsp. 150: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 10, 1. Satz, T. 33



Bsp. 151: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 3. Satz, T. 130/131

Die melodische Bildung mit dem rhythmischen Modell „betont-unbetont“ ist auch kennzeichnend für Stamitz:



Bsp. 152: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 7, 1. Satz, T. 14/15



Bsp. 153: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 1. Satz, T. 12 f.

Weiterhin sollten die charakteristischen Wendungen – die sogenannten „Mannheimer Manieren“,³⁴⁸ die Hugo Riemann bei den Mannheimer Sinfonien dargestellt hat, in den Violinkonzerten betrachtet werden. Es ist wichtig, vorab klarzustellen, dass fast alle den Mannheimern zugeschriebenen Stilmerkmale italienische Vorbilder haben, aber in Mannheim konnten diese Tonsprache und Effekte durch die günstigen Voraussetzungen sowie das hervorragende Orchester glänzend hervortreten. Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, die Frage zu untersuchen: Setzt Stamitz die gleichen Stilmittel in den Violinkonzerten und Sinfonien ein?³⁴⁹

Häufig zu sehen ist die Mannheimer „Bebung“. Dies bedeutet „die schnelle Verzierung eines Tones durch die Bewegung bis zur Terz und wieder zurück“.³⁵⁰ Diese melodische Umspielungsfloskel wird in den Violinkonzerten wie eine ausgeschriebene Verzierung eingesetzt (Nr. 1, 2. Satz, T. 36) oder noch öfter als Spielfigur verwendet (Nr. 3, 1. Satz, T. 86/87). Im Konzert Nr. 6 wird sie noch mit dem Triller im höchsten Ton verziert.



Bsp. 154: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6 D-Dur, 1. Satz, T. 35/36

Ebenso ist „der kurze Doppelschlag (Mordent) mit vorausgeschickter Obersekunde“ eine Besonderheit der Mannheimer, die Riemann als „Vögelchen“ bezeichnete,³⁵¹ wie z.B. im Konzert Nr. 4, 2. Satz (Bsp. 155). Sie erscheint auch im letzten Satz desselben Konzerts (3. Satz, T. 104-106).³⁵²

³⁴⁸ Die Eigentümlichkeiten der Mannheimer sowie deren Orchestersprache bekamen durch Hugo Riemann 1906 die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft und haben sich unter dem Namen „Mannheimer Manieren“ bis heute als das bedeutendste Markenzeichen der Mannheimer Orchestermusik erhalten; siehe Joachim Veit, Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, S. 178-179.

³⁴⁹ In diesem Kapitel werden vor allem melodische Wendungen betrachtet.

³⁵⁰ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XVI.

³⁵¹ Ebd., S. XVII.

³⁵² Siehe auch Bsp. 62, S. 118.



Bsp. 155: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4 F-Dur, 2. Satz, T. 30

Die „Funken“ sind die meistens aus einem in Sechzehnteln geführten Violintremolo herauspringenden Töne:^{353, 354} Dies ist im dritten Satz des Konzerts Nr. 5 besonders auffallend:



Bsp. 156: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5 D-Dur, 3. Satz, T. 20-23 (VI)

Eine ähnliche Stelle gibt es im Konzert Nr. 10, 1. Satz in der zweiten Violinstimme, jedoch entsteht durch die besondere Artikulation – Zweierbindung und springender Bogen – ein anderer Klangeffekt:



Bsp. 157: J. Stमित, Violinkonzert Nr. 10, 1. Satz, T. 1 f. (VII)

Der „Schleifer“ wurde als energischer Charakter des Themas verwendet.³⁵⁵ In den Sinfonien wird er meist auftaktig eingesetzt, in den Violinkonzerten volltaktig. Dabei verleiht er ein leichtes und spielerisches Flair. Wie im Konzert Nr. 9, 2. Satz (T. 24/25, T. 34-38) beispielhaft zu sehen ist, tritt die „Schleifer“-Figur in den Rhythmen  oder  mehrmals im ganzen Satz auf.



Bsp. 158: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 2. Satz, T. 37

³⁵³ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XVIII.

³⁵⁴ Diese Wendung erinnert sehr stark an Vivaldis Violinkonzert Sommer, im 1. Satz (T. 31-52) und 3. Satz wird diese Figur großflächig eingebettet.

³⁵⁵ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XIX.

Charakteristisch ist auch, dass die „Schleifer“-Figur häufig mit dem lombardischen Rhythmus verkoppelt wird. Wie im Konzert Nr. 6, 3. Satz (T. 1-6), benutzt Stamitz die aufsteigenden Schleifer und deren Umkehrung abwechselnd.

Die Mannheimer „Vorhalte“ und „Seufzer“ sind nach Meinung Riemanns die charakteristischsten „Manieren“, die er als „eine gewisse gefühlsschwelgerische Vorliebe“ der Mannheimer bezeichnete.³⁵⁶ Beispiele finden sich in den folgenden Stellen:



Bsp. 159: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1, 1. Satz, T. 54/55



Bsp. 160: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 1. Satz, T. 5-7



Bsp. 161: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 1. Satz, T. 7



Bsp. 162: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 8, 1. Satz, T. 3

Auffallend ist die häufige Verwendung der zwei Noten einschließenden Legatobögen, die einen gewissen „Seufzer“-Effekt bewirken, vor allem die in Sekundschritten absteigenden, wie sie z.B. im Konzert Nr. 6, 1. Satz (Orchesterabschnitte) eine wichtige Rolle spielen.

Eng verbunden mit der Thematik und Melodik ist auch die Ornamentik. Die Vorschläge, Doppelschläge und Triller, die im Barock als ausschmückende Verzierung dienen, hat Stamitz ebenfalls verwendet, und zwar nicht nur für den Solopart, sondern auch für die Orchesterstimmen. Das Besondere an ihm ist die Vorliebe für die ausgeschriebenen Verzierungen:

³⁵⁶ Ebd., S. XIX.



Bsp. 163: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 11, 2. Satz, T. 43/44

Sie befinden sich auch nicht selten am Ende einer Phrase



Bsp. 164: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 9, 1. Satz, T. 46

Oft werden die Verzierungen in die Figur direkt eingebaut, wie im Konzert Nr. 11, 3. Satz, T. 130-133. Die wie mit Nachschlag klingende Figur wird als Teil einer Figuration eingebaut und als Spielfigur verwendet.³⁵⁷

Interessante Schreibweisen finden sich an Stellen wie im Konzert Nr. 5, 3. Satz, T. 117-119 und Nr. 9, 1. Satz, T. 47/48,³⁵⁸ in der gleichen Phrase wird die Verzierung zunächst mit kleinen Noten aufgeschrieben, danach in die Figur eingetragen.

Die Ornamentik ist bei Stamitz nicht mehr nur verzierende Zutat, sondern wirkt allmählich als ein Bestandteil der melodischen Bildung. Sie wird in großen Notenwerten ausgeschrieben oder in die Figuration einkomponiert.

Bei der Untersuchung der Verzierung ist noch aufgefallen, dass Stamitz neben dem typischen Schlusstriller eine Neigung hat, den Triller auf den unbetonten Noten einzusetzen:



Bsp. 165: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 3. Satz, T. 95/96



Bsp. 166: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 3. Satz, T. 46-48

³⁵⁷ Siehe Bsp. 151, S. 246.

³⁵⁸ Siehe Bsp. 73, S. 131 und Bsp. 102, S. 178.

4.3.3 Dynamik

In den Violinkonzerten von Stamitz zeigt sich eine spärliche dynamische Zeichengebung. Im Solopart sind keine Dynamikvorschriften zu finden.³⁵⁹ Das Orchester erhält ausreichende Zeichensetzungen, die aber lediglich die dynamischen Bezeichnungen *Forte* und *Piano* einschließen.³⁶⁰ Das *crescendo*-Zeichen, das den dynamischen Zwischenraum füllt, ist in seinen Violinkonzerten nicht vorhanden.

Die Echowirkung, die in der Musik etwa vor 1750 üblich ist, brachte Stamitz zur Anwendung. Sie wird häufig eingesetzt, vor allem bei den typischen wiederholenden Schlussgliedern der Tuttiabschnitte ist sie fast immer die Regel.

Doch die Besonderheiten an seinen dynamischen Wendungen der Violinkonzerte sind Kontrast und Effekt. Diese dynamischen Kontrastwirkungen sind öfter mit verschiedenen Komponenten wie Rhythmus-, Register-, Artikulations- und Richtungsänderung gekoppelt.

Der f/p-Wechsel ist häufig auf kurze Strecken zu sehen, wie am Anfang des ersten Satzes von Konzert Nr. 4 (T. 1-4). Die Dynamik wirkt als Kontrastmittel der gegensätzlichen Elemente, weitere Exempel sind wie folgt:



Bsp. 167: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 3. Satz, T. 15-20



Bsp. 168: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 3, 3. Satz, T. 15/16

Im Eingangsritornell taucht oft unerwartet eine Piano-Fläche auf,³⁶¹ die klanglich und charakteristisch vom ganzen Ritornell herausgehoben ist, exempli causa im Konzert

³⁵⁹ Gemeint ist die Solostimme in den Soloabschnitten.

³⁶⁰ Die Dynamikangaben *pp* (Nr. 3, 1. Satz, T. 28 in der Solobegleitung) und *ff* (Nr. 10, 1. Satz, T. 68) sind in den gesamten untersuchten Violinkonzerten jeweils nur einmal aufgetaucht, sodass man sie als Ausnahme verstehen kann oder auch als Nachlässigkeit der Kopisten ansehen könnte.

³⁶¹ Abgesehen von dem als Echo wirkenden Piano.

Nr. 5, 3. Satz, der Piano-Abschnitt in T. 27-31, der durch Piano, Verzierung sowie Harmonik (Trugschluss) das Klangbild vom ganzen Orchesterabschnitt unterscheidet. Die Piano-Fläche erscheint ebenfalls im ersten Satz des Konzerts Nr. 3, die Takte 5-11 heben sich vom Notenbild her mit langziehenden Noten sowie beweglichem Bass im Legato deutlich hervor.

Noch größere Aufmerksamkeit erregt im ersten Satz des Konzerts Nr. 5 (Eingangsritornell) die enge Aufeinanderfolge von Forte und Piano.³⁶² Die Dynamik ist mit dem Figurmodell gekoppelt und nebeneinander gereiht. Der ständige Dynamikwechsel führt zu einer etwa gleichberechtigten Anlage der Forte-/Piano-Fläche, was in der Zeit unüblich war.

Eine interessante Gestaltung zeigt sich im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 5-12 mit synchronem dynamischem Kontrast; das Piano der drei Oberstimmen steht dem Forte der Bassstimme gegenüber. Dieses Element mit dem gleichzeitigen dynamischen Kontrast gilt eher als Ausnahme für Stamitz' dynamische Struktur.

Zur Kontrastwirkung ist noch zu bemerken, dass der dynamische Kontrast nicht nur in Orchesterabschnitten präsent ist, in Soloabschnitten durch die Orchestereinwürfe, die stets im Forte stattfinden, entsteht auch ein klarer dynamischer Kontrast.

Besonders kennzeichnend für die Dynamik in seinen Violinkonzerten ist der f/p-Wechsel auf engstem Raum,³⁶³ durch den sich eine effektvolle Wirkung ergibt:³⁶⁴



Bsp. 169: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 4, 2. Satz, T. 1

Weitere Beispiele sind im Konzert Nr. 6, 2. Satz, T. 4-6 und Konzert Nr. 3, 2. Satz, T. 13/14 zu nennen, dabei folgt der dynamische Wechsel stets nach dem Schwerpunkt, eine ähnliche Gestaltung ist auch in Cellokonzerten von C. P. E. Bach zu finden.³⁶⁵

³⁶² Vgl. S. 122.

³⁶³ Der f/p-Wechsel auf engstem Raum ist auch kennzeichnend für die Mannheimer Sinfonien.

³⁶⁴ Siehe auch Bsp. 144, S. 244.

³⁶⁵ Siehe Bsp. 46, S. 95 und Bsp. 84-87, S. 147.

In den folgenden Beispielen zeigt die Dynamik einen gleichmäßigen und periodischen Wechsel; taktweise wie im Konzert Nr. 9, 3. Satz, T. 15-40, viertelweise wie etwa im Konzert Nr. 6, 1. Satz (Bsp. 170). Der Dynamikwechsel in Vierteln wird sogar in der Solobegleitung verwendet, wo normalerweise das Begleitorchester, abgesehen von den Tuttieinwürfen, im Piano bleibt und die Solostimme in den Vordergrund stellt (Bsp. 171).



Bsp. 170: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 1. Satz, T. 6/7

Bsp. 171: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 1. Satz, T. 48/49

Weiterhin ist dem berühmten Orchestercrecendo besondere Aufmerksamkeit zu widmen, was die Verfeinerung und die Bereicherung der dynamischen Zwischenfarben nuanciert. Der Crescendoeffekt wurde in den Sinfonien mit der konkreten Crescendoangabe durch Instrumentation und Tonhöhe gesteigert. Dabei wird eine einfache Figur der Oberstimme auf einer gleich bleibenden Harmonie immer nach oben sequenziert. Diese Manier nennt Riemann „Walze“.³⁶⁶ In den Violinkonzerten sind keine konkreten Crescendo- bzw. Diminuendoangaben vorgeschrieben, es lassen sich zwar deutlich steigende Phrasen erkennen, jedoch wirken sie meistens als eine Spielfigur im Solopart zum Zweck der technischen Geschicklichkeit (Bsp. 172-174).

Die Violinen beginnen in der tiefen Lage und sequenziert mit einer kurzen Figur zur hohen Lage in aufsteigender Tendenz, sodass man diesen Crescendoeffekt als eine

³⁶⁶ Hugo Riemann: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, S. XV.

„natürliche Steigerung“ versteht, die aus dem Instrument her durch Klangfarbe sowie zunehmende technische Intensität eine Steigerung bildet.



Bsp. 172: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1 C-Dur, 1. Satz, T. 99/100



Bsp. 173: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 2 C-Dur, 1. Satz, T. 124/125



Bsp. 174: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5 D-Dur, 3. Satz, T. 93-96

4.3.4 Instrumentation

Die Standardbesetzung der stamitzschen Violinkonzerte besteht aus dem Soloinstrument und vierstimmigem Streichorchester. Von den untersuchten Konzerten wird das Konzert Nr. 2 zusätzlich zum Streichorchester mit Oboen und Hörnern instrumentiert.³⁶⁷ Eine ungewöhnliche Besetzungsform mit zwei Violinen und Bass kommt im Konzert G-Dur vor.³⁶⁸ Des Weiteren findet man im langsamen Satz des Konzerts Nr. 7 eine lediglich vom Bass begleitete Solostimme, was im zweiten Satz bei Vivaldi oft der Fall ist, aber bei Stamitz doch eher als Ausnahme gelten kann.

Das Orchester

Die Violinen:

Violine I und Violine II werden häufig im Unisono, auch in Terz und Sexten parallel geführt. Imitatorische und komplementäre Stimmführung wird von Stamitz öfter verwendet.

Wenn sich Violine I und Violine II nicht im gleichen Rhythmus befinden, trägt Violine I die Melodie und Violine II bietet das rhythmische Fundament in Achteln oder

³⁶⁷ Über die Behandlung der Bläser siehe Kapitel 3.2, S. 73.

³⁶⁸ Siehe S. 38.

Sechzehnteln, in dem Fall ist Violine II meistens mit den unteren Stimmen gekoppelt. In manchen Fällen bleibt der Violine II trotz der begleitenden Funktion eine eigene Gestaltung wie im Konzert 9, 3. Satz, T. 15-37 mit durchgehenden Sechzehnteln der Violine II und den in Vierteln fortschreitenden Unterstimmen.

In nicht seltenen Fällen erhält die Violine II eine selbstständige Stimmführung. Zum Beispiel im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 1-4 trägt sie eine eigene Figuration mit der artikulierten Sechzehntelfigur zwischen den rhythmisch komplementären Außenstimmen vor. Auch im Konzert Nr. 4, 1. Satz, T. 7-9 wirkt Violine II nicht weniger wichtig als Violine I. Interessant zu sehen ist ebenfalls im Konzert Nr. 10, 2. Satz, dass die beiden gleichberechtigten Violinen in T. 6-9 im „Dialog“ geführt werden.

Viola:

Im Allgemeinen wird die Viola mit den Bassstimmen, meist in der oberen Oktave, geführt. In einigen Fällen gehört sie zur Violine II (Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 8-10).

Die selbstständige Führung ergibt sich vereinzelt bei kurzen Überleitungen, bei der Anwendung bestimmter Satztechniken oder wenn die Viola die Bassfunktion übernimmt (Konzert Nr. 1, 3. Satz, T. 28-31), manchmal auch bei der kurzzeitigen Ablösung von der gekoppelten Bassstimme (Konzert 10, 2. Satz, T. 6-9).

Bass:³⁶⁹

Die Bassführung verläuft oft in „Trommelbässen“, durchgehenden Achtelketten, Dreiklangbrechungen auf, dabei wird die Basslinie durch Pausierung oder kleine Notenwerte abwechselnd aufgelockert. Die auftaktig rhythmischen Bassfiguren, die eine rhythmisch komplementäre Beziehung zu den Oberstimmen haben, sind ebenfalls bei Stamitz üblich.

Der Bass wirkt nicht immer als eine begleitende Rolle, in manchen Fällen setzt er den melodischen Akzent wie im Konzert Nr. 3, 3. Satz, T. 5-11. Der Bass und die Viola sorgen für die melodische Bewegung unter den in den Synkopensissonanzen fortschreitenden lang ausgehaltenen Oberstimmen. Eine Besonderheit findet sich im

³⁶⁹ Eine bezifferte Bassstimme ist nur in der Einleitung und im ersten Satz des Konzerts Nr. 7 zu sehen, dennoch fällt die Nachlässigkeit auf. Die Bezifferung ist nur gelegentlich bezeichnet, oft falsch beziffert oder nicht an den richtigen Stellen notiert.

Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 7-12; hier wird die melodische Linie des Basses von den im Piano stehenden drei Oberstimmen mit der Dynamikangabe *Forte* zugespitzt.

Es fällt auf, dass der Bass nicht selten am motivischen bzw. thematischen Geschehen beteiligt ist. Neben den Formen von Unisono und Imitation erhält auch kleine motivische Figuren, wie die Unisono-Figur im Konzert Nr. 2, 1. Satz (T. 7/8), die als allein stehende Bassfigur im Tuttiabschnitt und auch im Soloabschnitt verwendet wird (T. 57-62). Auch im Konzert Nr. 11, 2. Satz, wird der Unisono-Anfang in T. 15 vom Bass in der Dominanttonart eingesetzt, wo der Bass wieder am motivischen Material teilnimmt.

Bei Stamitz ergeben sich diverse Stimmengruppierungen, dabei treten die Kombinationen V.I gegen V.II, Va., B. (1:3) und V.I, V.II gegen Va., B. (2:2) am häufigsten auf. Kennzeichnend für Stamitz' Orchesterbesetzung ist auch, dass er oft zwischen den verschiedenen Gruppierungen (1:3, 2:2, 1:2:1, 3:1 oder unisono) wechselt.

In der stamitzschen Orchesterbesetzung hat die erste Violine nicht immer die absolute Führung. Stamitz gibt den „Begleitstimmen“ gegenüber der im Allgemeinen führenden ersten Violine allmählich mehr Gewicht und versucht langsam, alle Stimmen in das musikalische Geschehen mit einzubeziehen.

Solo

Die Solovioline wird in den Tuttiabschnitten stets mit der Violine I unisono geführt. In den Soloabschnitten hat der Solist, wie der Name schon sagt, gegenüber dem Begleitorchester zwar eine vorrangige Stellung, jedoch wird die Begleitung nicht einförmig gestaltet. Die schlichte homorhythmische Begleitung, die hauptsächlich als harmonisch stützende Funktion wirkt, ist wohl in manchen Konzerten noch großflächig verbreitet. Allerdings ist durch die Übernahme des Tuttimaterials in das Solo-Akkompagnement und die Parallelführung, das Wechselspiel sowie das Zusammenwirken mit dem Soloinstrument die Begleitung bei Stamitz viel variabler gestaltet, und dabei fungiert der Begleitapparat nicht immer in einer „untergeordneten“ Position.

Die Führung einer Begleitstimme in parallelen Terzen oder Sexten zu der Solostimme, was im Tutti (zwischen V.I/V.II) üblich ist, tritt auch im Soloabschnitt auf, meistens zwischen Solo und Violine I (Nr. 6, 1, Satz, T. 92-94), stellenweise auch zwischen Solo und Bass (Nr. 6, 1, Satz, T. 47). Die Parallelführung zwischen Solo- und Begleitstimme unterscheidet Stamitz gelegentlich durch die unterschiedlich artikulierten Bogenstriche wie im Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 21/22, sodass das Solo durch Détaché-Strich und Trillerverzierung von den mit Legato gebundenen Zweierbindungen der Violine I unterstrichen wird.

Eine andere Art der Parallelführung sowie Koppelung zwischen Solo und Begleitung ist, dass die Begleitstimme (V.I) die Haupttöne der Solostimme betont, während der Solist seine Virtuosität in kleinen Notenwerten entfaltet. Dies fällt besonders in den technisch bravourösen Passagen auf, wie im Konzert Nr. 4, 3. Satz, T. 42-63 und Nr. 8, 1. Satz, T. 102/103.



Bsp. 175: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 8, 1. Satz, T. 102/103

Auch die Imitation zwischen Solo und Violine I ist vorhanden wie im Konzert Nr. 10, 1. Satz, T. 91-96. Die Violine I mit Solo ist nach halbtaktiger Verschiebung in der Oktavkopplung geführt, dabei wird das Solo noch mit Punktierung und kleinen Notenwerten variiert. Weiterhin ergibt sich im Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 25-29 eine interessante Gestaltung; der Solist „dialogisiert“ mit dem Bass und der Zwischenraum ist von den harmonisch stützenden Sechzehnteln erfüllt. Der zweite Satz desselben Konzerts, T. 44-46, zeigt ebenfalls ein Wechselspiel, diesmal zwischen dem ganzen Begleitorchester und dem Solo.

Eine etwa gleichwertige Stellung der Begleitung gegenüber dem Solo soll noch anhand folgender Stellen gezeigt werden (Bsp. 176, 177):



Bsp. 176: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 1. Satz, T. 46/47



Bsp. 177: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 5, 1. Satz, T. 58 f.

Des Weiteren sei noch auf die verschiedensten Besetzungskombinationen und auf Stimmenreduzierungen im Begleitapparat hingewiesen. Abgesehen von einigen Stellen, die in Solobegleitung mit Dynamikangabe *f/p* im Wechsel vorgeschrieben sind, und die im Forte vortragenden Tuttiwürfe, bleibt die Begleitung meistens im Piano, jedoch wird ihr durch unterschiedliche Instrumentierung ein wechselndes Timbre verliehen. Dies ist besonders deutlich in Konzert Nr. 11, 1. Satz zu erkennen,³⁷⁰ in dem die Begleitung von Einstimmig- bis Vierstimmigkeit reichen kann.

Die Stimmenreduzierung ist besonders in den Anfängen und Schlüssen der Soloabschnitte erkennbar, um den Kontrast zwischen Tutti und Solo herauszubilden. Drei Kombinationen treten am meisten hervor: 1) V.I/V.II, 2) V.I/V.II/Va., 3) B., oft werden auch die ersten zwei Besetzungsmöglichkeiten im Unisono ausgeführt.

Die Stimmenreduzierung kommt ansonsten auch im Lauf des Solos vor, insbesondere bei den virtuoseren Passagen (Konzert Nr. 2, 1. Satz, T. 47-56; Konzert Nr. 8, 1. Satz, T. 41, T. 69-72).

³⁷⁰ Siehe Tab. 17, S. 201.

In manchen Sätzen zeigt Stamitz für die Soloabschnitte eine gewisse Klangvorstellung, dabei wird ein bestimmtes Instrument komplett weggelassen, so wie im Konzert Nr. 3, 2. Satz der Bass. Ähnliches findet sich auch im zweiten Satz des Konzerts Nr. 11; bei dem vom Anfangs- und Schlusstutti umrahmten Solo fehlt die ganze Zeit die Viola.

4.3.5 Violintechnik

Die technische Brillanz des stamitzschen Violinspiels in den Konzerten erkennt man in der Vielfalt der Bogentechniken und der Beweglichkeit der linken Hand. Er verwendet die Bogenstriche wie Legato, Détaché,³⁷¹ getrenntes Staccato,³⁷² gebundenes Staccato,³⁷³ Bariolage,³⁷⁴ Saitenübersprünge und unterschiedliche Strichkombinationen.

Als bogentechnische Eigenheit ist insbesondere das gebundene Staccato zu bezeichnen, dessen außergewöhnliche Beherrschung sowohl im Aufstrich als auch im Abstrich gefordert wird.³⁷⁵ Dabei unterscheidet sich das Aufstrich- und Abstrichstaccato der Mannheimer von dem Italiener- und Franzosen-Staccato, die nur den Aufstrich bevorzugen.³⁷⁶ Diese Besonderheit der Mannheimer wird auch von Mozart geschildert, er bewunderte in seinem Brief vom 22. November 1777 aus Mannheim über das Violinspiel von Stamitz' Schüler Ignaz Fränzl die besondere Leistung des Staccatos: „er hat ein schönes staccato, in einem Bogen, so wohl hinauf, als herab; [...] habe ich noch nie so gehört, [...]“.³⁷⁷ Diese Bogenstrichart verwendet Stamitz häufig in seinen Violinkonzerten, beispielsweise im Konzert Nr. 4, 2. Satz, T. 2-5 und Nr. 7, 1. Satz, T. 4/5.

Interessanterweise wird dieser Staccato-Strich auch als Begleitfigur genutzt, wie die großflächige Verwendung der Staccato-Sechzehntelfigur im Konzert Nr. 9, 2. Satz,

³⁷¹ Détaché bedeutet das Hin- und Herstreichen des Bogens und wird auch mit dem Ausdruck Non-Legato gleichgesetzt.

³⁷² Das getrennte Staccato wird mit dem Punktzeichen oberhalb oder unterhalb der Noten bezeichnet.

³⁷³ Das gebundene Staccato erfordert, mehr Noten unter einem Bogen getrennt durchzuführen, die Staccatopunkte werden unter einem Strich notiert.

³⁷⁴ Siehe Bsp. Nr. 111-114, S. 193-194.

³⁷⁵ In der Aufführungspraxis kommt das Abstrichstaccato selten zur Verwendung; da es eine besondere technische Schwierigkeit darstellt, können nicht alle Geiger diesen Bogenstrich beherrschen, daher wird es nur in seltenen Fällen als sehr virtuoser Effekt vorgetragen.

³⁷⁶ Laut Eduard Melkus scheinen die Deutschen bereits seit dem 17. Jahrhundert das Aufstrich- und Abstrichstaccato gepflegt zu haben; siehe Eduard Melkus, Italienische Merkmale in der Mannheimer Violintechnik, S. 206.

³⁷⁷ W. A. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Kassel 1962, S. 137-138.

ebenso im Konzert Nr. 6, 1. Satz, T. 25-30. Dieser Bogenstrich verleiht eine eigenwillige Klangfarbe, die sich von den üblichen tremolomäßigen Sechzehntelbegleitungen, die vom einzelnen Bogenstrich hin und her vorgetragen werden, unterscheidet.

Das getrennte Staccato wird gern nach dem kräftigen Anfang auftaktig eingesetzt wie im Konzert Nr. 4, 1. Satz, T. 3/4 und Nr. 11, 1. Satz, T. 1. Noch häufiger wird es in den gemischten Stricharten benutzt.

Unter den gemischten Stricharten finden wir eine große Anzahl von interessanten Strichkombinationen, im Besonderen die Verknüpfung von Legato und Staccato:



Auch die Zweier-Bindebögen  scheinen eine Spezialität von Stamitz zu sein, sie werden gerne in den Figuren eingebaut und nebeneinander eingesetzt (Nr. 6, 1. Satz, T. 3-6; Nr. 5, 3. Satz, T. 9-11; Nr. 11, 3. Satz, T. 5-7, T. 34-39).

Stamitz' Mannigfaltigkeit zeigt sich weiterhin in einem einzigartigen Beispiel, das Staccato und Legato in einem Strich vorzutragen erfordert. Besonders auffallend sind schließlich die unterschiedlichen Stricharten zwischen dem in Parallelen führenden Solo und dem Tutti (Unisono), die eine klangliche Schattierung erzeugen.



Bsp. 178: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1, 2. Satz, T. 15

Stamitz macht sich auch asymmetrische Bogenstriche zunutze, was die Technik der rechten Hand erschwert, dies mag am besten am Beispiel vom Konzert Nr. 1, 1. Satz, T. 32 aufgezeigt werden.



Bsp. 179: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 1, 1. Satz, T. 32

Stamitz' wesentliche Stärke liegt auch darin, dass er sehr frei mit den verschiedenen Bogenstrichen umgehen kann und Freude am Variieren hat. Anhand des folgenden Beispiels sollte dieses Phänomen verdeutlicht werden. Die Spielfiguren in der sequenzierenden Passage werden jedes Mal mit einer anderen Strichart vorgeschrieben: Bindebögen, gemischte Striche und Détaché.



Bsp. 180: J. Stamitz, Violinkonzert Nr. 6, 1. Satz, T. 92-94

Die Bindebögen werden in kleinen Motiven, Spielfiguren sowie Skalenabschnitten und Akkordbrechungen bevorzugt; ausladende Legatolinien, cantabile Phrasen kommen selten vor, selbst die langsamen Sätze sind wenig vom lyrischen Cantabile geprägt. Diese Feststellung deckt sich mit Roland Würtz' Behauptung, dass dies „ein Hauptmerkmal aller Mannheimer Geiger [...] und ein Merkmal der gesamten westlichen Violintradition ist“.³⁷⁸

Ein weiteres Charakteristikum besteht darin, die Verknüpfung der Bogenstriche mit der dynamischen Schattierung zu unterstreichen, dies ist hauptsächlich bei den Figuren auffallend. Wie in dem schon oft erwähnten Beispiel Konzert Nr. 6, 2. Satz, T. 4-6,³⁷⁹ wird das Forte im getrennten Strich und das Piano im gebundenen Strich ausgeführt. Im Konzert Nr. 8, 1. Satz, T. 9 zeigt ein weiteres Beispiel, wie der schwere Abstrich im Forte und das leichte Aufstrich-Staccato im Piano in einer Figur kombiniert werden.³⁸⁰

³⁷⁸ Roland Würtz, Ignaz Fränzl – Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim, S. 36.

³⁷⁹ Siehe Bsp. Nr. 84, S. 147.

³⁸⁰ Siehe Bsp. Nr. 144, S. 244.

Die vielfältigen Stricharten belegen Stamitz' intensive Auseinandersetzung mit bogentechnischen Möglichkeiten. Neben dem Abwechslungsreichtum der Bogenstriche ist die hochentwickelte Technik der linken Hand zu erwähnen. Stamitz' Vorliebe für Doppelgriffe ist im ersten Satz des Konzerts Nr. 2 am auffälligsten, vor allem die ausgedehnten Terzläufe, die direkt aus dem Akkord entwickelt werden und gelegentlich mit Sexten im Wechsel auftreten (T. 190-200), auch die vielseitigen Kombinationen mit Triller und Saitenübersprüngen (T. 53-56, T. 57-62). Neben der häufigen Erscheinung der Terzdoppelgriffe ergibt sich im Konzert Nr. 5, 2. Satz, T. 31/32 eine „farbige“ Doppelgriffstrecke mit verschiedenen Intervallen (Sekunde, Terz, übermäßige Quarte, Sexte, Septime und Dezime), die ein interessantes Kolorit erstrahlen lassen. Die konsonanten Intervalle in Synkopen rhythmisieren und die dissonanten Intervalle auf den Vierteln stehen, sodass eine wechselhafte Stimmung zwischen Spannung und Auflösung erzeugt wird.

Kennzeichnend sind auch seine souveräne Beherrschung des ganzen Griffbretts, insbesondere die schnellen Lagenwechsel, Fingerstreckungen sowie das Spiel in hohen Lagen.

Stamitz muss ein Meister der Lagenwechsel gewesen sein, ausgiebige virtuose Passagen, die er bis zu sehr hohen Lagen ausdehnt, hat er häufig komponiert. Unter den Violinkonzerten wird die Solovioline bis zu dem Ton c^4 der E-Saite geführt.³⁸¹ Bezeichnend sind auch die ständigen schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Lagen, die teilweise ziemlich weit auseinander liegen, was die Spieltechnik erschwert und Beweglichkeit erfordert. Auch das freie Einsetzen in den hohen Lagen ist bemerkenswert bei ihm, was eine sehr gute Intonation voraussetzt. Allerdings beschränkt sich das Geschehen der hohen Lagen auf die beiden hohen Saiten (A- und E-Saite).

Stamitz geht oft über die normale Spannweite der Oktave hinaus, durch die Fingerstreckung verwendet er hauptsächlich Dezimen. Im Konzert Nr. 1, 1. Satz, T. 71/72 kommt eine außergewöhnliche Griffstellung mit Nonen vor, was in der Aufführungspraxis sehr selten ist und bei ihm ebenso als Ausnahme gilt. Häufig wird die Dezimstreckung mit den Saitenübersprüngen kombiniert, was zur damaligen Zeit ein Novum war. Ein Beispiel dafür ist das Konzert Nr. 8, 1. Satz, T. 147/148, dabei wird der technische Komplex neben Fingerstreckung und Saitenübersprüngen noch von

³⁸¹ In der 9. Lage oder 8. Lage mit gestrecktem 4. Finger erreicht.

Lagenwechseln in Anspruch genommen. In den technisch sehr anspruchsvollen Passagen wie Konzert Nr. 2, 1. Satz, T. 127-138 und Nr. 8, 1. Satz, T. 39-41 verwendet Stamitz nicht selten den ständigen schnellen Wechsel zwischen normaler und ausgedehnter Handstellung, was die Technik der linken Hand äußerst belastet (Nr. 2, 1. Satz, T. 127-138).

Seine technischen Möglichkeiten bestehen weiterhin aus verschiedenen Akkordbrechungen, Arpeggien sowie Zweiunddreißigstel-Läufen.³⁸² Neben den virtuosen Techniken erliegt er jedoch nicht der Gefahr, die kompositorische Substanz zu verlieren. Es ist selten, dass ein ganzer Soloteil bloß figurativen Charakter hat, ohne jegliches motivische Geschehen. Häufig werden die virtuosen Mittel in das musikalische Geschehen einkomponiert, die Dominanz der Solovioline auch in der „thematischen“ Führung ausdrückend.

³⁸² Außergewöhnliche Klangergebnisse durch besondere Technik wie *Flageolett*, *Pizzicato*, *Bordunklänge*, *Scordatura* werden in den vorliegenden Werken an keiner Stelle belegt.

5 Schlusswort

In der vorliegenden Abhandlung wurde versucht, eine möglichst umfassende Darstellung der Violinkonzerte von Stamitz zu geben. Zunächst erfolgte die Edition der aufgefundenen Konzerte, im Anschluss daran, unter Zuhilfenahme der Einzelanalyse und der vergleichenden, zusammenfassenden Betrachtung, wurden folgende grundsätzliche Sachverhalte festgestellt:

In Stamitz' Violinkonzerten lassen sich ein kompositorisch älterer Stil und ein neuerer Stil erkennen, den Rahmen der Ritornellform hat er jedoch nicht gesprengt. Stamitz schreibt seine kompositorischen Gedanken hauptsächlich auf der Basis der Ritornellform nieder, selbst in den langsamen Sätzen. Auf diesem Gerüst experimentiert er mit den unbegrenzten Möglichkeiten der inhaltlichen Konstruktion, dabei tauchen allmählich verstärkt Eigenheiten auf, die später für die Konzertform des ausgehenden 18. Jahrhunderts prägend werden. Jedes Konzert ist „äußerlich“ fast gleich gebaut aber „innerlich“ anders geplant. In seinen Violinkonzerten findet eine Umwandlung statt, die von der traditionellen Ritornellform abweicht und in die aufkeimenden Ansätze der späteren Konzertform hinführt.

Zwar sind seine Konzerte noch stark im alten Kompositionsstil wie Imitation und Sequenz verankert, sie werden jedoch viel komplexer, abwechslungsreicher und variierter gestaltet. Auch in der Verarbeitung des Tonmaterials zeigt Stamitz seine umfangreiche Gestaltungsfähigkeit. Die engen Verflechtungen zwischen Tutti und Solo in unterschiedlichster Weise belegen, dass die „Grundidee“ des Verhältnisses zwischen dem thematischen Tutti und dem figurativen Solo verändert und erweitert wird und in Richtung der Sonatenhauptsatzform tendiert.

In der Instrumentation bekommen die anderen Stimmen gegenüber der üblicherweise führenden ersten Violine zunehmend Gewicht. Auch im Solo fungiert das Solo-Akkompagnement durch die parallele, imitatorische Führung mit dem Solo sowie die Übernahme des thematischen Materials nicht immer in „begleitender“ Funktion.

In der Auswahl der Tonart bevorzugt Stamitz die Durtonalität, auch in den langsamen Sätzen. Damit unterscheidet er sich vom Moll-Mittelsatz des gängigen Konzerts. In den Violinkonzerten werden die Tonika und die Subdominante für den langsamen Satz

bevorzugt, wobei die Mannheimer Komponisten die Subdominante ebenfalls für den langsamen Mittelsatz favorisieren.

Stamitz bereichert seine harmonische Reichweite neben der der allgemeinen Praxis folgenden Verwendung mit überwiegenden Grundharmonien und harmonischen Sequenzen in nicht seltenen Fällen mit den alterierten Akkorden, die sich von den „normalen“ Klangfarben deutlich herausheben. In der Melodik mit dem Dreiklang- und Skalenmotiv sowie der Tonrepetition bezaubert er häufig mit Rhythmus und den vielfältigsten Verzierungen. Allem voran steht seine Vorliebe, die diversen Elemente miteinander zu kombinieren und beim Wiederaufnehmen zu variieren.

Zur „Mannheimer Schule“, die bisher in der Forschung auf das Gebiet der Sinfonien konzentriert war, kann man nun die Gattung der Violinkonzerte Johann Stamitz' hinzufügen. Viele Mannheimer Manieren, typische Wendungen sind in seinen Violinkonzerten nachweisbar, vor allem in der Dynamik, wo kontrastierende und effektvolle Wirkungen erzeugt werden.

Die Violintechnik und das Violinspiel beherrscht er, entsprechend den Möglichkeiten seiner Zeit, auf einem sehr hohen Niveau. Die von den Zeitgenossen häufig bewunderte Bogentechnik ist in den Violinkonzerten präsent dargestellt. Neben dem auffälligen Abwechslungsreichtum der Bogentechnik ist auch die anspruchsvolle Technik der linken Hand charakteristisch. Wie Stamitz die verschiedensten Techniken untereinander verbindet, ist richtungsweisend. Mit seinen Konzerten hat er die Entwicklung der Violintechnik ein großes Stück vorangetrieben. Zur Verdeutlichung, wie in der Einleitung erwähnt, der folgende Bericht aus der *Musikalischen Correspondenz*, Speyer 1791:

Stamitz der Vater [...] verband mit den tiefsten Einsichten in die Natur aller Bogeninstrumente und mit der Fähigkeit, ihre Grenzen durch kühne und neue Applikaturen zu erweitern, die gründlichste Kenntnis der Tonsetzkunst und hatte einen für die Zeiten, worin er lebt, höchst ausgebildeten Geschmack.³⁸³

In der Ausgestaltung seiner Violinkonzerte sind manche zeitüblich, manche ihm „eigen“. Herausragend ist die Freude am Experimentieren, Kombinieren und Variieren. Von den bereits bestehenden Möglichkeiten wurden viele übernommen, aber spezifisch

³⁸³ Zitiert nach Peter Gradenwitz, Johann Stamitz, Teil 2, S. 281.

dargestellt und zur eigenen Tonsprache in diesen Violinkonzerten entwickelt, die so an Mannigfaltigkeit gewinnen.

Diese wieder aufgefundenen und restaurierten Violinkonzerte von Johann Stamitz sind ein wichtiges Bindeglied zwischen den im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschenden italienischen Komponisten wie Corelli, Vivaldi und den ihm nachfolgenden Komponisten wie Mozart bzw. der im ausgehenden 18. Jahrhundert aufblühenden französischen Violinschule wie R. Kreutzer, P. Baillot und P. Rode. Sie sollten daher der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht werden.

6 Bibliografie

I. Noten

1. Zeitgenössische Handschriften und Drucke

Statens Musikbibliothek, Stockholm

- Concerto X Dal Signore Stamitz (Stimmen), VO-R = 3. Konzert F-Dur
- Concerto del Sigr Steinmez (Partitur), Alströmer Sammlung = 4. Konzert F-Dur
- Concerto XI Dal Signore Stamitz (Stimmen), in: XII Violin Concerti, VO-R = 5. Konzert D-Dur
- Violin Concert di Stamitz D Dur / dal Giov. Stamitz d.ä. (Partitur), VO-R = 5. Konzert D-Dur
- Concerto XII Dal Signore Stamitz (Stimmen), in: XII Violin Concerti, VO-R = 6. Konzert D-Dur
- Violin Concert dal Signore Stamitz (Partitur), VO-R = 6. Konzert D-Dur
- Violin Concert di Stamitz (Partitur), VO-R = 8. Konzert D-Dur
- Concerto V Dal Signore Neruda (Stimmen), in: XII Violin Concerti, VO-R = 11. Konzert A-Dur
- Violin Concert del Signore Neruda (Partitur) = 11. Konzert A-Dur

Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov, Český Krumlov

- Concerto del Sig. Steimetz (Stimmen), Kasten II, Nr. 181 = 2. Konzert C-Dur
- Concerto Violino Principale...Del Sigr Steinmetz (Stimmen), Kasten II, Nr. 178 = 5. Konzert D-Dur
- Concerto Violino Principale / Violino Primo / Violino Secondo oblig / Alto Viola oblig l / con / Basso / Del Sig. Stamitz (Stimmen), Kasten II, Nr. 177 = 7. Konzert D-Dur
- Concerto / Violino Principale / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / e / Basso / Del Sig. Steimez (Stimmen), Kasten II, Nr. 179 = 9. Konzert g-Moll
- Concerto in A / a / Violino Principale / Violini Due / Viola obl / e / Basso / Del Sigr. Stamitz (Stimmen), Kasten II, Nr. 176 = 10. Konzert A-Dur

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden

- Violin=Concerto p: C / di Stamitz / St. G. (Stimmen), Mus. 3052-O-1 = 1. Konzert C-Dur

Badische Landesbibliothek, Karlsruhe

- Concerto Ex b / Violino Princepale / Violino primo / Violino Seconcto / Alto Viola / et / Basso / Del Signor Stammizt (Stimmen), Don Mus.Ms. 1844 =
8. Konzert D-Dur (Stimmen)

La Chevardière, Paris

- Concerto de violon Oeuvre 9 Nr. 6 (Stimmen) = 4. Konzert F-Dur
- de violon Oeuvre 9 Nr. 1 (Stimmen) = 5. Konzert D-Dur

2. Moderne Ausgaben

Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VII/2: Sechs Brandenburgische Konzerte, hrsg. v. Heinrich Bessler, Kassel etc. 1956.

Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VII/3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine, hrsg. v. Dietrich Kilian, Kassel etc. 1986.

Bach, Johann Sebastian: Drei Sonaten und drei Partiten für Violino solo BWV 1001-1006, hrsg. v. Günter Haußwald, Kassel etc. 1959.

Bach, Carl Philipp Emanuel: The Complete Works, hrsg. v. Robert Nosow, Los Atlos, California 2008.

Haydn, Joseph: Konzerte für Violine und Orchester, Kritischer Bericht, hrsg. v. Heinz Lohmann und Günter Thomas, München 1969.

Lebermann, Walter (Hrsg.): Flöten-Konzerte der Mannheimer Schule, Wiesbaden 1964.

Martin, Arlan Stone: Vivaldi Violin Concertos – A Handbook, Metuchen, N.J. 1972.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Violin-Konzert Nr. 4 D-Dur KV 218, Wiesbaden 1964, (Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek 4442).

Mozart, Wolfgang Amadeus: Konzert in D für Violine und Orchester KV 218, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. v. Lilia Vázquez, Kassel etc. 1988.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Konzert in A für Violine und Orchester KV 219, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe Klavierauszug, hrsg. v. Ernst Hess, Kassel etc. 1988.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Sinfonie in D, „Pariser Sinfonie“ KV 297, hrsg. v. Hermann Beck, Kassel etc. 1957.

Stamitz, Johann: Konzert C-Dur für Violine und Streichorchester (Dresdner Konzert), erstmalig veröffentlicht von Walter Lebermann, Wilhelmshaven 1965.

Stamitz, Johann: Konzert B-Dur für Violine und Streichorchester, hrsg. v. Wolfgang Hofmann, Bonn 1978.

Stamitz, Johann: Flute Concerto D-Dur, hrsg. v. Walter Lebermann, London etc. 1961 (Edition Eulenburg 1240).

Stamitz, Johann: Clarinet Concerto B-Dur, hrsg. v. Walter Lebermann, London etc. 1972 (Edition Eulenburg 1297).

Telemann, Georg Philipp: Zwölf Violinkonzerte, hrsg. v. Siegfried Kross, Kassel etc. 1973.

Vivaldi, Antonio: Concerto grosso for 4 Violins and String Orchestra h-Moll Op. 3/10, hrsg. v. Alfred Einstein, London etc. (Edition Eulenburg 749).

Vivaldi, Antonio: Violin Concerto a-Moll, Op. 3/6, hrsg. v. Alfred Einstein, London etc. (Edition Eulenburg 753).

Vivaldi, Antonio: Concerto for Violin, Strings and Basso continuo E-Dur Op. 3/12, hrsg. v. Heinrich Husmann, London etc. (Edition Eulenburg 787).

Vivaldi, Antonio: The Spring Op. 8/1, hrsg. v. Newell Jenkins, London etc. 1958 (Edition Eulenburg 1220).

Vivaldi, Antonio: The Summer, Concerto for Violin, Strings and Basso continuo g-Moll Op. 8/2, hrsg. v. Simon Launchbury, London etc. 1982 (Edition Eulenburg 1221).

Vivaldi, Antonio: The Autumn Op. 8/3, hrsg. v. Newell Jenkins, London etc. 1958 (Edition Eulenburg 1222).

Vivaldi, Antonio: The Winter Op. 8/4, hrsg. v. Newell Jenkins, London etc. 1958 (Edition Eulenburg 1223).

Vivaldi, Antonio: Concerto "L'Ottavina" per violino principale, due violini, viola e basso FI, 240; RV 763, hrsg. v. Paul Everett, Milano 1982.

Vivaldi, Antonio: Violin Concerto g-Moll, Op. 12/1, hrsg. v. Tivadar Nachéz, Mainz 1912.

II. Literatur

Appel, Bernhard R./Veit, Joachim (Hrsg.): Editionsrichtlinien Musik, Kassel etc. 2000.

Boese, Helmut: Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule, Diss. Berlin 1940.

Boyden, David D.: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971.

Brabcová, Jitka: Einige Bemerkungen zu den Konzerten für Cembalo, Orgel oder Klavier von Jan Václav Stamic, in: Die Entwicklung des Solokonzertes im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Thom Eitelfriedrich, Michaelstein 1983, S. 82-84.

Brink, Guido: Die Finalsätze in Mozarts Konzerten – Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts, Diss. Köln 1999, Kassel 2000.

Brook, Barry Shelley (Hrsg.): The Breitkopf thematic catalogue, The six parts and Sixteen supplements 1762-1787, New York 1966.

Brügge, Joachim/Knispel, Claudia Maria (Hrsg.): Mozarts Orchesterwerke und Konzerte, Laaber 2007.

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise, Wilhelmshaven 1980.

Dadelsen, Georg von (Hrsg.): Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben, Kassel etc. 1967.

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985.

Dounias, Minos: Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Diss. Berlin, München 1935.

Drees, Stefan (Hrsg.): Lexikon der Violine, Laaber 2004.

Drescher, Thomas/Gätjen, Bram/Rőnez, Marianne/Mazurowicz, Ulrich/Jewanski, Jörg: Violine, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1998, S. 1597-1686.

Dürrenmatt, Hans-Rudolf: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757), Diss. Bern 1967, Bern 1969.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Mannheimer Stil – Technik und Gehalt, in: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Taschenbücher zur Musikwissenschaft Nr. 58, hrsg. v. Richard Schaal, Wilhelmshaven 1979.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Mannheimer Schule, in: Musik Lexikon, Brockhaus Riemann, hrsg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1997, S. 84.

Engel, Hans: Das Instrumentalkonzert Bd. I: Von den Anfängen bis gegen 1800, Wiesbaden 1971.

Engel, Hans: Das Solokonzert, Köln 1964.

Feder, Georg: Musikphilologie, Darmstadt 1987.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Mannheim 1992.

Fuhrmann, Roderich: Mannheimer Klavier-Kammermusik, Diss. Marburg 1963.

Galamian, Ivan: Grundlagen und Methoden des Violinspiels, übers. v. Karl Albrecht Herrmann, Berlin 1995.

Gradenwitz, Peter: Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke Teil 1, 2, Wilhelmshaven 1984.

Gradenwitz, Peter: Johann Stamitz I. Das Leben, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität in Prag, Bd. 8, hrsg. v. Gustav Becking, Wien 1936.

Gradenwitz, Peter: Die Geige des Johann Stamitz gefunden?, in: Die Musikforschung, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung, 39 Jahrgang , Kassel und Basel 1986, S. 36-37.

Gradenwitz, Peter: The symphonies of Johann Stamitz, in: *The Music Review*, Bd. 1, Nr. 4, Cambridge 1940, S. 354-363.

Heuß, Alfred: Über die Dynamik der Mannheimer Schule, in: Riemann-Festschrift, Gesammelte Studien, Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern, Leipzig 1909, S. 433-455.

Heuß, Alfred: Zum Thema: „Mannheimer Vorhalt“, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (e.V.), Jahrgang 9, hrsg. v. Alfred Heuß, Leipzig 1907/1908, S. 273-280.

Heuß, Alfred: Die Dynamik der Mannheimer Schule, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, hrsg. v. der Deutschen Musikgesellschaft, Jahrgang 2, Leipzig 1919/1920, S. 44-54.

Heyter-Rauland, Christine/Mahling, Christoph-Hellmut (Hrsg.): Untersuchung zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, Mainz 1993.

Hiller, Johann Adam (Hrsg.): Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, Leipzig 1766-1770, Nachdruck, Hildesheim/New York 1970.

Hirschmann, Wolfgang: Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann, Diss. Erlangen-Nürnberg, Kassel etc. 1986.

Hunkemöller, Jürgen: W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier, Diss. Heidelberg 1968, Bern 1970.

Jacob, Michael: Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz, Wiesbaden 1991.

Jung, Hermann: Konzert und konzertierende Praxis im Umkreis der Mannheimer Schule, in: Festschrift, 20 Jahre Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim 1971-1991, Einweihung des Hochschulgebäudes Mannheim, hrsg. v. Rektorat der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, Wiesloch 1991, S. 58-75.

Jung, Hermann: Figuren und Manieren. Zum Sprachcharakter Mannheimer Instrumentalmusik, in: Quelle und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongressbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter, Frankfurt 1994, S. 273-285.

Jung, Hermann (Hrsg.): Mozart in Mannheim – Station auf dem Weg eines musikalischen Genies, Frankfurt am Main 2006.

Klein, Hans-Günter: Der Einfluss der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs, Strasbourg/Baden-Baden 1970.

Kolneder, Walter: Antonio Vivaldi – Leben und Werk, Wiesbaden 1965.

Kolneder, Walter: Aufführungspraxis bei Vivaldi, Leipzig 1955.

Kolneder, Walter: Das Buch der Violine, Zürich 1984.

Kolneder, Walter: Melodietypen bei Vivaldi, Berg am Irchel/Zürich 1973.

Kolneder, Walter: Die Solokonzertform bei Vivaldi, Strasbourg/Baden-Baden 1961.

Korff, Malte (Hrsg.): Konzertbuch Orchestermusik 1650-1800, Wiesbaden/Leipzig 1991.

Korte, Werner: Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. v. Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 283-293.

Kreusch-Orsan, Doris: Ein Genie reift – Form und Fortschritt in den Kopfsätzen der Violinkonzerte Mozarts, Diss. Salzburg 2009, Würzburg 2011.

Krombach Gabriela: Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts, in: Quelle und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongressbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter, Frankfurt 1994, S. 331-344.

Kunze, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Laaber 1993.

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel etc. 1998.

Kühn, Clemens: Analyse lernen, Kassel 2008.

- Küster, Konrad:** Das Konzert – Form und Forum der Virtuosität, Kassel etc. 1993.
- La Motte, Diether de:** Musikalische Analyse, Kassel etc. 1987.
- Lang-Becker, Elke:** Johann Sebastian Bach – Die Brandenburgischen Konzerte, München 1990.
- Larsen, Jens Peter:** Zur Bedeutung der „Mannheimer Schule“, in: Die Musikforschung, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung, 39. Jahrgang, Kassel und Basel 1986, S. 303-309.
- Lee, Hio-Ihm:** Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach, Diss. Tübingen 1992, Pfaffenweiler 1993.
- Mechlenburg, Peter:** Die Sinfonie der Mannheimer Schule, Diss. München 1963.
- Melkus, Eduard:** Die Violine, Mainz 1984.
- Menuhin, Yehudi:** Die Violine. Kulturgeschichte eines Instruments, Stuttgart 1996.
- Michels, Ulrich:** dtv-Atlas Musik, München 2001.
- Moens-Haenen, Greta:** Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert – Ein Handbuch zur Aufführungspraxis, Graz 2006.
- Montagu, Jeremy:** Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik, Freiburg im Breisgau 1982.
- Moser, Andreas:** Geschichte des Violinspiels, Tutzing 1967.
- Mossbauer, Bernhard:** Antonio Vivaldi – Die Vier Jahreszeiten, Kassel etc. 2010.
- Mozart, Leopold:** Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756.
- Mozart, Wolfgang Amadeus:** Mozart – Brief und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Bd. II, 1777-1779, hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc. 1962.

Mörz, Stefan: Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz – während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742-1777), Stuttgart 1991.

Noske, Frits: Zum Strukturverfahren in den Sinfonien von Johann Stamitz, in: *Musicae Scientiae Collectanea*, Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 415-421.

Osse, Klaus: Violine, Klang Werkzeug und Kunst Gegenstand, Wiesbaden 1985.

Pelker, Bärbel: Mannheimer Schule, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, S. 1645-1662.

Pelker, Bärbel: Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim, in: *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reuter, Frankfurt 1994, S. 29-40.

Pelker, Bärbel/Thomsen-Fürst, Rüdiger/Finscher, Ludwig: Stamitz, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 15, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 2006, S. 1301-1314.

Perl, Helmut: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Aufführungspraxis, 2., verb. Neuausg., Wilhelmshaven 1998.

Pflicht, Stephan: Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters, Reichling/Obb. 1976.

Pilková, Zdenka: Zum Konzertschaffen der Komponisten aus böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. Peter Ahnsehl, Leipzig 1981, S. 145-151.

Polth, Michael: Die Sinfonien Abbé Voglers und die Mannheimer Sinfonie-Tradition, in: *Abbé Vogler – Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Internationales Colloquium Heidelberg 1999, hrsg. v. Thomas Betzwieser und Silke Leopold, Frankfurt am Main 2003, S. 93-130.

Racek, Jan: Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur, in: Colloquium Amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967.

Reimer, Erich: Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert, in: Analysen – Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens, Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Werner Breig, Stuttgart 1984, S. 202-216.

Reischert, Alexander: Ein Mann mit Manieren: zum 250. Todestag von Johann Stamitz, in: Concerto – das Magazin für alte Musik, Vol. 24, No. 212, Altenburg/Köln 2007, S. 12.

Riemann, Hugo: Sinfonien der Pfalz-bayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) I, in: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 3/I, Leipzig 1902.

Riemann, Hugo: Sinfonien der Pfalz-bayerischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) II, in: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 7/II, Leipzig 1906.

RISM: Répertoire International des Sources Musicales, Online-Ressource, Frankfurt am Main etc.

RISM: Répertoire International des Sources Musicales, hrsg. v. der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, A/I/8, Kassel etc. 1980.

Roeder, Michael Thomas: Das Konzert, Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. v. Siegfried Mauser, Bd. 4, Laaber 2000.

Rones, Marianne: Das Arpeggio in der Violinmusik, in: Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation – in der Musik des 18. Jahrhunderts, Michaelstein 1998, S. 104-115.

Rones, Marianne: Das Geigenspiel Giuseppe Tartinis und seine Schule, in: Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert – Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Michaelstein 1996.

Rosen, Charles: Der klassische Stil, Kassel 1983.

Ruf, Wolfgang (Hrsg.): Tartini, in: Riemann Musiklexikon, Bd. 5, Mainz 2012, S. 195/196.

Ruf, Wolfgang (Hrsg.): Violine, in: Riemann Musiklexikon, Bd. 5, Mainz 2012, S. 351-354.

Schaal, Richard: Johann Stamitz' Mannheimer Bestallung von 1750, in: Die Musikforschung, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung, VI Jahrgang, Kassel und Basel 1953, S. 158-159.

Scharschuch, Horst: Johann Stamitz. Herkunft, Familie und Wirken in Mannheim, in: Mannheimer Hefte 1, Mannheim 1976, S. 19-31.

Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts, Wiesbaden 1972.

Scherliess, Volker/Forchert, Arno: Konzert, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, S. 628-686.

Schmid, Manfred Hermann: Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart, Tutzing 1999.

Schmitz, Hans-Peter: Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert, Kassel etc. 1973.

Schubart, Christian Fr. D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. v. Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim etc. 1960, S. 127-131.

Stockmann, Erich/Bröcker Marianne: Musikinstrumente in Einzeldarstellungen Bd. 1: Streichinstrumente, Kassel 1981.

Welck, Karin von/Homering Liselotte (Hrsg.): 176 Tage W. A. Mozart in Mannheim, Mannheim 1991.

Werner, Braun: Vivaldi Concerti grossi, Op. 8, Nr. 1-4, Die Jahreszeiten, in: Meisterwerke der Musik, hrsg. v. Ernst Ludwig Waeltner, München 1975.

Westenrieder, Lorenz: Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern, I/2, München 1783.

White, Chappell: From Vivaldi to Viotti – A History of the Early Classical Violin Concerto, Philadelphia etc. 1992.

Wolf, Eugene K.: Johann Stamitz, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 24, London 2001, S. 264-268.

Wolf, Eugene K.: Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluß auf Mozarts symphonischen Stil, in: Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2: Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reuter, Frankfurt 1994, S. 309-330.

Wolf, Eugene K.: The symphonies of Johann Stamitz, Boston 1981.

Würtz, Roland: Ignaz Fränzl – Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim, Mainz 1970.

Würtz, Roland (Hrsg.): Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer, Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982, Mainz etc. 1984.

Würtz, Roland: Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, in: Aufklärungen – Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, Bd. 2, Heidelberg 1986, S. 162-171.

7 Edition – Johann Stamitz Violinkonzerte

7.1 Richtlinie

In der vorliegenden Edition handelt es sich um einen korrigierten Abdruck in heutiger Notation. Bei mehreren Quellen eines Werkes wird nach Überprüfung die aus kompositorischer und geigerischer Sicht authentischste als Vorlage verwendet, im Einzelfall werden die anderen Quellen als Hilfsmittel genutzt. Über die Herkunft der Quellen wird in Kapitel 2 „Die Quellen“ berichtet. Die im Kritischen Bericht aufgelisteten Quellen werden nur als Abkürzungen (Bibliothekssigel/Signatur) angegeben, dabei wird bei mehreren Quellen stets die erste als Vorlage benutzt. Aus organisatorischen Gründen werden die Werke nach Vorzeichen in aufsteigender Richtung, und zwar Kreuztonarten vor B-Tonarten geordnet und mit arabischen Ziffern nummeriert (2-11).³⁸⁴

Die Werktitel, Überschriften und Bezeichnungen der Instrumente werden in moderner Orthografie eingefügt. Die originalen Werktitel werden in Deutsch angegeben; die Stimmen werden mit Oboe I, II/Corno I, II/Violino Solo/Violino I/Violino II/ Viola/ Basso bezeichnet, die originalen Satzbezeichnungen werden dagegen im originalen Wortlaut beibehalten.

Die veralteten Notationsweisen werden stillschweigend standardisiert, nach moderner Notationsgepflogenheit in der Partitur wiedergegeben wie die Abkürzungen, orthografischen Eigenheiten und die Auflösung der abgekürzten Schreibweise (Schrägstrich im Notenhals „Faulenzer“).

Die Stimmen werden in der Partitur nach heutigem Gebrauch angeordnet. Die paarweise auftretenden Bläser werden in einem Notensystem notiert; wenn sie im Unisono verlaufen, werden sie mit dem Zeichen „a²“ vermerkt. Die mit colla-parte oder Schrägstrich vermerkten Stimmen werden dann in der Partitur ausgeschrieben (betrifft oft die 2. Violine und die im Tutti unisono vortragende Solostimme und 1. Violine).

³⁸⁴ Da das von Walter Lebermann veröffentlichte C-Dur-Violinkonzert in der vorliegenden Arbeit (in der Analyse) mit Nummer 1 versehen ist, werden die hier edierten Werke in der Folge mit den arabischen Ziffern 2 usw. angeschlossen.

Die Triolen werden mit der Ziffer 3 versehen und die Sextolen durch 6 bezeichnet, auch wenn dies in der Vorlage fehlt. Die Bögen werden nur dann eingesetzt, wenn sie in der Vorlage stehen oder wenn sie nach der Analogie nötig sind.

Die Gültigkeit der Akzidentien gilt für einen ganzen Takt, und zwar nur für eine Oktave.³⁸⁵ Die Warnungsakzidentien des Originals, die nach heutiger Schreibweise überflüssig sind, werden weggelassen. Der Akzidentiensetzung wird nach heutigen Verhältnissen stillschweigend modernisiert; die bedeutungslosen getilgt und die notwendigen ergänzt. Die offensichtlich fehlenden Akzidentien der Quelle werden ebenfalls ergänzt und im Kritischen Bericht vermerkt.

Bogensetzung, Artikulationszeichen, Dynamikangabe sowie die Verzierungen, die nach der Analogie erforderlich sind, werden eingesetzt und im Kritischen Bericht erläutert. Die Dynamikangaben werden durch die heutigen Abkürzungen ersetzt. Wenn keine anderen Angaben notiert sind, ist davon auszugehen, dass der Beginn eines Satzes, wie allgemein üblich, im Forte erfolgt. Verzierungszeichen, die nicht mehr gängig sind, werden von den sinngleichen modernen Zeichen wiedergegeben. Bei etwaiger Bedeutungsgleichheit unterschiedlicher Notierung des Trillers wird das Zeichen *tr* angeführt.

In einigen Fällen sind Abweichungen sowohl vertikal in den Stimmen als auch horizontal im Satzverlauf und bei den parallelen Stellen mitunter inkonsequente Handhabung bezüglich Artikulation, Balkensetzung sowie Trillerangabe aufgetreten. Wenn es sich nicht eindeutig um Flüchtigkeitsfehler handelt, werden sie übernommen, da es die Absicht des Komponisten um eine nuancierte Differenzierung sein könnte.

³⁸⁵ Bei der gebundenen Note, die über den Taktstrich hinausgeht, gilt das Akzidentens vor dem Taktstrich ebenfalls für die folgende Note.

7.2 Kritischer Bericht

Abkürzungen:

B.	Basso
Bg.	Bogen, Bögen
Co.	Corno
G.B.	Generalbassziffer
Ob.	Oboe
pt.	punktierte Note
Schl.	Schlag
stacc.	Staccato-Punkt
g. stacc.	gebundenes Staccato
tr	Triller
V.	Violino
Va.	Viola
V.S.	Violino Solo

2. Konzert für Violine und Orchester C-Dur

a) Quelle

CZ-K/ Kasten II, Nr. 181

b) Lesarten

2/I Allegro vivace

Takt	Stimme	Bemerkung
1	V.S., V.I, Va., B, Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>f</i>
3	V.II	ohne <i>f</i>
1-6	Ob. I/II, Co.II	ohne Bg.
5/6	V.II	ohne Bg.
7	Va., B.	ohne Bg.
19	V.S., V.I	Vorschlag ohne <i>b</i>

21	V.S., V.I, Va. Va., B.	2. Schl. 2, Note ohne <i>b</i> ohne Bg.
22	V.S., V.I	1. Note ohne <i>b</i>
23	Va.	ohne Bg.
24	V.S., V.I	2. Note ohne <i>b</i>
25, 27	B.	ohne Bg.
31	V.S., V.I, B.	ohne Bg.
32	V.S., B.	ohne Bg.
37, 38	V.S., V.I	ohne Bg.
41	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne Bg.
46	B.	4/8tel statt vier 4tel
48	V.S.	4. Schl. die obere Note c^4
50	B.	4. Schl. mit <i>f</i> in 4tel
57-62	B.	teilweise ohne Bg.
59	V.S.	3. Schl. ohne #
64	B.	Takt fehlt
66	V.II, Va., B.	ohne Bg.
73	V.S.	Takt fehlt
76/77	Ob.II	ohne Bg.
87	V.II	4. Note fis^1 ; 5. Note e^1
97-112	V.S., V.I, V.II, Va., B.	4/16tel teilweise ohne Bg.
97-101	B.	ohne Dynamikangabe
97	V.S., VII	ohne <i>f</i>
101	V.I	ohne <i>f</i>
101, 107	Ob.I/II	ohne <i>f</i>
105	Va.	<i>p</i> auf 1. Note
107	Co.I/II	ohne <i>f</i>
115	Va.	1. Note e^1
117	Va.	1. und 2. Note e^1
118	V.I, B.	ohne Bg.
119	V.S.	1. Takthälfte ohne Bg.
123	V.S.	1. Note mit #; 3. Note e^2
137	V.S. V.II	6. Note ohne # 1. Note h^1
145	V.II	2., 3. Note mit #
151	V.S., V.I, Va., Ob.I/II	ohne <i>f</i>
153	V.S., V.I V.II	ohne # ohne <i>f</i>

163, 165	B.	ohne Bg.
167	V.S., V.I, V.II, B. Co.I/II	ohne Bg. ohne <i>p</i>
168	Ob.I/II	ohne <i>p</i>
173	V.S.	letzte Note ohne <i>b</i>
176	V.S.	1. Takthälfte ohne Bg., stacc.
183	V.S.	3. Schl. 3. Note a^2
203	V.S.	ohne <i>tr</i>
204-209	B.	ohne Bg.
211	V.I	ohne Bg.
216	V.S.	4. Note g^2
217	V.S., V.I, V.II, Ob. II, Co.I/II	ohne <i>f</i>
217, 219	B.	ohne Bg.
223, 224	V.S., V.I, B.	ohne Bg.
227	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne Bg.

2/II Adagio

6	Ob.I/II	ohne <i>f</i>
18	Ob.I/II	ohne <i>p</i>
20	V.I	5. und. 6 Note e^2
23	V.II	pt. 4tel + 3/16tel
25	V.S., V.I, V.II, Ob.II Ob.I/II	ohne <i>f</i> ohne <i>tutti</i>
30	Co.I/II	ohne <i>f</i>
36	Co.I/II	ohne Bg.
39	Co.II	3. Note g^1
54	V.S., V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
56	Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>f</i>

2/III Allegro

1	V.S., V.I, V.II, Va., B, Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>f</i>
9/10	Ob.I	ohne Bg.
11-12	V.S., V.I	zwischen T. 11 und 12 zwei Takte zu viel
13/14	Co.II	ohne Bg.
14	V.II	ohne #

17/18	V.S., VI, V.II	ohne Bg.
20	V.S., VI, V.II	ohne Bg.
21/22	Co.II	ohne Bg.
24	V.II	4/8tel mit einem Bg.
46	Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>p</i>
52	Ob.I	ohne #
64	V.II	ohne #
77	V.S.	3. Note e^3
79	V.S., VI, Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>f</i>
86	Va.	ohne <i>p</i>
89	Va.	ohne #
92	Ob.I/II, Co.I/II	ohne <i>p</i>
	Ob.I	1. Note c^3 ; 3. Note e^2
99	V.S.	Takt unvollkommen: 2. Schlag 8tel statt 4tel
100-106	V.S.	teilweise ohne Bg.
105	V.S.	ohne #
107	V.II	ohne #
110/111	V.S.	ohne Bg.
114/115	V.S.	ohne Bg.
132	Ob.I/II	ohne <i>f</i>
	V.S., VI, V.II	ohne <i>f</i>
	Va.	mit Bg.

3. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur

a) Quelle

S-Skma/ VO-R

b) Lesarten

3/I *Adagio – Allegro moderato*

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
5	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
11	V.S., V.II	3. Schl. ohne Bg.
14	V.S.	3., 4. Schl. ohne stacc.
	V.II	2.-4. Schl. ohne stacc.
15	V.S., V.II	1., 2. Schl. ohne stacc.
	V.I	2. Schl. ohne stacc.
16	V.S., V.I, V.II	3. Schl. <i>f</i> auf 1. Note
17	V.S.	<i>p</i> auf 1. Note, ohne Bg.
	Va.	<i>p</i> auf 1. Note
24	V.S.	4. Schl. letzte Note e^2
25	V.I	3. Note ohne <i>b</i> ; 3. Schl. <i>p</i> auf 1. Note
	V.II	2. Note ohne <i>f</i> ; 3. Schl. ohne <i>p</i>
26	V.S.	3. Schl. mit Bg.; Vorschlag a^2
	V.II	ohne \natural
31	V.I, V.II	3. Schl. <i>f</i> auf 1. Note
34	V.I, V.II	1. Schl. <i>f</i> auf 1. Note; 3. Schl. <i>p</i> auf 1. Note
35	V.S.	1. Note ohne Bg.
37	V.I, V.II	<i>p</i> auf 1. Note
45	V.S.	ohne <i>f</i>
48	V.S.	ohne <i>p</i>
49	V.S., V.II	3. Schl. <i>f</i> auf 1. Note
52	V.I, V.II	3. Schl. <i>f</i> auf 1. Note
55	V.II	<i>f</i> auf 1. Note
57	V.S.	4. Triole ohne Bg.
60	V.S.	4. Schl. 1. Note ohne <i>b</i> vor e^3
	V.II, Va.	<i>b</i> statt \natural

67	V.I	3. Note \natural statt #
	V.II	2. Note b statt \natural
70	V.II	4. Note f^1
73	V.S.	1. Note e^2
77	Va. B.	1., 2. Schl. mit stacc.
80	V.S.	ohne tr
95	Va.	ohne f
96	V.II, Va.	ohne p
98	V.S.	1. Schl. ohne Bg.
110	V.a	\natural statt b
	B.	2. Note B
112	V.S.	ohne f
	V.a	3. Schl. f auf 2. Note
113	V.II	mit stacc.
114	V.I	4. Schl. ohne stacc.
	V.II	3., 4. Schl. ohne stacc.
115	V.I, B	1. Schl. ohne p
	V.S., V.I, V.II, Va.	4. Schl. mit f
116	V.S., V.I, V.II, B.	1. Schl. ohne f
	Va.	f auf 1. Note
	V.S.	3. Schl. p auf 1. Note
117	V.II	f auf 1. Note
118	B.	Halbe statt 4tel

3/II Adagio

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne f
12	V.S.	mit p
13	V.S.	mit f
13/14	V.I	ohne Bg.
14	V.S.	ohne p
	Va.	ohne f, p
15	V.S., Va	ohne f
	V.II, B.	f auf 2. Note
16	Va., B.	ohne p
17	V.I	ohne p
	Va.	ohne f, p

18	V.S. V.I, B.	2. Triole ohne Bg. ohne <i>f</i>
19	V.S.	ohne Bg.
32	V.S.	Fermate auf 1. Note
33	V.S.	ohne <i>f</i>
39	V.I	mit Bg. und stacc.
40	Va., B.	ohne <i>p</i>
41	Va., B.	ohne <i>f, p</i>
42	V.II Va., B.	<i>f</i> auf 2. Note ohne <i>f</i>
43	V.S., VII	ohne Bg.
58	Va.	♯ statt <i>b</i>
62	V.S.	Fermate auf 1. Note
63	V.S. B.	ohne <i>f</i> ohne <i>f</i>
67	Va., B.	ohne <i>p</i>
68	Va., B. V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i> ohne <i>p</i>
69	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
70	V.S., V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
71	V.S., V.II, Va., B. V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i> ohne <i>p</i>
72	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>

3/III Allegro

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
6/7	V.S.	ohne Bg.
15	V.S. V.I Va., B.	<i>p</i> auf 3. Note <i>p</i> auf 2. Note ohne <i>p</i>
16	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
17	V.I V.II	<i>p</i> auf 2. Note <i>p</i> auf 2. Schl.
18	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
19	Va., B.	mit <i>f</i>
28	V.S.	alle Sechzehntel unter einem Bg.
30	V.S.	4. Schl. ohne <i>g.</i> stacc.

37	V.S.	ohne Bg.; ohne ♩
38	V.S.	ohne tr
42	V.I	b^1
43	V.S.	ohne ♩
47	V.S., V.I, V.II	ohne stacc. Bg.
51	V.I, V.II	p auf 2. Note
54	V.I	ohne $\#$
56	V.S.	5. Note ohne $\#$; letzte Note ohne ♩
58	V.S.	letzte Note ohne stacc.
59	V.S.	4. Schl. ohne Bg., stacc
60	V.II	h statt e
72	V.S.	ohne p
83	B.	ohne p
85	V.S.	Vorschlag ohne ♩
87	V.I	mit Bg.
89, 91	V.S.	ohne tr
92	V.I	ohne ♩
96	V.II	letzte Note g^1
97	V.S.	3. Schl. ohne ♩
99	V.S.	ohne ♩
107-109	B.	dreitaktige statt eintaktiger Pause
110-136	B.	zwei Takte nach hinten verschoben: T. 110-136 statt T. 108-134
114	V.II	7. Note d
119	V.S.	Vorschlag ohne ♩
120	V.S.	ohne f
135	B.	p auf 2. Schl.
136	B.	ohne f
137,138B.		die zwei Takte fehlen (die Wiederholung von T. 135/136)
137	V.I	p auf 2. Note
138	V.S., V.II, Va.	ohne f
139	V.S., Va., B.	mit f

4. Konzert für Violine und Streichorchester F-Dur

a) Quellen³⁸⁶

1. S-Skma/ Alströmer saml.
2. La Chevardiére

b) Lesarten (Takt – Stimme – Bemerkung)

4/I Allegro moderato

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
Auftakt	V.S., V.I	ohne <i>f</i>
1	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
3	V.S., V.I	ohne stacc.
8	V.S., V.I	ohne Bg.
13	B.	ohne <i>f</i>
15	V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
17	V.S.	<i>f</i> auf Schl. 1
	V.II, Va.	ohne <i>f</i>
20	V.S.	6.-9. Note ohne Bg.
27	V.S.	1. Note fehlt #
28	V.S.	1. Triole ohne Bg.
30	V.S.	2., 3. Triole ohne Bg.
31	V.S.	Triolen ohne Bg.
35	V.S.	3. Schl. ohne Bg.
36	V.S.	3. Schl. ohne Bg.
37	V.S.	1. Schl. ohne Bg.
40	V.S.	ohne stacc.
	V.I	2. Note ohne stacc.
41	V.S., V.I	ohne stacc.
	Va.	ohne <i>f</i>
43	V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
44	V.S., V.I, V.II, B.	mit <i>p</i>

³⁸⁶ Die erste Quelle ist in Partitur und die zweite in Stimmen. Nach meiner Ansicht ist die erste Quelle älter als die zweite, die Artikulation ist in der ersten Quelle einheitlicher gehalten, auch die dynamische Zeichen sind in der ersten Quelle zwischen den Stimmen einstimmig, während sie in der zweiten Quelle unterschiedlicher erscheinen.

48	B.	ohne <i>p</i>
49	V.S.	h^1, h^2 fehlt \sharp
55-57	V.S.	ohne Bg.
58	V.S.	2. Schl. ohne Vorschlag
60	V.S.	f^1 fehlt $\#$
61	V.S.	2., 3. Schl. h^2 fehlt \sharp ; h^1 fehlt \sharp ; g^1 fehlt $\#$
62	V.S.	2. Schl. c^3 fehlt $\#$
68	V.S.	letzte Note e^3
71-74	V.S., V.I	ohne Bg.
77	V.S., V.I	3. Schl. f^2 fehlt \sharp
79, 80	V.S., V.I	ohne Bg.
84	V.S.	3./4. Schl. mit Bg. über f^2
91	V.S.	7. Note g^1 ; 8. Note b^1
104	V.S.	h^1 fehlt \sharp
	V.I	h^2 fehlt \sharp
105	V.S.	ohne Vorschlag
106	V.S.	ohne tr
110	V.S.	1. Schl. ohne Bg.
123	V.S., V.I, V.II, Va., B.	<i>f</i> auf 1. Schl.

4/II Adagio

1-5	V.S., V.I, V.II	1. Quelle: teilweise ohne g. stacc., Bg. 2. Quelle: mit g. stacc., Bg.
1	Va.	ohne <i>f</i>
2	V.S., V.I, V.II	ohne <i>f</i>
5	V.S., V.I, V.II, Va.	ohne <i>f</i>
9	V.S.	vorletzte Note a^2
	V.I	1. Note g^1
	B.	ohne <i>p</i>
12	V.I	4. Note f^2
13	V.S.	3. Schl. e^2 fehlt \sharp
		1. Quelle: letzte Note d^3 2. Quelle: letzte Note f^3
15-18	V.S., V.I, V.II	teilweise ohne g. stacc., Bg.
16	V.S.	3. Schl. 5. Note g^1
	V.I	vorletzte Note b^2 ; letzte Note c

17	V.I, V.II V.S., V.I, V.II Va., B.	1. Schl. ohne h p auf 3. Schl. ohne p
18	Va., B. V.S., V.I, V.II V.I	1. Schl. ohne f 3. Schl. fehlt h 3. Schl. mit Bg.
28	V.S.	4. Triole ohne Vorschlag
29	V.S.	4. Schl. ohne Bg.
30	V.S.	3. Schl. ohne Vorschlag
32	Va., B. B.	mit Bg. mit f
36	V.S., V.I, V.II	1. Schl. ohne stacc.

4/III *Allegro assai*

Auftakt	V.S., V.I, V.II	ohne f
1	Va., B. Va.	ohne f Bg. bis 2. Note, 3. Note mit stacc.
12	B.	mit f
13	B.	ohne f
66	V.S.	2. Schl. ohne Vorschlag
78	V.S.	2. Vorschlag ohne h
92	Va.	2. Note ohne h
110	V.S.	4. Note ohne h
112	V.S.	4. Note ohne $\#$
117	B.	1. Quelle: unklar 2. Quelle: Viertel a
127	V.S., V.I, V.II, B.	ohne f
128	Va.	ohne f
161/162	Va.	ohne Bg.
162	V.S.	ohne b
174	V.S.	2.-5. Note: c^3, b^2, a^2, a^2
185	V.S.	1. Schl. mit Bg; 2. Schl. ohne Bg.
239	V.S., V.I, V.II	Halbe

5. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur

a) Quellen³⁸⁷

1. S-Skma/ VO-R (Partitur)
2. S-Skma/ VO-R (Stimmen)
3. CZ-K/ Kasten II, Nr. 178
4. D-SWI/ Mus.5274/1
5. D-WRI/ HMA 3878
6. D-Bsa/ SA 3036
7. La Chevardière

b) Lesarten

5/I Allegro moderato³⁸⁸

Takt	Stimme	Bemerkung
1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
4	V.II, Va.	<i>p</i> auf 1. Note; Bg. ab 1. Note
5	Va.	ohne <i>f</i>
8	V.II, Va.	<i>p</i> auf 1. Note; Bg. ab 1. Note
10	Va.	ohne <i>f</i>
12	B.	ohne <i>p</i>
16	B.	ohne <i>f</i>
19	V.S., VI	2.-7. Note unter einem Bg.
	V.II, Va.	<i>p</i> auf 1. Note 1., 2. Note und 3., 4. Note je unter einem Bg.
24	Va., B.	ohne <i>f</i>
27	V.S.	1. Schl. mit d^1 in Oktave
49	V.S.	3. Note ohne \sharp
51	Va., B.	ohne <i>f, p</i>
59	Va.	ohne $\#$
62	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>

³⁸⁷ Die erste Quelle ist in Partitur, die anderen sind in Stimmen, die Partitur ist übersichtlicher, insbesondere bei den Artikulationen und Dynamiksetzungen zwischen den Stimmen stimmiger als der Stimmensatz.

³⁸⁸ Die Satzbezeichnungen innerhalb der Quellen sind unterschiedlich, hier wird die gängige Bezeichnung aus der 3. und 7. Quelle mit Allegro moderato genommen.

65	V.S., V.I, V.II, Va. V.S., V.I	<i>p</i> auf 1. Note ohne <i>g. stacc.</i>
66	Va., B.	ohne <i>f</i>
70	Va., B.	ohne <i>p</i>
73	V.S., V.I	ohne Bg.
74	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
78	V.II	ohne <i>p</i>
81	Va., B.	ohne <i>p</i>
104	V.S.	2., 3., Triole ohne Bg.
109	V.S. V.II	ohne Bg. 7. Note ohne ♯
112	V.S.	7. Note <i>cis</i> ²
113	V.S.	♯ statt #
116	V.S.	ohne <i>tr</i>
117	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
118	V.S., V.I Va.	ohne Bg. ohne <i>p</i> , ohne Bg.
119	Va.	ohne <i>f</i>
120	V.S., V.I Va.	ohne Bg. ohne <i>p</i>
121	V.S., V.I Va. B.	<i>g</i> ¹ mit # ohne <i>f</i> # auf 5. Note
122	V.S., V.I Va.	ohne Bg. ohne <i>p</i>
123	Va.	ohne <i>f</i> ; 1. Note <i>a</i>
125	Va., B.	ohne <i>p</i>
129	Va., B. V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>g. stacc.</i> ohne <i>f</i>
130	V.S., V.I	ohne ♯
131	Va., B.	ohne <i>p</i>
145, 146	V.I	<i>g</i> ¹ ohne #
156	V.S.	1. Triole ohne Bg.
159	V.I, V.II	mit <i>stacc.</i>
160	V.I	mit <i>stacc.</i>
162	V.S.	ohne Bg.
164	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i> , ohne <i>f</i>
165	V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>

169 V.II, Va., B. ohne *f*

5/II Adagio

- 1 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *f*
4 Va. 1. Note g^1
5 V.II ohne stacc., Bg.
6 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *f*
7 V.II, Va. ohne *p*
8 V.S. 4. Schl. 2. Note ohne #
12 V.S. 2. Schl. 2. Hälfte ohne \sharp ,
1/16tel + 2/32tel und Triole-Ziffer 3 gleichzeitig
13 V.S. 2. Schl. letzte Note e^2
16 V.S. fehlt ein 4tel
V.II 2. Note \sharp statt #
21 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *f*
V.S. Fermate auf 5. Note
22 V.S., V.I ohne stacc.
24 Va., B. ohne *p*
V.S., V.I, V.II ohne *f*
V.S., V.I 3. Schl. 3. Note ohne #
V.II letzte 7 Noten unter einem Bg.
25 V.II ohne stacc., Bg.; ohne *p*
V.S., V.I, V.II ohne tr
Va., B. ohne Bg.
27 V.S. 2. Schl. 2/32tel + 1/16tel statt Triole
28 Va., B. ohne *p*
39 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *f*
41 V.II ohne tr

5/III Presto

- 1 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *f*
2 B. ohne *p*
5 V.II, Va., B. ohne *f*
9-11 V.S., V.I 1. Quelle: 1., 2. Note ohne Bg.
7. Quelle: 1., 2. Note mit Bg.

21	V.II	tiefste Note c ¹
22	V.S., V.I	1. Note f ¹
28	Va., B.	ohne <i>p</i>
31	V.S., V.I	<i>f</i> auf T. 32
32	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
33, 35	V.II	tiefste Note c ¹
39	V.S., V.I	ohne Bg., stacc
42	B.	ohne <i>p</i>
64	V.II	ohne Bg.
66, 67	V.II	ohne #
68	V.I, V.II	ohne Bg.
70	V.I	ohne #
75	V.S.	5. Note ohne #; mit Bg.
82/83	V.I	ohne Bg.
90	V.S.	mit stacc.
97	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
98	Va., B.	ohne <i>p</i>
100	V.S., V.I	mit Bg.
101	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
105	V.S., V.I	1., 2. Note ohne Bg.
110, 112	B.	2. Note mit #
115	V.S., V.I	ohne #
117	V.S.	ohne <i>Solo</i>
	B.	ohne <i>p</i>
117-120	V.II	mit Bg.
129	Va.	1. Note c ¹
130	V.S.	Bg. geteilt
150, 151	V.S.	1. Quelle: mit Bg. 7. Quelle: ohne Bg.
158//159	V.II	mit Bg.
160/161	V.II	mit Bg.
166/167	V.II	mit Bg.
171	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
172	V.II	ohne <i>p</i>
173	Va., B.	ohne <i>p</i>
174	V.S., V.I	mit <i>f</i>
175	V.S., V.I	mit <i>p</i>
176	Va., B.	ohne <i>f</i>

177, 178	V.S., VI, V.II	teilweise ohne Bg.
179	V.S.	ohne <i>Solo</i>
180	V.II, B.	ohne <i>p</i>
190	V.S.	ohne tr
211, 213	V.S., VI	ohne stacc.
214/215	V.S.	ohne Bg.
222	V.S., VI	ohne stacc.
224	B.	1. Note h
241	VI	# auf 2. Note
247	V.S., VI, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
248	Va., B.	ohne <i>p</i>
250	V.S., VI	1. Schl. mit Punktierung
251	V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
255-257	V.S., VI	teilweise ohne Bg., stacc.

6. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur

a) Quellen³⁸⁹

1. S-Skma/ VO-R (Partitur)
2. S-Skma/ VO-R (Stimmen)
3. CH-SAf/ Musikbibl. S 50 (Ms. 6864)

b) Lesarten

6/I Allegro

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
1	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
2	V.II	3. Schl. ohne Bg.
3	V.I	4.Schl. ohne stacc., Bg.
4	V.I, V.II Va.	2. Takthälfte ohne Bg. 2. Takthälfte 1., 2. Note mit Bg.
5	V.I, V.II, Va., B.	unterschiedliche Artikulation
9	V.I, V.II	ohne Bg.
6	V.I	ohne Bg.
10	V.I	2. Takthälfte ohne stacc., Bg.
11	V.I B.	2. Schl. ohne Bg. 1. Note h
12	V.I, V.II, Va., B. V.I	1. Takthälfte unterschiedliche Artikulation 3. Schl. ohne stacc., Bg.
13	V.I V.II	1.-3. Schl. ohne stacc., Bg. 3. Schl. 1., 2. Note ohne Bg.
19	V.S.	1. Quelle: ohne stacc., Bg. 2. Quelle: mit stacc., Bg.
20	V.S.	ohne Bg.
22	V.I	3. Schl. ohne Bg.
31	V.S.	teilweise ohne Bg.

³⁸⁹ Die erste und zweite Quelle sind aus dem gleichen Fundort (Statens Musikbibliothek, Stockholm), eine in Partitur und eine in Stimmen. Sie sind von der Schriftart gleich, es ist davon auszugehen, dass sie vom gleichen Kopisten stammen. Jedoch bietet die erste Quelle in Partitur eine übersichtlichere Vorlage. Die dritte Quelle ist in der Notensetzung eigenartig wie z.B. mit einzelnen Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln ohne Balken.

32	V.S.	1. Note ohne #
35	V.S.	5. Note d^2
39	V.S.	6. Note d^2
40	V.I	<i>p</i> auf 2. Schl.
43	V.I	3. Schl. mit zwei Bg.
44	V.S.	1. Note ohne stacc.; teilweise ohne Bg.
45, 46	V.II	ohne stacc., Bg.
48	V.I	<i>p</i> auf 3.Schl.
	V.II, Va., B.	mit <i>p</i>
50	V.S.	letzten drei Noten ohne Bg.
54	V.S., V.I, V.II	ohne Bg., tr, stacc.
	V.II	3. Schl. 3. Note cis^1
55	V.S., V.I, V.II	1. Takthälfte ohne Bg., <i>tr</i>
	V.S., V.I, V.II, Va., B.	2. Takthälfte unterschiedliche Artikulation
56	V.S., V.I, V.II, Va., B.	1. Takthälfte unterschiedliche Artikulation
58	V.S., V.I	ohne #
59	V.S.	2., 3. Schl mit Bg.
60	V.S.	2. Takthälfte die ersten drei Noten (cis^3, h^2, a^2) sind nach hinten verlegt
	V.II	2. Takthälfte ohne Bg., stacc.
61	V.S.	ohne Bg.
62	V.S.	ohne stacc.
63	B.	mit <i>f</i>
65	V.I	ohne stacc.
	V.II	umgekehrte Artikulation
65, 66	V.S.	ohne Bg.
69	V.I	ohne Bg.
71	B.	2., 3. Note ohne Bg.
72	V.S.	gis^3 mit Bg.
73	B.	5. Note ohne #
76, 77	V.S.	ohne Bg.
77	V.S.	3. Schl. 2. Hälfte 32tel-Triole
78, 79	V.S.	teilweise ohne stacc., Bg.
81	V.S.	4. Schl. ohne Bg.
82	V.I	mit <i>f</i>
83	V.S.	ohne <i>tutti</i>
83-85	V.S., V.I, V.II, Va., B.	unterschiedliche Artikulation

87	V.S., V.I, V.II V.II	3. Schl. ohne Bg. 4. Schl. ohne Bg.
91	V.I	3., 4. Schl. mit Bg.
92-94	V.S., V.I	teilweise ohne stacc., Bg.
93	V.I	die letzten drei Noten fis ² , g ² , a ²
100	Va., B.	ohne <i>p</i>
104	V.S.	ohne stacc., Bg.
105	V.S.	teilweise ohne Bg.
107	V.S.	1. Takthälfte ohne Bg.
109	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
109, 110	V.S.	ohne stacc., Bg.
112	V.S.	2. Takthälfte ohne Bg.
113	V.S.	1. Takthälfte ohne Bg.
116, 117	V.I	2. Schl. ohne Bg.
117	V.II	Halbe statt vier 8tel
	V.I, V.II	2. Takthälfte 1., 2. Note gebunden
120	V.I, V.II	3. Schl. unterschiedliche Artikulation
121	V.S.	Triole ohne Bg.
123	V.S.	1.-3. Schl. ohne stacc., Bg.
127	Va., B.	ohne Bg.
128	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
130-134	V.S., V.I, V.II	teilweise ohne stacc., Bg.
132	Va., B.	1., 2. Note gebunden
137	B.	mit Fermate

6/II Adagio

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
2	V.S.	<i>p</i> auf 1. und 2. Note
8	V.II	1. Triole mit Bg.
9/10	V.S., V.I, V.II	ohne Bg.
12	V.I	ohne Bg.
15	V.I	<i>f</i> auf 1. Note
17	B.	letzte Note eis
21	V.S.	ohne Bg.
27	V.S.	ohne Bg.
29	V.I	mit Bg.
	V.S., V.I	ohne Punktierung

30	V.S.	ohne #
38, 39	V.II	ohne Punktierung
39	B.	letzte Note unklar
40	V.S.	2. Schl. ohne Bg.
41	V.II	♯ statt #
45	V.S.	ohne Bg.
51	B.	mit Bg.
52	B.	ohne Bg.
57	V.I	1. Triole ohne Bg.
58	V.S.	ohne Bg.
60	V.S.	1. Quelle: mit Bg. 2. Quelle: ohne Bg.
64/65	V.S.	ohne Bg.
66/67	V.II	<i>p</i> auf T. 66
66, 68	V.S.	1. Triole mit Bg.
	V.II	2. Triole ohne Bg., stacc.
67/68	B.	ohne Bg.
68	V.S., V.I	ohne tr

6/III *Allegro assai*

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
3/4	V.S., V.I, V.II	ohne Bg.
4	V.S., V.I	ohne Bg.
11/12	V.II	ohne Bg.
17-23	V.S., V.I, V.II	1. Quelle: <i>f/p</i> -Wechsel teilweise auf 1. Note, teilweise auf 2. Note 2. Quelle: <i>f/p</i> -Wechsel stets auf 2. Note
21-28	V.II	T. 21, 22 fehlen: T. 23-28 in T. 21-26 T. 29/30 verdoppelt in T. 27/28
23	V.II	letzte Note d^2
25	B.	2. Note <i>g</i>
30	V.S.	ohne #
29-33	Va., B.	2. Schl. teilweise ohne Bg.
35-41	V.S.	<i>p</i> in T. 35 und 37; <i>f</i> in T. 39 und 41
43	V.I	ohne <i>tr</i>
47	V.I	ohne Vorschlag

47/48	V.I	ohne Bg.
53	V.I, V.II	1. Quelle: ohne <i>p</i> 2. Quelle: mit <i>p</i>
55	V.S.	ohne Vorschlag
60	V.I	ohne <i>p</i>
62	V.I	<i>p</i> auf 1. Note
65, 66	V.S., V.I, V.II, Va., B.	teilweise ohne Bg.
85-87	V.I, V.II	teilweise mit Bg.
95, 97	Va.	ohne Bg.
106	V.II	 . statt 
112	V.II	ohne Bg.
114	V.II	ohne Punktierung
	V.S., V.I, V.II	ohne Bg.
117	V.II	ohne stacc.
118	V.II	4. Note h ¹
120	V.II	ohne <i>tr</i>
123, 124	V.II	mit gebundenem e ¹ (Stimme von V.I)
130	V.I	ohne Bg.
143	V.I	<i>p</i> auf 1. Note
144	V.S.	ohne stacc., Bg.
146	V.II	cis ¹
150	V.II	ohne Bg.
154	V.S.	5. Note ohne stacc.
155	V.S.	1. Note d ³
160	V.S.	ohne \flat
161	V.I, V.II, Va., B.	<i>f</i> auf 1. Note
162	V.I, V.II	ohne Bg.
164	V.S.	letzten zwei Noten mit Bg.
165,166	V.S.	ohne stacc., Bg.
166	V.S.	ohne #
165/166	Va.	ohne Bg.
166	V.S.	ohne #
174	V.I	mit Bg.
188	V.S.	alle Noten unter einem Bg.
189	V.S.	1. Quelle: ohne Bg. 2. Quelle: mit Bg.
	Va.	ohne Bg.
193	V.I, V.II, Va.	ohne <i>p</i>

198	V.II	ohne Bg.
203	Va. B.	d ¹ , fis ¹ , a ¹ d, fis, a
204	V.II	Bg. ab 1. Note
206	V.II	ohne Bg.
204, 206	B.	ohne Bg.
209/210	V.I	ohne Bg.
211/212	V.S.	ohne Bg.
211	V.I	Triole ohne Bg.
212	V.S.	ohne Bg.
217/218	V.I	ohne Bg.
218	V.S.	ohne Bg.
219	V.I	Triole ohne Bg.
249, 250	V.II	ohne Bg.
252	V.I	2. Note mit <i>f</i>
254	V.I	mit Bg.
256	V.I	1. Quelle: ohne <i>tr</i> 2. Quelle: mit <i>tr</i>
261	V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
262, 263	V.I	ohne Bg.
267/268	Va.	ohne Bg.
267, 269	V.I	mit stacc.
277	B.	ohne Bg.
293	V.I, V.II, Va.	ohne <i>f</i>
299	V.S.	ohne Bg.
301	V.I, V.II, Va.	ohne Bg.
309, 311	V.S.	1. Note mit stacc.

Kadenz

10. Akkord	ohne \flat , mit a ¹ als oberste Note
11. Akkord	ohne \flat
4. Triole	ohne Bg.

7. Konzert für Violine und Streichorchester D-Dur

a) Quelle

CZ-K/ Kasten II, Nr. 177

b) Lesarten

7/I *Adagio – Allegro*

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
2	B.	G.B. 4 auf 5. Note
5	V.S., V.I	ohne g. stacc.
6	V.S., V.I, B.	ohne g. stacc.
7	V.I, V.II	ohne #
8, 9	V.S.	ohne Bg.
17	V.S.	ohne Fermate; ohne Bg.
19	B.	G.B. 4 auf 6. Note
20	B.	G.B. 5 auf 6. Note
24	V.S.	7. Note unklar
	V.I, V.II	2. Note unklar
28	V.S.	1. Akkord ohne #
33	V.S.	<i>tutti</i> auf T. 32
	V.I, V.II, Va.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i>
36	V.I	letzte Note h ²
36/37	V.S., V.II	ohne Bg.
37	V.I	Textverlust
41	V.I	ohne #
41-44	B.	G.B. jeweils in der Mitte der Takthälfte
42	V.S.	8. Note ohne #
45	V.S.	1. Note ohne #
49	V.II	fis ²
50	V.I	h ²
51	V.II	e ²
52	V.I	a ²
54	V.S., V.I, V.II, Va., B.	Da capo

7/II *Adagio*

7 B. 3. Note mit #

7/III *Allegro*

9 V.I ohne Bg.
10 V.I, V.II ohne Bg.
11 V.S. ohne #; ohne Bg.
15-17 V.I ohne Bg.
19 B. 3. Note d
16 V.II ohne Bg.
29 Va. letzte Note g¹
32 V.S. ohne *Solo*
66 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *tutti* bzw. *f*
75 V.S. ohne *Solo*
91 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *tutti* bzw. *f*
92 B. ohne #
94 V.II 2. Note cis²; 3. Note d²
96 V.S., V.I ohne ♯
97 B. 2. Note d
102 V.S. ohne *Solo*
134 V.S., V.I, V.II, Va., B. ohne *tutti* bzw. *f*
137 B. 1. Note h
151 V.S. letzte Noten mit a¹ und cis²

8. Konzert für Violine und Streichorchester B-Dur

a) Quellen³⁹⁰

1. S-Skma/ VO-R
2. D-Ka (D-Do/ Don Mus.Ms. 1844)
3. PL-KRZ/ XV-57
4. A-SCH/ 13

b) Lesarten

8/I *Allegro moderato*

Takt	Stimme	Bemerkung
1	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
4	V.I, V.II, Va., B.	1. Quelle: ohne <i>f</i> , <i>f</i> erst in T. 5 2. Quelle: mit <i>f</i>
9	V.II, Va.	1. Quelle: 1. Takthälfte <i>p</i> , 2. Takthälfte <i>f</i> 2. Quelle: jede Takthälfte mit <i>f/p</i> -Wechsel
10	V.II, Va.	1. Quelle: <i>p</i> 2. Quelle: 1. Takthälfte mit <i>f/p</i> -Wechsel; 4- Schl. mit <i>f</i>
12	V.I, V.II, Va.	ohne Bg.
14, 15	V.I	ohne <i>f/p</i>
	V.II, Va.	ohne <i>p</i>
15	B.	ohne <i>p</i>
16	V.I, V.II, Va.	ohne Bg.
18, 19	B.	2. Note mit \sharp
21	Va.	1. Note d^1
22	V.S.	3. Schl. 1/8tel + 2/16tel (mit Bg.)
25	V.S.	ohne Bg.
32-34	V.S.	Bg. nur am Anfang notiert
33/34	V.I	Bg. anstelle vom T. 34/35

³⁹⁰ Die erste Quelle aus Statens Musikbibliothek Stockholm ist in Partitur. Bei der zweiten Quelle in Stimmen aus der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, sind auf dem Notenpapier zwei Farben (eine hellere und eine dunklere) zu erkennen, betreffs Artikulation und Dynamik. Dazu sind noch blaue Kennzeichnungen eingetragen. Es ist davon auszugehen, dass die Noten nicht von gleicher Hand und aus gleicher Zeit stammen, sehr wahrscheinlich später eingetragen. Die dritte Quelle war leider nicht zu bekommen. Die vierte Quelle ist nicht mehr verfügbar, siehe Fußnote 124.

36	V.S.	Bg. nur am Anfang notiert
38	V.S.	1., 3. Schl. 1. Note c^3
39	V.S.	1. Note c^3 ; 4. Schl. 1. Note c^3
40	V.S.	2. Note a^3
42	V.I	1. Note g^2
43-45	V.S.	Bg. teilweise notiert
52	V.S.	letzte Note a^1
53	V.S.	4. Schl. unklar
55	V.S.	2./3. Schl. ohne Bg.
57	B.	ohne p
65	V.S.	3. Note ohne \sharp ; 4. Note mit \sharp
66	V.S.	2., 4. Schl. 2. Hälfte 16tel-Triole
67	V.S.	2. Schl. 2. Hälfte punktierte 8tel + 2/32tel
71	V.S.	1. Quelle: 1., 3. Schl. 2. Note g^3 2. Quelle: 1., 3. Schl. 2. Note b^3
72	V.S.	1. Quelle: 1. Schl. 2. Note g^3 2. Quelle: 1. Schl. 2. Note b^3
74-77	B.	ohne f, p
74-80	V.II, Va.	ohne f, p
77	V.I	ohne f
78, 79	V.I	1. Quelle: Textfehler T. 78: 2/16tel zu viel, die ersten 2/16tel vom T. 79 werden in T. 78 eingesetzt. T. 79: pt. 4tel + 8tel 2. Quelle: in T. 79, 2/16tel + punktiertem 4tel
80	V.I, V.II, Va.	ohne f
82	V.I, V.II, Va., B.	ohne p
85	V.II	1. Note g^1
86	V.S.	1. Quelle: Textfehler 2. Balken: pt. 1/16tel + 2/32tel 3. Balken: pt. 1/8tel + 2/32tel 2. Quelle: 2., 3. Balken Triole
89	V.I	1. Takthälfte mit Bg.
90	V.S.	1. Schl. fehlt ein 8tel
94	V.S. Va.	4. Note ohne b letzte Note b statt \sharp
96	V.S.	ohne Bg.
97	V.II	3. Note b^1

99	V.S.	6. Note ohne \flat
108	V.S.	6. Note f^1
111	V.I	3. Schl. 2. Note a^1
111, 112	V.I, V.II, Va.	ohne f, p
114/115	V.I	ohne Bg.
115	V.S.	2. Note d^2

8/II Adagio

1	V.S., V.I, V.II, Va., B. V.II	ohne f ohne Vorschlag
2	V.S. V.II	mit Bg. 3. Schl. 4. Note f^1
3	V.S., V.II V.II	teilweise mit Bg. 4. Schl. 3. Note d^1 , 4. Note f^1
4	V.II	ohne tr
6	V.S.	2., 3. Schl. Bg. über den letzten zwei Noten
7	V.S.	3./4. Schl. ohne Bg.
8	V.II Va.	letzte Note g^1 5. Note b
9	V.S.	2. Schl. Bg. über den letzten zwei Noten
10	Va.	3. Note es^1
11	V.S., V.I V.II	1. Schl. ohne Vorschlag 4. Note c^2
13	V.I	3. Note d^1 ; 4. Note es^1
14	V.S.	1. Quelle: 3. Schl. 2. Balken in Triole mit c^3, d^3, es^3 2. Quelle: 3. Schl. 2. Balken mit 2/16tel c^3, f^3
17	V.S., V.I	4. Schl. mit Bg.
18	B.	1. Quelle: 2. Takthälfte unvollständig 2. Quelle: 2. Takthälfte in Achteln f, F, B, d
19	V.II	2. Note b statt \flat ; 1., 4. Schl. mit Bg.
20	V.II	1. Schl. ohne Bg.
20, 21	V.I	Bg. teilweise über den letzten zwei Noten
21	V.S. Va.	zwischen b und f^2 eine 8tel-Pause 2. Note as^1
22	V.S.	ohne Bg.
23	V.I Va.	7. Note c^2 b statt \flat

25	V.S.	4. Balken 2/16tel 1. Quelle: Vorschlag unklar 2. Quelle: Vorschlag as^2 , c^3
26	V.II	g^1 ohne Bg.
27	Va.	letzte Note c^1
28	V.S. V.I, V.II	\sharp auf 5. Note 1. Quelle: 3. Note b^1 ; 4. Note b 2. Quelle: V.I 3. Note es^1 ; 4. Note f^1 V.II 3. Note g^1 ; 4. Note h^1
29	V.S.	4. Schl. ohne Vorschlag
30	V.I	1. Note ohne b
30, 31	V.S.	1./2. Schl. ohne Bg.; 3. Schl. ohne Bg.
32	V.I	2., 4. Note d^2
33	V.I V.II	2. Note d^2 1. Takthälfte Halbe; letzte Note f^1
34	V.S.	1. Note ohne \sharp
35, 36	V.S.	Bg. nur über 1. Triole
36	V.II Va.	7. Note es^2 letzte Note d^1
37	V.I V.II V.II	7. Note d^2 ; 8. Note c^2 1. Quelle: 5., 6. Note es^2 ; 7. Note d^2 ; 8. Note c^2 2. Quelle: 5. Note b^1 ; 6. Note c^2 ; 7. Note b^1 ; 8. Note a^1
	V.I, V.II	2. Takthälfte mit stacc., Bg.
41	V.S., V.II	ohne Bg.
43	V.II	4. Schl. g/es^1

8/III Allegro

1	V.I, V.II, Va., B.	ohne f
1-26	V.I, V.II, Va., B.	Parallelstellen (Balken aus 3/ 8teln) mit unterschiedlichen Artikulationen
9	V.II	1. Quelle: pt. 4tel mit f^1 2. Quelle: 3/8tel mit c^2 , d^2 , es^2
12	V.I	letzte Note c^2
14	V.I	4. Note a^2

19, 20	V.II	1. Quelle: <i>come VI</i> 2. Quelle: f^1, d^1, es^1, f^1 T. 19, 20 von Parallelstelle T. 23, 24
27, 28	V.II	ohne Bg., stacc.
29	Va	4/16tel mit einem Bg.
30	Va	mit Bg.
31	Va	1. Note es^1
32, 33	V.I	ohne Bg., stacc.
37	V.II	1. Note g^1
38	V.S.	ohne Vorschlag
	V.I	3. Note es^2
41	V.S.	1. Quelle: 4/16tel + 1/8tel 2. Quelle: 1/8tel + 4/16tel
44	V.S.	ohne Vorschlag
52	V.I	2. Note g^2 ; 3. Note f^2
53	V.S.	ohne Bg.; Parallelstellen (T. 51, 53, 55, 57) teilweise ohne stacc.
57	V.I	ohne Bg.
64	V.S.	ohne Bg.
65	V.I	3. Note f^2
68	V.II	ohne \natural
68, 70	V.S.	ohne stacc., Bg.
69, 70	V.I	ohne \natural
72	V.S.	ohne Bg.
78	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i>
	V.I	1. Note f^2
78-80	V.II	Noten unklar
80	V.I, V.II, Va., B.	ohne Bg., stacc.
82	V.I, B.	ohne Bg.
83	B.	ohne Bg.
84	V.I, Va., B.	ohne Bg., stacc.
86	V.I	letzte 2/16tel ohne Bg.
87	Va.	ohne \natural
88	V.I	4/16tel ohne Bg.
	Va.	4/16tel mit einem Bg.
92	V.I, V.II	4/16tel ohne Bg.
95	V.S.	ohne Bg.
99	V.I	ohne Bg.

109	V.II	2. Note cis ²
110-114	V.S., V.I	1. Quelle: 3/8tel ohne stacc., Bg.
	V.S.	2. Quelle: 3/8tel mit stacc., Bg.
119-126	V.S.	2/16tel teilweise ohne Bg.
130	V.II	3. Note g ¹
134	V.S.	ohne Bg.
135	V.I	1. Note d ²
138	V.II	2/8tel und 3/16tel
	Va.	ohne Bg.
146	V.II	1. Note b ¹ ; 2. Note a ¹ ; ohne <i>tr</i>
147	V.I	Bg. über drei Noten
	V.II	ohne Bg., stacc.
151-163	V.S., V.I	1. Quelle: 3/8tel ohne stacc., Bg.
	V.S.	2. Quelle: 3/8tel mit stacc., Bg.
151/152	Va., B.	ohne Bg.
153/154	Va., B.	ohne Bg.
159/160	B.	ohne Bg.
161/162	Va., B.	ohne Bg.
168	V.S.	3. Note es ² ; 4. Note d ² ; ohne Vorschlag
176	V.S.	ohne Vorschlag
178	V.S.	ohne Vorschlag
180/181	V.II, Va.	ohne Bg.
189-196	V.S., V.I	3/ 8tel mit unterschiedlichen Artikulationen
190	V.I	ohne Vorschlag
194	Va.	ohne <i>tr</i>
196	V.I	3. Note a ¹
	V.II	2. Note b ¹ , 3. Note a ¹
202, 203	V.S.	ohne Bg.
214	V.S., V.I, V.II, B.	ohne Bg.
215	Va.	2/8tel
218-221	V.S., V.I, V.II	ohne Bg., stacc.

9. Konzert für Violine und Streichorchester g-Moll

a) Quelle

CZ-K/ Kasten II, Nr. 179

b) Lesarten

9/I Allegro

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
Auftakt	V.S., V.I, V.II	ohne <i>f</i>
1	Va., B.	ohne <i>f</i>
2	Va.	5. Note a ¹
6, 7	V.I	ohne Bg.
10	V.S., V.I	<i>f</i> auf 1. Note
	V.II, B.	ohne <i>f</i>
	V.I	ohne \natural
13	V.S.	ohne <i>p</i>
	Va.	letzte Note a ¹
13-15	V.I	ohne Bg.
15	V.S.	ohne Bg. über a ²
15	V.S., V.II	ohne <i>f</i>
17	V.I, B.	ohne <i>p</i>
	V.II	<i>p</i> auf 1. Note
19	V.I	ohne <i>f</i> ; 3. Note d ³
20	V.S.	ohne <i>tr</i>
23	Va.	<i>p</i> auf 3. Note
	B.	<i>f</i> statt <i>p</i>
25	Va.	<i>f</i> auf 4. Note
26	Va.	Fermate auf 7. Note
	B.	ohne Fermate
30/31	V.II	mit Bg.
33	V.S.	ohne \natural
34	V.S.	3. Note d ³
35	V.S.	3. Schl. ohne Bg.
39-48	V.S.	Sextolen teilweise ohne Bg.
54	V.S.	5. Note d ³

55	V.II	2. Note g ¹
58	V.II	ohne <i>p</i> , erst in T. 59
	Va.	<i>p</i> in 1. Takthälfte
60	V.S.	ohne <i>f</i>
	V.II	<i>f</i> Platzierung unklar
63	V.II	ohne <i>p</i> , erst in T. 64
68	V.S.	ohne ♯
69	V.II	ohne ♯
71	V.S.	3. Schl. 3. Note a ¹ und 6. Note ohne <i>b</i>
72	V.S.	3. Schl. 1. Note ohne ♯ und 6. Note ohne <i>b</i>
73	V.S.	1. Note ohne <i>b</i>
75-77	V.S.	Sextolen teilweise ohne Bg.
78	Va.	1. Note b ¹
80	V.I	ohne ♯
	B.	mit Bg.
81	Va., B.	mit Bg.
82	V.S.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i>
	V.I, V.II, Va., B.	<i>tutti</i> bzw. <i>f</i> in 1. Takthälfte
	V.II	6. Note # statt ♯
85	V.S.	ohne <i>p</i>
85-87	V.I	teilweise ohne Bg.
87	V.S.	ohne Bg. über a ² ; ohne <i>f</i>
89	V.II, Va., B.	<i>p</i> auf 1. Note
91	V.I, Va., B.	ohne Bg.
95	V.S.	2., 3. Note ohne Bg.
95, 96	V.S.	Textfehler:  statt 
100	V.I	ohne Bg. über d ²
101	V.S.	1. Schl. Bg. über 4. und 5. Note
104	V.II	6. Note f ¹
106-108	V.S.	teilweise ohne Bg.
111	V.S.	3. Schl. 3. Note ohne #
113	B.	1. Note mit ♯
114	Va., B.	ohne #
115/116	V.S.	ohne Bg.
116	Va., B.	5. Note mit #
116/117	V.I	ohne Bg.
116-118	V.II	ohne Bg.
117	Va.	5. Note mit #

119	Va.	5. Note d ¹
122	V.I	2. Takthälfte e ²
126	B.	ohne Bg.
128, 133	V.II	ohne <i>f</i>
134	V.II	letzte Note mit Fermate

9/II *Andante*

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
1, 2	Va., B.	teilweise fehlt Bg. über g. stacc.
2, 3	V.S.	1. Schl. Rhythmus unklar
3	V.S., V.I, V.II Va.	Platzierung des <i>f</i> unklar 4. Schl. mit g. stacc.
3-5	V.S., V.I, V.II	4/16tel (Balken): unterschiedlichen Artikulation Die Figur  teilweise ohne Bg. über 2/32tel
4	Va.	2. Schl. 2. Note as ¹
5	V.II Va.	ohne <i>p</i> <i>p</i> auf 1. Note
6	V.S. V.I Va. V.I, V.II, B. V.II, B.	ohne <i>f</i> , <i>f</i> schon in T. 5 Schl.4 mit <i>tr</i> <i>f</i> auf 1. Note ohne <i>f</i> ohne stacc.
7	V.I	3. Schl. 4. Note as ¹
7-11	V.II, Va.	teilweise ohne g. stacc.
8, 9	V.S.	1. Schl. Rhythmus unklar
9	V.S. V.I	teilweise ohne Bg.; 4. Schl. ohne ♩ 4. Schl. mit g. stacc.
10	V.S.	1., 3. Schl. ohne ♩
11	V.S.	1. Schl. ohne ♩
12-14	V.S.	ohne ♩
15	V.II Va.	1., 2. Schl. ohne g. stacc. ohne g. stacc.
16	V.S.	2. Schl.  ; 4. Schl. mit 8tel-Pause
18	V.II	1. Schl. ohne g. stacc.
18, 19	Va.	teilweise ohne g. stacc.
19	V.S.	ohne <i>b</i>
20	Va.	ohne <i>f</i>

21	Va., B.	ohne stacc.
	B.	<i>p</i> auf 1. Note
22	B.	<i>p</i> auf 1. Note
24	V.II	ohne h
24, 25	V.I	ohne stacc.
27	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i>
	V.S., V.II	ohne <i>f</i>
	V.S., V.I	2. Schl. ohne h
	V.I	7. Note mit h
27, 28	V.S., V.I, V.II	4/16tel teilweise ohne stacc., Bg.
28	V.II, Va.	ohne <i>p</i> , <i>p</i> erst in T. 29
29	V.I	1. Schl. ohne g. stacc. und h
	V.II	zweifach durchgestrichene Halbe
30	V.II	5. Note c^2
	V.II, Va.	ohne g. stacc.
31	V.S.	ohne g. stacc.
	V.II	1. Takthälfte Halbe-Note
33	V.S.	2/32tel ohne Bg.
34-36	Va.	Textverlust (Parallelstelle von T. 37)
39	V.S.	6. Note ohne h
	B.	ohne stacc.
	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
40	V.S.	4. Schl. ohne Bg., stacc.
	V.I, Va., B.	ohne <i>p</i>
41	V.II	4. Note b
42	V.S.	2. Schl. 3.-5. Note ges ¹ ; 2., 3. Schl. ohne Bg., stacc.
44	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i>
	V.S., Va., B.	ohne <i>f</i>
	Va.	4. Note f ¹
44-46	V.S., V.I, V.II	4/16tel (Balken) mit unterschiedlicher Artikulation
45	V.I	<i>p</i> auf 2. Schl.
46	V.S.	2. Schl. 2/32tel ohne Bg.; 6. Note mit <i>b</i> ; <i>f</i> auf 6. Note
	V.II	<i>f</i> auf 4. Schl.
	Va.	<i>f</i> auf 3. Schl.
	B.	ohne <i>f</i>
	V.II, Va., B.	4. Schl. ohne stacc.

46	V.II	4. Schl. 2. Note g ¹
47	V.I	Takt unvollkommen (ein 4tel fehlt)
	Va.	mit Bg., stacc.

9/III *Allegro*

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
8	B.	ohne #
12	Va., B.	ohne #
20	V.S., V.I	ohne <i>p</i>
21	V.S., V.I	ohne <i>f</i>
24	Va., B.	ohne ♯
28	V.S., V.I	ohne ♯
	V.S., V.I, B.	ohne <i>p</i>
29	V.S., V.I, Va., B.	ohne <i>f</i>
31	V.I	ohne <i>f</i>
	B.	2. Note es
32	V.I	ohne <i>p</i>
	Va., B.	ohne #
33	V.I	ohne <i>f</i>
36	V.S., V.I, Va., B.	ohne <i>p</i>
37	V.S., V.I, Va., B.	ohne <i>f</i>
41	V.I, V.II	<i>p</i> auf 1. Note
42, 43	V.S., V.I.	uneinheitlicher Rhythmus (Tutti)
	V.I	8tel + mit pt. 4tel
43	B.	ohne #
44	V.I	ohne <i>f</i>
	V.II	<i>f</i> auf 1. Note
48	Va., B.	ohne <i>p</i>
50	V.I	4. Note a
61/62	V.I	ohne Bg.
62	V.S.	ohne #
63	V.I	1. Note d ²
64	V.S.	ohne ♯
65	Va.	2. Note a ¹
65/66	V.I	ohne Bg.
67	Va.	2. Note es ¹
68	V.I	ohne Bg.

71	V.S.	ohne \sharp
76	V.II, Va., B.	ohne \sharp
82	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i> ,
	V.I	<i>tutti</i> bzw. <i>f</i> schon in T. 81
	Va.	<i>tutti</i> bzw. <i>f</i> erst in T. 85
89	V.I	2. Schl. ohne Punktierung
99	Va.	ohne <i>Solo</i> und <i>p</i> , <i>Solo</i> und <i>p</i> in T. 98
114	V.I	Platzierung der Bg. unklar
119, 120	V.S.	ohne \sharp
122	V.S.	ohne \sharp
124	V.S.	ohne $\#$
130	V.S.	ohne \sharp
131	V.S., Va., B.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i>
131-133	V.I	ohne Bg.
132	V.II	mit <i>p</i>
136	V.S.	ohne <i>b</i>
	V.I	T. 136 fehlt
139/140	V.I	ohne Bg.
148	Va., B.	ohne \sharp
152	B.	ohne $\#$
153	V.I	ohne <i>f</i>
156	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>p</i> ;
	V.II	<i>p</i> in T. 157
164, 165	V.II	Takt unvollkommen
172-185	V.I, V.II	Bg. nur am Anfang der V.I notiert
173	B.	ohne $\#$
177	Va., B.	ohne $\#$
181	Va.	ohne $\#$
188	Va.	2. Schl. 8tel + 8tel-Pause
194	V.S.	ohne $\#$
201/202	V.II, Va., B.	ohne Bg.
203	V.S.	ohne <i>tutti</i> bzw. <i>f</i>
203-206	V.S., V.I, V.II, Va., B.	unterschiedliche Platzierung der Dynamikangaben innerhalb der Stimmen
205	Va.	ohne $\#$

10. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur

a) Quelle

CZ-K/ Kasten II, Nr. 176

b) Lesarten

10/I *Allegro*

Takt	Stimme	Bemerkung
1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
7-12	V.S., V.I	teilweise ohne Bg.
13	B.	ohne <i>f</i>
16	V.II	ohne <i>f</i>
19	B.	mit <i>Solo</i> und <i>p</i>
40	V.S.	ohne Bg
45	Va.	1. Note ohne #
46	V.S.	3. Schl. ohne Bg
57	V.S.	3. Schl. 3. Note e ¹
	B.	1. Note a
68	B.	<i>ff</i> auf Schl. 3
68-73	V.II, Va.	teilweise ohne Bg.
73	Va., B.	ohne <i>f</i>
77	V.S., V.I	ohne <i>f</i>
	V.II	Platzierung des <i>f</i> unklar
78	Va., B.	ohne <i>f</i>
88	V.S.	1. Triole ohne Bg.
97	V.S.	3. Note ohne #
99	V.S.	3. Schl. 4. Note ohne #
100	V.II	ohne #
103	V.S.	2. Schl. 6. Note ohne #
112	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i>
	V.I	ohne <i>p</i>
	V.II	<i>f</i> statt <i>p</i>
112-115	V.S., V.I, Va.	ohne Bg.
115	Va.	ohne <i>f</i>
	B.	ohne <i>f</i> , <i>f</i> erst in T. 116

116	V.II	ohne <i>f</i>
121	V.S.	2. Schl. ohne \sharp
123	V.S.	Platzierung des Bg. unklar
136	V.S.	# auf 1. Note statt auf 3. Note
140, 141	V.S.	Triolen teilweise ohne Bg.
155	V.S.	ohne Bg.
165	V.S.	ohne <i>f</i>
171	B.	ohne <i>f</i> , <i>f</i> schon in T. 170

10/II *Adagio*

1	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
1-13	V.S.	ohne Dynamikangabe
6	V.I	ohne <i>f</i>
9	V.S.	ohne <i>tr</i>
10	Va., B.	ohne <i>p</i>
11	V.II	ohne <i>tr</i>
	Va., B.	ohne <i>f</i>
19	V.S.	12. Note ohne #
24	V.S.	1. Vorschlag d^3
28	V.S.	2. Takthälfte ohne Bg.
38	V.S.	ohne Bg.
44-50	V.S.	ohne Dynamikangabe
49	Va., B.	ohne <i>p</i>
50	V.II	ohne <i>tr</i>
	Va., B.	ohne <i>f</i>
56	V.II	2. Note gis^1
62	V.S.	vorletzte Note ohne #
64	V.S.	ohne #
85	V.S.	ohne <i>f</i>
88	V.I	ohne <i>tr</i>
89	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>p</i>
90	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
90, 91	V.II	ohne <i>tr</i>

10/III *Allegro*

Auftakt	V.S., V.I, V.II	ohne <i>f</i>
1	Va., B.	ohne <i>f</i>
8	V.I	3. Schl, 1. Note <i>gis</i> ¹ ; ohne <i>f</i>
	V.II	ohne Vorschlag
8/9	Va., B.	Platzierung des <i>f</i> unklar
14	V.S., V.I	ohne <i>p</i>
19	Va., B.	ohne <i>f</i>
28	V.S.	ohne <i>p</i>
	V.I	<i>p</i> zwischen 1. und 2. Note
30	V.I	<i>f</i> zwischen 1. und 2. Note
	V.II	ohne Vorschlag
31	V.S.	ohne <i>tr</i>
36	V.S.	Punktierung statt 8tel-Pause
38	V.I	<i>f</i> in T. 39
	V.II	auf 1. Note
39	Va.	ohne <i>f</i>
54	V.I	ohne #
56, 57	V.S.	3. Note ohne #
58	V.S.	5. Note ohne #
64-66	V.S.	ohne #
66	V.S.	letzte Note <i>h</i> ¹
91	V.S.	ohne <i>f</i>
95	V.II	ohne #
91-95	B.	ohne Dynamikangabe
103	V.I	ohne <i>p</i>
105	V.I	ohne <i>f</i>
	V.II	<i>f</i> auf letzte Note
106	Va.	<i>f</i> in T. 105 letzte Note
	B.	ohne <i>f</i>
107	V.I	ohne <i>p</i>
118, 119	V.II	ohne #
128	V.S.	3. Note ohne #; 2., 3. Triole ohne Bg.
130	V.S.	7. Note ohne #
135-137	V.II	ohne #
146	V.S.	4. Note ohne #
151	V.S.	3. Triole ohne Bg.

163	V.S.	4. Note fis ³
171	V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>tutti</i>
	V.S.	ohne <i>f</i>
	V.I	2. Note a ¹
172, 173	V.II	Dynamikangabe auf 2. Note
176	V.I	<i>f</i> statt <i>p</i>
176, 177	V.II	Dynamikangabe auf 2. Note
177	V.S.	<i>f</i> in T. 178
179	V.S.	1. Schl. e ¹
181	V.I	2. Note a ¹
184	V.S., V.I	Vorschlag ohne ♯
186	B.	3. Note his
187	V.I, V.II	<i>p</i> erst in T. 188
189	V.I	1. Note ohne ♯
190	V.S.	1. Note ohne ♯
194	V.S.	3. Triole ohne Bg.
219	V.I	ohne #
262	V.S.	6., 8. Note e ²
267-269	V.I	ohne Bg.
272	V.S.	5. Note g ¹
273	V.I, V.II, Va., B.	ohne #
277	V.S.	ohne Bg.
281	V.S.	ohne <i>f</i>
291	V.II	<i>p</i> in T. 292
293	V.I, V.II	<i>f</i> in T. 294
295	Va.	pt. Halbe

11. Konzert für Violine und Streichorchester A-Dur

a) Quellen

1. S-Skma/ VO-R (Partitur)
2. S-Skma/ VO-R (Stimmen)

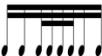
b) Lesarten

11/I *Allegro*

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
1	V.S., V.I, V.II, Va., B.	ohne <i>f</i>
2, 3	V.II	2/16tel ohne Bg.
4	V.I, V.II	4. Schl/ ohne Bg., stacc.
5	V.I, V.II	<i>f</i> auf 3. Schl.
5-8	V.I, V.II	16tel teilweise ohne Bg.
14		mit <i>f</i> auf 3. Schl.
16	V.I	4. Schl. ohne stacc.
17	Va	4. Note eis ¹
21	V.II	ohne <i>f</i>
	B.	ohne <i>p</i>
22	V.II	ohne <i>p</i>
23	V.I	3. Schl. ohne Bg.; 4. Schl. mit Bg.
	Va., B.	ohne <i>p, f</i>
25	V.S.	2. Schl. ohne stacc.
30	V.S.	vorletzte Note ohne #
31	V.I	4. Schl. ohne Bg., stacc.
38	V.S.	Bg. nur am Anfang
40	V.S.	4. Schl. die letzten zwei Noten 2/32tel
43	V.II	ohne Bg.
44, 45	V.I, V.II	teilweise ohne stacc.
45	V.II	ohne Bg.
46, 47	Va., B.	teilweise ohne stacc.
47	V.S.	2. Schl. Bg. ab 2. Note
50, 51	V.S., V.I, V.II	ohne stacc.
52, 53	V.II	4. Schl. ohne Bg., stacc.

54	V.S. V.II	3./4. Schl. ohne Bg. letzte Note fis ²
54-56	V.II	2/16tel teilweise ohne Bg.
55	V.S. V.II	2. Schl. ohne Bg. 2. Takthälfte pt. 4tel + 8tel
56	V.S.	3./4. Schl. ohne Bg.
57	V.S.	3./4. Schl. ohne Bg.
58, 59	V.S.	teilweise ohne Bg., stacc.
62	V.I	2. Triole ohne Bg.
63	V.S.	4. Schl. mit stacc.
66	Va.	ohne <i>p</i>
68	Va.	ohne #
69	V.I, Va.	ohne #
71	B.	ohne <i>f</i>
72	B.	ohne <i>p</i>
73, 74	Va.	ohne #
79	V.S.	3. Schl. ohne #
89	V.S., V.I, V.II	ohne stacc.
90	V.S., V.II	1. Note ohne stacc.
91, 92	V.S., V.II	teilweise ohne Bg., stacc.
93	V.S.	ohne <i>Solo</i>
97	V.S.	4. Schl.  statt 
101	V.S.	2/32tel statt 2/64
105	V.S.	2/32tel statt 2/64
107	V.I, V.II	letzte Note ohne stacc.
111	Va.	letzte Note gis
115	V.I, V.II	ohne Bg.
120	V.I, V.II	ohne stacc.
122, 123	V.S., V.II	letzten zwei Noten ohne stacc.
124	V.S., V.II	letzten zwei Noten ohne Bg.
127	V.S.	2. Takthälfte zwei 4tel
128	V.II	<i>f</i> in T. 127 letzte Note
132, 133	V.S., V.II	4/16tel ohne Bg.
134	V.S., V.I, V.II, Va., B.	<i>f</i> in T. 133
134, 135	V.S., V.II	teilweise ohne stacc.
136	V.S.	mit stacc.

11/II *Adagio*

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.ohne <i>f</i>	
1, 2	V.S.	teilweise mit stacc.
2	V.II	2. Schl. ohne Bg.
5	V.S.	ohne Bg.
	V.II	ohne <i>tr</i>
7	V.S.	2. Schl. ohne Bg.
14	V.S.	ohne Bg.
15	Va.	ohne <i>f</i>
16	V.S.	2., 3. Schl. ohne stacc., Bg.
17	V.S.	3.-5. Note ohne Bg.
	Va.	1. Note e ¹
20	Va.	1.-3. Note mit Bg.
21, 22	V.S.	ohne stacc.
21	V.II	ohne stacc.
26	V.S.	4/32tel statt 4/64tel
31	V.S.	1. Schl. ohne stacc.
	Va.	ohne <i>p</i>
31/32	V.I	ohne Bg.
32	V.S.	ohne #
34, 35	V.S.	1. Schl. ohne stacc.
37	V.S.	ohne #
39	V.S.	1. Schl. ohne stacc.
44	V.S.	4/32tel statt 4/64tel; 2. Schl. ohne #
49	V.II	ohne #
52	V.S.	3. Schl. Textfehler  statt 
55	V.S.	2. Schl. Bg. bis cis ³
61	V.S.	1. Schl. 2.-4. Note mit 1. Bg.
67	Va.	mit stacc.
71	V.S.	ohne Bg.
	Va.	3. Schl. mit stacc.
74, 75	V.S.	ohne stacc.
75	V.II	ohne stacc.

11/III *Allegro*

1	V.S., V.I, V.II, Va., B.ohne <i>f</i>	
---	---------------------------------------	--

9	Va.	1. Note fis ¹
16	Va.	ohne #
33	V.II	ohne ♯
33, 34	Va.	jeweils mit <i>f</i> -Angabe
34	B.	ohne <i>f</i>
35	V.II	ohne <i>f</i>
44	Va., B.	mit stacc.
45	B.	ohne <i>p</i>
60	V.S.	3. Note ohne stacc.
66	V.I	ohne #
69	V.S.	1. Note mit stacc.
	B.	ohne ♯
81	V.S.	2.-4. Note mit stacc.
85	Va., B.	ohne <i>p</i>
90	V.S., V.II	ohne Bg.
	V.II	2. Note gis ¹
102	B.	ohne <i>p</i>
111	V.S.	3. Note ohne stacc.
119	V.I, V.II	letzte Note ohne stacc.
120	V.S.	ohne #
123	V.I, V.II	letzte Note ohne stacc.
126-129	V.S.	Bg. über letzten zwei Noten
139	V.S.	4. Note ohne stacc.
142	V.I	2.-4. Note mit stacc.
147	V.II	ohne Bg.
150/151	V.S.	ohne Bg.
153	V.S.	4. Note ohne #
157	Va.	1. Note e ¹
175	B.	ohne #
184	V.S.	ohne <i>f</i>
186	V.S.	2.-4. Note mit stacc.
189	V.S.	4. Note e ¹
190	V.S.	ohne Bg.
	Va.	2. Note fis ¹
200	Va.	1. Note fis ¹
201	V.II	ohne <i>tr</i>