

Sonatenform als Kompositionsprinzip: 1. Der Sonatenzyklus

Vorgeschichte des Sonatenzyklus

In der Barockzeit bezeichnet der Begriff „Sonata“ einfach ein Klangstück, genau wie „Sinfonia“ („sonare“ italienisch: klingen, „σύν“ [syn] griechisch: zusammen und „φωνή“ [phone]: Klang). Dabei werden zunehmend kammermusikalische und Solowerke eher als Sonate, großbesetzte als Sinfonia bezeichnet. Jedoch sind die Namen nicht verbindlich: noch Bach nennt seine dreistimmigen Inventionen „Sinfonien“! Die häufigsten mehrsätzigen Formen sind die Sonate da chiesa in der Abfolge langsam-schnell-langsam-schnell und die Sonate da camera meist mit einem Preludio und Suitensätzen (z.B. Arcangelo Corellis Triosonaten op.1-4). Zyklische Formen wie Partita und Suite lassen sich dagegen nicht eindeutig abgrenzen. Allen gemeinsam ist die einheitliche Tonart in allen Sätzen. Die einzelnen Sätze entsprechen Tanzformen, Fugen oder fantasierenden Formen wie Präludium u.a.

Erst mit dem 18. Jahrhundert und dem beginnenden Rokoko bilden sich bestimmte Verbindlichkeiten für die Sonate als Zyklus heraus. Die Tempofolge schnell-langsam-schnell ist im barocken italienischen Solokonzert (z.B. Vivaldi, Bach) und insbesondere in der italienischen Ouvertüre, der sogenannten Sinfonia, vorgebildet. Die Begriffe „Ouvertüre“ und „Sinfonia“ wurden bis ins späte 18. Jhd. synonym verwendet!

Solo-Sonaten des galanten und empfindsamen Stils sind oft einsätzig. Bei Domenico Scarlatti gehören aber vermutlich jeweils zwei Sonaten zusammen (italienische Satzanzordnung schnell-schnell oder schnell-moderato). Oder sie schwanken zwischen suitenhafter Anordnung der Sätze und der sich allmählich durchsetzenden Dreisätzigkeit schnell-langsam-schnell.

Wiener und Mannheimer Schule

Österreichische, tschechische und süddeutsche Komponisten bilden das heraus, was wir gemeinhin unter klassischer Sonate verstehen: eine drei- bis viersätzig Form mit dem Sonatenhauptsatz zu Beginn, einem langsamen Satz und einem Tanzsatz (Menuett) als Finale oder als vorletztem Satz vor einem schnellen Finalsatz (oft Rondo). Dass diese Abfolge aber keineswegs absolut feststeht, zeigt die Tatsache, dass Haydn in seinen Klavier-sonaten immer wieder einmal die Abfolge verändert (Moderato-Menuett-Rondo) oder zur Zweisätzigkeit verkürzt. Mozarts späte Klaviersonaten erscheinen stets dreisätzig, Schuberts stets viersätzig. Beethoven experimentiert mit der Form, es gibt die Bezeichnung „Sonata quasi una fantasia“ (z.B. „Mondschein“-Sonate), in seinem Spätwerk erscheinen ohnehin alle Werke individuell aufgebaut.

Anders sieht es mit Streichquartetten und Symphonien aus, die per Definition großbesetzte Sonaten sind: alle Wiener Klassiker befolgen die dreisätzig Grundform, die ab den 1760er Jahren (z.B. bei Haydn) endgültig durch ein Menuett zur Viersätzigkeit erweitert wird. Der späte Haydn schreibt Menuette im Presto-Tempo und damit quasi Scherzi, die ab Beethoven fester Bestandteil des Zyklus sind. Ähnliches gilt für Klaviertrios, Quintette, Solosonaten mit Klavierbegleitung und andere Kammermusik.

Die langsamen Sätze sind manchmal zweiteilig, oft dreiteilig mit durchführungsartigem Mittelteil. Haydn hat eine gewisse Vorliebe für Variationssätze. Oft steht der langsame Satz in der Unterquinttonart, in Moll-Stücken in der Paralleltonart.

Der Tanzsatz und das Finale stehen immer in der Haupttonart (in Moll am Schluss mit Wendung nach Dur).

Auch das klassische Konzert orientiert sich eng an der vorgegebenen dreisätzig Form. Dabei entwickelt sich in der Hochklassik eine modifizierte Version der Sonatensatzform, auf die unten eingegangen werden soll.

Der Sonatenhauptsatz

Die Kompositionsart des Sonatenhauptsatzes entsteht in der Mitte des 18. Jhds. Als Quellen für die Sonatenhauptsatzform können betrachtet werden:

- der Suitensatz (als zweiteilige Form oft mit innerer Dreiteiligkeit)
- schnelle Sätze von Triosonaten, in der Sinfonia und anderen Instrumentalwerken
- Ritornell-Formen im Konzert und insbesondere in der →
- Da-Capo-Arie

Weiterführende Literatur: Charles Rosen gibt in seinem Buch „Sonata Forms“ (Norton: New York 1988) einleuchtende Beispiele, wie Reprise- und Durchführungsdenken aus diesen Formen im Dialog mit einer neuen musikalischen Weltanschauung allmählich zu einer neuen allgemeinen Kompositionsart wurden.

Wie wir gesehen haben, gibt es bei Scarlatti, den Bach-Söhnen und dem frühen Haydn durchaus noch keine standardisierte Form des zweiten Teiles. Häufig beginnt der zweite Teil mit der Reprise des Hauptthemas in der Oberquinttonart, dann entfällt zumeist die Reprise des Hauptsatzes.

Der erste Teil entspricht im Tonartenplan durchweg dem bekannten Schema, motivisch-thematisch gibt es jedoch höchst verschiedene Lösungen: von *soggetto*-artigen Werken (z.B. bei C.P.E. Bach) über monothematische (meist bei Haydn) bis hin zu Werken mit zahlreichen charakterlich unterschiedenen Motiven und Themen (z.B. Mozart Klaviersonate B-Dur KV 570) treffen wir alle möglichen „Auffüllungen“ der Sonatenform an – oder eher umgekehrt: Die Form der Sonate ist kein Sandkastenförmchen, das mit Musik gefüllt wird, sondern die Sonate entsteht durch „das Formen“. Die üblichen Kadenz (Ganzschluss am Ende des Hauptsatzes, Ganz- oder Halbschluss zur Oberquinte am Ende der Überleitung, Ganzschluss in der Oberquinte am Ende des ersten Teils – in Moll Paralleltonart) bilden dabei die regulären Fixpunkte, die Wege dorthin (das Thematische, das Sequenzielle) geraten durchaus unterschiedlich – wenngleich sich dabei natürlich nach und nach bestimmte Häufigkeiten beobachten lassen, z.B.:

- Das Hauptsatzthema ist meist periodisch oder satzartig in sich geschlossen.
- Der Seitensatz bildet meist eine Satzreihe.
- Vor der Schlussgruppe steht oft ein konzertartiger Kadenztriller (Mozart, Haydn).
- Die Schlussgruppe besteht in kurzen Stücken nur aus kadenzialer Bestätigung der Oberquinttonart, in umfangreicheren Werken kann eine weitläufigere Kadenz stehen oder gar ein neues Thema ausgebildet werden (z.B. Mozart Jupiter-Symphonie KV 551).

Formenlehre der Sonate bei A. B. Marx

Die (schulmäßige) Form des Sonatensatzes wird erst um 1840 definiert, von Carl Czerny (einem Beethoven-Schüler) und hauptsächlich von Adolf Bernhard Marx (1795-1866). Er war sozusagen der erste Musikwissenschaftler, ein Freund Mendelssohns und wie dieser Schüler von Carl Zelter. Ihre teilweise recht einseitigen Festlegungen beruhen auf standardisierten Beethoven-Beispielen und haben die Sonaten-Rezeption in bestimmte Bahnen gelenkt. Dabei ging es Marx nicht um die Beschreibung der historischen Sonatenform, sondern um eine Kompositionslehre für die Gegenwart: *Lehre von der musikalischen Komposition 1837–1847*. Diese Beschreibungen haben sich allerdings in der Formenlehre des 19. Jahrhunderts zum Standard verfestigt – daher diese häufig vorkommenden Missverständnisse wie „Vorläufer, ...noch nicht..., kein richtiges zweites Thema“ und in Bezug auf Beethoven „...ein Genie setzt sich über die Form hinweg..., ...nicht mehr...“. Damit wird fast ein Jahrhundert Gattungsgeschichte zum Vorläufertum degradiert, aber außer einigen Mozart- und Beethoven-Sonatensätzen entspricht fast nichts dieser enggefassten Definition! Wir müssen individueller nach Charakteristika und kompositorischen Intentionen schauen. Das verbindende Element ist der Tonartenplan und die motivisch-harmonische Sprache.

Sonate und Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert

Die Romantik folgt entweder dem von Marx beschriebenen Muster, erweitert es und versucht es mit neuem Leben zu erfüllen (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms) oder die Komponisten erfinden die Form individuell neu. Hervorstechende Beispiele:

- Schuberts „Wanderer-Fantasie“ und Liszts h-Moll-Sonate, die den viersätzigen Zyklus in einen Riesensatz integrieren
- Berlioz' Verbindung der Form mit einer leitmotivischen Programmatik („Idée fixe“)
- Mendelssohns Integration barocker Formenwelt in den Jugendsymphonien und in Kammermusik
- Schumanns Fantasie C-Dur op.17 mit salonhafter, poetischer Satzfolge
- Franz Berwalds Verknüpfung des langsamen Satzes mit dem Scherzo zu einer großen A-B-A-Form
- Anton Bruckners standardisierte Erweiterung zu drei Themen
- César Francks Übertragung des monothematischen Prinzips auf alle Sätze
- die Entstehung der symphonischen Dichtung bei Liszt, die programmatische, fantasiehafte Züge oft mit der Sonatenform in Verbindung bringt.

Das frühe 20. Jahrhundert benutzt die Begriffe Sonate und Symphonie oft in einem neoklassischen Sinn (Ravel, Strawinsky, Prokofiew, Honegger, teilweise Schostakowitsch), manchmal werden die Begriffe einfach nur aufgrund der Besetzung übernommen und viel allgemeiner verstanden (Debussy, Schostakowitsch, Hindemith, Bartok). Die zweite Wiener Schule steht fest in der österreichisch-deutschen Tradition und übernimmt via Brahms und Mahler den klassischen Formenkanon. Daneben ist bis heute immer eine Strömung präsent, die sich am spätromantischen Formenkanon orientiert (deutsche Nachromantiker, nordische Symphoniker, Neoromantiker).

2. Erscheinung des Sonatendenkens in anderen Formen

Sonatenform im gesamten Zyklus

Da, wie gezeigt, die Sonatenhauptsatzform keine vorgefertigte Form ist, sondern ein sich ständig wandelndes Denken im Formen, ist die Erscheinung dieser Form nicht auf den Eingangssatz des Zyklus beschränkt. Da langsame Sätze meist zweiteilige oder dreiteilige Formen darstellen, sind sie der Sonatenhauptsatzform schon in der äußeren Architektur verwandt. Zusätzlich nähern sie sich im Tonartenplan und in der thematisch-motivischen Anlage der Sonatenform stark an. Es gibt auch Fälle, bei denen der Komponist Wiederholungszeichen um den ersten und zweiten Teil setzt und bei denen der zweite Teil mit einer echten Durchführung beginnt – dann handelt es sich um eine echte Sonatenhauptsatzform. Ein sehr deutliches Beispiel bildet der langsame Satz aus Mozarts Klaviersonate a-Moll KV 310.

Die Nähe des klassischen Menuetts zur Sonatenform liegt auf der Hand: Folgt der Tonartenplan dem Suitensatz (also Modulation zur Oberquinte am Ende des 1. Teils) und bringt das Ende des zweiten Teils eine „Mini-Reprise“ des Anfangs, liegt bereits ein kleiner Sonatensatz vor. Natürlich kann der Komponist die Nähe zur größeren Form durch entsprechende motivische und entwickelnde Techniken (also Seitensatz-Thema und Durchführungsteil) noch unterstützen.

Auch der Finalsatz einer Sonate kann in der Sonatenform komponiert sein, auch häufig allerdings ist die Rondoform, die von der Sonatenform durchdrungen wird. Das sogenannte Sonatenrondo folgt meist dem Aufbau **A-B-A-C-A-B'-A**, wobei **B** die Funktion des Seitensatzes erfüllt (inklusive der Tonartenentwicklung) und **C** die der Durchführung (also meist ein langes, entwickelndes Couplet). Letztes Semester haben wir mit dem Rondeau aus der Klaviersonate B-Dur KV 281 bereits ein typisches Beispiel kennengelernt. Andere Beispiele: Finali der Klaviersonaten KV 309, KV 310 (letztes **A** gekürzt), 333 (erweitert durch Solokadenz s.u.), Beethoven „Pathétique“ op.13.

Durchdringung anderer Formen durch Sonatendenken

Viele andere Formen und formalen Strategien können durch die Sonatenform beeinflusst und verändert werden. Mozart hat auf (kompositorische) Anregung Haydns viele Hybridformen geschaffen. Das oben erwähnte Finale der Klaviersonate B-Dur KV 333 stellt sogar mehr als ein Sonatenrondo dar: In den letzten Refrain ist eine Solokadenz eingefügt (quasi als weiteres Couplet).

Besonders fruchtbar ist die Verbindung polyphoner Formenwelt mit der Sonatenform. Haydn hat dafür in seinen Quartetten op.20 (1771) Maßstäbe gesetzt: In den Sonatensätzen bedient er sich häufig einer kontrapunktischen Schreibweise nach Art von Triosonaten (also zwei sich umrankende Oberstimmen, belebter Bass + akkordische Auffüllung in der Mittelstimme), am deutlichsten im Quartett C-Dur op.20 Nr.2. Noch außergewöhnlicher ist allerdings, dass drei der sechs Quartette mit ausgewachsenen Fugen enden (Nr.2, 5 und 6). Mozart hat dies in einigen frühen Streichquartetten KV 168-173 (1773) aufgegriffen (es ist auch Niederschlag seiner kontrapunktischen Studien bei Padre Giovanni Battista Martini 1770). In seinen 6 Haydn gewidmeten Quartetten allerdings versucht er den älteren Kollegen und Freund sogar noch zu übertreffen, indem er im Finale des ersten „Haydn-Quartetts“ G-Dur KV 387 (1784) eine Verbindung der an sich konträren Kompositionsformen „Fuge“ und „Sonate“ erzeugt. Die Themenbereiche Haupt- und Seitensatz werden durch Fugato-Durchführungen ersetzt, Überleitung und Schlussgruppe sind periodisch homophon gestaltete Abschnitte. Mozart hat diese Idee der Hybridform sein ganzes Leben weiterverfolgt, am bekanntesten dafür ist das Finale der Jupiter-Sinfonie C-Dur KV 551 mit einer Quadrupelfuge in Sonatenform.

Weiterführende Texte: meine Arbeitsblätter www.satzlehre.de/themen/mozart-sonatenform.pdf, www.satzlehre.de/themen/02_op20-2.pdf, Musterarbeit Werkanalyse KV 387 Finale

Sonatenform im Solokonzert

Auch der Kopfsatz des klassischen Solo-Konzertes folgt der Sonatenhauptsatzform, mit einigen Modifikationen:

- Tutti-Exposition durch Orchester, stark verkürzt, beide Themen in der **T** –
- Exposition 2 (quasi Wiederholung) mit Solist und Orchester, ausführlich, Tonartenplan des Sonatensatzes –
- Ende Schlussgruppe: Tutti –
- Durchführung, meist mit virtuosen Spielfiguren –
- Tutti – Reprise von Exposition 2 (oft gekürzt, bleibt in **T**), mündet über Schlussgr. oder Coda (Tutti) in
- Solo-Kadenz (wurde anfangs immer vom Interpreten improvisiert, später auskomponiert) –
- kurze (Tutti-)Coda

Gezeigt werden soll diese Form anhand eines kleinen Gemeinschaftswerkes: dem Klavierkonzert G-Dur KV 107 Nr.2 von ca.1770-72, das zwar unter dem Namen Wolfgang Amadeus Mozart firmiert, das aber eine Bearbeitung der Klaviersonate op.V Nr.3 von Johann Christian Bach darstellt. Auch Vater Leopold Mozart hat zu diesem Konzert beigesteuert, indem er die Klavierstimme ausnotierte und den Generalbass einfügte. Im Vergleich der originalen Sonatenversion Bachs (Beispiel A aus der Sonatensammlung G-Dur) zur Mozartschen Klavierkonzertfassung (wenngleich kammermusikalisch) erkennen wir recht deutlich die verschiedenen formalen Anforderungen.

Das Thema stellt lediglich eine Instrumentation des Bachschen Originals dar (das „Tutti“ quasi in Triosonatenbesetzung), die erste Änderung erfolgt nach 8 Takten, wo auf die angegangene Wiederholung verzichtet wird, die bei Bach der modulierenden Überleitung dient. Mit motivischen Figuren aus der Überleitung wird eine 6-taktige Einrichtung neu komponiert, die in einen Halbschluss D-Dur mündet. Der nun folgende Seitensatz in der Grundtonart verzichtet auf größere Teile des ursprünglichen und führt bereits nach 3 Takten in eine Figur der Schlussgruppe, die innerhalb von 5 Takten im Ganzschluss G-Dur endet.

The image shows the first four measures of the 'Tutti' section of the concerto. It features four staves: Violino I, Violino II, Basso (Violoncello), and Pianoforte (Cembalo). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The Violino I part has trills (tr) in measures 2 and 4. The Basso and Pianoforte parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Abb.: KV 107 T.1-4

This image shows measures 13 to 25. It continues the four-staff arrangement. Measure 13 is marked with a first ending bracket [1]. Measure 23 is marked with a second ending bracket [2]. The piano part (Cembalo) begins to play a more melodic line, while the strings continue with their accompaniment.

Abb.: T.13-25

In T.23 beginnt die Solo-Exposition, das Klavier (bzw. Cembalo) löst sich aus seiner Generalbass-Rolle und gibt fast wörtlich die Exposition der Bach-Sonate wieder, während die Streicher sich auf akkordisch begleitendes Spiel beschränken.

Die nächste signifikante Änderung betrifft den Schluss der Exposition: die beiden originalen Schlusstakte entfallen (obwohl sie motivisch in der Durchführung eine bedeutende Rolle spielen werden) und werden durch ein doppelt so langes, neu komponiertes Tutti ersetzt. Der weitere Verlauf des Satzes erscheint analog zur Solo-Exposition wörtlich bearbeitet, erst am Ende der Reprise-Schlussgruppe findet eine ähnliche Änderung wie in T.53ff statt.

Abb. links: T.53-59 (eingefügtes Tutti und Beginn Durchführung)

Abb. unten: T.103-109 (Ende der Re-
prise-Schlussgruppe, Tutti zur Solo-
Kadenz, Beginn Tutti-Coda)

Es folgen drei Schlusstakte, die hier nicht abgebildet werden müssen, da sie nur aus der Wiederholung von T.108f und drei Viertelschlägen G-Dur-Akkord bestehen.

Schon dieses kleine (sicherlich auch nicht sonderlich bedeutende) Werk zeigt trotzdem deutlich die Form des Sonatensatzes im Konzert mit seinen typischen Erweiterungen gegenüber der Sonate. Außer des Wegfalls der Hauptthema-Reprise (hier folgen die Mozarts dem Bach-Original) ist es genau dieselbe Form wie in ausführlichen Konzertsätzen. In solchen nutzt Mozart (und nach ihm andere Komponisten) die Möglichkeit der genauen, fast opernhafte Charakterzeichnung der Themen: Im Allgemeinen lässt sich eine größere Bandbreite an Figuren, Motiven und Themen feststellen als in Solo-Sonaten. Gerade Mozarts Konzerte der Reifezeit zeichnen sich geradezu durch eine Überfülle an thematischen Einfällen aus, die durchaus nicht immer „thematisch verarbeitet“ werden. Der Umgang mit der Form ist also im Sinne einer dramaturgischen Inszenierung manchmal freier als in Symphonien oder Sonaten.

Sonatenform in der klassisch-romantischen Ouvertüre

Wie oben schon gesagt, ist die italienische Ouvertüre eine der Hauptquellen für die Entstehung der klassischen Symphonie, deswegen ist selbstverständlich, dass die Sonatenhauptsatzform auch hier die Regel darstellt. Allerdings unterliegt sie bestimmten Änderungen, die dem dramatischen Bestimmungszweck des Werkes geschuldet sind.

Standard ist:

- Die Wiederholung der Exposition entfällt, der Übergang in die Durchführung erfolgt fließend
- Die Reprise kann stark gekürzt erscheinen oder gar komplett entfallen
- Zusätzlich oder anstatt der Reprise kann eine längere Coda erscheinen

Zunächst bildete die Ouvertüre nur einen festlichen Auftakt zur Oper, der kaum erkennbaren Zusammenhang zur folgenden Handlung aufwies. Naturgemäß entwickelte sich die Ouvertüre allerdings während der Klassik zur Einführung in die Oper, die anfangs nur die musikalische Stimmung vorausnahm, bald aber auch Motive und Themen verwendete. Ein bekanntes frühes Beispiel ist die Ouvertüre D-Dur zu Mozarts „Don Giovanni“, deren langsame Einleitung in d-Moll die Motivik der Höllenfahrt des Titelhelden vorausnimmt.

In der Romantik kam die Idee der Leitmotivik hinzu, die aus den Ouvertüren bisweilen regelrechte Potpourris entstehen ließ (was in der Operette seit Offenbach und Johann Strauß dann zur Regel wurde).

Als erste echte romantische Oper gilt Webers „Freischütz“. Die Sonatenform der Ouvertüre wird flexibel an die Programmatik angepasst, der Handlungsverlauf der Oper wird vorgezeichnet: Idyllik und bedrohliche Dunkelheit des Waldes, die Reinheit Agathes, der Konflikt und schließlich der Sieg des Guten.

Kritiker warfen dem Vorspiel vor, eine „Potpourri-Ouverture“ zu sein, da die Form nicht gewahrt werde und die der Oper entnommenen Themen allzu unverbunden nebeneinander stünden; Enthusiasten hingegen loben Webers Vorreiterstellung: Berlioz' „Idée fixe“ und Wagners Leitmotivik erscheinen vorweggenommen.

Webers Behandlung der Sonatenform an der seines Zeitgenossen Beethoven zu messen ist sicher unangemessen, da er die Form in den Dienst des Dramas stellt und mehr Gewicht auf die Programmatik legt. Der Tonartenplan erscheint wesentlich klarer und ist nicht als kompositorisches Problem wie bei Beethoven gemeint.

Carl Maria von Weber – Freischütz-Ouvertüre (1821): formale Gliederung

- T. 1-36 langsame Einleitung (C-Dur): 1-8 unisono der Str und Holzbl, 9-25 Str bilden Klangteppich, darüber Hörner als „Natur“-Instrumente (periodische Melodie in 8+8 Takten), 25-36 Tremolo, tiefe Klarinetten „Samiel-Motiv“
- T. 37-159 Exposition
- 37-90 Hauptsatz in c-Moll: 37-50 drängendes Motiv mit kleinen Synkopen in Str, Motivspiel der Holzbläser und Str, dazu 46ff Sekundseufzer in tiefen Hörnern; 50-60 Fortspinnung mit großen Synkopen; 61-84 Hauptthema „Wolfsschlucht-Motiv“ mit verschiedenen Elementen: 61ff weitausladende Akkordbrechungen, 67ff Punktierung, 73ff aufsteigende Akkorde und Wechselnoten abwärts; 85-90 Überleitung
- 91-145 Seitensatz in Es-Dur: 91-108 Tremoli, Hornsignal und langsames Klarinetten solo („Agathen-Motiv“)
- 109-122 Fortspinnung mit Begleitfigur von 69ff
- 123-145 wichtigstes Thema des Seitensatzes aus Arie der Agathe
- 145-158 Schlussgruppe in Es-Dur mit Elementen aus Seitensatz (Fortspinnung 109ff) und Hauptsatz (Punktierung 67ff)
- 159-218 Durchführung
- 159-190 Elemente des Hauptsatzes, modulierend – Akkordbrechungen, Punktierung (Es – C als D), aufsteigende Akkorde in f-Moll, „Wechselnoten abwärts“ modulierend nach D^v als D von G-Dur
- 191-204 Elemente des Seitensatzes: Agathen-Arien-Thema in G-Dur (dazu Sekundseufzer wie 46ff), Fortspinnung wie 109ff
- 205-218 Rückführung zum Hauptsatz mit Tremolo „Samiel-Motiv“
- 219-242 verkürzte Reprise des Hauptsatzes in c-Moll, verkürzt um Anfang des drängenden Motives, große Synkopen kürzer, aufsteigende Akkorde fehlen, „Wechselnoten abwärts“ führen nach 2 Takten in Kadenzsituation
- 243-277 neue Überleitung: zunächst Fortspinnung des Hauptsatzes, 253-277 „Samiel-Motiv“, mündet in Generalpause
- 279-291 neue Einleitung zur Seitensatz-Reprise: C-Dur-Jubel
- 292-299 Reprise des Seitensatzes in C-Dur
- 300-342 Coda mit Elementen der Schlussgruppe (312ff) und des Seitensatzes