**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 7 (1959)

**Artikel:** Der fugierte Stil bei Mozart

**Autor:** Taling-Hajnali, Maria

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-858907

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.10.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

P 22733 F

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 7

MARIA TALING-HAJNALI

# Der fugierte Stil bei Mozart

VERLAG PAUL HAUPT BERN

# PUBLIKATIONEN DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

*Bisher sind erschienen:*

1

**DIE ORGANA UND MEHRSTIMMIGEN CONDUCTUS**

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von *Prof. Dr. Arnold Geering,* 100 Seiten, 11 Notenbeilagen, kart. Fr./DM 8.30.

2

**JOHANN MELCHIOR GLETLES MOTETTEN**

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von *Dr. Hans Peter Schanzlin,* 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

3

**BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR KIRCHENMUSIK IN BERN**

30. August bis 4. September 1952, 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30.

4

**GUIDO VON AREZZO**

Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Vor *Dr. Hans Oesch,* 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

5

**STUDIEN ZUR ITALIENISCHEN MUSIK DES TRECENTO UND FRÜHEN QUATTROCENTO**

I. Das Repertoire, II. Repertoire-Untersuchungen. Von *Prof. Dr. Kurt von Fischer,* 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50.

6

**THEMATISCHER KATALOG DER INSTRUMENTALMUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS IN DEN HANDSCHRIFTEN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BASEL**

Von *Dr. Edgar Refardt,* 60 Seiten, kart. Fr./DM 10.—.

7

**DER FUGIERTE STIL BEI MOZART**

Von *Dr. Maria Taling-Hajnali,* 131 Seiten, kart. Fr./DM 14.80

8

**DAS SEQUENTIAR COD. 546 DER STIFTSBIBLIOTHEK VON ST. GALLEN UND SEINE QUELLEN**

Teil A, Textband. Von *Dr. Frank Labhardt,* 272 Seiten, kart. Fr./DM 17.80.

*Die Sammlung wird fortgesetzt*

---

VERLAG PAUL HAUPT BERN / STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 7

MARIA TALING-HAJNALI

# Der fugierte Stil bei Mozart

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

1959 / G 5043

*Meinem lieben Vater gewidmet*

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK BERN

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 1959 by Paul Haupt Berne

Printed in Switzerland

Buchdruckerei Paul Haupt, Bern

# VORWORT

Das Thema der vorliegenden Arbeit wurde mir von meinem verehrten Lehrer, Herr Prof. Dr. J. Handschin, gegeben. Ich fühle mich ihm dafür zu tiefem Dank verpflichtet. Aufrichtig dankbar bin ich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, die meine Dissertation in die Reihe ihrer Veröffentlichungen aufgenommen hat, ihrem Präsidenten, Herr Dr. E. Mohr, für seine wertvolle Hilfe bei der Beschaffung der Mittel zur Bestreitung der Druckkosten, sowie jenen Unbekannten, welche mir ihre finanzielle Unterstützung gewährten. Auch der Universität Basel, die mir, auf die liebenswürdige Fürsprache von Herrn Prof. Dr. H. Fuchs hin, in großzügiger Weise aus ihrem Dissertationsfonds einen wesentlichen Teil der erforderlichen Mittel zukommen ließ, und der Ortsgruppe Basel der Mozart-Gemeinde, die an den Druck meiner Arbeit ebenfalls einen Beitrag leistete, schulde ich großen Dank. Endlich möchte ich noch das Personal der Basler Universitätsbibliothek dankbar erwähnen, das mir bei der oft schwierigen Beschaffung der Literatur stets in zuvorkommender Weise behilflich war.

Basel, den 30. Januar 1959.

*Maria Taling-Hajnali*

# INHALTSVERZEICHNIS

*Werkverzeichnis* ..... 10
*Verzeichnis der Abkürzungen* ..... 13
*Bibliographie* ..... 14
*Einleitung* ..... 17

*1. Teil. Mozarts kontrapunktische Studien* ..... 19

*2. Teil. Der Kontrapunkt bei Mozart* ..... 31

A. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Salzburger Komponisten ..... 31
1. Missa brevis in G-dur, $K^3 = 47d = 49$ ..... 34
2. Missa brevis in d-moll, $K^3 = 61a = 65$ ..... 35
3. Offertorium in C-dur, $K^3 = 66a = 117$ ..... 35
4. Missa in C-dur (Dominicus-Messe), $K^3 = 66$ ..... 36
5. Te Deum in C-dur, $K^3 = 66b = 141$ ..... 37
6. Litaniae de B. M. V. in B-dur, $K^3 = 74e = 109$ ..... 37
7. Missa brevis in F-dur, $K^3 = 90a = 116$ ..... 37
8. Litaniae de venerabili altaris sacramento in B-dur, $K^3 = 125$ ..... 38
9. Regina Coeli in B-dur, $K^3 = 127$ ..... 38
10. Sinfonie in G-dur, $K^3 = 129$ ..... 38
11. Offertorium «Sub tuum praesidium» in F-dur, $K^3 = 158b = 198$ ..... 39
12. Missa in honorem SSmae Trinitatis in C-dur, $K^3 = 167$ ..... 39
13. Quintett in B-dur, $K^3 = 174$ ..... 40
14. Kyrie in D-dur, $K^3 = 186i = 91$ ..... 40
15. Litaniae Lauretanae in D-dur, $K^3 = 186d = 195$ ..... 40
16. Missa brevis in F-dur, $K^3 = 186f = 192$ ..... 41
17. «Dixit» et «Magnificat» in C-dur, $K^3 = 186g = 193$ ..... 42
18. Offertorium de tempore «Misericordias Domini» in d-moll, $K^3 = 205a = 222$ ..... 43
19. Missa (longa) in C-dur, $K^3 = 246a = 262$ ..... 44
20. Offertorium de venerabili sacramento «Venite, populi» in D-dur, $K^3 = 248a = 260$ ..... 45
21. Missa («Krönungs-Messe») in C-dur, $K^3 = 317$ ..... 46
22. Sinfonie in G-dur, $K^3 = 318$ ..... 47
23. Kyrie in C-dur, $K^3 = 323$ ..... 47
24. Vesperae solennes de confessore in C-dur, $K^3 = 339$ ..... 47
25. Quintett in Es-dur, $K^3 = 386c = 407$ ..... 49

B. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Italiener ..... 49
1. Kanonische Studien, $K^3 =$ Anh. 109d ..... 51
2. Kanon zu vier Stimmen, $K^3 = 73i = 89$ a I ..... 52

3. Kyrie in G-dur, $K^3$ = 73k = 89 ..... 52
4. Fünf Rätselkanons, $K^3$ = 73r = 89a II ..... 53
5. Miserere in a-moll, $K^3$ = 73s = 85 ..... 53
6. Introitus «Cibavit eos», $K^3$ = 73u = 44 ..... 53
7. Missa (solemnis) in c-moll, $K^3$ = 114a = 139 ..... 54
8. Sinfonie in Es-dur, $K^3$ = 166a = 184 ..... 55
9. Sinfonie in D-dur, $K^3$ = 186b = 202 ..... 55
10. Sonate in e-moll für Klavier und Violine, $K^3$ = 300c = 304 ..... 55
11. Kanon für vier Singstimmen, $K^3$ = 562c = Anh. 191 ..... 56
12. Idomeneo. Opera seria in 3 Atti, $K^3$ = 366 ..... 56
13. Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in drei Akten, $K^3$ = 384 ..... 57
14. Adagio für 2 Bassetthörner und Fagott in F-dur, $K^3$ = 440d = 410 ..... 57
15. Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in einem Akt, $K^3$ = 486 ..... 58
16. Sonate in F-dur für Klavier zu vier Händen, $K^3$ = 497 ..... 58
17. Così fan tutte. Opera buffa in zwei Akten, $K^3$ = 588 ..... 59

A. und B. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Salzburger und Italiener 59
1. Antiphon «Quaerite primum regnum Dei», $K^3$ = 73v = 86 ..... 60
2. Kyrie in C-dur, $K^3$ = 93b = 221 ..... 60
3. Motette «Justum deduxit Dominus» und «O sancte», $K^3$ = 93d = 326 ..... 60
4. Quartett in C-dur, $K^3$ = 157 ..... 61
5. Concertone in C-dur, $K^3$ = 166b = 190 ..... 61
6. Missa brevis in C-dur, $K^3$ = 166d = 115 ..... 62
7. Missa brevis in D-dur, $K^3$ = 186h = 194 ..... 63
8. Litaniae de venerabili altaris sacramento, $K^3$ = 243 ..... 64
9. Missa («Credo-Messe») in C-dur, $K^3$ = 257 ..... 65
10. Missa brevis in C-dur, $K^3$ = 258 ..... 65
11. Missa brevis in B-dur, $K^3$ = 272b = 275 ..... 66
12. Vesperae de Dominica in C-dur, $K^3$ = 321 ..... 66

C. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. Haydns ..... 67
1. Divertimento in G-dur, $K^3$ = 63 ..... 69
2. Cassation in B-dur, $K^3$ = 63a = 99 ..... 69
3. Sinfonie in G-dur, $K^3$ = 75b = 110 ..... 70
4. Divertimento in D-dur, $K^3$ = 125a = 136 ..... 70
5. Sinfonie in G-dur, $K^3$ = 162a = 199 ..... 70
6. Quartett in F-dur, $K^3$ = 168 ..... 71
7. Quartett in A-dur, $K^3$ = 169 ..... 72
8. Quartett in B-dur, $K^3$ = 172 ..... 72
9. Quartett in d-moll, $K^3$ = 173 ..... 72
10. Sinfonie in C-dur, $K^3$ = 173e = 200 ..... 73
11. Sinfonie in A-dur, $K^3$ = 186a = 201 ..... 73
12. Sinfonie in D-dur, $K^3$ = 300a = 297 ..... 73
13. Quartett in D-dur, $K^3$ = 499 ..... 74

14. Quintett in C-dur, $K^3 = 515$ ..... 74
15. Divertimento in Es-dur, $K^3 = 563$ ..... 76
16. Quintett in A-dur, $K^3 = 581$ ..... 76
17. Quartett in B-dur, $K^3 = 589$ ..... 77
18. Quartett in F-dur, $K^3 = 590$ ..... 78

D. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß G. F. Händels ..... 78
1. Missa solemnis in C-dur, $K^3 = 337$ ..... 79
2. Klaviersuite in C-dur, $K^3 = 385i = 399$ ..... 80
3. Beginn einer Fuge in Es-dur für Klavier, $K^3 = 375f = 153$ ..... 80
4. Fuge für Klavier in g-moll zu vier oder zwei Händen, $K^3 = 375e = 401$ 80

E. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. S. Bachs ..... 81
1. Adagio Nr. 2 in g-moll, $K^3 = 404a$ ..... 82
2. Fuge für Klavier in g-moll, $K^3 = 385k = 154$ ..... 82
3. Fantasie mit einer Fuge in C-dur für Klavier, $K^3 = 383a = 394$ ..... 82
4. Sonate in A-dur (a-moll) für Klavier und Violine, $K^3 = 385e = 402$ .... 83
5. Fuge in c-moll für zwei Klaviere, $K^3 = 426$ ..... 83
6. Adagio und Fuge in c-moll für Streichquartett, $K^3 = 546$ ..... 85
7. Eine kleine Gigue in G-dur für Klavier, $K^3 = 574$ ..... 85

F. Der spezifisch mozartische Kontrapunkt ..... 85
1. Kanon «V'amo di core teneramente», $K^3 = 382g = 348$ ..... 86
2. Serenade in c-moll («Nacht-Musique»), $K^3 = 384a = 388$ ..... 86
3. Sinfonie in D-dur, $K^3 = 385$ ..... 86
4. Quartett in G-dur, $K^3 = 387$ ..... 87
5. Missa in c-moll, $K^3 = 417a = 427$ ..... 88
6. L'oca del Cairo (Die Gans von Kairo). Opera buffa in zwei Akten, $K^3 = 422$ ..... 92
7. Duo in G-dur für Violine und Viola, $K^3 = 423$ ..... 92
8. Konzert für Klavier in F-dur, $K^3 = 459$ ..... 93
9. Quartett in C-dur, $K^3 = 465$ ..... 93
10. Quartett in A-dur, $K^3 = 464$ ..... 94
11. Kanon «Heiterkeit und leichtes Blut», $K^3 = 507$ ..... 95
12. Kanon «Auf das Wohl aller Freunde», $K^3 = 508$ ..... 95
13. Sinfonie in D-dur, (Prager Sinfonie), $K^3 = 504$ ..... 96
14. Kanon «Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli», $K^3 = 509a = 232$ ..... 97
15. Quintett in g-moll, $K^3 = 516$ ..... 97
16. Sinfonie in Es-dur, $K^3 = 543$ ..... 98
17. Sinfonie in g-moll, $K^3 = 550$ ..... 99
18. Sinfonie in C-dur, $K^3 = 551$ ..... 101
19. Kanon «Ave Maria», $K^3 = 554$ ..... 105
20. Kanon «Lacrimoso son'io», $K^3 = 555$ ..... 105
21. Kanon «G'rechtelt's enk», $K^3 = 556$ ..... 105
22. Kanon «Nascoso è il mio sol», $K^3 = 557$ ..... 105

23. Kanon «Difficile lectu mihi mars», $K^3 = 559$ ..... 106
24. Kanon «Caro bell' idol mio», $K^3 = 562$ ..... 106
25. Quartett in D-dur, $K^3 = 575$ ..... 106
26. Quintett in D-dur, $K^3 = 593$ ..... 107
27. Fantasie in f-moll für eine Orgelwalze, $K^3 = 608$ ..... 108
28. Quintett in Es-dur, $K^3 = 614$ ..... 109
29. Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Akten, $K^3 = 620$ ..... 110
30. Requiem in d-moll, $K^3 = 626$ ..... 111

Anhang ..... 114

1. Motette «God is our Refuge», $K^3 = 20$ ..... 115
2. Galimathias musicum, $K^3 = 32 = \text{Anh. } 100a$ ..... 115
3. Doppelkanon für vier Singstimmen, $K^3 = 515b = 228$ ..... 116
4. Kanon «Sie ist dahin», $K^3 = 382a = 229$ ..... 116
5. Kanon «Selig, selig alle», $K^3 = 382b = 230$ ..... 116
6. Kanon «Leck mich im Arsch», $K^3 = 382c = 231$ ..... 117
7. Kanon «Leck mir den Arsch fein recht schön sauber», $K^3 = 382d = 233$ 117
8. Kanon «Bei der Hitz im Sommer eß ich», $K^3 = 382e = 234$ ..... 117
9. Kanon «Laßt uns ziehn», $K^3 = 382f = 347$ ..... 118
10. Ein musikalischer Spaß in F-dur, $K^3 = 522$ ..... 118
11. Kanon «Alleluja», $K^3 = 553$ ..... 119
12. Kanon «Gehn ma in'n Prada, gehn 'ma in d'Hötz», $K^3 = 558$ ..... 119
13. Kanon «O du eselhafter Peierl (Martin)», $K^3 = 560$ ..... 119
14. Kanon «Bona nox, bist a rechta Ox», $K^3 = 561$ ..... 119

*3. Teil. Die kontrapunktischen Formen* ..... 120

*Schlußwort* ..... 129

*Namenregister* ..... 131

# WERKVERZEICHNIS


$K^3$ = 20, Motette «God is our Refuge» ..... 115
$K^3$ = 32 = Anh. 100a, Galimathias musicum (Quodlibet) ..... 115
$K^3$ = 73u = 44, Introitus «Cibavit eos» ..... 53
$K^3$ = 47d = 49, Missa brevis in G-dur ..... 34
$K^3$ = 63, Divertimento in G-dur ..... 69
$K^3$ = 61a = 65, Missa brevis in d-moll ..... 35
$K^3$ = 66, Missa in C-dur (Dominicus-Messe) ..... 36
$K^3$ = 73s = 85, Miserere ..... 53
$K^3$ = 73v = 86, Antiphon «Quaerite primum regnum Dei» ..... 60
$K^3$ = 73k = 89, Kyrie in G-dur für fünf Stimmen ..... 52
$K^3$ = 73i = 89a I, Kanon zu vier Stimmen ..... 52
$K^3$ = 73r = 89a II, Fünf Rätselkanons ..... 53
$K^3$ = 186i = 91, Kyrie in D-dur ..... 40
$K^3$ = 63a = 99, Cassation in B-dur ..... 69
$K^3$ = 74e = 109, Litaniae de B. M. V. in B-dur ..... 37
$K^3$ = 75b = 110, Sinfonie in G-dur ..... 70
$K^3$ = 166d = 115, Missa brevis in C-dur ..... 62
$K^3$ = 90a = 116, Missa brevis in F-dur ..... 37
$K^3$ = 66a = 117, Offertorium in C-dur ..... 35
$K^3$ = 125, Litaniae de venerabili altaris sacramento in B-dur ..... 38
$K^3$ = 127, Regina Coeli in B-dur ..... 38
$K^3$ = 129, Sinfonie in G-dur ..... 38
$K^3$ = 125a = 136, Divertimento in D-dur ..... 70
$K^3$ = 114a = 139, Missa (solemnis) in c-moll ..... 54
$K^3$ = 66b = 141, Te Deum in C-dur ..... 37
$K^3$ = 375f = 153, Beginn einer Fuge in Es-dur für Klavier ..... 80
$K^3$ = 385k = 154, Fuge für Klavier in g-moll ..... 82
$K^3$ = 157, Quartett in C-dur ..... 61
$K^3$ = 167, Missa in honorem SSmae Trinitatis in C-dur ..... 39
$K^3$ = 168, Quartett in F-dur ..... 71
$K^3$ = 169, Quartett in A-dur ..... 72
$K^3$ = 172, Quartett in B-dur ..... 72
$K^3$ = 173, Quartett in d-moll ..... 72
$K^3$ = 174, Quintett in B-dur ..... 40
$K^3$ = 166a = 184, Sinfonie in Es-dur ..... 55
$K^3$ = 166b = 190, Concertone in C-dur ..... 61
$K^3$ = 186f = 192, Missa brevis in F-dur ..... 41
$K^3$ = 186g = 193, «Dixit» et «Magnificat» in C-dur ..... 42
$K^3$ = 186h = 194, Missa brevis in D-dur ..... 63
$K^3$ = 186d = 195, Litaniae Lauretanae in D-dur ..... 40

$K^3$ = 158b = 198, Offertorium »Sub tuum praesidium» in F-dur ..... 39
$K^3$ = 162a = 199, Sinfonie in G-dur ..... 70
$K^3$ = 173e = 200, Sinfonie in C-dur ..... 73
$K^3$ = 186a = 201, Sinfonie in A-dur ..... 73
$K^3$ = 186b = 202, Sinfonie in D-dur ..... 55
$K^3$ = 93b = 221, Kyrie in C-dur ..... 60
$K^3$ = 205a = 222, Offertorium de tempore« Misericordias Domini» in d-moll 43
$K^3$ = 515b = 228, Doppelkanon für vier Singstimmen ..... 116
$K^3$ = 382a = 229, Kanon «Sie ist dahin» ..... 116
$K^3$ = 382b = 230, «Selig, selig alle» ..... 116
$K^3$ = 382c = 231, Kanon «Leck mich im Arsch» ..... 117
$K^3$ = 509a = 232, Kanon «Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli» ..... 97
$K^3$ = 382d = 233, Kanon «Leck mir den Arsch fein recht schön sauber» ... 117
$K^3$ = 382e = 234, Kanon «Bei der Hitz im Sommer eß ich» ..... 117
$K^3$ = 243, Litaniae de venerabili altaris sacramento ..... 64
$K^3$ = 257, Missa («Credo-Messe») in C-dur ..... 65
$K^3$ = 258, Missa brevis (Spaurmesse) in C-dur ..... 65
$K^3$ = 248a = 260, Offertorium de venerabili sacramento «Venite, populi» in D-dur ..... 45
$K^3$ = 246a = 262, Missa (longa) in C-dur ..... 44
$K^3$ = 272b = 275, Missa brevis in B-dur ..... 66
$K^3$ = 300a = 297, Sinfonie in D-dur ..... 73
$K^3$ = 300c = 304, Sonate in e-moll für Klavier und Violine ..... 55
$K^3$ = 317, Missa («Krönungs-Messe») in C-dur ..... 46
$K^3$ = 318, Sinfonie in G-dur ..... 47
$K^3$ = 321, Vesperae de Dominica in C-dur ..... 66
$K^3$ = 323, Kyrie in C-dur ..... 47
$K^3$ = 93d = 326, Motette «Justum deduxit Dominus» und «O sancte» ..... 60
$K^3$ = 337, Missa solemnis in C-dur ..... 79
$K^3$ = 339, Vesperae solennes de confessore in C-dur ..... 47
$K^3$ = 382f = 347, Kanon «Laßt uns ziehn» ..... 118
$K^3$ = 382g = 348, Kanon «V'amo di core teneramente» ..... 86
$K^3$ = 366, Idomeneo. Opera seria in 3 Atti ..... 56
$K^3$ = 384, Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in 3 Akten 57
$K^3$ = 385, Sinfonie in D-dur ..... 86
$K^3$ = 387, Quartett in G-dur ..... 87
$K^3$ = 384a = 388, Serenade in c-moll («Nacht-Musique») ..... 86
$K^3$ = 383a = 394, Fantasie mit einer Fuge in C-dur für Klavier ..... 82
$K^3$ = 385i = 399, Klaviersuite in C-dur ..... 80
$K^3$ = 375e = 401, Fuge für Klavier in g-moll zu vier oder zwei Händen ... 80
$K^3$ = 385e = 402, Sonate in A-dur (a-moll) für Klavier und Violine ..... 83
$K^3$ = 404a, Adagio Nr. 2 in g-moll ..... 82
$K^3$ = 386c = 407, Quintett in Es-dur ..... 49
$K^3$ = 440d =410, Adagio für 2 Bassetthörner und Fagott in F-dur ..... 57
$K^3$ = 422, L'oca del Cairo (Die Gans von Kairo). Opera buffa in zwei Akten 92

$K^3$ = 423, Duo in G-dur für Violine und Viola ..... 92
$K^3$ = 426, Fuge in c-moll für zwei Klaviere ..... 83
$K^3$ = 417a = 427, Missa in c-moll ..... 88
$K^3$ = 459, Konzert für Klavier in F-dur ..... 93
$K^3$ = 464, Quartett in A-dur ..... 94
$K^3$ = 465, Quartett in C-dur ..... 93
$K^3$ = 486, Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in einem Akt ..... 58
$K^3$ = 497, Sonate in F-dur für Klavier zu vier Händen ..... 58
$K^3$ = 499, Quartett in D-dur ..... 74
$K^3$ = 504, Sinfonie in D-dur (Prager Sinfonie) ..... 96
$K^3$ = 507, Kanon «Heiterkeit und leichtes Blut» ..... 95
$K^3$ = 508, Kanon «Auf das Wohl aller Freunde» ..... 95
$K^3$ = 515, Quintett in C-dur ..... 74
$K^3$ = 516, Quintett in g-moll ..... 97
$K^3$ = 522, Ein musikalischer Spaß («Dorfmusikanten-Sextett») in F-dur ... 118
$K^3$ = 543, Sinfonie in Es-dur ..... 98
$K^3$ = 546, Adagio und Fuge in c-moll für Streichquartett ..... 85
$K^3$ = 550, Sinfonie in g-moll ..... 99
$K^3$ = 551, Sinfonie in C-dur ..... 101
$K^3$ = 553, Kanon «Alleluja» ..... 119
$K^3$ = 554, Kanon «Ave Maria» ..... 105
$K^3$ = 555, Kanon «Lacrimoso son'io» ..... 105
$K^3$ = 556, Kanon «G'rechtelt's enk» ..... 105
$K^3$ = 557, Kanon «Nascoso è il mio sol» ..... 105
$K^3$ = 558, Kanon, «Gehn ma in'n Prada, gehn'ma in d'Hötz» ..... 119
$K^3$ = 559, Kanon «Difficile lectu mihi mars» ..... 106
$K^3$ = 560, Kanon «O du eselhafter Peierl (Martin)» ..... 119
$K^3$ = 561, Kanon «Bona nox, bist a rechta Ox» ..... 119
$K^3$ = 562, Kanon «Caro bell'idol mio» ..... 106
$K^3$ = 562c = Anh. 191, Kanon für 4 Singstimmen ..... 56
$K^3$ = 563, Divertimento in Es-dur ..... 76
$K^3$ = 574, Eine kleine Gigue in G-dur für Klavier ..... 85
$K^3$ = 575, Quartett in D-dur ..... 106
$K^3$ = 581, Quintett in A-dur ..... 76
$K^3$ = 588, Così fan tutte. Opera buffa in zwei Akten ..... 59
$K^3$ = 589, Quartett in B-dur ..... 77
$K^3$ = 590, Quartett in F-dur ..... 78
$K^3$ = 593, Quintett in D-dur ..... 107
$K^3$ = 608, Fantasie in f-moll für eine Orgelwalze ..... 108
$K^3$ = 614, Quintett in Es-dur ..... 109
$K^3$ = 620, Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Akten ..... 110
$K^3$ = 626, Requiem in d-moll ..... 111
$K^3$ = Anh. 109d, Kanonische Studien ..... 51

# VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

| | |
|---|---|
| André, hs. Verz. | Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuskripte, chronologisch geordnet von 1764—1784 von A. André, 1883 (Manuskript) |
| Anh. | Anhang |
| Bd. | Band |
| Bsp. | Beispiel |
| c. f. | cantus firmus |
| DDT | Denkmäler deutscher Tonkunst |
| DTB | Denkmäler der Tonkunst in Bayern |
| DTÖ | Denkmäler der Tonkunst in Österreich |
| G. A. | Gesamtausgabe |
| hg. | herausgegeben |
| Jahrg. | Jahrgang |
| Jh. | Jahrhundert |
| K³ | L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts, 3. Auflage, hg. von A. Einstein, 1947 |
| komp. | komponiert |
| Mitt. f. d. M.-Gem. | Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin |
| Moz. Verz. | W. A. Mozarts thematischer Catalog vom 9. Februar 1784 bis zum 15. September 1791, hg. von J. André, Offenbach (1. Ausgabe 1805, 2. Ausgabe 1828) |
| S. | Seite |
| s. | siehe |
| S. A. T. B. | Sopran, Alt, Tenor, Baß |
| Ser. | Serie |
| SIMG | Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899—1914 |
| Singstm. | Singstimmen |
| Stm. | Stimmen |
| stm. | stimmig |
| T. | Takt |
| Tl. | Teil |
| Tromp. | Trompete |
| WSF | T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix |
| WtK | Wohltemperiertes Klavier |
| ZIMG | Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899 bis 1914 |
| ZMW | Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1918—1935 |

# BIBLIOGRAPHIE

## A. QUELLENVERZEICHNIS


J. S. Bach
1. Kantaten. Bach-Gesamtausgabe, Band 23.
2. Die Kunst der Fuge. Bach-Gesamtausgabe, Band 25, 1.
3. Die Hohe Messe in h-moll. Bach-Gesamtausgabe, Band 6.
4. Das musikalische Opfer. Bach-Gesamtausgabe, Band 31, 2.
5. Weihnachtsoratorium. Bach-Gesamtausgabe, Band 5, 2.
6. Das wohltemperierte Klavier. Bach-Gesamtausgabe, Band 14.

S. Bernardi
Kirchenwerke. DTÖ Jahrg. 36, Teil 1, Band 69.

J. J. Froberger
12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 8 Capriccios, 6 Ricercare für Orgel und Klavier. DTÖ Jahrg. VIII (IV?), Band IV, Teil 1.

G. F. Händel
1. Joseph. Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Band 42.
2. Israel in Ägypten. Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Band 16.
3. Klavierwerke. Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Band 2.
4. Messias. Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Band 45.

J. Haydn
1. Messe Nr. 1. Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1802.
2. Messe Nr. 4. Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1804.
3. Messe Nr. 5. Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1807.
4. Quartette.
5. Symphonien. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 1, 1933.

M. Haydn
1. Instrumentalwerke. DTÖ Jahrg. 14, Teil 2, Band 29.
2. Kirchenkompositionen. DTÖ Jahrg. 32, Teil 2, Band 62.
3. Litaniae de venerabili Sacramento. Leipzig (Breitkopf und Härtel), [nach 1806].
4. Messen. DTÖ Jahrg. 22, Band 45.

J. Kuhnau
Neuer Clavierübung andrer Theil, 1692. DDT Band 4.

G. B. Martini
1. Duetti da Camera. In Bologna nella Stamperia di Lelio dalla Volpe Impressore dell'Instituto delle Scienze (1763).
2. Messa Da Requiem a quattro voci. Roma (P. Manganelli) 1879.
3. Preludium, Fuge und Allegro (e-moll) für Klavier. Leipzig (Breitkopf und Härtel) [1880?].

L. Mozart
Ausgewählte Werke. DTB Jahrg. 9, Band 2.

W. A. Mozart
1. Gesamtausgabe der Werke Mozarts. 24 Serien (Breitkopf und Härtel) 1876—1905.
2. Mozart als achtjähriger Komponist, ein Notenbuch Wolfgangs, hg. von G. Schünemann, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1909.

Salzburger Kirchenkomponisten (Carl H. Biber, M. S. Biechteler, J. Ernst Eberlin, A. C. Adlgasser). DTÖ Jahrg. 43, Teil 1, Band 80.

## B. LITERATURVERZEICHNIS

### *1. Allgemeine Literatur*


H. Abert — W. A. Mozart, hg. als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von O. Jahns «Mozart», 2 Bände, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1919—1921.

R. Bernhardt — Gottfried van Swieten, in «Der Bär» (Bärenreiter) 1930 und ZMW XII.

Ch. Burney — Tagebuch einer musikalischen Reise, 3 Bände, übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg (Bode) 1772—1773.

J. N. David — Die Jupitersymphonie, eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge, Göttingen (Deuerlich) 1953.

E. J. Dent — Mozarts Opern, autorisierte Übersetzung von A. Mayer, Berlin (Reiß) 1922.

A. Einstein — Mozart, Stockholm (Bermann Fischer) 1947.

K. G. Fellerer — Der Palestrinastil im 18. Jahrh., Augsburg (B. Filser) 1929.

R. Haas — Wolfgang Amadeus Mozart, zweite, neu bearbeitete Auflage, Potsdam (Athenaion) 1950.

O. Jahn — W. A. Mozart, zweite, umgearbeitete Auflage, 2 Bände, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1867.

F. Limbert — Mozarts c-moll-Messe, Salzburg 1904.

W. Lüthy — Mozart und die Tonartencharakteristik, Straßburg (Heitz) 1931.

Ch. Malherbe — Le «Galimathias musicum» de W. A. Mozart, in H. Riemann-Festschrift, Leipzig 1909.

G. B. Martini — Storia della Musica, Bologna 1770.

N. Morini — La R. Accademia Filarmonica di Bologna, 1930.

G. N. von Nissen — Biographie W. A. Mozarts, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1828.

C. Reinecke — Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, Leipzig (1891).

A. Reißmann — Illustrierte Geschichte der deutschen Musik, Leipzig 1881.

E. Schenk — Wolfgang Amadeus Mozart, Wien (Amalthea-Verlag) 1955.

L. Schiedermair — Mozart, sein Leben und seine Werke, zweite, umgearbeitete Auflage, Bonn (Dümmler) 1948.
Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, 5 Bände, München und Leipzig (G. Müller) 1914.

D. Schultz — Mozarts Jugendsinfonien, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1900.

A. Schurig — Wolfgang Amadeus Mozart, 2 Bände, Leipzig (Insel-Verlag) 1913.

A. Ulibischeff — Mozarts Leben und Werke, 2. Auflage, neu bearbeitet von L. Gantter, 4 Bände, Stuttgart (A. Becher) 1859—1864.

T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix — W. A. Mozart, 5 Bände, Paris (Desclée, De Brouwer), 1912—1946.


### *2. Spezialliteratur*


M. Blaschitz — Die Salzburger Mozartfragmente, Diss. Bonn 1926, ungedruckt.

O. E. Deutsch — Mozarts Werkverzeichnis 1784—1791, Wien (Reichner) 1938.

A. Einstein — Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts von Dr. L. Ritter von Köchel, 3. Auflage, Michigan (J. W. Edwards und A. Arber) 1947.
Mozart's Four String Trio Preludes to Fugues of Bach, Musical Times, März 1936.

W. Grosz — Die Fugenarbeit in Mozarts Instrumental- und Vokalwerken, Diss. Wien 1920, ungedruckt.

R. Hammerstein — Der Gesang der geharnischten Männer, Archiv für Musikwissenschaft 13, 1956.

J. Handschin — Bach au tournant des époques, des styles, des formes, Revue Musicale 13 (Dezember), Paris 1932.

W. Kurthen — Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, ZMW 3, 1920—1921.

R. Lach — W. A. Mozart als Theoretiker, Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien, Band 61, Wien (A. Hölder) 1919.

E. Lewicki — Mozarts Verhältnis zu S. Bach, Mitt. f. d. Moz.-Gem., Band 2, Heft 15 (1906), hg. von R. Genée, Berlin (E. S. Mittler und Sohn).

R. Petit — A propos du Contrepoint de Mozart, Revue Musicale 15 (November), Paris 1934.

W. Rust — Vorwort zum 9. Band der Bach-Gesamtausgabe.

G. de Saint-Foix — Le dernier Quatuor de Mozart, G. Adler-Festschrift, Wien-Leipzig 1930.
Les Symphonies de Mozart, Revue Musicale 13 (November), Paris 1932.
J. S. Bach et Mozart, Revue Musicale 13 (Dezember), Paris 1932.
Mozart et les Écoles du Nord, Revue Musicale 14 (Dezember), Paris 1933.

S. Sechter — Das Finale der Jupiter-Symphonie, hg. von F. Eckstein, Wien 1923.

### *3. Jahrbücher usw.*

Augsburger Mozartbuch, Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, Band 55—56, Augsburg (Schloßersche Buchhandlung) 1942—1943.

Der Bär, Jahrbuch, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1924—1925.

Mozart-Jahrbuch, hg. von H. Abert, München (Drei Masken-Verlag) 1923.

Mozarteums-Mitteilungen (Verlag des Mozarteums in Salzburg) seit 1918.

Musikwissenschaftliche Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931.

# EINLEITUNG

Bevor ich mit der Besprechung des fugierten Stils bei Mozart beginne, möchte ich einige einleitende Worte über die Quellen, die Literatur und den Verlauf der Arbeit sagen.

Als Hauptquelle benutzte ich die Gesamtausgabe von Mozarts Werken, die in den Jahren 1876—1905 in 24 Serien bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien. Außerdem war besonders die Veröffentlichung des Unterrichtsheftes von 1784 durch R. Lach [1]) für mich von Wichtigkeit. Nicht behandelt habe ich diejenigen Kompositionen, die bisher nicht veröffentlicht worden sind, sowie die Stücke, deren Unechtheit in der letzten Auflage des Köchelverzeichnisses ($K^3$) nachgewiesen wurde. Zu den unveröffentlichten Kompositionen gehören auch die kurzen Fugenfragmente und andere fugierte Skizzen, die von M. Blaschitz in ihrer Dissertation über die «Salzburger Mozartfragmente» [2]) ausführlich besprochen wurden. Die längeren Fugenfragmente, die von verschiedenen anderen Komponisten ergänzt wurden und in der Gesamtausgabe stehen, habe ich nur soweit untersucht, als sie von W. A. Mozart stammen.

Bei meiner Arbeit stütze ich mich hauptsächlich auf die genannten Quellen, weniger auf die Literatur. In den großen Monographien von O. Jahn, H. Abert und T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix wird der Kontrapunkt nicht gebührend berücksichtigt. Am ausführlichsten sind noch T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, doch unterlaufen auch ihnen Irrtümer und Ungenauigkeiten. Da es mir nicht möglich ist, mich mit allen diesen Fehlern auseinanderzusetzen, möchte ich hier nur einige Beispiele nennen. So wird die Tripelfuge des Gloria aus der Messe $K^3$ = 246a = 262 (1776) nur als Fugato bezeichnet (Bd. 2, Nr. 254, S. 298) und die ausgesprochene Doppelfuge des Osanna aus der Messe $K^3$ = 417a = 427 (1782/1783) nur als Fuge (Bd. 3, Nr. 412, S. 369). Eine vorzügliche, aber leider nur kurze Zusammenfassung bietet A. Einstein in seiner Mozart-Monographie [3]).

[1]) R. Lach, W. A. Mozart als Theoretiker, Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 61, 1919, S. 51 ff.

[2]) Ungedruckte Dissertation, Bonn 1926.

[3]) A. Einstein, Mozart, Stockholm 1947, S. 205/221.

Aus der Spezialliteratur über Mozarts Kontrapunkt konnte ich trotz aller Bemühungen zwei Werke nicht bekommen, die Dissertation von W. Grosz über «Die Fugenarbeit in Mozarts Instrumental- und Vokalwerken» [4]) und die kleine Abhandlung von S. Taneew über den «Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozart» [5]).

Meine Arbeit besteht aus drei Teilen. Der erste Teil behandelt Mozarts kontrapunktische Studien, der zweite bietet Analysen derjenigen Werke Mozarts, die erwähnenswerte kontrapunktische Arbeit aufweisen. Der dritte Teil enthält eine zusammenfassende Betrachtung der kontrapunktischen Formen und der Art ihrer Verwendung. Im zweiten Teil habe ich die Werke, die einem bestimmten kontrapunktischen Typ angehören, chronologisch zusammengefaßt, wobei kontrapunktische Hauptmerkmale in einer Einleitung beschrieben wurden. Deshalb konnte ich mich in den Analysen selbst auf einzelne Hinweise beschränken. Die Formen der Kompositionen habe ich in den Analysen nur insofern beachtet, als sie mit dem Kontrapunkt in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Was die Terminologie betrifft, so unterscheide ich zwischen freien, strengen und kanonischen Imitationen, wobei ich zu den strengen Imitationen auch diejenigen rechne, in denen ein Motiv wiederholt, aber das Intervall nicht immer genau festgehalten wird. Imitationen, die eine bloße Wiederholung ohne kontrapunktische Verarbeitung darstellen, habe ich nicht beachtet.

Im Anschluß an die Analysen bringe ich eine Zusammenfassung der kontrapunktischen Formen, und als Abschluß gebe ich einen Überblick über die Entwicklung des fugierten Stils bei Mozart.

4) Ungedruckte Dissertation, Wien 1920.

5) Herausgegeben im Jahresbericht des Mozarteums in Salzburg, Bd. 23, 1913.

ERSTER TEIL

# MOZARTS KONTRAPUNKTISCHE STUDIEN

Mozarts kontrapunktische Studien beginnen sehr früh. Schon das Londoner Skizzenbuch [1]) mit der Datierung: «Di Wolfgango Mozart. London 1764» enthält neben den zahlreichen Tänzen, Charakterstükken, Etüden, Sonatensätze und Rondos ein Stück (Nr. 25, $K^3 = 15z$) mit kanonischen Imitationen am Anfang (s. die parallelen Oktaven im 5. und 6. T.) und einen bald abgebrochenen Fugenversuch (Nr. 43, $K^3 = 15ss$), der noch sehr unbeholfen ist.

Die nächste Quelle ist das Übungsheft [2]) mit kontrapunktischen Übungen von 1766 oder 1767 (es ist undatiert, muß aber nach allen äußeren und inneren Kriterien in die angegebene Zeit fallen). Auf eine Erklärung der Dur- und Mollskala sowie der Intervalle folgen einige Satzregeln und dann zwei-, drei- und vierstimmige Satzübungen über einen c. f., der in die verschiedenen Stimmen versetzt wird. Es werden die Gattungen des einfachen Kontrapunkts geübt: «nota contra notam, duae, tres, quatuor notae contra notam, cum ligaturis und c. floridus». Die als c. f. ausgewählten Choralmelodien sind J. J. Fux' «Gradus ad Parnassum» entnommen. [3]) Die Aufgaben, Korrekturen und kurzen Bemerkungen stammen von der Hand des Vaters, die Ausarbeitungen und die Reinschrift der korrigierten Aufgaben von der Wolfgangs.

Das kontrapunktische Schaffen von 1767—1769 spiegelt deutlich die Früchte dieser Studien. Die polyphonen Sätze des Offertoriums von 1766/1767 ($K^3 = 34$) sind fehlerlos, wenn auch noch ungeschickt und gezwungen. Die Messe in G-dur ($K^3 = 47d = 49$ von 1768) dagegen weist im «Osanna in excelsis» des Sanctus bereits einen gewissen polyphonen Fluß auf. Auch das Fugato «Cum sancto» (im Gloria), das nur aus einer Durchführung besteht, ist lebendig in der Stimm-

1) G. Schünemann, Mozart als achtjähriger Komponist, Wien 1923, S. 32 u. S. 50.

2) Nach den Mitt. f. d. M.-Gem. (Bd. 3, Berlin 1907/08, Heft 26 [4], S. 104) befindet sich das Heft seit dem Tode von Mozarts jüngerem Sohn Wolfgang († 1844 in Karlsbad) im Mozarteum in Salzburg.

3) Nach O. Jahn (W. A. Mozart, Bd. 1, Leipzig 1867, S. 49, Anm. 4) besaß L. Mozart die lateinische Originalausgabe des Werkes (Wien 1725).

führung. Das Fugato «et vitam» (im Credo) jedoch ist schulmäßig geraten.

Die Werke vom Jahr 1769 zeigen weitere Fortschritte. So setzt zum Beispiel im Schlußfugato des Gloria der d-moll-Messe ($K^3$ = 61a = 65 von 1769) die Instrumentalpartie (Violinen) dem Vokalpart einen gleichbedeutenden Kontrapunkt entgegen. Auch der polyphone Satz des «Et vitam»-Fugato im Credo ist frei und originell. Im Te Deum ($K^3$ = 66b = 141 von 1769) tritt zum ersten Mal ein Doppelfugato auf, das regelmäßig gearbeitet, wenn auch nicht besonders ausgedehnt ist. Wir sehen also in dieser ersten Periode anhand von Übungen und Kompositionen eine ganz folgerichtige Entwicklung vor uns.

In merkwürdigem Gegensatz zu dieser Entwicklung stehen zwei Werke, die in die Zeit zwischen dem Londoner Skizzenbuch von 1764 und dem Übungsheft von 1766—1767 gehören: die vierstimmige Motette ($K^3$ =20) von 1765 und die Schlußfuge aus dem «Galimathias musicum» ($K^3$ = 32 = Anh. 100a) von 1766. Hier ist der Kontrapunkt nicht nur fehlerlos, sondern gewandt und fließend, im Gegensatz zu dem noch recht steifen Satz im Offertorium ($K^3$ = 34 von 1766/67), obgleich dieses aus späterer Zeit stammt. Der Widerspruch erscheint indessen nicht unlösbar, wenn man bedenkt, daß die Motette und die Schlußfuge aus dem «Galimathias musicum» für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Da ist es wahrscheinlich, daß des Vaters Hand helfend eingegriffen hat.

Das Jahr 1770 bot Mozart eine Gelegenheit, sich mit der älteren strengen Polyphonie zu befassen. Am 13. Dezember 1769 trat er mit seinem Vater die erste italienische Reise an, die bis zum 28. März 1771 dauerte. Vater und Sohn bereisten ganz Italien.

Für Mozarts kontrapunktische Studien wurde die Bekanntschaft mit Padre Martini (1706—1784) sehr wichtig. Bei ihrem ersten Aufenthalt in Bologna (vom 24. März bis Ende März) statteten Vater und Sohn Padre Martini mehrere Besuche ab, von denen der Brief L. Mozarts vom 27. März 1770 berichtet [4]): «Wir haben den P: Martino 2 mahl besucht: und jedes mahl hat der Wolfg: eine Fuga ausgeführt, davon der P: Martino nur den Ducem oder La Guida mit etlichen Noten aufgeschrieben hat».

4) L. Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, Bd. 3, S. 29.
5) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 31.

Am 30. März kamen die beiden in Florenz an (s. den Brief L. Mozarts vom 3. April 1770) [5]). Sie wurden von dem Großherzog Leopold (dem späteren Kaiser) zu einem Hofkonzert eingeladen, wo sie den Marchese E. di Ligniville (geb. 1730) kennen lernten. Seine Kanonwerke «Salve regina» und «Stabat mater» (1767) für drei Stimmen waren kontrapunktisch gründlich nach den Regeln der alten römischen Schule gearbeitet. Wolfgang schrieb von den 30 Kanons des «Stabat mater» neun ab. Eine Nachbildung dieses Stils liegt in seinem Kyrie $K^3$ = 73k = 89 von 1770 vor. Im Brief vom 3. April 1770 [6]) berichtet L. Mozart: «Die Sache gieng wie gewöhnlich und die verwunderung war um so grösser, da $S^r$ Ex: der Marchese Ligneville (welcher Musiquedirector ist) der stärkste Contrapunctist in ganz Italien ist, und folglich dem Wolf: die schwersten Fugen vorgelegt und die schwersten Themata aufgegeben, die der Wolf: wie man ein Stück brod isst, weggespielt und ausgeführt».

Am 11. April kamen Vater und Sohn in Rom an, wo sie das berühmte Miserere (ein Stück, abwechselnd für vier- und fünfstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußsatz) von Gregorio Allegri (1582—1652), das am Mittwoch und Freitag der Karwoche regelmäßig in der Sixtinischen Kapelle gesungen wurde, hörten. Den Musikern war die Abschrift verboten. Mozart soll nach einmaligem Zuhören die Komposition zu Hause niedergeschrieben und korrigiert haben (s. L. Mozarts Brief vom 14. April 1770) [7]). Diese Geschichte dürfte ein Element der Übertreibung enthalten. Es ist wahrscheinlich, daß Mozart das Miserere von Allegri schon vorher bei Padre Martini kennengelernt hatte, welcher nach Ch. Burney (1726 bis 1814) [8]) die Abschrift des Miserere vom Papst bekommen hatte.

Am 20. April 1770 trafen sie, von Rom kommend, in Bologna ein. Sie besuchten täglich Padre Martini, dessen kontrapunktischer Unterricht großen Einfluß auf Mozarts Arbeiten gewann. Padre Martini veranlaßte Mozart zu kanonischen Übungen und suchte ihn auch mit dem älteren polyphonen Vokalstil vertraut zu machen. Eine Reihe von Skizzen [9]) in den kontrapunktischen Formen gehört die-

[6]) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 32.

[7]) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 34.

[8]) Ch. Burney, Reisetagebuch, übersetzt von C. D. Ebeling, Bd. 1, Hamburg 1772/73, S. 182 f.

[9]) $K^3$ = 73i = 89a I (1770), $K^3$ = 73r = 89a II (1770), $K^3$ = Anh. 109d (1770).

ser Studienzeit an. Besonders das 3stm. Miserere ($K^3$ = 73s = 85 von 1770) ist ein Beispiel für diesen reifen, an Martinis Lehre und Vorbild geschulten Kontrapunkt.

Der Unterricht bei Padre Martini war eine Vorbereitung für Mozarts Aufnahme in die berühmte Accademia filarmonica zu Bologna (am 9. Oktober 1770). Die Aufnahmebedingungen waren sehr streng. Der Kandidat bekam ein Stück gregorianischen Gesanges (bei Mozart war es die Antiphonenmelodie «Quaerite primum regnum Dei» aus dem Antiphonale Romanum), zu der er in Klausur drei Oberstimmen im strengen Stil zu komponieren hatte.[10]) Mozart schnitt hierbei nicht gerade glänzend ab, und L. Mozarts Brief vom 20. Oktober 1770 [11]), in dem er die glänzende Lösung der Prüfungsaufgabe beschreibt, ist sehr übertrieben. Alle drei Dokumente der Prüfungsarbeit: 1. die ursprüngliche, in Klausur angefertigte Arbeit Mozarts, 2. ihre Korrektur durch Padre Martini, 3. Mozarts Abschrift dieser Korrektur, die dann der Prüfungskommission vorgelegt wurde, sind im Archiv der Accademia Filarmonica und des Conservatorio zu Bologna erhalten geblieben. Das Urteil der Jury ist folgendes «Nel termine di meno d'un'ora ha esso Sr. Mozart portato il suo esperimento, il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente» [12]) («Nach weniger als einer Stunde hat Signor Mozart seinen Versuch abgeliefert, der in Anbetracht der besonderen Verhältnisse als zureichend befunden worden ist»).

Der Unterricht bei Padre Martini hat, obwohl er sehr kurz war, eine große Bedeutung für Mozarts kontrapunktische Entwicklung gehabt. Mozart, der bis zu dieser Zeit den Kontrapunkt nur von der schulmäßigen Seite kannte, lernte unter Martinis Anleitung die einzelnen Stimmen in ihrem selbständigen melodischen und rhythmischen Leben erfassen. Da Martini in seinem Unterricht von den Kunstwerken alter Meister ausging, hatte Mozart auch Gelegenheit, mit der älteren italienischen Musik bekannt zu werden, und unter diesem Einfluß trat das gesangliche Element in Mozarts Kontrapunkt stärker in Erscheinung. Gewiß, an den Beispielen der bisherigen Werke ist festzustellen, daß die Neigung zum Gesanglichen bei Mozart angeboren war, aber die italienische Reise hat diese Begabung

10) Antiphon «Quaerite primum regnum Dei» ($K^3$ = 73v = 86).

11) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 76.

12) A. Einstein, op. cit., S. 209.

vertieft und zur Entfaltung gebracht, was besonders an folgenden Werken zu beobachten ist: In dem Gloria der Messe in c-moll ($K^3$ = 114a = 139 von 1771/1772) und in der Motette «Justum deduxit Dominus» und «O Sancte» $K^3$ = 93d = 326 von 1771. Sogar einige Instrumentalwerke dieser Zeit, wie zum Beispiel der erste Satz des Quartetts in C-dur $K^3$ =157 von 1772 oder 1773 und die Symphonie in Es-dur $K^3$ = 166a = 184 von 1773 weisen einen Kontrapunkt kantablen Charakters auf.

In den Jahren 1770—1775 war Mozart fast ständig auf Reisen, die nur von kurzen Aufenthalten in Salzburg unterbrochen wurden, wo er seinen Kontrapunkt durch das Studium heimatlicher Vorbilder zu vertiefen suchte. Das Beweisstück dafür ist ein Heft [13]) vom Jahre 1773 von mehr als 150 Seiten, in das Mozart im strengen Stil komponierte Werke von Salzburger Meistern eingetragen hat: Messen, Messenteile, Motetten, Offertorien, Gradualien von J. E. Eberlin und M. Haydn. Wie immer bei Mozart sind die Spuren dieser Studien sofort in den Werken nachweisbar, so zum Beispiel in der «Et vitam»-Fuge (im Credo) der C-dur-Messe ($K^3$ = 167 von 1773) mit ihrem strengen, gelehrten Kontrapunkt, in dem das Vokale wieder abgeschwächt ist. In der C-dur-Messe ($K^3$ = 246a = 262 von 1776) ist der vokale Kontrapunkt schon vollständig verschwunden. Ein weiteres Beispiel dieses Stils ist das Fugato im Offertorium «Misericordias Domini» ($K^3$ = 205a = 222 von 1775), dessen Thema Mozart aus einer Motette («Benedicite Domine» von 1773) von J. E. Eberlin abgeschrieben hatte. Mozart schrieb dieses Werk, um dem bayerischen Kurfürsten seine Fähigkeiten im strengen Kirchenstil zu demonstrieren, und er schickte die Partitur am 4. September 1776 an Padre Martini, dessen Antwort für Mozart nicht gerade günstig war. Er fand in dem Werk «alle die Eigenschaften, die die moderne Musik verlangt, gute Harmonie, reiche Modulation usw.» («. . . tutto quello che richiede la musica moderna, buona armonia, matura modulazione, moderato movimento de Violini, modulazione delli passi naturale, e buona condotta»).[14]) Für Padre Martini war dies also «mo-

[13]) Zuerst erwähnt in der musikalischen Zeitschrift «Cäcilia», Bd. 4, Mainz 1826, S. 291.

[14]) Zitiert nach $K^3$ = 205a = 222 (Anmerkung). Dieser Brief Padre Martinis an Mozart vom September 1776 wurde vollständig in der «Storia Universale», Bd. 2, S. 281, veröffentlicht.

derne» Musik, während Mozart ein Werk im alten, strengen Stil geschaffen zu haben glaubte. Ein weiteres Werk, das dieser instrumentalen Richtung des Kontrapunkts angehört, ist die «Litaniae» in D-dur ($K^3$ =186d = 195 von 1774), wo der Kontrapunkt sehr geschickt und wirkungsvoll ist.

Eine neue Entwicklungsstufe in den kontrapunktischen Studien erreichte Mozart erst durch die Bekanntschaft mit Werken von J. S. Bach und G. F. Händel im Winter 1781—1782. Einige Werke von G. F. Händel hatte Mozart schon 1764 in London kennen gelernt. L. Mozart berichtete in einem Brief (London, 28. Mai 1764) [15]) an L. Hagenauer: «... den 19ten May abermahls Abends von 6 bis 10 Uhr beym König und der Königin ... Der König hat ihm (Wolfgang) nicht nur Stücke vom Wagenseil, sondern vom Bach (Johann Christian), Abel und Händel vorgelegt, alles hat er prima vista weggespielt ... Endlich hat er die Violonstimme der Händlischen Arien (die Von ungefehr da lagen) hergenommen und hat über den glatten Baß die schönste Melodie gespiellet, so, daß alles in das äußerste Erstaunen gerieth ...». Damals wurden in der Fastenzeit folgende Oratorien von Händel in London aufgeführt: «Judas Maccabäus», «Samson», «Salomon», «Israel in Ägypten», das «Alexanderfest» und der «Messias». Es ist möglich, daß Mozarts diese Konzerte nicht versäumten, aber von einer besonderen Wirkung auf Wolfgang ist nichts bekannt.

Was J. S. Bach anbetrifft, so ist es zwar nicht ausgeschlossen, daß die eine oder andere Klavier- oder Orgelkomposition Bachs schon in Salzburg in Mozarts Hände gelangt ist, doch ist ein Studium Bachs und Händels in der Zeit bis 1781 nicht nachweisbar.

Die erste sichere Nachricht über die Beschäftigung mit den alten Meistern stammt aus dem Jahre 1782 und steht in einem Brief an den Vater vom 10. April 1782 [16]): «... ich wollte sie gebeten haben, daß wenn sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel [17]) und die toccaten und fugen vom Eberlin schicken. — ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van suiten — und da wird nichts gespiellt als Händl und Bach. — ich mach mir eben eine Collection von den bachischen fugen. — so wohl

15) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 4, S. 235.

16) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 2, S. 163.

17) Gemeint sind die Händelschen Klavierfugen.

Sebastian als Emanuel und friedemann Bach. — Dann auch von den händlischen. und da gehen mir nur diese (noch) ab». Wir können hieraus schließen, daß Mozart damals schon seit einigen Jahren im Besitz von Händelschen Fugen war, denn er hatte ja Salzburg im Jahre 1779 verlassen. G. N. von Nissen gibt an, Mozart habe sich von 1781 an mit Händel beschäftigt.[18]) Vielleicht können wir den Einfluß Händels bei Mozart schon 1780 in einem Werk feststellen; denn in der Messe $K^3 = 337$ von 1780 weist das Benedictus eine so große Kühnheit und kontrapunktische Kraft auf, daß unwillkürlich die Vermutung aufkommt, daß Mozart damals, wenn nicht Bach, so doch Händel kannte.

Wie aus der zitierten Briefstelle hervorgeht, wurde Mozart durch den Baron Gottfried van Swieten (1734—1803) zu intensiverer Beschäftigung mit Bach und Händel angeregt. Van Swietens Name taucht erstmals in Mozarts Brief vom 6. Mai 1781 [19]) auf. Etwas später, am 20. April 1782 [20]), schreibt er der Schwester: «Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespiellt) nach hause gegeben . . . der in der that — am Werthe einen sehr großen — an der zahl aber freylich sehr kleinen schatz von guter Musick hat . . . wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb — ich habe sie unter der hand bekommen, und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern, leider gesehen, daß sie — gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen. allen Respect für seinen 4stimmigen satz. aber seine klavierfugen sind lauter in die länge gezogene versettl.».

Van Swieten hatte in seinem Haus eine Privatmusik eingerichtet. Die Grundlage bildete ein Streichtrio, das sich durch J. Haydns oder eines anderen Komponisten Anwesenheit gelegentlich zu einem Quartett erweiterte. In Mozart gewann man den Klavier- und Partiturspieler. Man fand sich allsonntäglich zwischen 12 und 2 Uhr in der Wohnung des Barons zusammen, und Mozart lernte aus englischen Partituren, die van Swieten 1769 in England erworben hatte, den «Judas Maccabäus», «Joseph», «Samson», «Messias», «Alexan-

18) G. N. von Nissen, Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, S. 446.
19) L. Schiedermair, op. cit., Bd. 2, S. 77.
20) L. Schiedermair, op. cit., Bd.2, S. 164.

derfest», «Acis und Galathea», «Cäcilien-Ode», «Herakles», «Athalia», «Trauerhymne», «Utrechter Tedeum» und kleinere Werke Händels kennen.

Die Werke von J. S. Bach verschaffte sich van Swieten in Berlin, so die «Kunst der Fuge», Abschriften des «Wohltemperierten Klaviers» und der Orgeltrios.[21])

Von van Swieten bekam Mozart den Auftrag, Händelsche Oratorien zu bearbeiten (1788—1790). Nach Mozarts Verzeichnis war das erste Händelsche Oratorium, das er bearbeitete, «Acis und Galathea» (November 1788), dann folgten im März 1789 der «Messias» und im Juli 1790 das «Alexanderfest» und die kleine «Cäcilien-Ode».

Was die Bearbeitungen Bachscher Werke anbelangt, die auch im Auftrag van Swietens gemacht wurden, so ist hier vor allem eine 1782 entstandene Übertragung von fünf Fugen aus dem 2. Teil des WtK (c-moll, Es-dur, E-dur, d-moll, D-dur) für Streichinstrumente ($K^3$ = 405) zu nennen[22]), dann eine ebenfalls für Streichinstrumente bearbeitete Bach-Fugensammlung ($K^3$ = 404a) aus demselben Jahr, von der erstmalig W. Rust im Vorwort des IX. Jahrganges der Gesamtausgabe von Bachs Werken berichtete.[23]) Diese Sammlung besteht aus fünf Fugen von J. S. Bach und einer Fuge von W. Fr. Bach. Die drei ersten Fugen stammen aus dem WtK (1. Teil: es-moll, 2. Teil: g-moll und Fis-dur). Sie wurden von Mozart teilweise transponiert (so die es-moll-Fuge nach d-moll und die Fis-dur-Fuge nach F-dur) und alle mit neuen Präludien versehen. Die Verwendung des doppelten Kontrapunkts macht das Präludium in g-moll besonders interessant. Die vierte Fuge ist der Kontrapunkt Nr. 8 in F-dur aus der «Kunst der Fuge». Das Präludium dazu entnahm Mozart der Orgelsonate Nr. 3 (Adagio e dolce). Aus der Orgelsonate Nr. 2 stammen das Präludium und die Fuge Nr. 5 in Es-dur. Die sechste Fuge ist eine Übertragung der f-moll Klavierfuge von W. Fr. Bach, die Mozart mit einem neuen Präludium versah.

21) W. A. Mozarts thematischer Catalog vom 9. Februar 1784 bis zum 15. September 1791, hg. von J. André, [1] 1805, [2] 1828.

22) E. Lewicki, Mozarts Verhältnis zu Seb. Bach, Mitt. f. d. M.-Gem., 15. Heft, März 1903, S. 163 f.

23) W. Rust, Vorwort zu Bd. IX der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Leipzig 1860, S. XXVI.

G. N. von Nissen (1761—1826) berichtet uns [24]), daß die Werke von Bach und Händel, besonders ihre Fugen und Präludien, seit 1782 stets auf Mozarts Pult lagen. Nach Mozarts Tode fand man in seinem Nachlaß Bachs «Clavierübung II. Teil» und das J. S. Bach zugeschriebene «Kleine harmonische Labyrinth für Orgel» vor.[25]) Auch das Unterrichtsheft von 1784 [26]) zeugt von dem großen Einfluß, den Bach und Händel auf Mozart ausgeübt haben; es befindet sich in der Hofbibliothek in Wien [27]). Von seinen 19 Folioblättern gehören die ersten 13 zusammen und bilden das eigentliche Unterrichtsheft (für Barbara Ployer), während die sechs letzten ursprünglich lose Blätter waren [28]), auf denen Mozart z. T. Skizzen, z. T. kontrapunktische Übungen und Studien für seinen eigenen Gebrauch notiert hatte. Diese Blätter sind später, nach Mozarts Tode, in den Besitz des Abbé Stadler übergegangen [29]), der schon vorher das Unterrichtsheft von Barbara Ployer bekommen hatte. Wahrscheinlich ließ Abbé Stadler die losen Blätter dann mit dem Heft zusammenbinden. Auf Blatt 14a befinden sich Beispiele für den einfachen Kontrapunkt mit imitierenden Einsätzen der Stimmen. Auf Blatt 14b steht das Thema des Chores «See, the conqu'ring hero comes!» aus «Judas Maccabäus» (1746) von Händel, worauf einige Skizzen folgen. Auf Blatt 15a steht außer der Skizze eines Basses ein bald abgebrochener Entwurf einer 4stm. Fuge. Blatt 16a enthält eine Übung im Kontrapunkt: drei Stm. umranken imitierend eine als c. f. im Alt liegende Choralmelodie. Auf Blatt 16b befinden sich mehrere Themen, die sich für eine polyphone Bearbeitung eignen, aber nicht verarbeitet sind. Auf Blatt 17a befindet sich ein Fugenentwurf über das Thema ut, re, mi, fa, sol, la. Am Anfang steht ein Vermerk von fremder Hand: Nr. 93 vom Froberger komponiert. Anfang einer Fuge [30]). Blatt 18a enthält den Beginn einer Fuge, deren Themaanfang eine kleine Ähnlichkeit mit dem der Bachschen Fuge in b-moll aus dem 2. Teil des WtK aufweist.

24) G. N. von Nissen, op. cit., S. 655.

25) N. 54 und N. 58 des Nachlasses, s. R. Lach, op. cit., S. 37.

26) R. Lach, op. cit., S. 51 ff.

27) Der Codex 17.559 (A. N. 65 A. 8), s. Lach, op. cit., S. 5.

28) G. N. von Nissen, op. cit., S. 648.

29) R. Lach, op. cit., S. 42, Anm. 1.

30) Das Thema liegt J. J. Frobergers C-dur-Phantasie Nr. 1 zugrunde (veröffentlicht von G. Adler DTÖ, Jahrg. 4, Teil 1, Wien 1897, S. 33).

Auf Blatt 19a steht der Anfang einer Fuge in e-moll. Das Thema ist mit der gis-moll-Fuge von J. S. Bach (aus dem 1. Teil des WtK) verwandt. Auf Blatt 19b nimmt Mozart dieses Thema wieder auf und führt es etwas weiter. Dann folgen noch 2 Fugenanfänge. Das Thema des ersten hat große Ähnlichkeit mit Bachs As-dur-Fuge aus dem 2. Tl. des WtK, das Thema des zweiten mit dem Thema der Gigue in der französischen Suite Nr. 1 in d-moll.

Alle diese kontrapunktischen Studien zeigen in ihrer thematischen Erfindung, ihrem Aufbau und ihrer Verarbeitungstechnik im einzelnen einen so starken Einfluß J. S. Bachs, daß sie, was die Zeit ihrer Entstehung betrifft, in die Jahre 1782—1783 zu verweisen sind.

Das Interesse für Kontrapunkt, besonders für Fugen und Kanons, spiegelt sich in dieser Zeit auch in Mozarts Schaffen. Sehr bezeichnend ist aber, daß nur ein Bruchteil der Fugen von Mozart selbst zu Ende geführt wurde, so $K^3$ = 375e = 401 von 1782, $K^3$ = 383a = 394 von 1782, $K^3$ = 426 von 1783, $K^3$ = 546 von 1788. Demgegenüber ist die Anzahl der Fugenfragmente sehr groß. Allein im Jahre 1782 sind folgende Fugenfragmente entstanden: $K^3$ = 375d = Anh. 45, $K^3$ = 375f = 153 (später von Simon Sechter ergänzt), $K^3$ = 375g = Anh. 41, $K^3$ = 383b = Anh. 40, $K^3$ = 383c = Anh. 39, $K^3$ = 385k = 154 (von S. Sechter ergänzt), $K^3$ = 385b = 443 = Anh. 67 (von Abbé Stadler ergänzt), $K^3$ = 385m = Anh. 77, $K^3$ = Anh. 417a = Anh. 23a, $K^3$ = 417c = Anh. 76 (1782—1783).

Auch die Beschäftigung mit der Kanonform ist jetzt sehr intensiv. Im Jahre 1782 komponierte Mozart folgende Kanons: $K^3$ = 382a = 229, $K^3$ = 382b = 230, $K^3$ 382c = 231, $K^3$ = 382d = 233, $K^3$ = 382e = 234, $K^3$ =382f = 347, $K^3$ = 382g = 348. Weitere Kanons erschienen zwischen 1785 und 1789. 1785: $K^3$ = 559, $K^3$ = 560; 1786: $K^3$ = 507, $K^3$ = 508a; 1787: $K^3$ = 509a = 232, $K^3$ = 515b = 228 I und II; 1788: $K^3$ = 553, $K^3$ = 554, $K^3$ =555, $K^3$ = 556, $K^3$ = 557, $K^3$ = 558, $K^3$ = 561, $K^3$ = 562; 1789: $K^3$ = 572a = Anh. 4. Die Kanons $K^3$ = 562a, $K^3$ = 562b, $K^3$ = 562c = Anh. 191 und $K^3$ = 562d sind undatiert.

Abgesehen von diesen Fugen und Kanons sind die Früchte der Beschäftigung mit den alten Meistern besonders in folgenden Werken zu beobachten: in der Klaviersuite $K^3$ = 385i = 399 von 1782, in der a-moll-Sonate für Klavier und Violine $K^3$ = 385e = 402 von 1782, in der c-moll-Fuge für zwei Klaviere $K^3$ =426 von 1783, in der

C-dur-Phantasie mit einer Fuge für Klavier $K^3$ = 383a = 394 von 1782, in der f-moll-Phantasie $K^3$ = 608 von 1791, im Finale des zweiten Aktes der «Zauberflöte» («Gesang der geharnischten Männer») $K^3$ = 620 von 1791, sowie im Requiem $K^3$ = 626 von 1791.

Das Interesse für Bach wurde noch einmal deutlich sichtbar, als Mozart im April 1789 in Leipzig war. Er suchte den Kantor der Thomasschule, J. F. Doles (1715—1797), einen Schüler von Seb. Bach, auf. Nach dem Bericht eines Zeitgenossen [31]) spielte Mozart am 22. April auf der Orgel der Thomaskirche u. a. den Choral «Jesu meine Zuversicht», so gut, daß Doles meinte, der alte Bach sei wieder auferstanden. Doles ließ zum Dank Mozart die 8stm. Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» vorsingen und widmete Mozart eine seiner eigenen Kantaten. Als Mozart erfuhr, daß man in der Thomasschule noch mehrere Motetten Bachs hätte, ließ er sich die Stimmen geben und vertiefte sich in ihr Studium. Nachdem er sie alle durchgearbeitet hatte, erbat er sich eine Kopie dieser Motetten. Beim Abschied warf Mozart zwei 3stm. Kanons aufs Papier: einen traurigen in langen und einen scherzhaften in kurzen Noten; er übergab diese den Anwesenden zum Singen, wobei sich herausstellte, daß beide, gleichzeitig gesungen, einen 6stm. tragikomischen Kanon ergaben, dessen Verlust sehr zu beklagen ist ($K^3$ = 572a = Anh. 4). Dem Leipziger Hoforganisten K. J. Engel (gest. 1795) [32]) schrieb Mozart am 17. Mai 1789 die ganz von Bach beeinflußte kleine Gigue f. Klavier ($K^3$ = 574) ins Stammbuch.

Wie wir sahen, läßt sich in den seit 1782 entstandenen Werken Mozarts der Einfluß Bachscher Satzkunst nachweisen. Ohne Bach hätte Mozart wahrscheinlich die abgeklärte und verinnerlichte Anwendung der strengen Schreibart nicht kennen gelernt, die seinen späteren Kompositionen eigen ist. Unter dem Einfluß der alten Meister gewann seine kontrapunktische Technik an Eindringlichkeit, Klarheit und Wärme und erreichte eine geordnete melodische Linienführung.

An der Fugenarbeit der älteren Meister rufen besonders die Umkehrungen, Verkürzungen und Verlängerungen Mozarts Interesse wach. Er verwendet diese Mittel in seinen eigenen Kompositionen,

31) H. Abert, op. cit., Bd. 2, S. 628.
32) H. Abert, op. cit., Bd. 2, S. 632.

ohne aber dabei dieselbe Ökonomie walten zu lassen. Die große melodische Linie, die Spannkraft, die innere Steigerung mit den großen Höhepunkten, wie sie in Bachs Fugen in Erscheinung treten, erreicht Mozart nicht. Er fesselt mehr durch die Aneinanderreihung der Kleinarbeit.

Der Reichtum und die Kühnheit der harmonischen Behandlung weist gleichfalls auf die alten Meister als Quelle zurück. Zwar finden sich auch in den früheren Werken Mozarts harmonische Schönheiten, aber sie erscheinen als rein harmonische Kombinationen, während sie jetzt aus der Durchführung des polyphonen Prinzips hervorgehen. Zuweilen führt die Selbständigkeit der Stimmführung zu einer gewissen Herbheit der Harmonik, was gleichfalls an die alten Meister erinnert.

So sehen wir, daß Mozarts kontrapunktische Studien unter verschiedenen Einflüssen gestanden haben. Diese Einflüsse zeigen sich deutlich in den Werken, zu deren Analyse wir jetzt übergehen.

ZWEITER TEIL

# DER KONTRAPUNKT BEI MOZART

Wie aus der Untersuchung des Kontrapunkts in W. A. Mozarts Werken hervorgeht, lassen sich je nach den Einflüssen, die nacheinander auf ihn einwirkten, fünf Gruppen feststellen: A. der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Salzburger Komponisten: C. H. Biber (1681—1749), J. E. Eberlin (1702—1762), J. M. Haydn (1737 bis 1806), L. Mozart (1719—1787); B. der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Italiener: G. B. Martini (1706—1784), Marchese di Ligniville (geb. 1730); C. der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. Haydns (1732—1809) und D. und E. der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. S. Bachs (1685—1750) und G. F. Händels (1685—1759). Die Synthese dieser Einflüsse ist der Kontrapunkt der späteren Werke Mozarts, den ich spezifisch mozartisch nennen und den ich unter F behandeln möchte.

## A. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Salzburger Komponisten

Für den Salzburger Stil im allgemeinen ist eine einfache Harmonik, eine prägnante Rhythmik und eine instrumental beeinflußte Melodik mit großen Sprüngen und vielen Verzierungen typisch. Sowohl vokale als auch instrumentale Kompositionen gehören diesem Stil an, so zum Beispiel das Offertorium de Sanctissimo Sacramento (1750) von Leopold Mozart[1]), die Litaniae de Venerabili Sacramento a 4 Voci (1792)[2]) und die Sinfonien in C-dur (14. Januar 1764), G-dur (6. Mai 1768) und Es-dur (2. Januar 1788) von M. Haydn[3]). Daneben kommt, besonders in den Kirchenkompositionen, auch die von den Italienern übernommene kantable Stimmführung vor, zum Beispiel in der Missa brevis sanctorum septem dolorum B. M. V. (1731) von C. H. Biber[4]), in der Motette (Offertorium) de Beata

[1]) DTB, Jahrg. 9, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 179 ff.

[2]) M. Haydn, Litaniae de Venerabili Sacramento, Leipzig o. J. Weitere Angaben in DTÖ, Jahrg. 32, Bd. 62, Wien 1925, S. XI, Nr. 13.

[3]) DTÖ, Jahrg. 14, Teil 2, Wien 1907, S. XV, XVII.

Maria Virgine «Quae est ista» (ohne Datum) von J. E. Eberlin [5]) und in der Missa St. Francisci (16. August 1803) von M. Haydn [6]).

Der Kontrapunkt spielt im Schaffen der Salzburger eine geringe Rolle und ist meistens homophon beeinflußt. Es kommen Imitationen, Fugatos und Fugen vor, die ganz dem oben beschriebenen Stil angehören. Die Fugatos und Fugen sind sehr einfach angelegt. Sie wirken scholastisch und wenig originell. Gewöhnlich schließen die Fugatos nach der ersten Durchführung ab (s. das Fugato am Schluß der C-dur-Symphonie M. Haydns vom 19. Februar 1788).[7]) In den Fugen folgt meistens nach der ersten Durchführung, in der die Reihenfolge der Einsätze immer dieselbe ist (Baß, Tenor, Alt, Sopran), das erste Zwischenspiel mit Bruchteilen des Dux und Comes und darauf die erste Engführung in der Dominante. Nach der zweiten Engführung (in der Tonika) schließt die Fuge homophon ab (s. zum Beispiel die «Cum sancto spiritu»-Fuge in M. Haydns «Missa St. Francisci» in d-moll vom 16. August 1803).[8]) Die Themen sind meist reich an Sprüngen und weitschweifig.

Diese Merkmale begegnen uns auch in den Werken Mozarts, die unter dem Einfluß der Salzburger stehen. Es sind auffallenderweise fast alles Kirchenkompositionen. Auch hier spielt der Kontrapunkt eine geringe Rolle. Es kommen nur Imitationen und recht unpersönliche Fugatos und Fugen vor.

An Hand einiger Beispiele möchte ich den Einfluß der Salzburger auf W. A. Mozart verdeutlichen:

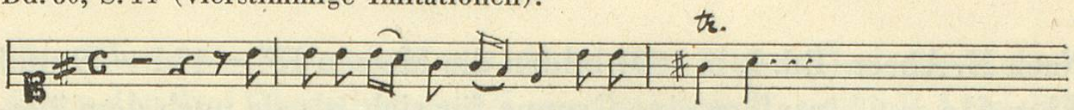
1. Imitationen mit Verzierungen und prägnantem Rhythmus (Notenbsp. 1 und 2).
2. Fugenthemen mit großen Sprüngen (Notenbsp. 3).
3. Fugenthemen mit prägnantem Rhythmus (Notenbsp. 4).

4) DTÖ, Jahrg. 43, Bd. 80, Wien 1936, S. 1.
5) DTÖ, Jahrg. 43, Bd. 80, Wien 1936, S. 35.
6) DTÖ, Jahrg. 22, Bd. 45, Wien 1915, S. 1.
7) DTÖ, Jahrg. 14, Teil 2, S. 17.
8) DTÖ, Jahrg. 22, Bd. 45, Wien 1915, S. 50.

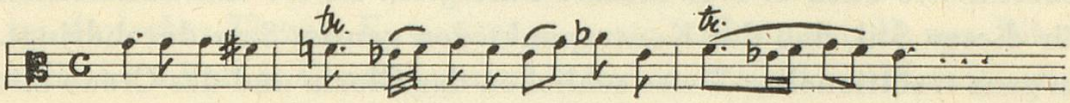
*Themen von Imitationen*

Bsp. 1

C. H. Biber: «Hosanna in excelsis» in der Missa brevis (1731), DTÖ, Jahrg. 43, Bd. 80, S. 14 (vierstimmige Imitationen).

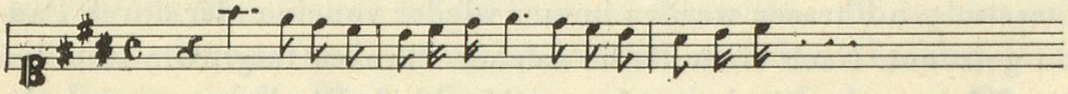


W. A. Mozart: Credo K³ = 246a = 262, Ser. 1, Bd. 2, Nr. 12, S. 146, (vierstimmige Imitationen).

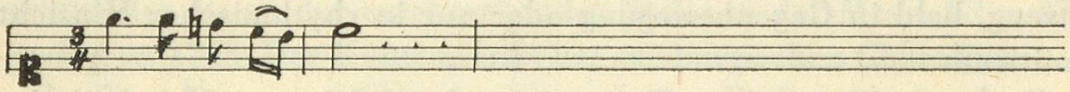


Bsp. 2

L. Mozart: Offertorium de sanctissimo sacramento (1750), DTB, Jahrg. 9, Bd. 2, S. 183 (vierstimmige Imitationen).



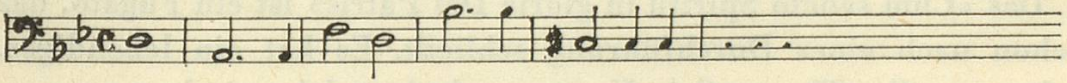
W. A. Mozart: Kyrie eleison K³ = 66, Ser. 1, Bd. 1, Nr. 3, S. 54, (dreistimmige Imitationen).



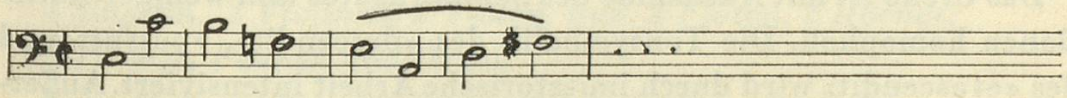
*Fugenthemen*

Bsp. 3

M. Haydn: Pignus-Fuge aus der Litaniae de Venerabili Sacramento (1792), Breitkopf und Härtel, o. J., S. 55.

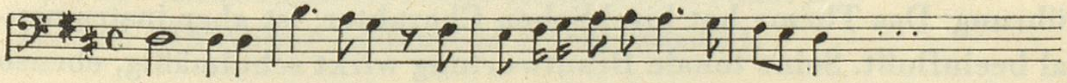


W. A. Mozart: Agnus Dei K³ = 167, Ser. 1, Bd. 1, Nr. 5, S. 234.

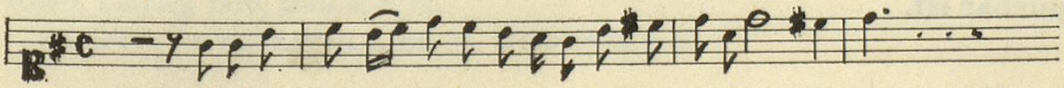


Bsp. 4

M. Haydn: Cum sancto-Fuge aus der Missa Sancti Francisci, DTÖ, Jahrg. 22, Bd. 45, S. 50 ff.



W. A. Mozart: Cum sancto-Fuge aus der Messe K³ =47d = 49, Ser. 1, Bd. 1, Nr. 1, S. 9.



*$K^3$ = 47d = 49. Missa brevis in G-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel.*

*Komp. Oktober/November 1768 in Wien. Ser. 1, 1.*

Nach H. Abert (Bd. I, S. 159) bilden die Messen $K^3$ = 47d =49 und $K^3$ = 61a = 65 insofern eine Gruppe für sich, als sie noch dem älteren, strengeren Messenstil angehören, dem in Salzburg sowohl J. E. Eberlin wie auch z. T. L. Mozart huldigten. Es ist charakteristisch für diesen Stil, daß der Kontrapunkt den ganzen Satz durchdringt. In ganz traditioneller Weise schließen das Gloria und das Credo mit Fugatos ab, in denen das Thema nur einmal durchgeführt wird.

Die fünftaktige Einleitung des Kyrie beginnt mit freien Imitationen. Der folgende Hauptabschnitt ist ganz imitatorisch gehalten. Die kurzatmigen Phrasen werden immer wieder voneinander durch Pausen getrennt. Nach einer Reihe solcher Phrasen folgt, wie stets bei den Salzburgern, ein homophoner Abschluß. Die kontrapunktische Technik ist abwechslungsreich. So werden die kurzen Phrasen bald streng, bald in Gegenbewegung oder nur in rhythmischer Hinsicht imitiert.

Das ganze Kyrie ist ein Beispiel für den Salzburger Vokalstil, der zuweilen instrumentale und vokale Merkmale in sich vereinigt. Vokal ist die melodische Linie, instrumental ist die Kurzatmigkeit der Phrasen und die prägnante Rhythmik.

Das «Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris» ist ein Fugato, das schon nach einer Durchführung schließt. Es hat ein lebendiges, schwungvolles Thema. Sein Kontrapunkt ist salzburgisch.

Das Credo ist mit Ausnahme des Schlußfugatos und weniger Imitationen homophon. Die Tonsymbolik des «descendit», «passus» und des «et ascendit» wird durch imitatorische Arbeit intensiviert. Außerdem kommen bei «Et iterum venturus est» und bei «in remissionem» Imitationen vor. Wie das Fugato am Schluß des Gloria, so besteht auch das Fugato des «Et vitam venturi saeculi» nur aus einer Durchführung. Das Thema hat kirchlichen Charakter, ist aber instrumental beeinflußt. Seine tonale Beantwortung wirkt schulmäßig, ebenso die Stimmführung im allgemeinen. Sonst ist das Fugato nicht ungeschickt, wenn auch eine gewisse Unsicherheit des Komponisten noch spürbar ist.

*$K^3$ = 61a = 65. Missa brevis in d-moll für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß und Orgel.*

*Komp. am 14. Januar 1769 in Salzburg. Ser. 1, 2.*

Das Gloria ist homophon mit Ausnahme kleiner Imitationen zwischen den drei Oberstimmen bei «peccata mundi» und mit Ausnahme des Schlußfugatos. Das Thema dieses nur aus einer Durchführung bestehenden Fugatos erinnert an ein im 17. und 18. Jh. oft verarbeitetes dorisches Thema. Es kommt u. a. am Anfang von H. von Bibers «Missa a 4 Voci in Contrapuncto» [9]) und in A. Caldaras Motette «Ego sum panis vivus» [10]) vor. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Auch das Credo ist im ganzen homophon. Nur einige Stellen sind am Anfang imitatorisch belebt (wie «et ascendit», «qui locutus est», «in remissionem» und «resurrectionem»), und den Abschluß bildet ein Fugato auf die Worte «Et vitam venturi saeculi. Amen». Das nur einmal durchgeführte Thema ist frisch, die Stimmführung freier und origineller als an der entsprechenden Stelle in der Messe $K^3$ = 47d = 49 von 1768. Der Kontrapunkt hat salzburgischen Charakter.

Im Benedictus sind Imitationen nur in den Violinen und außerdem in den ersten beiden Takten der Singstimmen vorhanden.

Das Agnus Dei ist ganz homophon mit Ausnahme kleiner Imitationen am Beginn des «dona nobis pacem».

*$K^3$ = 66a = 117. Offertorium in C-dur (pro omni tempore) für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Tromp., Pauken und Orgel.*

*Komp. im September oder Oktober 1769 in Salzburg. Ser. 3, 20.*

Das Offertorium in C-dur besteht aus drei Teilen:

I. Teil «Benedictus sit Deus» Allegro in C (Chor),

II. Teil «Introibo» Andante in F (Sopransolo),

9) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. 7966, s. G. Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition ..., in den Studien zur Musikwissenschaft, Leipzig 1916, Heft 4, S. 11.

10) DTÖ, Jahrg. 13, Teil I, Bd. 26, Wien 1906, S. 5.

III. Teil «Jubilate» Allegro in C (Chor). Nur der erste Teil ist kontrapunktisch belebt. Hier wechseln die homophonen Partien mit Abschnitten ab, die imitatorisch beginnen und homophon enden. Die Imitationen sind abwechslungsreich gearbeitet. In T. 2/3 und 18/20 werden die gemeinsamen Einsätze des Sopran und Tenor vom Alt und Baß frei imitiert, ebenso in T. 4/5 die gemeinsamen Einsätze des Sopran und Alt vom Tenor und Baß (was sich T. 28 mit vertauschten Stimmengruppen wiederholt). In T. 7/9 treten S. B. A. T. nacheinander in strengen Imitationen ein.

*$K^3$ = 66. Missa in C-dur (sog. Dominicus-Messe) für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Tromp., Pauken und Orgel.*

*Komp. im Oktober 1769 in Salzburg. Ser. 1, 3.*

In der Anwendung des Kontrapunkts bedeutet die C-dur-Messe den Übergang von der älteren, in Salzburg gepflegten Tradition zu dem neuen Salzburger Stil, der sich in folgendem zeigt:

1. in der Zusammensetzung des Kyrie aus einem homophonen Adagio und einem teilweise polyphonen Allegro, 2. darin, daß in der ganzen Messe die kontrapunktischen Abschnitte mit den homophonen abwechseln, 3. in der vollen Ausführung der Fugen «Cum sancto spiritu» und «Et vitam», anstelle der früheren einmaligen Durchführung des Themas.[11]) Der kontrapunktische Abschnitt des Kyrie (T. 74/77) ist imitatorisch durchgeführt.

Das «Cum sancto spiritu» ist eine voll ausgeführte, normal gebaute Fuge, deren Thema schulmäßig ist.

Die Schlußfuge des Credo «et vitam venturi . . .» hat ein persönliches, frisches Thema und ist wirkungsvoll aufgebaut.

Das Benedictus ist ein Soloquartett. Kontrapunktische Stellen sind selten. Sie bestehen aus Imitationen, so in T. 10—12 und 19—22. Der Charakter des Kontrapunkts ist in der ganzen Messe salzburgisch.

11) $K^3$ = 47d =49 und $K^3$ = 61a = 65.

*$K^3$ = 66b = 141. Te Deum für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß und Orgel.*

*Komp. Ende 1769 in Salzburg. Ser. 3, 13.*

In dem «Te Deum» in C-dur lehnt sich Mozart an M. Haydns «Te Deum» (1. April 1760) an.[12]) Kontrapunktische Arbeit finden wir nur im Schlußfugato auf die Worte «In te domine speravi», in dem sich polyphone und homophone Elemente miteinander vermischen. Es beginnt wie eine Doppelfuge mit zwei Themen, geht aber dann in freie Verarbeitung über. Die kontrapunktische Arbeit ist von Anfang an von homophonen Elementen durchsetzt, die im Verlauf des Stückes immer mehr die Oberhand gewinnen und schließlich zu einem akkordischen Schluß führen. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 74e = 109. Litaniae de B. M. V. (Lauretanae) für 4 Singstm., 2 Violinen, (3 Posaunen), Orgel und Baß.*

*Komp. im Mai 1771 in Salzburg. Ser. 2, 1.*

In der Litanei in B-dur wird vom Kontrapunkt selten Gebrauch gemacht. Es sind hauptsächlich Imitationen und imitatorische Einsätze, wie im «Sancta Maria» bei «Virgo prudentissima» und «Foederis arca» und im «Salus infirmorum» auf die Worte «ora pro nobis». Der Kontrapunkt hat salzburgischen Charakter.

*$K^3$ = 90a = 116. Missa brevis in F-dur (Kyrie) für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel.*

*Komp. im Frühsommer 1771 in Salzburg. Ser. 24, 33.*

Im Kyrie in F-dur wechseln die Abschnitte im freien Kontrapunkt mit homophonen ab. Die Singstimmen setzen zuweilen in kleinen Imitationen ein (T. 1, 5, 15, 17, 19, 24, 28, 30). Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

12) Die Partitur befindet sich in der Staatsbibliothek München (Ms. 463), s. W. Kurthen, Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, ZMW, Jahrg. 3, Leipzig 1920, Beilage V, S. 376.

*$K^3$ = 125. Litaniae de venerabili altaris sacramento, für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Tromp., Baß und Orgel.*

*Komp. im März 1772 in Salzburg. Ser. 2, 2.*

Als Vorbild für die Litaniae in B-dur diente W. A. Mozart ein Werk seines Vaters, die Litaniae in C-dur von 1768 [13]). Das Kyrie ist mit Ausnahme einiger imitatorisch beginnender Abschnitte (T. 37—42, T. 43/44, T. 79—81) homophon gehalten. Die «Pignus futurae gloriae»-Fuge ist bei Leopold eine Doppelfuge, während Wolfgang sich mit einer einfachen, aber dafür sehr ausgedehnten Fuge begnügt. Das Thema, das eher für instrumentale als für vokale Ausführung geeignet ist, beginnt in den Bässen, denen die Blasinstrumente mit einer Figur antworten, die sich im Verlauf der Fuge immer wiederholt. Mannigfaltig und reich an Modulationen ist die Verarbeitung des Themas, das stets fast unverkürzt und unverändert durchgeführt wird. Obwohl diese Fuge schulmäßig gearbeitet ist, klingt sie voll und frisch. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 127. Regina Coeli in B-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, Baß und Orgel.*

*Komp. im Mai 1772 in Salzburg. Ser. 3, 11.*

Das Allegro maestoso und das Andante sind vorwiegend homophon, aber an einigen Stellen in den Singstimmen kontrapunktisch belebt. So weisen die Takte 20/23, 26/28, 40/41 (77/78) des Allegro freien Kontrapunkt auf, während in den Takten 30/31, (67/68), 37/38 (74/75) des Allegro und in den Takten 40/44 (80—84) des Andante strenge Imitationen vorkommen. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 129. Sinfonie in G-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner.*

*Komp. im Mai 1772 in Salzburg. Ser. 8, 17.*

Im Andante, das im ganzen homophon ist, bilden einige imitatorische Takte den kontrastierenden Mittelteil. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

13) DTB, Jahrg. IX, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 188.

*$K^3$ = 158b = 198. Offertorium in F-dur für Sopran- und Tenor-Solo «Sub tuum praesidium». Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel.*

*Komp. Anfang 1773 in Mailand. Ser. 3, 24.*

Das Offertorium in F-dur von W. A. Mozart zeigt große Änlichkeit mit dem «Offertorium zu Ehren der seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria mit 2 Singstm., Diskant und Alt, 2 Violinen, 2 Hörnern, einer Altviole und einem Violone» von M. Haydn.[14]) Wer wen nachgeahmt hat, kann man nicht feststellen, da das Jahr der Entstehung des Haydnschen Offertoriums nicht bekannt ist. In dieser Komposition kommen kleine Imitationen zwischen den Singstm. in T. 50/51, 55—58 (64—66) und 59—66 vor. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 167. Missa in honorem SS$^{mae}$ Trinitatis in C-dur, für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Tromp., Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. im Juni 1773 in Salzburg. Ser. 1, 5.*

Das Kyrie ist in der Form eines Sonatensatzes geschrieben. Nur an einer Stelle (T. 27—30) kommen echoartige Imitationen vor.

Das Gloria schließt mit einer einfach gebauten «Cum sancto spiritu»-Fuge von salzburgischem Charakter.

Das Credo weist Rondoform auf. Es ist homophon mit Ausnahme weniger imitatorischer Takte bei «Et in unum», «genitum», «per quem omnia», «et incarnatus est . . . sancto», bei «et ascendit» und bei «et exspecto». Wie in der Messe $K^3$ = 47d = 49 wird auch hier die Tonsymbolik des «Sub Pontio Pilato passus et sepultus est» durch Imitationen verstärkt. Das «Et vitam venturi . . .» ist eine regelmäßig gebaute Fuge mit sehr langem Thema. Der Kontrapunkt hat salzburgischen Charakter.

Das im ganzen homophone «Agnus Dei» schließt mit einer Fuge auf die Worte «Dona nobis pacem». Das Thema ist recht lang und durch seine großen Intervalle mehr für Instrumente als zum Singen

14) K. A. Rosenthal, Eine Imitation von Mozarts Offertorium . . ., in der ZMW, Jahrg. 14, S. 277.

geeignet. Die regelmäßige Fuge schließt mit einer Coda, in der nach imitatorischen Einsätze des abgewandelten Themas ein homophoner Schluß folgt. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 174. Quintett in B-dur für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell.*
*Komp. im Dezember 1773 (begonnen im Frühjahr) in Salzburg. Ser. 13, 1.*

Nach WSF (Bd. 2, Nr. 177, S. 27 f.) diente diesem Werk das Quintett in C-dur von M. Haydn als Vorbild. Im Adagio treten nur kleine Imitationen auf (T. 10—14 und an der entsprechenden Stelle in der Reprise). Auch im Finale ist die kontrapunktische Arbeit bescheiden. Sie besteht vor allem darin, daß eine durch alle Stimmen wandernde Sechzehntelfigur erst von einer, dann von zwei, drei und vier Stimmen in halben Noten begleitet wird (in der Exposition T. 13—20; in der Durchführung T. 97—102; in der Reprise T. 175—182 und in der Coda T. 293—300). Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 186i = 91. Kyrie in D-dur für 4 Singstm., Violine, Baß und Orgel.*
*Komp. 1774. Ser. 24, 32.*

Nur 32 Takte der vierstm. Kyriefuge in D-dur stammen von W. A. Mozart, die übrigen wurden von F. X. Süßmayr [15]) ergänzt. Das Thema erklingt ununterbrochen, ebenso eine Sechzehntelfigur der Violine. Die Fuge ist fehlerlos, hat aber schulmäßigen Charakter. Der Kontrapunkt ist salzburgisch.

*$K^3$ = 186d = 195. Litaniae Lauretanae in D-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Baß und Orgel.*
*Komp. (vor dem Mai) 1774 in Salzburg. Ser. 2, 3.*

Die Marienlitanei in D-dur verbindet das Konzertant-Sinfonische mit strenger kontrapunktischer Arbeit.

15 A. Einstein, Anmerkung $K^3$ = 186i = 91, S. 259.

Das Kyrie ist ein Sonatensatz mit einer kurzen langsamen Einleitung. In dieser Einleitung werden die Soli von einander imitierenden Choreinsätzen abgelöst. Der Schluß ist homophon. Der kontrapunktische Satz des folgenden Allegro ist sehr geschickt und wirkungsvoll. Er ist hauptsächlich auf Imitationen aufgebaut, die frei gearbeitet sind. Auf die Textworte wird wenig Rücksicht genommen.

Die kontrapunktische Arbeit des «Salus infirmorum» beschränkt sich auf Verwendung strenger Imitationen. Im «Regina angelorum» treten die Solostimmen in den T. 99/104 und die Chorstimmen in den T. 58/64 (146/52) imitierend ein. In dem ganzen Stück ist der Kontrapunkt salzburgisch.

*$K^3$ = 186 f = 192. Missa brevis in F-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß und Orgel.*

*Komp. 24. Juni 1774 in Salzburg. Ser. 1, 6*

Das Kyrie ist ein Sonatensatz mit zwei Themen, für den der Wechsel von Soli und Tutti charakteristisch ist. Die Tuttistellen weisen reiche imitatorische Arbeit von salzburgischem Charakter auf.

Im Gloria tritt außer vielen verschiedenen Imitationen bei den Worten «Cum sancto spiritu . . .» ein lebhaftes Fugato auf, das nach altem salzburgischem Brauch nur eine Durchführung aufweist. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Das Credo ist besonders einheitlich dadurch, daß sein vokales Viernotenmotiv [16]) zwölfmal wiederholt wird. Die kontrapunktischen Stellen wechseln fast regelmäßig mit homophonen Partien ab, wobei das Hauptmotiv immer mit neuen Kontrapunkten wiederkehrt. Die kontrapunktische Arbeit besteht hauptsächlich aus Imitationen, wie in T. 5/6, 32/4 (96/8), 36—40 (100—104), 57—63, 68 bis 70, 81/2. Manche Stellen, wie die Takte 27/30 (86/89), sind im

[16]) Das Viernotenmotiv wurde schon von A. Scarlatti angewendet (vgl. A. Reissmann, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 3, München 1863, Buch 4, S. 39 ff.), später von M. Haydn im Graduale «Qui sedes» Nr. 3 (DTÖ, Jahrg. 32, Bd. 62, Wien 1925, S. VI), von J. Haydn im Finale der D-dur-Symphonie Nr. 13 von 1763 (s. Gesamtausgabe) und von W. A. Mozart im Andante der Es-dur-Symphonie $K^3$ = 16, im Sanctus der C-dur-Messe $K^3$ = 257, in der B-dur-Symphonie $K^3$ = 316, im ersten Satz der Violinsonate $K^3$ = 481 und im Schlußsatz der C-dur-Symphonie $K^3$ = 551.

freien Kontrapunkt gearbeitet. Das «Et vitam venturi saeculi amen» ist ein Fugato mit einer einmaligen Durchführung des variierten Viernotenmotivs. Jeder Einsatz wird von einer kontrapunktierenden, im Quintabstand einsetzenden Gegenstimme der Streicher begleitet. Im «Amen» erscheint das unveränderte Viernotenmotiv in Engführung. Das Fugato schließt homophon ab. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Das Sanctus ist in einem freien, vorwiegend polyphonen Satz gehalten, wobei die kontrapunktischen Partien homophon abschließen. T. 1—6 sind im freien Kontrapunkt, T. 10—14 imitatorisch gearbeitet. Das «Osanna» ist ein recht konventionelles Fugato mit einmaliger Durchführung des Themas, woran sich eine fragmentarische Engführung anschließt.

Der Kontrapunkt des Benedictus ist ebenfalls salzburgisch, doch macht sich im ersten Teil in der teilweise gesanglichen Führung der Singstimmen italienischer Einfluß bemerkbar.

*$K^3$ = 186g = 193. «Dixit» et «Magnificat» für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Baß.*

*Komp. im Juli 1774 in Salzburg. Ser. 2, 5.*

Charakteristisch ist für beide Sätze ein sorgfältiges Eingehen auf den Text; beide zeigen eine ernsthafte und gute kontrapunktische Arbeit.

Das «Dixit» ist wie eine kurze Messe komponiert und besteht aus zwei Teilen: «Dixit Dominus Domino meo» und «Gloria patri». Im ersten Teil wechseln homophone und kontrapunktische Abschnitte miteinander ab. Die kontrapunktische Arbeit beschränkt sich auf imitatorische Anfänge. Das «Gloria patri» ist ein selbständiger Satz, was schon durch den Taktwechsel deutlich wird. Die langsame Einleitung beginnt imitatorisch (T. 72—75) und schließt homophon ab. Darauf folgt auf die Worte «et in saecula saeculorum» eine Fuge, die ganz einfach gebaut ist und dem Salzburger Vokalstil angehört.

Größer angelegt ist das zweiteilige Magnificat. Mozart legt seinem Thema, das zuerst im Tenor erscheint, den dritten Choralton des Magnificat zugrunde und gewinnt aus ihm ein Thema, das der Viernotendevise, die im Finale der Jupitersymphonie und in anderen seiner Kompositionen vorkommt, sehr ähnlich ist. Gleichzeitig mit

dem Tenor stimmt der Baß ein Gegenthema an, das zusammen mit dem Hauptthema die Grundlage des ganzen Satzes bildet. Diese Themen werden zu kleinen kontrapunktischen Sätzen verarbeitet, welche durch andere, frei gestaltete Zwischenglieder miteinander verbunden sind.

In der zweiteiligen Doxologie folgt auf das vorwiegend homophone «Gloria patri» eine lebhafte Fuge auf die Worte «et in saecula saeculorum». Nach der ersten Durchführung (T. 106/114) erscheint das teilweise veränderte Hauptthema, von wenigen Zwischenspielen unterbrochen, sechs Mal in Engführung, woran sich einige homophone Schlußtakte anschließen. Die Fuge ist ausgedehnter als die Schlußfuge des «Dixit». Im ganzen Werk ist der Kontrapunkt salzburgisch.

*$K^3$ = 205a = 222. Offertorium de tempore «Misericordias Domini» in d-moll für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Baß und Orgel.*

*Komp. im Januar oder Februar 1775 in München. Ser. 3, 25.*

In dem Offertorium «Misericordias Domini ...» teilt Mozart den Psalmtext in zwei Teile, von denen er den ersten («Misericordias Domini») stets homophon, den zweiten («cantabo in aeternum») stets polyphon komponiert. Das Thema des Fugatos (T. 3—10) ist wörtlich der Motette «Benedixisti Domine» von J. E. Eberlin [17]) entnommen. Nach seiner einmaligen Durchführung folgen strenge Imitationen eines zweiten Themas im Quintabstand (T. 10—14), an die sich das homophone «Misericordias Domini» anschließt. In dem folgenden polyphonen Abschnitt bringt der Sopran einen Teil des Hauptthemas in variierter Form (vgl. Baß T. 5/6 u. Alt T. 8/9), während der Alt mit dem dritten Thema einsetzt. Der Sopran wird vom Tenor, der Alt vom Baß im Oktavabstand streng imitiert (T. 17—21). Nach dem zweistimmigen «Misericordias» beginnt ein Abschnitt im freien Kontrapunkt (T. 27—34) mit Anfangsimitationen des variierten ersten Themas. Wiederum folgen, wie schon nach der ersten Verarbeitung des Hauptthemas, Imitationen des zweiten Themas (T. 39

17) H. Abert, W. A. Mozart, Bd. 2, Leipzig 1921, Notenbeilage III (1 und 2), S. 4.

bis 43). Ohne einen homophonen Zwischenteil schließt sich gleich (T. 43—47) ein polyphoner Abschnitt an, der den Takten 17—21 genau entspricht. Das zweistimmige «Misericordias Domini» leitet zu einer neuen Verarbeitung des variierten Hauptthemas über, das diesmal in der Gegenbewegung beantwortet (T. 53—56) und dann mit einer Variation des dritten Themas zusammen verarbeitet wird (T. 57—60). Nach homophonen Zwischentakten wird wiederum der Anfang des Hauptthemas im Quintabstand in der Gegenbewegung imitiert (T. 66—70). Nach weiteren homophonen Takten wird zuerst eine Variation des zweiten Themas (T. 73—75), dann eine variierte Form des dritten Themas, letztere zusammen mit einem neuen Kontrapunkt, streng imitiert (T. 76—81). Unmittelbar darauf folgen Imitationen des ersten Themataktes in der Gegenbewegung (T. 82—86) und nach einem weiteren homophonen Zwischenteil Imitationen desselben Taktes in der ursprünglichen Form (T. 100 —105). Darauf folgt eine Variation des dritten Themas (T. 106—107), das nach einigen homophonen Takten in strengen Imitationen verarbeitet wird (T. 112—116). Dann treten das erste und das zweite Thema hinzu (T. 116—129). An das zweistimmige «Misericordias» schließt sich ein Abschnitt (T. 134—138) an, der den Takten 17—21 ungefähr entspricht. Nach einem weiteren homophonen Abschnitt wird der erste Takt des Hauptthemas in Gegenbewegung im Quintabstand imitiert (T. 144—149). Der Satz schließt mit freien Imitationen und einigen homophonen Takten.

Der Charakter des an Melismen reichen Hauptthemas ist instrumental. Die kontrapunktische Arbeit ist kunstvoll und reich, weist aber eine gewisse Gelehrtheit und Trockenheit auf, wie sie für den salzburgischen Kontrapunkt typisch ist. Durch die reiche Harmonik jedoch und die Verwendung chromatischer Kontrapunkte weist die Komposition über den Salzburger Stil hinaus.

*$K^3$ = 246a = 262. Missa (longa) in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Tromp., Orgel.*
*Komp. im Mai 1776 in Salzburg. Ser. 1, 12.*

Die Messe in C-dur ist stilistisch besonders bunt ausgefallen. Einerseits spielt der Kontrapunkt eine große Rolle, andrerseits ist ein star-

ker Einfluß der zeitgenössischen Instrumentalmusik bemerkbar. Die kontrapunktische Arbeit beschränkt sich nicht nur auf Anfangsimitationen, sondern durchdringt nach dem Vorbild der Salzburger ganze Abschnitte, die mit homophonen Takten abwechseln. Der Kontrapunkt ist salzburgisch.

Das Kyrie beginnt mit einem instrumentalen Präludium. Ihm folgt der Chor mit zwei Themen, die in freien und strengen Imitationen miteinander kontrapunktieren.

Das Gloria ist im ganzen homophon. Nur bei «Domine Fili ...» wird ein Motiv von den Singstimmen und ein zweites von den Violinen streng imitiert. Das «Cum sancto spiritu ...» ist eine regelmäßig gebaute Tripelfuge von schülerhaftem Charakter, deren drei Themen ohne Unterbrechung durch Zwischenspiele streng wiederholt werden, worauf ein homophoner Abschluß folgt.

Das Credo ist bis zum «Adagio ma non troppo» ganz homophon. Das Soloquartett von «et incarnatus est» bis «et homo factus est ...» beginnt und endet mit strengen Imitationen. Beim «Crucifixus» liegen freie Imitationen vor.

Die sehr ausgedehnte «Et vitam»-Fuge ist regelmäßig gearbeitet. Nach WSF [18]) erinnert sie an das c-moll-Fugato der 6. Klaviersonate aus Chr. Bachs erster Sammlung. Im Sanctus befinden sich am Anfang des «Osanna» Imitationen eines recht ausgedehnten Themas.

In den Soloteilen des Benedictus liegen an zwei Stellen Imitationen gleichfalls recht ausgedehnter Themen vor (T. 20—28 und 35 bis 39).

*$K^3$ = 248a = 260. Offertorium de venerabili sacramento «Venite, populi» für 2 vierstm. Chöre, 2 Violinen (ad libitum), Baß und Orgel.*

*Komp. im Juni 1776 in Salzburg. Ser. 3, 26.*

Das dreiteilige Offertorium in D-dur ist vorwiegend imitatorisch gehalten. Im ersten Satz (Allegro) wechseln homophone und polyphone Abschnitte miteinander ab, wobei für letztere der homophone Schluß (T. 11—20, 23—34) charakteristisch ist. Im ersten polypho-

18) Bd. II, Nr. 254, S. 297.

nen Abschnitt kehrt das Thema, das schon den Satz eingeleitet hatte, wieder. Zweimal wird es von zwei einander imitierenden Stimmen abgelöst, die sich darauf mit den übrigen zu einem homophonen Schluß vereinigen, und das dritte Mal wird es vom ersten Chor in Imitationen, vom zweiten Chor akkordisch begleitet. Der zweite polyphone Abschnitt beginnt mit imitatorischen Einsätzen des zweiten Themas («que habet Deos»), das von Echos begleitet wird. Der Schluß ist homophon.

Auch das Schlußallegro besteht aus homophonen und polyphonen Abschnitten, die miteinander abwechseln. Die polyphonen Abschnitte (T. 1—10, 15—24) sind reich an Imitationen. Im ersten Abschnitt wird das Thema, das mit dem Anfangsthema des ersten Allegro identisch ist, imitatorisch zuerst im zweiten Chor durchgeführt, dann auch im ersten mit imitierender Begleitung des zweiten Chores. Der zweite polyphone Abschnitt hat dasselbe Thema wie der zweite polyphone Abschnitt des ersten Allegro und ist ihm in der Verarbeitung insofern ähnlich, als das imitierend einsetzende Thema ständig von Echos begleitet wird.

Die kontrapunktische Arbeit nimmt in dieser Komposition einen recht großen Raum ein, doch ihr Charakter ist ziemlich oberflächlich. Sie weist salzburgischen Einfluß auf.

*$K^3$ = 317. Missa («Krönungsmesse») in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Tromp., 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. 23. März 1779 in Salzburg. Ser. 1, 14.*

In dieser Messe in C-dur kommen nur an folgenden Stellen kleine Imitationen vor: im Kyrie bei «Christe eleison», im Gloria bei «Domine Deus», «suscipe», «Qui sedes» und «Amen». Im Credo wird die Tonsymbolik des «Descendit» durch Imitationen hervorgehoben und der mittlere Teil des «Amen» durch Imitationen belebt. Im Agnus liegen in den Takten 65/66 und 71/72 (75/76) Imitationen vor. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

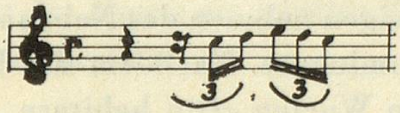
*$K^3$ = 318. Symphonie (Ouvertüre) in G-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Tromp. und Pauken.*

*Komp. 26. April 1779 in Salzburg. Ser. 8, 32.*

Im Allegro spiritoso folgen auf die Tuttiteile des Themas kleine Imitationen in den Streichern. Kurz nach Beginn der Durchführung wird ein Achtelmotiv in den Violinen imitiert. Darauf folgt, gleichfalls in den Streichern, eine imitatorische Verarbeitung vom Anfang des Hauptthemas. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 323. Kyrie in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Tromp., Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. 1779 in Salzburg. Ser. 3, 4.*

Der Schluß des Kyrie in C-dur ist verloren gegangen und später von Abbé Stadler ergänzt worden (vom 38. Takt an). Der vorwiegend homophone Satz wird durch die Imitationen eines kurzen Sechzehntelmotivs im Orchester  belebt. Im Takt 24 setzt der Sopran mit einem Dreiklangsmotiv ein, das im Abstand von je 2 Takten nacheinander vom Tenor, Alt und Baß imitiert und im Verlaufe des Abschnitts von den verschiedenen Stimmen mehrmals in freier Weise wiederholt wird (T. 24—34). Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

*$K^3$ = 339. Vesperae solennes de confessore in C-dur, für 4 Singstm., 2 Violinen, Fagott, 2 Tromp., 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. 1780 in Salzburg. Ser. 2, 7.*

Im «Confitebor» beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf imitatorische Einsätze («confessio . . .», «opera manuum . . .», «confirmata . . .», «laudatio ejus» und «Amen»). Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Im «Beatus vir» gibt es drei kontrapunktische Abschnitte: Das «In memoria . . .» (T. 75—87) und der mittlere Teil des «Amen» sind kontrapunktisch belebt; im «Peccator videbit» wird das Thema des Soprans vom Alt, das Baßthema vom Tenor kanonisch nachgeahmt (T. 125—136). Der Kontrapunkt ist salzburgisch.

Das Thema der «Laudate pueri»-Fuge mit seinem verminderten Septimensprung wurde schon von den älteren Meistern verwendet: J. S. Bach [19]), G. F. Händel [20]), D. Buxtehude (1637—1707) [21]), J. Kuhnau (1660—1722) [22]), J. Pachelbel (1653—1706) [23]). Mozart verarbeitete es noch in einigen anderen Werken, so im «Crucifixus» und «Qui cum patre» $K^3 = 47d = 49$, im «Osanna» $K^3 = 61a = 65$ und im Kyrie des Requiem. Die Fuge ist unregelmäßig gebaut. Nach der ersten Durchführung des Themas tritt auf die Worte «Qui sicut» ein einfaches Skalenmotiv auf, das zunächst im Quintabstand imitiert wird. Es wird in der ganzen Fuge als eine Art Nebenthema beibehalten. Der Abschnitt endet homophon. Darauf werden, beginnend mit den Worten «Suscitans . . .», beide Themen miteinander verbunden und verarbeitet. Am Schluß dieses Abschnitts erscheint das leicht variierte Hauptthema bei den Worten «cum principibus . . .» in einer Engführung. Die Geigen nehmen das Nebenmotiv auf, und das Ganze schließt auf der Dominante. Nachdem das Hauptthema wieder eingesetzt hat (bei den Worten «Qui habitare . . .») tritt seine Umkehrung als Gegenthema hinzu, und die regelmäßige Durchführung läuft wiederum in einen homophonen Zwischensatz aus. Darauf treten im «Gloria patri» das Thema und seine Umkehrung über einem Orgel-

19) J. S. Bach, Fuge in f-moll, WtK, Teil 2.

J. S. Bach, Kantate Nr. 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», Bach-Gesamtausgabe, Bd. 23, S. 160.

J. S. Bach, Musikalisches Opfer, c-moll-Fuge Nr. 1.

20) G. F. Händel, Messias, Chor Nr. 2 «And with his stripes are we healed», Chrysanders Gesamtausgabe, Bd. 45, S. 138.

G. F. Händel, Fuge a-moll Nr. 5, Chrysanders Gesamtausgabe, Bd. 2, S. 171.

G. F. Händel, Israel in Ägypten, Chor Nr. 2 «They loathed to drink of the river . . .», Chrysanders Gesamtausgabe, Bd. 16, S. 17.

21) D. Buxtehude, Preludium und Fuge (fis-moll) Nr. 8, ed. H. Keller, Ausgewählte Orgelwerke, Leipzig 1938.

22) J. Kuhnau, Neuer Clavier-Übung andrer Theil, 1692, Nr. 6, DDT, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 55.

23) J. Pachelbel, «Magnificat primi toni» (s. die Fugen Nr. 14 und Nr. 15), DTÖ, Jahrg. 8, Wien 1901, S. 15 und S. 16.

punkt gleichzeitig auf, während die Geigen eine selbständige Begleitung ausführen. Dann folgt eine Engführung des variierten Hauptthemas in seiner ursprünglichen Bewegungsrichtung mit einem Abschluß auf der Dominante. Am Schluß (bei den Worten «et in saecula ...») erscheint das Hauptthema in einer neuen Engführung in den Singstimmen und das Nebenthema in der Begleitung. Die Fuge geht in das «Amen» über, das zunächst kontrapunktisch belebt ist und dann homophon schließt. Die Fuge ist mit größtem Kunstverstand angelegt und ausgeführt. Bemerkenswert ist die Abweichung von dem Bau einer normalen Fuge an den homophonen Stellen. Man hat den Eindruck geistvoller musikalischer Arbeit. Der Kontrapunkt ist salzburgisch.

Im «Magnificat» beginnen einige Abschnitte imitatorisch («Magnificat ...», «Quia fecit ...», «Et sanctum ...», «et exaltavit ...», «Abraham», «in saecula» und «sicut erat»). Der Kontrapunkt ist, wie in der ganzen Vesper, so auch hier salzburgisch.

*$K^3$ = 386c = 407. Quintett in Es-dur für Violine, 2 Violen, Horn, Violoncell (oder statt des Horns ein zweites Violoncell).*

*Komp. Ende 1782 in Wien. Ser. 13, 3.*

In diesem Quintett spielt der Kontrapunkt eine geringe Rolle. Kleine Imitationen stehen im ersten Satz am Anfang der Durchführung, im zweiten Satz in den Takten 9—10, 12—15, in der Durchführung T. 56—59 und im Finale in den T. 115—118 und 167—177.

Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

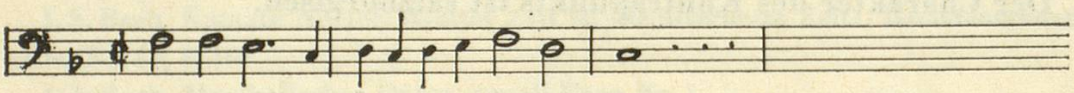
## B. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Italiener

Im Gegensatz zu dem instrumental beeinflußten salzburgischen Stil zeichnet sich der italienische Stil in vokalen wie instrumentalen Werken durch eine ausgesprochen gesangliche Stimmführung aus. Die melodische Linie ist fließend. Sprünge kommen zwar vor, doch sind sie stets leicht zu singen und werden meistens von stufenweiser Bewegung abgelöst. Die Rhythmik ist sehr ausgeglichen und entbehrt jeder Schärfe. Große Notenwerte werden bevorzugt.

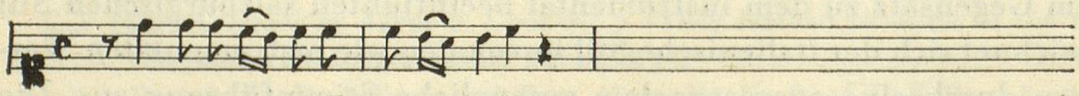
Was für den Stil der Italiener im allgemeinen gilt, gilt auch für den Kontrapunkt, der in ihren Werken eine bedeutende Rolle spielt. Der kontrapunktische Satz Padre Martinis und seiner Zeitgenossen ist sehr kunstvoll gearbeitet und reich an Modulationen. Bei Padre Martini liegt der Schwerpunkt der kontrapunktischen Arbeit auf Imitationen und Kanons. Von seinen Werken sei als Beispiel für die Verwendung der Imitationen das «Intret oratio mea» [1]) genannt. Hier ist besonderer Wert auf die regelmäßige taktweise Einsatzfolge der Stimmen gelegt. Ein gutes Beispiel für das Vorkommen kunstvoller Kanons ist das Kyrie aus Padre Martinis «Missa intera» in d-moll von 1733/34 [2]). Im «Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto» hat Padre Martini seine kontrapunktischen Erfahrungen in Form eines Lehrbuches (hg. 1774/75, 2 Bände mit einer Sammlung von Musterbeispielen) dargestellt.
Mozart lernte den italienischen Kontrapunkt während seines kurzen Unterrichts bei Padre Martini kennen und verwendete ihn oft wie in seinen vokalen so auch in seinen instrumentalen Werken. Einige Beispiele mögen den Einfluß der Italiener auf Mozart veranschaulichen.

*Themen von Imitationen*

Bsp. 1
G. B. Martini: Missa Da Requiem, Rom 1879, S. 4 (vierstimmige Imitationen).



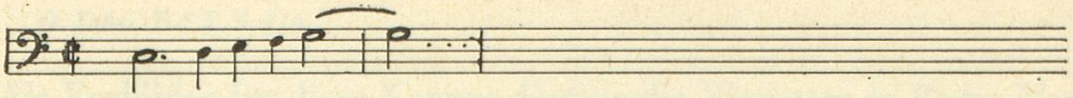
W. A. Mozart: K³ = 93d = 326, Ser. 3, Bd. 2, Nr. 29, S. 117 (vierstimmige Imitationen).



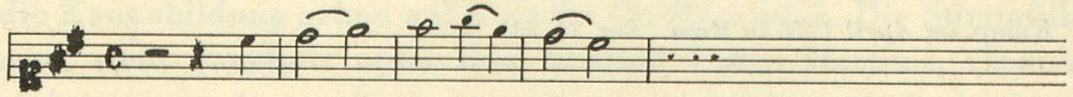
1) K. G. Fellerer, Der Palestrinastil im 18. Jh., Augsburg 1929, S. 271.
2) K. G. Fellerer, op. cit., S. 269.

Bsp. 2

G. B. Martini: Missa Da Requiem, Rom 1879, S. 8 (zweistimmige Imitationen).

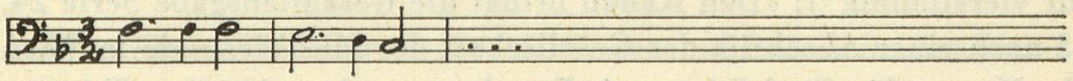


W. A. Mozart: K³ = 384, Ser. 5, Nr. 15, S. 224 (vierstimmige Imitationen).

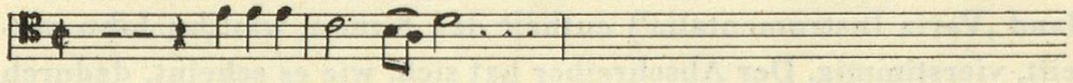


Bsp. 3

G. B. Martini: Missa Da Requiem, Rom 1879, S. 5 (vierstimmige Imitationen).

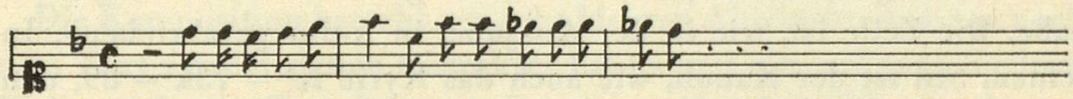


W. A. Mozart: K³ = 73s = 85, Ser. 3, Bd. 1, Nr. 8, S. 60 (zweistimmige Imitationen).

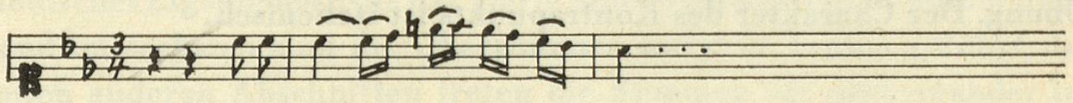


Bsp. 4

G. B. Martini: Duetto primo aus den «Duetti da Camera», Bologna 1763, S. 3 (zweistimmige Imitationen).



W. A. Mozart: K³ = 384, Ser. 5, Nr. 15, S. 260 (zweistimmige Imitationen).



*K³ = Anh. 109d. Kanonische Studien für Sopran, Alt, Tenor, Baß.*

*Entstanden 1770 in Florenz, Rom, Bologna.*

*Ausgabe: O. Jahn, Bd. II, Notenbeilage S. 14.*

Die Studien bestehen aus zwei einfachen und einem Doppelkanon. Im ersten Kanon folgen auf die beiden Einsätze im Einklang der dritte und vierte in der Oberquint. Der zweite und dritte Kanon stehen im Einklang. Der Charakter des Kontrapunkts ist in allen diesen Studien italienisch.

Aus derselben Zeit stammen die weiteren Kanon-Studien $K^3$ = Anh. 109d, die noch unveröffentlicht sind (s. $K^3$, S. 832).

*$K^3$ = 73i = 89a I. Kanon zu vier Stimmen.*

***Komp. im April 1770 in Rom. Ser. 24, 53.***

Dieser textlose Kanon im Einklang ist in der G. A. Ser. 24, 53 fünfstimmig. O. Jahn (Bd. 1, S. 115) aber veröffentlichte seine ersten 13 Takte in vierstimmiger Fassung. Auch H. Abert hält den Kanon für vierstimmig [3]): «Den Kanon bringt die Gesamtausgabe Serie 24, 53 nach einer Abschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als ‚Kanon für fünf Stimmen'. Das Autograph auf einem Skizzenblatte in der königlichen Bibliothek in Berlin (eingeheftet in einen Band ‚Varia Instrumentalia') enthält den Kanon, wie ihn Jahn mitteilt, vierstimmig. Der Abschreiber hat sich, wie es scheint, dadurch täuschen lassen, daß Mozart über die vier Stimmen den Kanon in einer Zeile besonders geschrieben und immer nach je drei Takten ein Zeichen gemacht hat, daß hier die folgende Stimme einzusetzen habe. Die Zeile ist, wie in der Ausgabe, in A-dur geschrieben». In seinem Stil ist der Kanon, wie auch das Kyrie $K^3$ = 73k = 89, den Lignivilleschen Kanons nachgebildet. Er erinnert an eine einfache Übung. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch.

*$K^3$ = 73k = 89. Kyrie in G-dur für fünf Soprane.*

***Komp. im Mai 1770 in Rom. Ser. 3, 2.***

Auch das Kyrie in G-dur ist eine Nachbildung des Lignivilleschen Stils (S. 21). Es besteht aus drei fünfstm. Kanons «ad unisonum»: 1. Kyrie, 2. Christe, 3. Kyrie. Die Komposition ist leicht und spielerisch behandelt. Die Einsätze der Stimmen folgen immer in derselben Ordnung und in demselben Abstand. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch. Es ist eine gute Schülerarbeit.

3) H. Abert, op. cit., Bd. 1, S. 185, Anm. 3.

*$K^3$ = 73r = 89a II. Fünf Rätselkanons.*

*Komp. im Juli/August 1770 in Bologna.*

*O. Jahn, Bd. I, S. 116.*

Als Vorbilder für diese Kanons dienten die Vignetten in Padre Martinis «Storia della musica». Auch die Texte und die Anweisungen für die Kanonbildung gehen auf dieselbe Quelle zurück. Die Stimmführung steht ebenfalls unter dem Einfluß Padre Martinis. Obwohl einige etwas seltsame Sprünge vorkommen, ist die melodische Linie doch im allgemeinen kantabel. Alle fünf Kanons machen den Eindruck einer Schülerarbeit.

*$K^3$ = 73s = 85. Miserere für Alt, Tenor und Baß, nebst beziffertem Orgelbaß.*

*Komp. Ende Juli oder Anfang August 1770 in Bologna. Ser. 3, 8 (nicht nach dem Autograph).*

Dieses Stück ist unter dem Einfluß Padre Martinis entstanden. Das zeigt sich in der gesanglichen Stimmführung, in dem Reichtum an Modulationen und in der Berücksichtigung des Textes.

Die Komposition besteht aus acht kleinen Abschnitten, die je nach dem Text verschiedenen Charakter haben und alle auf verschiedene Weise nach a-moll modulieren. Fast immer hat jede Stimme ein melodisches Eigenleben. Nur das vierte Stück ist vorwiegend homophon, und im sechsten sind die Oberstimmen meist in Terzen geführt. In allen anderen Abschnitten treten die Stimmen oft nacheinander in freien Imitationen ein. Im achten Stück wird die chromatische Linie des Alt durch die Unterstimme in der Gegenbewegung imitiert (T. 4—6). Alle Imitationen sind recht einfach. Der Kontrapunkt hat italienischen Charakter.

*$K^3$ = 73u = 44. Introitus «Cibavit eos» für 4 Singstm. und Orgel.*

*Komp. Ende September oder Anfang Oktober 1770 in Bologna. Ser. 24, 31.*

Das Stück hat große Ähnlichkeit mit der Antiphone «Quaerite» und wurde möglicherweise einige Tage vor der Prüfung in der «Accademia Filarmonica» geschrieben.[4]) Es hat den Charakter eines

4) A. Einstein, $K^3$ = 73u = 44, S. 133, Anmerkung.

Übungsstückes und ist wahrscheinlich unter der Aufsicht Padre Martinis entstanden. In der Baßstimme liegt als c. f. die Melodie des «Cibavit eos» aus dem Antiphonale Romanum. Diese Melodie durfte von Wolfgang in melodischer Hinsicht nicht geändert werden, wohl aber in ihrer rhythmischen Gliederung.[5]) Die Begleitstimmen verlaufen im freien Kontrapunkt. Ab und zu führen sie kleine Imitationen aus. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch.

*$K^3$ = 114a = 139. Missa (solemnis) in c-moll für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 3 Posaunen, 4 Tromp., Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. Ende 1771 bis Anfang 1772 in Salzburg. Ser. 1, 4.*

Das Gloria umfaßt 4 Chorsätze, zwei Duette und ein Sopransolo. Das «Gratias agimus tibi», ein Chorsatz, ist vorwiegend homophon und hat deklamatorischen Charakter. Nur bei «propter magnam gloriam tuam» liegen Imitationen in der Unterquint vor, die italienischen Charakter aufweisen. Den Abschluß des Gloria bildet eine Fuge auf die Worte «Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen». Sie ist im einzelnen sorgfältig gearbeitet. Die Wirkung des Stückes wird aber abgeschwächt durch den zweimaligen Orgelpunkt auf der Dominante und die meist gleiche Einsatzordnung der Stimmen. Der Kontrapunkt hat italienischen Charakter.

Das Credo besteht aus mehreren Chorsätzen und zwei solistischen Stücken. Im «Et incarnatus est» kommen bei «Et homo factus est» Imitationen von ausnahmsweise salzburgischem Charakter vor. Am Anfang des Abschnittes «Et resurrexit» sind die Worte «et ascendit» kontrapunktisch belebt, und am Schluß beginnen die Worte «judicare vivos» imitatorisch. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch. Im «Et unam sanctam . . .» befinden sich bei «in remissionem» Imitationen in der Gegenbewegung und bei «resurrectionem» einige Takte in freiem Kontrapunkt von italienischem Charakter. Das «Et vitam . . . Amen» ist eine Doppelfuge. Sie ist gut gearbeitet, wirkt aber schülermäßiger als die «Cum sancto»-Fuge des Gloria. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch. Das der Fuge vorangehende viertaktige Orchestervorspiel taucht wieder am Schluß des «Amen» auf und trägt wesentlich zur Geschlossenheit bei.

5) H. Abert, op. cit., Bd. 1, S. 196.

Das Sanctus ist ein Chorsatz. Nach einem langsamen Beginn folgt das «Pleni sunt coeli . . .» im Allegro. Es wird belebt durch einige Takte mit imitatorischer Arbeit(T . 12—17).

Das «Osanna» besteht aus kleinen Imitationen. Im Takt 7/8 findet sich eine unauffällige Quintenparallele zwischen Alt und Tenor. Im ganzen Sanctus ist der Kontrapunkt italienisch.

*$K^3$ = 166a = 184. Sinfonie in Es-dur für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp.*

*Komp. im Frühjahr 1773 in Salzburg. Ser. 8, 26.*

In dem in Sonatenform gebauten Andante ist die kontrapunktische Arbeit interessant. Ein rhythmisches Grundmotiv wird imitatorisch verarbeitet, zuerst zwischen beiden Geigen, während die Violen und Celli in gebundener Achtelbewegung dazu kontrapunktieren (T. 1 bis 10), dann zwischen den ersten Geigen, Flöten und Hörnern, wobei die zweiten Geigen und die Violen 1/32-Werte in Albertischer Manier ausführen (T. 11/4). Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch.

Im Schlußsatz tritt das zweite Thema imitatorisch im Quintabstand ein. Weitere Imitationen befinden sich am Anfang der Durchführung. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch.

*$K^3$ = 186b = 202. Sinfonie in D-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Tromp. (Trombe lunghe).*

*Komp. 5. Mai 1774 in Salzburg. Ser. 8, 30.*

Die Imitationen am Anfang des Andantino con moto sind schöne Beispiele italienischen Kontrapunkts.

*$K^3$ = 300c = 304. Sonate in e-moll für Klavier und Violine.*

*Komp. im Frühsommer 1778 in Paris. Nr. 4 der sechs Sonaten op. 1, der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet. Ser. 18, 28.*

Kleine Beispiele italienisch beeinflußten Kontrapunkts sind die Kanons am Ende der Exposition und am Ende der Reprise im ersten Satz.

*$K^3$ = 562c = Anh. 191. Kanon für 4 Singstm.*
*Ser. 24, 51.*

Der Kanon in C-dur ist bemerkenswert durch seine Einsätze in der Untersekunde. Der Kontrapunkt ist in seiner Gesanglichkeit italienisch beeinflußt.

*$K^3$ = 366. Idomeneo, Rè di Creta, ossia, Ilia ed Idamante. Opera seria in 3 Atti. Text vom Hofkaplan Abbate Giambattista Varesco in Salzburg, nach einer französischen Oper von Danchet und Campra (1712).*
*Komp. vom Oktober 1780 bis zum Januar 1781 in Salzburg und München.*
*Ser. 5, 13.*

Der «Idomeneo» ist Mozarts erstes Werk, in dem kontrapunktische Arbeit mit charakterisierender Absicht verwendet wird. Der Charakter des Kontrapunkts ist sowohl im Orchester als auch in den Singstimmen von den Italienern beeinflußt.

Im Chor Nr. 5 imitieren die Unterstimmen einander gegenseitig in den T. 26—32. Das hinabsteigende Motiv symbolisiert den Abstieg in das Reich des Todes. In den Takten 35—40 treten freie Imitationen in allen Stimmen auf.

In der Arie Nr. 10 befinden sich kleine Imitationen im Orchester an folgenden Stellen: T. 4—7 (18—20, 87—89) und T. 10/11 (58/60, 78/83, 126/128). Im Chor Nr. 18 wird in den Takten 20—31 die Flucht durch sequenzierende Motive symbolisiert, die imitatorisch hintereinander hereilen.

Im Duett Nr. 20 imitieren sich die Stimmen in den Takten 44—53 (78—87).

Im Quartett Nr. 21 wird in den Takten 104/109 und 113/118 das Motiv des Schmerzes durch Imitationen verstärkt. Beide Abschnitte enden homophon. In den Takten 144—149 werden die Imitationen in dramatischer Absicht verwendet und erreichen ihren Höhepunkt im homophonen Schluß. Dem entspricht eine dynamische Steigerung vom p zum f.

Die Szene Nr. 5 im 3. Akt weist an einer Stelle (20/21, 22/23) Imitationen in der Oktave (bzw. im Einklang) zwischen den Streichern auf.

Die letzte Szene (Nr. 30) beginnt und schließt mit Imitationen in den Streichern von ausnahmsweise salzburgischem Charakter.

*$K^3$ = 384. Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in drei Akten. Text von Chr. Fr. Bretzner (1748—1807) in der Bearbeitung durch Stephanie d. J.*

*Komp. zwischen dem 29. Juli 1781 und dem 29. Mai 1782. Aufgeführt am 16. Juli 1782 in Wien. Ser. 5, 15.*

In der «Entführung aus dem Serail» sind die wenigen imitatorischen Stellen italienisch beeinflußt.

Im Duett von Nr. 2 wird auf dem ersten Höhepunkt der Auseinandersetzung in den Takten 51—56 ein Motiv imitiert, in dessen Halbtonschritten die Wut der Streitenden zum Ausdruck kommt. Drastisch ist auch die Art, wie Belmontes Lob des Pedrillo von Osmin durch Imitation in der gleichnamigen Molltonart ins Gegenteil verkehrt wird (T. 58—65). In den Imitationen T. 65—69 hat die Erregung schon etwas abgenommen.

In der Arie Nr. 3 illustrieren die Imitationen in den Geigen T. 22 bis 27 (75—80) die Schleichereien des «Laffen» Pedrillo, den Osmin jetzt durchschaut hat.

Im Quartett Nr. 16 treten im Schlußallegro T. 2—16, 21—31 (47 bis 57), 60—69 Imitationen auf.

Im Duett Nr. 20 sind an folgenden Stellen Imitationen verwendet: T. 42—48, 85—92.

*$K^3$ = 440d = 410. Adagio für 2 Bassetthörner und Fagott in F-dur.*

*Komp. 1783 in Wien. Ser. 10, 15.*

Das Adagio ist ein zweistimmiger Kanon in der Umkehrung. Seine Melodie hat so ausgeprägt vokalen Charakter, daß man in der vokalen Besetzung dieser Komposition, wie sie in dem Duett «Laß immer» [6]) vorliegt, die ursprüngliche vermuten kann. Der Kontrapunkt

6) $K^3$ = Anh. 134 «Laß immer in der Jugend Glanz» für 2 Singstm. mit Baßbegleitung. Ausgabe: Breitkopf & Härtel, 1804.

ist italienisch. Die begleitende Stimme hat im ganzen instrumentalen Charakter, weist aber kantable Züge auf.

*$K^3$ = 486. Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in einem Akt. Text von Stephanie d. J.*
*Komp. 3. Februar 1786 in Wien. Ser. 5, 16.*

Im «Schauspieldirektor» ist das Terzett Nr. 3 reich an meist kanonischen Imitationen der sich zankenden Sängerinnen (T. 46—50, 70—71, 77—80, 116—121 [140—145], 129—132). Der Charakter dieser Imitationen ist italienisch.

*$K^3$ = 497. Sonate F-dur für Klavier zu vier Händen.*
*Komp. 1. August 1786 in Wien. Ser. 19, 4.*

In der Exposition des Allegro di molto wird vom Primo in den Takten 51—57 ein Motiv mehrmals, stets im Abstand von einem Takt, kanonisch imitiert, bis kleine Imitationen seines ersten Taktes im Secondo (T. 57/59) den Abschluß bilden. In der Durchführung tritt im Primo ein Motiv in kanonischen Imitationen auf, das rhythmisch mit dem Hauptthema zusammenhängt (T. 109—115). Die Reprise ist normal.

Im Andante kommen nennenswerte Imitationen in den T. 21/23 zwischen Primo und Secondo, in den T. 29/32 zwischen Primo und Secondo, in den T. 36/39 zwischen Secondo und Primo und in den T. 54/58 (Primo), T. 60/63 (Primo und Secondo), T. 120/22 (Primo) vor. Die Imitationen in den T. 29/32 (T. 96/99) werden in den T. 103/106 intensiviert. Dasselbe geschieht mit den Imitationen von den T. 54/58 (Primo) und T. 60/63 (Primo und Secondo) in den T. 120/122 (Primo).

Im Finale wird das zweite Thema stets von einer Gegenstimme imitatorisch begleitet (T. 37—42, 45—49, 146—150, 157—163, 168 bis 176, 307—310, 313—317), während das erste Thema mit Ausnahme einer kleinen imitatorischen Stelle in der Coda (T. 299 bis 303) stets homophon behandelt ist. In dem gesanglichen Charakter der Imitationen äußert sich italienischer Einfluß.

*$K^3$ = 588. Così fan tutte. Opera buffa in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte.*

*Komp. im Januar 1790 in Wien. Ser. 5, 19.*

In dieser Oper kommen nur wenige erwähnenswerte imitatorische Stellen und außerdem ein Kanon vor. Der Kontrapunkt hat italienischen Charakter, so im Sextett Nr. 13 die Imitationen in den T. 52/9 des Molto Allegro, in der Szene Nr. 15 des ersten Aktes die Imitationen T. 199—206 und im Finale Nr. 31 (Szene Nr. 16) der Kanon am Anfang des Larghetto. Die Melodik des Kanons ist gesanglich und frisch, der Rhythmus lebendig, aber ausgeglichen. Die Verwendung kleiner Notenwerte und eines Trillers erinnert an italienische Koloraturen. Die Einsätze folgen einander im Einklang in regelmäßigen Abständen nacheinander im 1. S., T., 2. S. und 1. S. Vom zweiten Einsatz des 1. Soprans ab (T. 25) treten die Bläser verstärkend hinzu. Im Gegensatz zu Mozarts übrigen Kanons ist dieser sehr kunstvoll gearbeitet. Das zeigt sich vor allem in der Schönheit seiner Melodik und auch darin, daß die schematische Einsatzfolge der anderen Kanons (S. A. T. B. oder B. T. A. S.) hier aufgegeben ist.

## A. und B. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß der Salzburger und Italiener

Besonders unter den Kirchenkompositionen Mozarts finden sich Werke, die in ihrem Kontrapunkt sowohl Einflüsse der Salzburger wie der Italiener aufweisen. Hier sind drei verschiedene Arten von Kompositionen zu unterscheiden:

1. Kompositionen, in denen in einigen Teilen salzburgischer, in anderen italienischer Kontrapunkt vorkommt, wie zum Beispiel in der Messe $K^3$ = 258 von 1776.
2. Kompositionen, in denen Mozart die prägnante Rhythmik der Salzburger mit der vokalen Stimmführung der Italiener verbindet, wie zum Beispiel in der Messe $K^3$ = 186h = 194 von 1774.
3. Kompositionen, in denen die Stimmführung durch die großen Sprünge salzburgisch, der ausgeglichene Rhythmus italienisch beeinflußt ist, wie zum Beispiel in der Antiphone $K^3$ = 73v = 86 von

1770. — Häufig ist in einer einzigen Komposition von zweien dieser Möglichkeiten Gebrauch gemacht, wie zum Beispiel in dem Kyrie $K^3$ = 93b = 221 von 1771.

*$K^3$ = 73v = 86. Antiphon «Quaerite primum regnum Dei» für Sopran, Alt, Tenor und Baß.*

*Komp. 9. Oktober 1770 in Bologna. Ser. 3, 9.*

Dieses Stück ist die Prüfungsarbeit, die Mozart am 9. Oktober 1770 für die Aufnahme in die Accademia Filarmonica schrieb. Da sie nicht den strengen Regeln der Accademia für den «Stile osservato» entsprach [1]), wurde sie von Padre Martini korrigiert und erst in der verbesserten Gestalt der Prüfungskommission vorgelegt. Aber auch in der neuen Form erscheint das Stück wie eine mittelmäßige Schülerarbeit. Die Melodik ist durch ihre Sprünge salzburgisch, während die Rhythmik italienisch beeinflußt ist.

*$K^3$ = 93b = 221. Kyrie in C-dur für 4 Singstm. und Basso continuo.*

*Komp. im Sommer 1771 in Salzburg. Ser. 24, 34.*

Im Kyrie äußert sich der Einfluß Padre Martinis in der durchgehenden Verwendung des freien Kontrapunkts ohne homophone Zwischenspiele, in der sorgfältigen Textunterlegung und in der gesanglichen Melodik. Die belebte Rhythmik hingegen erinnert an die Salzburger.

*$K^3$ = 93d = 326. Motette «Justum deduxit Dominus» und «O sancte» für 4 Singstm., Baß und Orgel.*

*Komp. im Sommer 1771 in Salzburg. Ser. 3, 29.*

Das zweiteilige Stück weist vorwiegend italienischen Charakter auf. Im ersten Teil besteht die kontrapunktische Arbeit aus strengen Imitationen eines Themas, das den Worten entsprechend sich verändert

1) A. Einstein, $K^3$ = 73v = 86, S. 134, Anmerkung.

(T. 4—7, 11/12, 13—16 und 21—24). Ein weiteres Thema erscheint im T. 17 und wird erst zusammen vom Tenor und Baß, dann vom Alt imitiert (T. 17/21). Der zweite Teil ist ein Doppelfugato, in dem auf die Worte «Fac, fac . . .» zunächst das erste Thema fugenmäßig im Oberquartabstand durchgeführt wird. Nach drei homophonen Takten tritt mit dem «Alleluja» das zweite recht kurze Thema im Sopran ein, das seinerseits vom Tenor in der unteren Oktave und vom Baß und Alt in der unteren Duodezim bzw. Unterquint imitiert wird. Kurz nach dem letzten Themaeinsatz tritt das erste Thema hinzu, das in den folgenden Takten zusammen mit dem zweiten verarbeitet wird. Dabei erscheinen die Themen stets auf denselben Tonhöhen wie in ihrer ersten Durchführung. Eine Durchführung des zweiten Themas beschließt den Satz. Der Kontrapunkt hat in beiden Teilen italienischen Charakter, weist aber in einigen rezitativartigen Stellen salzburgischen Einfluß auf.

*$K^3$ = 157. Quartett in C-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. Ende 1772 oder zu Beginn 1773 in Mailand. Ser. 14, 4.*

Die kontrapunktischen Stellen des ersten Satzes sind frei gearbeitet und bestehen ausschließlich aus Imitationen (T. 21/4 [95/8], 25/8 [99/102]). Sie haben im T. 21/4 (95/8) italienischen, im T. 25/8 (99/102) salzburgischen Charakter.

Die Schlußimitationen im Presto (T. 117/24) sind italienisch beeinflußt.

*$K^3$ = 166b = 190. Concertone in C-dur für 2 Solo-Violinen; Begleitung: 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Tromp.*
*Komp. 3. Mai 1773 in Salzburg. Ser. 12, 9.*

In diesem Stück kommen nur an wenigen Stellen kleine Imitationen vor, so in der Exposition des ersten Satzes T. 56—63 und T. 73—75, sowie an den entsprechenden Stellen der Reprise und im Andantino grazioso beim Beginn des letzten Soloabschnittes (T. 167—170). Der Rhythmus ist von den Salzburgern, die kantable Stimmführung von den Italienern beeinflußt.

*$K^3$ = 166d = 115. Missa brevis in C-dur für 4 Singstm. und bezifferten Baß (Orgel).*

*Komp. im Frühsommer 1773 in Salzburg. Ser. 24, 28.*

Die Messe in C-dur bricht mit dem 9. Takt des Sanctus ab. Die vorhergehenden Sätze sind alle nach Salzburger Art sehr knapp gehalten. Auf die vorwiegend homophone Adagioeinleitung des Kyrie folgt ein polyphoner Allegroteil, dessen Themen italienischen Charakter aufweisen. Sie werden auf immer neue Weise imitiert und miteinander verknüpft.

Im Gloria wechseln homophone und imitatorische Abschnitte miteinander ab. Wenn auch die einzelnen Themen keine große Abwechslung bieten, so ist doch ihre kontrapunktische Verarbeitung sehr mannigfaltig. Das «Quoniam tu solus ... Jesu Christe» ist dem Anfang (bis «voluntatis») sehr ähnlich. Darauf folgt das Doppelfugato über «Cum sancto spiritu ...». Bald nach der ersten regelmäßigen Durchführung der Themen (T. 68—80) erscheint in T. 90—96 eine Art Engführung des ersten Themas («Cum sancto spiritu ...»), zuerst zwischen dem Baß und Alt, dann zwischen dem Tenor und Baß, wobei die zuerst einsetzende Stimme das Thema variiert. Nach einer zweimaligen Wiederkehr der Themen schließt das Fugato homophon ab. Nach WSF (Bd. I, Nr. 96, S. 39) erinnert es an eine italienische Kirchenfuge. Im ganzen Gloria ist der Kontrapunkt in seiner Gesanglichkeit italienisch, in der Verwendung rezitativartiger Stellen und in seinem belebten Rhythmus aber salzburgisch beeinflußt.

Wie das Gloria, so ist auch das Credo aus vielen einander ablösenden kontrapunktischen und homophonen Teilen zusammengesetzt. Auch hier sind die Imitationen von großer Mannigfaltigkeit. Sie haben italienischen Charakter, sind aber in ihrem Rhythmus salzburgisch beeinflußt. Das «Et vitam venturi saeculi. Amen» ist eine Fuge, die in ihrem Aufbau den Traditionen der Salzburger Schule folgt. Es fehlen Engführungen und Umkehrungen, und die Modulationen sind sehr einfach. Nach der ersten regelmäßigen Durchführung des Themas wird dieses nur entweder in die Tonika oder in die Dominante versetzt und manchmal leicht abgewandelt. Der Charakter des Kontrapunkts aber ist italienisch.

*$K^3$ = 186h = 194. Missa brevis in D-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß und Orgel.*

*Komp. 8. August 1774 in Salzburg. Ser. 1, 7.*

WSF[2]) weisen als Vorbild für die Messe in D-dur auf die G-dur-Messe (1772) von J. Haydn hin. Das Kyrie ist dreiteilig. Wie oft bei Mozart, wechseln homophone und kontrapunktische Partien miteinander ab. Die polyphonen Abschnitte sind imitatorisch gebaut (T. 6—8 [28/30], 13—20, 21—27) und enden homophon. Sie sind in ihrer gesanglichen Stimmführung von den Italienern, in ihrem Rhythmus von den Salzburgern beeinflußt. Das Gloria besteht aus dem Wechselgesang von Soli und Chor. Manchmal sind die Soli imitatorisch behandelt (T. 18—21), dagegen ist das Tutti immer homophon mit Ausnahme des kontrapunktischen Amen. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Das Credo ist im ganzen homophon gehalten mit Ausnahme der Abschnitte «Et resurrexit . . .» (2. Allegro T. 1—8), «in remissionem peccatorum» (T. 73—76) und «Amen» (T. 95—105), die imitatorisch beginnen. Diese Imitationen sind in ihrem Rhythmus noch salzburgisch, mit Ausnahme des «in remissionem», in ihrer Gesanglichkeit macht sich aber schon italienischer Einfluß bemerkbar.

Im Sanctus wird das «Osanna» mit Ausnahme des Anfangs und Schlusses imitatorisch behandelt. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Das Benedictus ist ein imitatorisch gearbeitetes Quartett. Der Kontrapunkt ist salzburgisch. Das «Agnus Dei» hat tanzmäßigen, weltlichen Charakter. Es besteht aus dem Wechsel von Soli und Chor. Nur in den Chorteilen kommen kontrapunktische Abschnitte vor, die, wie immer bei Mozart, homophon schließen und mit homophonen Takten abwechseln. Die kontrapunktischen Abschnitte sind teilweise imitatorisch (T. 9—13 [25—29, 41/45, 74/76]), teilweise im freien Kontrapunkt (61—66 [91—96]) gehalten. Sie haben salzburgischen Charakter.

Zwar ist der Anteil des Kontrapunkts hier recht groß, jedoch steht er nicht so im Vordergrund wie in der F-dur-Messe ($K^3$ = 186 f = 192), was allein schon der Verzicht auf beide Schlußfugen beweist.

2) WSF II, Nr. 205, S. 157 ff.

*$K^3$ = 243. Litaniae de venerabili altaris sacramento für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Baß und Orgel.*

*Komp. im März 1776 in Salzburg. Ser. 2, 4.*

In der Litanei in Es-dur steht die Pignusdoppelfuge in seltsamem Gegensatz zum «Panis vivus» und «Dulcissimum convivium», die an den Bravourstil der Oper erinnern. Das «Pignus» ist eine breit angelegte Fuge, deren erstes Hauptthema dem salzburgischen Stil angehört. Dem Einsatz dieses Themas folgen meist Gegenstimmen, von denen besonders eine mit dem Hauptthema verwandt ist. Am Schluß der ersten regelmäßigen Durchführung (T. 1—26) kehrt das Thema noch einmal im Baß wieder (T. 27—33), worauf einige homophone Schlußtakte (35—40) folgen. Im Takt 41 tritt das zweite Thema auf, das in seiner Melodik italienisch, in seinem Rhythmus aber salzburgisch beeinflußt ist. Nach zwei Takten folgt das erste Thema mit seinen kontrapunktischen Gegenstimmen. Daran schließt sich von T. 50 ab noch einmal die gleiche kontrapunktische Verbindung der beiden Themen an. Im T. 58—62 erscheint das erste Thema allein in seiner ursprünglichen Gestalt. Darauf folgt es in abgewandelter Form in Engführung nacheinander im Baß, Sopran, Tenor und Alt (T. 61/66). In den T. 67/72 erscheinen, von den kontrapunktierenden Oberstimmen begleitet, die ersten beiden Takte des ersten Themas zwei Mal im Baß und der erste Takt des Themas zwei Mal im Tenor. Dieser Abschnitt schließt mit einem zweimaligen Erscheinen der Umkehrung des zweiten Themataktes im Baß. Die erste regelmäßige Durchführung des zweiten Themas schließt sich an, wobei das erste Thema als kontrapunktierende Gegenstimme verwendet ist. In den T. 86 bis 92 sind beide Themen in Engführung verarbeitet. Das zweite Thema setzt vier Mal, das erste drei Mal ein. Daran schließt sich eine Verarbeitung des ersten Themas mit seinen Kontrapunkten an (T. 93 bis 104). Es folgt eine 3stm. Engführung des teilweise abgeänderten zweiten Themas, die in eine 4stm. Engführung des ersten Themas übergeht (T. 108/112).

Nach einigen Takten in freiem Kontrapunkt (T. 115/23) schließt die Fuge homophon ab. Dem ganzen Stück ist eine gewisse Trockenheit eigen. Die Stimmführung ist korrekt. Wie schon WSF (Bd. II,

Nr. 246, S. 285) bemerkte, wäre diese Fuge mehr für Instrumente als für Singstimmen geeignet.

*$K^3$ = 257. Missa («Credo»-Messe) in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Tromp., 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. im November 1776 in Salzburg. Ser. 1, 9.*

In der C-dur-Messe erscheint der Kontrapunkt nur in Form von Imitationen, so im Credo bei «sub Pontio Pilato» und bei «et vitam venturi», im «Osanna» des Sanctus und in den T. 9—11 (49—51) und 77—80 des Benedictus. Die Rhythmik der kontrapunktischen Stellen weist in ihrer Ausgeglichenheit italienischen Einfluß auf, während die Melodik teils salzburgisch, teils italienisch beeinflußt ist.

*$K^3$ = 258. Missa brevis in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Tromp., Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. im Dezember 1776 in Salzburg. Ser. 1, 10.*

In der Messe in C-dur verarbeitet Mozart Einflüsse Padre Martinis und der Salzburger. In der sorgfältigen kontrapunktischen Arbeit und in dem Übergewicht des Vokalparts erinnert die Messe an Padre Martini. In melodischer und rhythmischer Hinsicht aber ist der Kontrapunkt überwiegend salzburgisch.

Im Kyrie kommen in den Takten 21/4 (59/62) strenge und in den Takten 32/5 freie Imitationen von salzburgischem Charakter vor. Im Gloria sind die Worte «Domine deus agnus dei» in strengen Imitationen komponiert. Das «Cum sancto spiritu . . .» ist ein kleines Fugato mit einer einmaligen Durchführung des Themas. Der Charakter des Kontrapunkts ist salzburgisch.

Die drei folgenden Sätze der Messe sind in melodischer und rhythmischer Hinsicht italienisch beeinflußt. Im Sanctus setzt das «Osanna» fugenmäßig ein (T. 10—20). Auch in T. 23—25 liegen Imitationen vor.

Das Benedictus ist im ganzen homophon. Nur die T. 42—45 (48 bis 51) sind imitatorisch gearbeitet.

Am Schluß des «Agnus Dei» (T. 27—29) wird einerseits der Alt durch den Sopran, andererseits der Baß durch den Tenor streng imitiert. Darauf folgen Imitationen des Alt nacheinander im B. S. T. B. und S. (T. 29/32).

*$K^3$ = 272b = 275. Missa brevis in B-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, Baß und Orgel.*
*Komp. im Sommer oder Herbst 1777 in Salzburg. Ser. 1, 13.*

In der Missa brevis kommt kontrapunktische Arbeit nur an wenigen Stellen vor. Das Gloria ist homophon bis auf den fugenmäßigen Anfang des «Cum sancto Spiritu».

In dem vorwiegend homophonen Credo befinden sich paarweise strenge Imitationen bei «et resurrexit» und freie Imitationen bei «et in Spiritum sanctum . . .».

Das Sanctus beginnt fugenmäßig, geht aber bald zur Homophonie über.

Im «Agnus Dei» ist das «dona nobis» in den T. 94—101 und 169 bis 172 imitatorisch belebt.

Im Gloria und Credo ist der Kontrapunkt italienisch, im Sanctus salzburgisch, und im Agnus ist der Rhythmus italienisch, die Melodik teilweise salzburgisch beeinflußt.

*$K^3$ = 321. Vesperae de Dominica in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Tromp., Pauken, Baß und Orgel.*
*Komp. 1779 in Salzburg. Ser. 2, 6.*

Im «Dixit» beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf vorwiegend strenge Imitationen, deren gesanglicher Charakter an Italien erinnert (T. 12/14 [68/70], 20/21 [43/44], 26—32, 59—63).

Im Psalm «Beatus vir» wechseln Chor und Soli beständig ab. Es ist nur wenig kontrapunktische Arbeit vorhanden. Außer ein paar imitatorischen Einsätzen in den Soli T. 7/9 (83/5), 38—40, 50/2 und 60/2 sind die Chorabschnitte T. 19—22, 70—76, 90/96 kontrapunktisch belebt. Der Kontrapunkt ist durch seine meistens gesangliche Stimmführung italienisch, doch macht sich in seinem Rhythmus salzburgischer Einfluß bemerkbar.

Das «Laudate pueri» ist der Hauptplatz strenger Satzkunst. Es beginnt mit einem Kanon (T. 1—22). Weiter folgt eine Anzahl von Abschnitten, die mit mehr oder weniger ausgeprägten Imitationen beginnen und weiterhin homophon verlaufen. Die imitatorische Arbeit ist von großer Mannigfaltigkeit: in den T. 22—31 kommen Imitationen in der Umkehrung vor; in T. 55—61 wird das Thema der Altstimme vom Tenor, das Thema des Soprans vom Baß im Quintabstand imitiert, was sich T. 92/8 mit vertauschten Stm. wiederholt. In den T. 69—74 sind nur Tenor und Baß an den Imitationen beteiligt. Das homophone «Quis sicut» («ut collocet») wird durch kleine Imitationen zwischen dem Sopran und dem Baß (T. 48—52) bzw. zwischen dem Alt, Sopran und Baß (T. 82—88) eingeleitet. Der Schluß des Psalms (T. 110/9) ist kontrapunktisch belebt. In der kleinen Doxologie ist die kontrapunktische Arbeit besonders ausgeprägt. Hier kehren frühere Themen in sehr mannigfaltigen Imitationen wieder, bis der Satz mit einem Orgelpunkt schließt. Der Charakter des Kontrapunkts ist italienisch.

Im Magnificat beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf eine Anzahl imitatorischer Einsätze in den Takten 21/25, (63/69), 36/37, 45/48, 58/68, 86/97. Nur die letzten beiden Stellen sind vor allem rhythmisch vom salzburgischen Kontrapunkt beeinflußt, während alle anderen Imitationen italienischen Charakter aufweisen. Das ganze Stück erinnert nicht nur durch die liturgische Färbung des Hauptgedankens, sondern auch durch die echt gesangsmäßige, dem Text angepaßte Stimmführung und den motettenhaften Charakter an Padre Martini.

## C. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. Haydns

Die meisten Werke J. Haydns sind homophon. Kontrapunktische Stellen kommen selten vor. Dadurch, daß sie stets auf homophoner Grundlage beruhen (auch in den Kanons und in den Fugen), sind sie meist unauffällig, ohne jede Schwere, und haben oft spielerischen Charakter. Der Rhythmus weist Ähnlichkeit mit dem der Salzburger auf, ist aber straffer und klarer.

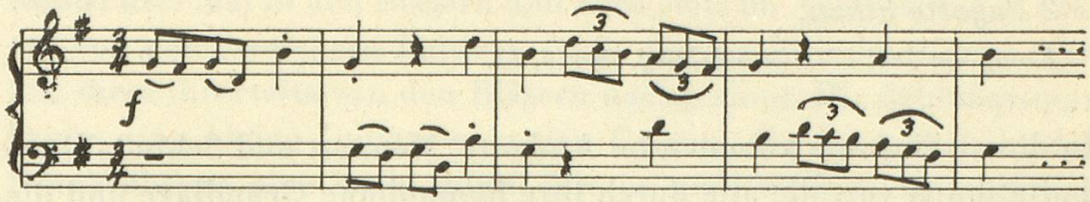
Mozart übernahm von J. Haydn die Kunst, den Kontrapunkt scherzhaft anzuwenden. Seine von J. Haydn beeinflußten polypho-

nen Stellen wirken wie ein geistreiches Spiel. Auch in den Sätzen, in denen der Kontrapunkt in dramatischer Absicht verwendet ist, wie im Finale der Jupitersymphonie ($K^3$ = 551 vom 10. August 1788), sucht Mozart nach J. Haydns Art die kontrapunktische Kunst am liebsten zu verstecken. Hier hört man «schwierige» Dinge, ohne es zu merken, weil die Schwierigkeit spielend überwunden ist. Da es keine unter J. Haydns Einfluß stehende kontrapunktische Studien von Mozart gibt, bin ich im ersten Teil nicht auf das Verhältnis zwischen beiden Komponisten eingegangen. Der Einfluß J. Haydns zeigt sich nur in fertigen Werken, die teils aus der Zeit der persönlichen Bekanntschaft beider Komponisten, teils aus früherer Zeit stammen. Schon im Jahre 1769 zeigt Mozart sich von J. Haydn beeinflußt. Später übernimmt er in seinen Quartetten $K^3$ = 168 und $K^3$ = 173 von 1773 aus den Haydnschen Quartetten op. 20 von 1771 die Viersätzigkeit und die Anwendung thematischer Arbeit in der Durchführung des ersten Satzes, ausgedehnter Imitationen oder eines Kanons im Menuett und Trio, sowie die Verwendung einer Fuge als Finalsatz. Auch für Mozarts spätere Quartette op. 10 von 1785 ($K^3$ = 387, $K^3$ = 417b = 421, $K^3$ = 458, $K^3$ =421b = 428, $K^3$ = 464, $K^3$ = 465) haben Haydnsche Quartette (die «russischen» von 1781) als Vorbilder gedient. Wann Mozart J. Haydn persönlich kennen gelernt hat, ist nicht genau festzustellen. Wahrscheinlich war es bald nach seiner Niederlassung in Wien (1781). Am 24. April 1784 [1]) erwähnt er in einem Brief an den Vater den Namen J. Haydns zum ersten Mal. Den schönsten Beweis dafür, wie hoch Mozart J. Haydn achtete, gab er durch die Widmung seiner sechs Quartette (op. 10, ersch. 1785), in welcher er dieselben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit bezeichnet, zu der er durch Haydns Beifall ermutigt worden sei.[2]) Auch J. Haydn schätzte Mozart sehr. So schrieb Leopold Mozart am 14. Februar 1785 [3]) aus Wien an seine Tochter: «Hr. Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne . . .». Diese Freundschaft dauerte bis zum Tode W. A. Mozarts. Das folgende Notenbeispiel möge den Einfluß J. Haydns auf Mozart veranschaulichen.

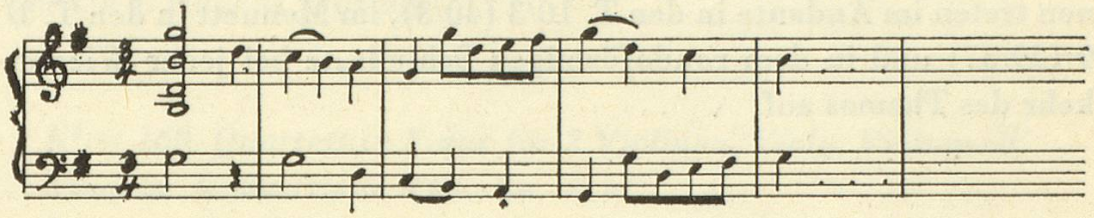
1) L. Schiedermair, op. cit., Bd. II, S. 252.
2) O. Jahn, W. A. Mozart, Bd. II, Beilage IV, Nr. 4, S. 620.
3) L. Schiedermair, op. cit., Bd. IV, S. 299.

*Imitationen*

J. Haydn: Menuett aus der G-dur-Sinfonie Nr. 23 (1764), G. A.



W. A. Mozart: Menuett aus dem G-dur-Divertimento $K^3 = 63$ (1769), Ser. XIV.



*$K^3 = 63$. Divertimento in G-dur (Final-Musik) für 2 Violinen, Viola (2 Violen), Baß, 2 Oboen, 2 Hörner.*

*Komp. im Frühjahr 1769 in Salzburg. Ser. 9, 1.*

Das erste Menuett ist dem der G-dur-Sinfonie Nr. 23 aus dem Jahre 1764 von J. Haydn nachgebildet. Das Thema beginnt in den Violinen und Oboen und wird im Abstand von einem Takt durch die Viola und den Baß im Kanon durchgeführt (T. 1—12). In derselben Weise beginnt der 2. Teil (T. 15—21).

*$K^3 = 63a = 99$. Cassation in B-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner.*

*Komp. im Sommer 1769 in Salzburg. Ser. 9, 2.*

Im ersten Menuett beginnt das sequenzierende Thema in der ersten Oboe und ersten Violine und wird im Abstand von je 2 Takten erst von der zweiten Oboe und Violine, dann von Viola und Baß imitiert (T. 1—6 und 13—18).

Auch der zweite Teil des Trios beginnt mit kleinen Imitationen in allen Streichern (T. 8—13). Der Charakter des Kontrapunkts ist haydnsch.

*$K^3$ = 75b = 110. Sinfonie in G-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Das Andante bringt noch 2 Flöten und 2 Fagotte hinzu.*

*Komp. im Juli 1771 in Salzburg. Ser. 8, 12.*

In dieser Sinfonie kommen im Andante, Menuett und Schlußallegro Imitationen vor, die alle durch ihre homophone Grundlage und die Leichtigkeit der Ausführung an J. Haydn erinnern. Diese Imitationen treten im Andante in den T. 10/3 (40/3), im Menuett in den T. 1/9 (29/37) und in dem rondoförmigen Schlußsatz bei jeder Wiederkehr des Themas auf.

*$K^3$ = 125a = 136. Divertimento in D-dur für 2 Violinen, Viola und Baß.*

*Komp. in den ersten Monaten des Jahres 1772 in Salzburg. Ser. 14, 24.*

Im ersten Satz kommen nur an einer Stelle erwähnenswerte Imitationen vor, die instrumentalen Charakter haben (T. 21/2 [87/8]).

Im Finale (Presto), das Sonatenform aufweist, befindet sich am Anfang der Durchführung ein kleines Fugato (T. 59—83). Es ist einfach und noch etwas unbeholfen, besonders in den kontrapunktischen Begleitstimmen. Die Einsätze hingegen zeichnen sich durch eine fließende Melodik aus. Der Kontrapunkt ist von J. Haydn beeinflußt.

*$K^3$ = 162a = 199. Sinfonie in G-dur für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner.*

*Komp. im April 1773 in Salzburg. Ser. 8, 27.*

Im Andantino grazioso, einem Sonatensatz, beginnt die Durchführung mit Imitationen zwischen beiden Violinen. In der homophonen Grundlage dieser Stelle macht sich J. Haydns Einfluß bemerkbar.

Das Presto fängt wie ein Fugato an. Zu der rhythmischen Starrheit des kurzen Themas bildet die belebte Gegenstimme einen Kontrast. Das Thema wird in freier Weise zuerst in der Haupttonart, dann in der Dominante und in der doppelten Dominante beantwortet. Nach

dieser ersten Durchführung erscheint es noch einmal in der Dominante. Das zweite Thema, das dem ersten ähnlich ist, erscheint zunächst drei Mal in den Bläsern und wird stets im Abstand von 2 Takten von den Streichern imitiert. Nach einigen Zwischentakten werden diese ihrerseits von den Bläsern nachgeahmt. Die Schlußgruppe bringt eine kleine Imitation in den Geigen, die dann auch in der Durchführung eine Rolle spielt. Wie im zweiten Satz, so zeigt sich auch in diesem Finale in der homophonen Grundlage des Kontrapunkts J. Haydns Einfluß.

*$K^3$ = 168. Quartett in F-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. im August 1773 in Wien. Ser. 14, 8.*

Die Vorbilder für das Quartett in F-dur sind die Quartette von J. Haydn op. 17 (1771) und op. 20 (1771).

Im ersten Satz tritt das zweite Thema imitatorisch ein (T. 13—15). Es kehrt am Anfang der Durchführung in neuen Imitationen wieder (T. 42—48). Bald darauf setzt ein skalenmäßiges Motiv zwei Mal in allen Stimmen imitatorisch ein (T. 53—56 und 57—60). In der Reprise wird der polyphone Abschnitt der Exposition um einige Takte im freien Kontrapunkt erweitert (T. 75—83).

Das Andante beginnt mit kanonischen Imitationen im Einklang im Abstand von einem Takt (T. 1—10). Bald darauf wird ein kleines chromatisches Motiv im Quintabstand imitiert (T. 14—18), und nach weiteren kleinen Imitationen (T. 20—22) schließt der erste Teil homophon ab.

Während im Trio nur am Anfang des zweiten Teiles (T. 8—11) kleine Imitationen vorkommen, ist das folgende Allegro im strengen kontrapunktischen Stil geschrieben. Es ist eine vollständig ausgeführte Fuge mit einem recht scholastischen Thema, das gegen Schluß drei Mal in der Engführung erscheint: einmal in der normalen Form (T. 72—80), dann in der Umkehrung (T. 92—98), dann wieder in der normalen Form (T. 99—105). Die Fuge ist schulmäßig und trokken im Gegensatz zu den drei Finalfugen der haydnschen Quartette op. 20. Wie in Haydns 2. und 6. Quartett läuft auch diese Schlußfuge in ein Unisono aus. Der Kontrapunkt ist in allen Sätzen von J. Haydn beeinflußt.

*$K^3$ = 169. Quartett in A-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. im August 1773 in Wien. Ser. 14, 9.*

Im ersten Satz wird das zweite Thema, das in der ersten Violine erscheint, vom Baß frei imitiert (T. 20—24). Die Durchführung beginnt mit der imitatorischen Verarbeitung eines Motivs, das zuerst von den Oberstimmen, dann von den Unterstimmen imitiert wird, worauf die Oberstimmen in Gegenbewegung gleichfalls imitatorisch antworten (T. 37—54). Der Kontrapunkt ist von J. Haydn beeinflußt.

*$K^3$ = 172. Quartett in B-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. September 1773 in Wien. Ser. 14, 12.*

Im ersten Teil des Menuetts führen die Viola und die erste Violine einen Kanon im Einklang aus, während die zweite Violine nach einer strengen Imitation des Anfangs frei verläuft und das Cello die harmonische Grundlage gibt. Der zweite Teil endet mit kleinen Imitationen (T. 26—30). In der Durchführung des Finale wird nach der Verarbeitung des Hauptthemas ein achttaktiges Motiv in allen Stimmen kanonisch imitiert (T. 94—105), aber in den zuletzt einsetzenden Stimmen nicht ganz zu Ende geführt. Der Kontrapunkt ist von J. Haydn beeinflußt.

*$K^3$ = 173. Quartett in d-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell.*
*Komp. im September 1773 in Wien. Ser. 14, 13.*

Im ersten Satz wird am Schluß der Exposition der variierte Anfang des Hauptthemas von den Außenstimmen in der Unterquint imitiert, während die Mittelstimmen untereinander ein kurzes Begleitmotiv imitieren (T. 33—37). Dieser Abschnitt kehrt transponiert, aber im übrigen unverändert, in der Durchführung und in der Reprise wieder.

Das Finale ist eine Fuge mit einem chromatischen Thema. Die f-moll-Fuge von J. Haydn (op. 20 Nr. 5) hat hier als Vorbild gedient, dem Mozart sich in der Zweiteiligkeit des Aufbaus anschließt. Besonders reich ist Mozarts Komposition an Engführungen, die schon im

ersten Teil (T. 35—42) vorkommen und den ganzen zweiten Teil beherrschen. Gegenüber der Finalfuge $K^3 = 168$ ist dieses Stück reicher und ausdrucksvoller, wenn auch nicht ganz fehlerlos. So kommen im T. 50 parallele Quinten zwischen der Viola und der zweiten Violine vor und in T. 58 und 95/6 parallele Oktaven zwischen der Viola und dem Cello.

*$K^3 = 173e = 200$. Sinfonie in C-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Tromp.*

*Komp. November 1773 in Salzburg. Ser. 8, 28.*

Im Trio ist der von J. Haydn beeinflußte imitatorische Einsatz des Themas bemerkenswert.

*$K^3 = 186a = 201$. Sinfonie in A-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner.*

*Komp. Anfang 1774 in Salzburg. Ser. 8, 29.*

Im 1. Allegro erscheint das Hauptthema zuerst in den ersten Violinen, dann in den ersten und zweiten Violinen im Unisono, wobei es von den gleichfalls im Unisono stehenden Unterstimmen imitiert wird. Auch im Verlaufe des zweiten Themas treten kleine Imitationen auf. Das dritte Thema wird in den Violinen frei imitiert. Das am Anfang der Durchführung auftretende Skalenmotiv wird zunächst wörtlich, dann in der Gegenbewegung nachgeahmt. In der Coda wird das Hauptthema noch einmal von der ersten Violine aufgegriffen und von den Bläsern, den Bässen und Violinen imitiert. Der Charakter des Kontrapunkts ist haydnsch.

*$K^3 = 300a = 297$. Sinfonie in D-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken.*

*Komp. vor dem 12. Juni 1778 in Paris. Ser. 8, 31.*

Im 1. Allegro wird in den T. 74—80 (93—99) der Anfang des rhythmisch veränderten Hauptthemas imitiert. Am Beginn der Durchführung tritt ein neues Thema in F-dur in den Violinen imitierend ein.

Im Finale erscheint das zweite Thema in strenger Imitation in den beiden Violinen. Die Hörner und die Oboen imitieren nur den Kopf des Themas. Darauf folgt ein kleines imitatorisches Wechselspiel zwischen dem Cello einerseits und den ersten Violinen und den Fagotten andererseits. In der Durchführung werden die strengen Imitationen des 2. Themas in den Violinen wiederholt und durch das Hinzutreten der Flöten, Violen, Oboen und Celli zu einem Fugato ausgedehnt. Andere Instrumente imitieren nur den Themenkopf. Darauf folgt in den Streichern eine Engführung des Themas, die von den Bläsern akkordisch begleitet wird. Der Charakter des Kontrapunkts ist haydnsch.

*$K^3$ = 499. Quartett in D-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. 19. August 1786 in Wien. Ser. 14, 20.*

In der Exposition des ersten Satzes führen die Außenstimmen T. 40/51 einen thematisch mit dem Hauptthema verwandten Kanon im Einklang aus, begleitet von den Achtelpassagen der 2. Violine, während die Viola nach einem freien Anfang zu einem Orgelpunkt übergeht. Am Beginn der Durchführung wird der Anfang des Hauptthemas zuerst von allen Streichern, dann, wie in der Exposition, nur von den Außenstimmen imitiert, wobei das Cello der ersten Violine in Gegenbewegung antwortet (T. 102—126). Darauf verselbständigt sich der zweite Takt des Themas, der melodisch abgewandelt und wieder von den Außenstimmen imitiert wird (T. 126—132).

Der zweite Teil des Menuetts beginnt mit kleinen Imitationen. Besonders reich an kontrapunktischer Arbeit ist der zweite Teil des Trios, der mit Imitationen der Oberstimmen beginnt und dann zu einem 4stm. Kanon im Einklang übergeht. Der Kontrapunkt ist haydnsch.

*$K^3$ = 515. Quintett in C-dur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.*
*Komp. 19. April 1787 in Wien. Ser. 13, 4.*

Im ersten Satz tritt nach kleinen Imitationen des 4. und 5. T. des Hauptthemas (T. 34—37) das erste Seitenthema imitatorisch ein

(T. 46—49) und wird noch einmal T. 51—54 imitiert. Nach der Wiederkehr des Hauptthemas wird dessen 4. und 5. Takt in variierter Form von allen Stimmen imitiert (T. 76—81). In der Durchführung steht das um einen Takt verkürzte Thema der Schlußgruppe (T. 131 bis 135) im Mittelpunkt. Es wird in den Takten 170/85 in einem Fugato verarbeitet, wobei die Stimmen im Abstand der Unterquint einsetzen und stets von Vorhaltskontrapunkten begleitet werden. Nach einer einmaligen Durchführung setzen der Baß und die erste Violine das imitatorische Spiel mit den letzten beiden Takten des Themas fort, während die anderen Stimmen weiter in Vorhalten begleiten (T. 185—190). Auf die Imitationen eines chromatischen Motivs in den Mittelstimmen (T. 191/192) folgt ein Abschnitt im freien Kontrapunkt, der mit strengen Imitationen zur Reprise überleitet. Diese ist im allgemeinen regelmäßig mit Ausnahme der Schlußgruppe, deren Thema diesmal in Engführung erscheint (T. 322 bis 332), was an die Durchführung erinnert. In der Coda wird eine variierte Form des zweiten Themas im doppelten Kontrapunkt durchgeführt (T. 341—348).

Im Finale weisen einige Stellen kunstvolle kontrapunktische Arbeit auf. Nach dem zweimaligen Erklingen des dritten Themas (T. 103—116) werden seine letzten Takte in leicht abgewandelter Form kontrapunktisch verarbeitet. Nach anfänglichen Imitationen (T. 116 bis 120) beginnt ein zweistm. Kanon im Einklang zwischen der ersten Violine und der ersten Viola (T. 120—130), der von der zweiten Viola und dem Cello imitatorisch begleitet wird. Dann schließt dieser Abschnitt nach einer Imitation der ersten Violine durch das Cello (T. 128—31) im freien Kontrapunkt ab (T. 131—136). Diese ganze Stelle kehrt mit kleinen Varianten noch einmal im Verlaufe des Stükkes wieder (T. 371—393). In beiden Fällen folgt eine Verarbeitung des Hauptthemas, dessen chromatische Gegenstimme zuerst frei (T. 140—146 u. 397—403), dann streng im Unterquintabstand (T. 156—162, 413—419) imitiert wird. Das Hauptthema selbst erscheint in den Takten 297—304 in freien Imitationen in der normalen und in der Gegenbewegung, was zwei Mal, jeweils in der Obersekunde, wiederholt wird (T. 305—312 und 313—320). Darauf folgt ein imitatorisches Spiel mit dem dritten Thematakt (T. 321—332). Später erscheint das variierte Hauptthema imitatorisch in einem freien kontrapunktischen Abschnitt (T. 477—484), und am Schluß wird es

noch einmal zwischen der ersten Violine und dem Cello imitiert (T. 521—531). Der Kontrapunkt steht im ganzen Quintett unter dem Einfluß J. Haydns.

*$K^3$ = 563. Divertimento in Es-dur für Violine, Viola, Violoncell.*
*Komp. 27. September 1788 in Wien. Ser. 15, 4.*

In der Durchführung des ersten Satzes wird zuerst der Anfang des ersten, dann der Anfang des zweiten Themas imitatorisch verarbeitet. Dabei erfährt das erste Thema manche Veränderungen und wird sowohl von einer Achtel- und Sechzehntelfigur als von Vorhaltsakkorden begleitet (T. 74—87). Unmittelbar darauf wird das Anfangsmotiv des zweiten Themas verarbeitet (T. 88—101). Es erscheint zunächst sequenzierend in der Oberstimme (T. 88—95), wobei es von den Unterstimmen in verschiedenster Weise imitiert wird. In den Takten 98—101 imitieren die Unterstimmen sequenzierend die Umkehrung des Themas in Engführung.

Im ersten Teil des Andante führen die erste Violine und das Cello echoartige freie Imitationen aus (T. 104—112 und 128—144).

Das Minore besteht aus zwei Abschnitten im dreifachen Kontrapunkt, von denen jeder mit vertauschten Stimmen wiederholt wird (T. 145—152 und 153—160, T. 160—168 und 168—176).

Im Finale spielt der Kontrapunkt nur eine kleine Rolle. In den Takten 135—138 treten kleine Imitationen auf, und in den Takten 155—164 tauschen die Stimmen ständig ihr motivisches Material untereinander aus. Der Kontrapunkt ist von J. Haydn beeinflußt.

*$K^3$ = 581. Quintett in A-dur («Stadler-Quintett») für Klarinette, 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. 29. September 1789 in Wien. Ser. 13, 6.*

In diesem Quintett beruht der Kontrapunkt in besonderem Maße auf homophoner Grundlage.

In der Durchführung des ersten Satzes werden die imitatorisch durch alle Streicher wandernden Dreiklangspassagen von ausgehaltenen Akkorden der übrigen Instrumente und zerlegten Dreiklängen der Klarinette begleitet (T. 89—115).

Im dritten Teil des ersten Trios wird auf haydnsche Art das Thema der ersten Violinen in kurzem Abstand von der Viola imitiert (T. 24 bis 31).

Die Imitationen des letzten Satzes haben ähnlichen Charakter. Sie begegnen im Thema der Variationen (T. 9—11 und 13—15) und kehren in der ersten Variation (T. 13—15) wieder. Im ganzen Quintett ist der Charakter des Kontrapunkts haydnsch.

*$K^3$ = 589. Quartett in B-dur für 2 Violinen, Viola und Violoncell.*
*Komp. im Mai 1790 in Wien. Ser. 14, 22.*

Im sechsten Takt des 1. Satzes leitet eine Achtelfigur zur Wiederholung des Themas im Baß über. Sie wird von der Viola und von der ersten Violine imitiert (T. 6—8). In Takt 61 setzt der sequenzierende Anfang des Hauptthemas in der ersten Violine ein, der von der zweiten Violine und der Viola imitiert wird, wobei eine Begleitfigur in Triolen gleichfalls imitatorisch durch die Stimmen wandert (T. 61/5). Am Anfang der Durchführung treten kleine Imitationen eines chromatischen Motivs in T. 77—79 auf, denen sich bald darauf Imitationen zwischen den Violinen und dem Cello anschließen (T. 84 bis 89). Im T. 89 beginnt die Viola mit dem Anfang des Hauptthemas, der die erste Violine im Abstand eines Taktes, das Cello nach weiteren drei Takten folgen. Jetzt verselbständigt sich das Sechzehntelmotiv des Themas und wandert mit einem abschließenden Oktavensprung imitatorisch durch alle Stimmen (T. 95/99). Gegen Ende der Durchführung erscheint eine erweiterte Form des Abschnittes, dem wir schon am Ende der Exposition begegneten (T. 108—114).

Der letzte Satz fängt imitatorisch an (T. 1—4). Nach dem ersten Doppelstrich beginnt das Cello mit dem variierten Thema, das die Viola und die zweite Violine im Abstand von einem halben Takt imitieren. Dasselbe wiederholt sich in transponierter Form über dem Orgelpunkt des Cello zwischen der zweiten Violine und der Viola einerseits, der ersten Violine andererseits (T. 13—15), worauf dieser Abschnitt mit kleinen Imitationen der ersten Violine durch das Cello endet (T. 16—18). Im T. 81 beginnt die Viola mit dem Thema, woran das Cello sich mit der Umkehrung der ersten beiden Takte des Themas anschließt. Es folgen (T. 86/89) die Violinen mit dem Thema in der Umkehrung, worauf die Unterstimmen mit dem Thema in seiner

ursprünglichen Form antworten. Im folgenden Abschnitt wird ständig der erste Takt des Themas von den Oberstimmen über dem orgelpunktartigen Baß imitiert. Darauf wiederholen sich die ersten beiden Abschnitte des Stückes (T. 99—127), und eine Coda bildet den Abschluß. Der Kontrapunkt ist haydnsch.

*$K^3$ = 590. Quartett in F-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. im Juni 1790 in Wien. Ser. 14, 23.*

In der Durchführung des ersten Satzes setzen die Stimmen in den Takten 94—99 imitatorisch ein, woran sich im folgenden Abschnitt (T. 100—102) freier Kontrapunkt anschließt.

Das Thema des letzten Satzes ist durch seine Sequenzen für imitatorische Arbeit auf homophoner Grundlage sehr gut geeignet. Vom 32. Takt ab wird sein Anfang zwischen der zweiten Violine und dem Cello imitiert, woran sich im T. 38 auch die Viola anschließt. Das imitatorische Spiel mit dem Anfangsmotiv wird mit einer neuen Begleitung in Terzen in den T. 66—74 fortgesetzt. Darauf wandert der Anfang des Hauptthemas imitatorisch durch die drei Unterstimmen, stets von einer orgelpunktartigen Gegenstimme begleitet (T. 81—96). Wie schon hier bei seiner letzten Wiederkehr der Anfang des Hauptthemas in der Umkehrung erschien, so antworten im folgenden Abschnitt die Oberstimmen in der Umkehrung auf die imitatorischen Einsätze der Unterstimmen (T. 100—104). In den folgenden Takten (T. 109—115) imitieren alle Stimmen untereinander ständig das Thema in der normalen und in der umgekehrten Form. Die kontrapunktische Arbeit der Durchführung ist ganz unbedeutend, und in der Reprise kehren die kontrapunktischen Stellen der Exposition unverändert wieder. Der Kontrapunkt ist in beiden Sätzen von J. Haydn beeinflußt.

## D. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß G. F. Händels

Von den wenigen Kompositionen G. F. Händels, die Mozart sicher gekannt hat (s. S. 24ff.), haben die sechs Klavierfugen[1]) einen spür-

[1]) Chrysander, Gesamtausgabe, Bd. 2.

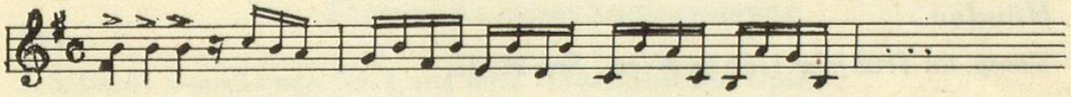
baren Einfluß auf ihn ausgeübt. Diese Fugen sind in ihrem Bau durch den weitgehenden Verzicht auf Engführungen und Umkehrungen recht einfach, zeichnen sich aber durch lange Zwischenspiele und durch großen Reichtum an Modulationen aus. Der kontrapunktische Satz ist klar, meistens einfach und zuweilen von einer gewissen Herbheit. In der kraftvollen Melodik macht sich weniger als bei J. S. Bach der Einfluß der Instrumente bemerkbar.

In den wenigen Kompositionen Mozarts, die unter Händels Einfluß stehen, ist die Nachahmung des Händelschen Stils, der Mozart an sich viel näher stand als der kompliziertere Stil Bachs, vortrefflich gelungen. Eine der Fugen, die unter Händels Einfluß entstanden sind, hat folgendes Thema:

W. A. Mozart, $K^3$ = 385i = 399, Ser. 22, Nr. 10.
Thema der a-moll-Fuge.

das einem Fugenthema Händels ähnlich ist:

G. F. Händel, Thema der Allegro-Fuge aus der e-moll-Suite Nr. 4 für Klavier.



*$K^3$ = 337. Missa solemnis in C-dur für 4 Singstm., 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Tromp., 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. im März 1780 in Salzburg. Ser. 1, 15.*

Das Benedictus weist sehr lebhafte kontrapunktische Arbeit auf. Das Thema trägt ein erregtes Gepräge. Seine Durchführung ist reich an Dissonanzen und Mollharmonien. Auf den chromatisch abwärts gleitenden Bässen erreicht die Intensität ihren Höhepunkt. Nach der Wiederkehr des Hauptthemas löst sich die Spannung, und nach einem Halbschluß folgt das homophone «Osanna». Der kontrapunktische Satz weist wie bei den Salzburgern den Einfluß der Instrumentalmusik auf, hat aber viel größere melodische Spannung und harmonische Vielfalt, was an G. F. Händel erinnert.

*$K^3$ = 385i = 399. Klaviersuite in C-dur.*

*Komp. 1782 in Wien. Ser. 22, 10.*

Diese unter G. F. Händels Einfluß entstandene vorwiegend homophone Suite enthält als zweiten Satz (Allegro) eine Fuge in a-moll. Ihr Thema hat eine gewisse Leichtigkeit. Es erscheint mit Ausnahme einiger Umkehrungen (T. 18/9, 25/6, 36/7) immer in seiner Urgestalt. Abwechslungsreich wird die Fuge durch die teilweise recht ausgedehnten Zwischenspiele und die reichen Modulationen. Dies alles erinnert, wie auch das Thema der Fuge, an G. F. Händel.

*$K^3$ = 375f = 153. Beginn einer Fuge in Es-dur für Klavier.*

*Komp. im Frühjahr 1782 in Wien. Ser. 24, 25, I.*

Nur 27 Takte dieser Fuge stammen von W. A. Mozart, das Übrige wurde von S. Sechter ergänzt. Das Thema sowie seine Verarbeitung tragen in ihrer Einfachheit und Gesanglichkeit Händelsche Züge.

*$K^3$ = 375e = 401. Fuge für Klavier in g-moll zu vier oder zwei Händen.*

*Komp. im Frühjahr 1782 in Wien. Ser. 22, 11.*

Nach André (hs. Verz. b) sind die letzten 8 Takte dieser vierstm. Fuge in g-moll von Abbé Stadler ergänzt worden.[2]) Das Thema ist fließend. Wie in der Fuge $K^3$ = 385i = 399 sind auch hier die Zwischenspiele reich ausgeführt, während das Thema selbst nur in seiner ursprünglichen Gestalt und in Umkehrungen mit teilweise verändertem Anfangsintervall (T. 46/9, 51/5, 69—74, 77/8, 81/82, 86/87, 89/92) erscheint. Engführungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen fehlen, aber man vermißt sie nicht, da das Thema schon in sich reich genug ist. Ein belebendes Element sind auch die vielfältigen Modulationen. Am Ende der Fuge wird durch einen Orgelpunkt eine besondere Schlußwirkung erzielt. In diesem allen, in der Gestalt des Themas, seiner Verarbeitung und in einer gewissen Herbheit der Harmonik macht sich der Einfluß G. F. Händels bemerkbar.

2) A. Einstein, $K^3$ = 375e = 401, S. 469, Anmerkung.

## E. Der Kontrapunkt unter dem Einfluß J. S. Bachs

Für den kontrapunktischen Stil J. S. Bachs ist die Verschmelzung von polyphonem und harmonischem Denken charakteristisch. Auf Grund einer vollständigen Beherrschung der harmonischen Gesetze führt er die Polyphonie auf ihren Gipfel.

Die Fugen Bachs sind logisch in ihrem Aufbau und in ihrer Melodik sehr stark vom instrumentalen Stil beeinflußt. Obwohl die Stimmführung harmonisch gebunden ist, wirkt sie frei und selbständig. Besonders auffallend ist die Kunst in der Anwendung der Augmentation, Diminution, Engführung und Umkehrung. Durch die häufige Verwendung von dissonierenden Vorhalten, Chromatik und kühnen Modulationen hat der kontrapunktische Satz eine besondere Herbheit.

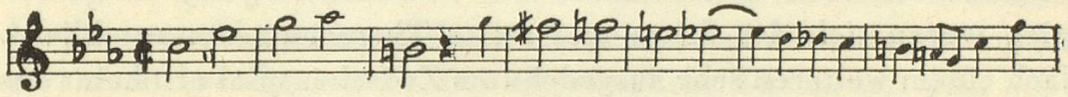
Diese Herbheit des polyphonen Satzes bildete Mozart in seinen Werken nach, doch gelang es ihm nicht vollkommen, eine Fuge im Bachschen Sinne zu schreiben. Einige Beispiele mögen die Verwandtschaft Bachscher und Mozartscher Themen verdeutlichen.

Fugenthemen

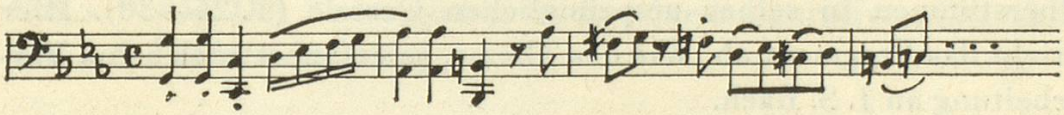
*Themen mit einem Septimensprung.*

Bsp. 1

J. S. Bach: c-moll-Fuge Nr. 1 aus dem «Musikalischen Opfer».



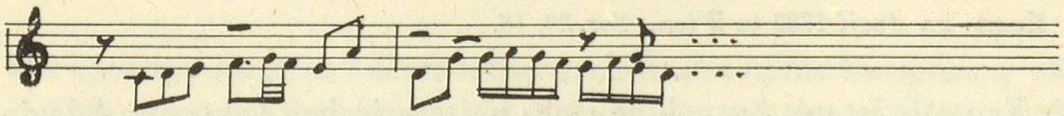
W. A. Mozart: c-moll-Fuge K³ = 426, Ser. 19, Nr. 7.



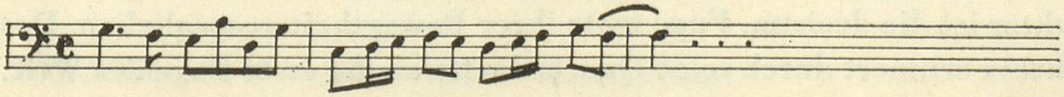
*Themen mit aufeinander folgenden Quartschritten.*

Bsp. 2

J. S. Bach: C-dur-Fuge aus dem 1. Teil des Wohltemp. Klaviers.



W. A. Mozart: C-dur-Fuge K³ = 383a = 394, Ser. 20, Nr. 18.



*$K^3$ = 404a Adagio Nr. 2 in g-moll für Violine, Viola und Violoncello.*

*Komp. 1782 in Wien, abgedruckt in der Notenbeilage zum 15. Heft der Mitt. f. d. M.-Gem., Berlin 1903.*

Das kunstvoll gearbeitete Adagio steht unter dem Einfluß J. S. Bachs, was sich in dem figurativen Charakter des Kontrapunkts, in der starken Verwendung der Chromatik, in der Herbheit der Harmonik und in dem Reichtum an Modulationen äußert. Das Stück beginnt mit einem Abschnitt im doppelten Kontrapunkt (T. 1/6), der in den Takten 13/6 in verkürzter Form wiederkehrt. Darauf folgt jedesmal ein imitatorischer Abschnitt. Das Stück endet homophon.

*$K^3$ = 385k = 154. Fuge für Klavier in g-moll.*

*Komp. vermutlich 1782 in Wien. Ser. 24, 25, II.*

Auch die g-moll-Fuge ist ein Fragment. Nur 30 Takte stammen von W. A. Mozart, das Übrige wurde erst später von S. Sechter ergänzt. Das Thema weist in seinem ersten Quartenschritt mit dem anschließenden chromatischen Gang Bachschen Einfluß auf, während die Wiederholung des Quartenschrittes am Ende etwas aus dem Rahmen fällt. Auf die ersten beiden Einsätze des Themas folgt ein Zwischenspiel, woran sich der dritte und letzte Themeneinsatz anschließt. Nach einem weiteren sehr ausgedehnten Zwischenspiel erscheint das Thema in stark variierter Form im Baß (T. 22—25), dann in den Oberstimmen in seiner ursprünglichen Gestalt (T. 26—30). Hier bricht das Fragment ab. Wie das Thema, so erinnert auch seine Verarbeitung an J. S. Bach.

*$K^3$ = 383a = 394. Fantasie mit einer Fuge in C-dur für Klavier.*

*Komp. im April 1782 in Wien. Ser. 20, 18.*

Die Fantasie ist mit Ausnahme eines imitatorischen Taktes im Adagio (T. 3) homophon gehalten. Im Gegensatz zu ihrem unruhigen Charakter ist die dreistm. Fuge trotz ihrer Bewegtheit ausgeglichen. Das Thema erinnert durch seine Quartschritte an die erste Fuge des WtK.

Auch die folgende Sechzehntelbewegung, die die neuen Themaeinsätze in stets schnell vorübergehenden Dissonanzen begleitet, weist Bachschen Einfluß auf. Diese Sechzehntelbegleitung kehrt sowohl zusammen mit dem Thema als auch in den Zwischenspielen immer wieder. Ihr verdankt die Fuge ihren einheitlichen Fluß. Die kontrapunktische Verarbeitung des Themas ist sehr vielfältig. Es kommen Verkleinerungen, Vergrößerungen und Engführungen vor. Mozart zeigt sich in dieser streng gearbeiteten, herben Fuge als Schüler J. S. Bachs.

*$K^3$ = 385e = 402. Sonate in A-dur (a-moll) für Klavier und Violine.*

*Komp. im August oder September 1782 in Wien. Ser. 18, 37.*

Das in A-dur stehende homophone Präludium der a-moll-Fuge hat den Charakter einer festlichen Einleitung. Nach der letzten Auflage des Köchelverzeichnisses von A. Einstein stammen nur 20 Takte der Fuge von Mozart, die folgenden recht schulmäßigen 171 Takte komponierte M. Stadler [1]).

Wenn man die ersten 20 Takte betrachtet, hat man eher den Eindruck eines Kanons, als einer Fuge. Zwar setzen die Stimmen fugenmäßig im Quintabstand ein, aber sie imitieren einander kanonisch. Hierin ist wohl der Grund dafür zu suchen, daß dieses Stück von Mozart nicht beendet wurde. Das altertümliche Thema mit dem Septimensprung verwendet Mozart auch in anderen Kompositionen ($K^3$ = 426, s. S. 84). Der Kontrapunkt ist in seinem figurativen Charakter von J. S. Bach beeinflußt.

*$K^3$ = 426. Fuge in c-moll für 2 Klaviere.*

*Komp. 29. Dezember 1783 in Wien. Ser. 19, 7.*

Die vierstm. Fuge in c-moll sollte nach A. Einsteins Vermutung ($K^3$, S. 548) ursprünglich durch ein Präludium eingeleitet werden, das aber nicht vollendet worden ist ($K^3$ = 426a = Anh. 44). Sie ist das

1) A. Einstein, $K^3$ = 385e = 402, S. 495, Anmerkung.

Ergebnis von Mozarts Studium des Bachschen Kontrapunkts. Die Fuge ist groß angelegt, rein abstrakt gedacht und verfolgt ein ähnliches Ziel wie — allerdings in weit großartigerem Maßstabe — Bachs «Kunst der Fuge». Das Thema ist durch seinen Septimensprung mit Bachschen Themen nah verwandt (vgl. das Thema der c-moll-Fuge Nr. 1 im «Musikalischen Opfer» und die f-moll-Fuge im 2. Teil des WtK.). Themen mit einem Septimensprung werden von Mozart selbst im «Crucifixus» und «Qui cum patre» der Messe $K^3 = 47d = 49$ (1768), im «Osanna» der Messe $K^3 = 61a = 65$ (1769), im Andante $K^3 = 168$ (1773), im «Laudate pueri» $K^3 = 339$ (1780), in der Sonate für Klavier und Violine $K^3 = 385e = 402$ (1782), in dem Fugenfragment $K^3 = 417c$ = Anh. 76 (1783), im Quartett $K^3 = 546$ (1788) und im «Kyrie» des Requiem $K^3 = 626$ (1791) verwendet. Die Fuge hat strengen Charakter und kennt alle Künste der Umkehrung und Engführung. Ihr Mangel besteht darin, daß das Thema fast ununterbrochen zu hören ist. Man vermißt die kontrastierenden Zwischenspiele. Diese Alleinherrschaft des Themas erinnert an den Sonatensatz, ebenso die Abwandlung dieses Themas T. 44—51, die an die thematische Arbeit der Sonate denken läßt. Gar nicht fugenmäßig ist auch die Schlußsteigerung, die Mozart nicht mit kontrapunktischen, sondern mit homophonen Mitteln erreicht. Von T. 106 ab wird das Thema stets von gebrochenen Dreiklangsfiguren begleitet. Zum Vortrag des Stückes ist zu bemerken, daß Mozart es nicht ohne Absicht mit der Bezeichnung «Allegro moderato» versehen hat. Damit wollte er ein ruhiges Spiel empfehlen (s. den Brief an die Schwester vom 20. April 1782, abgedruckt von L. Schiedermair, Bd. II, S. 164 f.). Die Fuge hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Trotz des starken Bachschen Einflusses, der sich in der Vielfalt der kontrapunktischen Arbeit zeigt, herrscht hier ein moderner Geist, der der alten Kunst widerspricht, aber sich ihr gegenüber noch nicht behaupten kann. Die wirkliche Synthese von Altem und Neuem fand Mozart nicht in der Fugenform, sondern in der freien Verbindung von kontrapunktischer und thematischer Arbeit, wie sie zum Beispiel in den Finalsätzen der g-moll- ($K^3 = 550$ von 1788) und C-dur-Symphonie ($K^3 = 551$ von 1788) vorliegt.

*$K^3$ = 546. Adagio und Fuge in c-moll für 2 Violinen, Viola, Violoncell (und Kontrabaß).*

*Komp. 26. Juni 1788 in Wien. Ser. 14, 27.*

Während das vorwiegend homophone Adagio durch die Herbheit seiner Harmonik an J. S. Bach erinnert, weist die Fuge in ihrem Kontrapunkt nur teilweise Bachschen Einfluß auf. Ihre Fassung für Streichquartett stimmt mit der ursprünglichen für 2 Klaviere überein (s. die Analyse $K^3$ = 426, S. 83 f.).

*$K^3$ = 574. Eine kleine Gigue in G-dur für Klavier.*

*Komp. am 17. (! laut Moz. Verz.) Mai 1789 in Leipzig. Ser. 22, 17.*

Das modulierende Thema der Gigue in G-dur, das durch seine großen Sprünge auffällt, beherrscht den ganzen Satz. Es tritt fugenmäßig im Quintabstand ein. Dann folgt eine freie Verarbeitung seiner Motive, worauf der erste Teil mit seiner von Akkorden begleiteten Wiederkehr im Baß schließt. Der zweite Teil beginnt mit einem imitatorischen Spiel zwischen dem 1. Takt des Themas und seiner freien Umkehrung. Es folgt ein zweistm. Spiel mit Motiven des Themas, das anschließend zuerst in der Oberstimme, dann in der Unterstimme erscheint, stets von Akkorden begleitet. Nach einem Orgelpunkt schließt das Stück im Unisono ab. J. S. Bachs Einfluß macht sich sowohl im Thema, als auch in seiner Verarbeitung geltend.

## F. Der spezifisch mozartische Kontrapunkt

Zu der letzten Gruppe gehören die Werke, die in ihrem Kontrapunkt insofern spezifisch mozartisch sind, als Mozart hier die fremden Einflüsse in ganz individueller Weise verarbeitet und miteinander verbindet. Hier finden wir in den vielfältigsten Verbindungen die prägnante Rhythmik der Salzburger — allerdings in gemilderter Form, die Kantabilität der Italiener, die schwerelose Schreibweise J. Haydns sowie die kühne Harmonik, die häufige Anwendung von Chromatik und die große melodische Spannkraft Bachs und Händels. Diese haben auf den spezifisch mozartischen Kontrapunkt den größten Einfluß ausgeübt. Daneben macht sich häufig, besonders in Menuettsätzen, der Einfluß J. Haydns bemerkbar.

*$K^3$ = 382g = 348. Kanon «V'amo di core teneramente» für drei vierstm. Chöre.*
*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 49.*

Der Kanon ist ein vierstm. homophoner Chorsatz, dessen Thema von zwei weiteren Chören kanonisch imitiert wird. Mozartisch ist die Verbindung der ausgeglichenen Rhythmik der Italiener mit der salzburgisch beeinflußten Melodik (große Sprünge, reichliche Verwendung der Pausen).

*$K^3$ = 384a = 388. Serenade in c-moll («Nacht Musique») für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte.*
*Komp. Ende Juli 1782 in Wien. Ser. 9, 14.*

Diese von Mozart 1787 für Streichquintett ($K^3$ = 516b = 406) umgearbeitete Bläserserenade in c-moll ist in ihren ersten beiden Sätzen fast ganz homophon. In der Durchführung des ersten Satzes imitieren die Fagotte das Motiv der ersten Oboe (T. 115—121). Das Thema des Menuetts wird zwischen den Oboen und Fagotten in einem zweistm. Kanon im Einklang durchgeführt. Der zweite Teil beginnt mit kleinen Anfangsimitationen der Klarinetten.

Das Trio ist ein Doppelkanon für Oboen und Fagotte, dessen beide Themen in der Umkehrung beantwortet werden. In der Anwendung des Kontrapunkts im Menuett und Trio äußert sich der Einfluß J. Haydns. Das Trio ist auch insofern haydnsch, als seine einfache homophone Grundlage immer spürbar bleibt, wodurch der Eindruck der Schwerelosigkeit entsteht. Das Menuett hingegen erinnert in der Herbheit seiner Harmonik an J. S. Bach.

*$K^3$ = 385. Sinfonie in D-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken; nebst je zwei, den Ecksätzen später in der Originalpartitur noch beigefügten Flöten und Klarinetten.*
*Komp. im Juli und Anfang August 1782 in Wien. Ser. 8, 35.*

Im Allegro con spirito, einem Sonatensatz, erscheint das Thema zunächst im Tutti und wird dann, T. 13—19, imitiert. In den T. 48 bis

55 erscheint das Thema in den Violen, während die Geigen ein Gegenmotiv in freien Imitationen verarbeiten. Darauf wird das Hauptthema von einer kontrapunktischen Figur der Bässe und Fagotte begleitet (T. 59—65). Diese Figur erscheint dann T. 84/85 in Umkehrung und wird ihrerseits von einem neuen Kontrapunkt in Gegenbewegung begleitet. In der kurzen Durchführung wird das Thema dreimal von je zwei Streichern streng imitiert (T. 95—100, 105—110, 117—128), was an die Imitationen am Anfang des Satzes erinnert. Die Anwendung des Kontrapunkts erinnert an J. Haydn, doch macht sich in der Herbheit des Satzes J. S. Bachs Einfluß bemerkbar.

*$K^3$ = 387. Quartett in G-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. 31. Dezember 1782 in Wien. Ser. 14, 14.*

Im ersten Satz treten bei der Wiederkehr des Themas Imitationen zwischen der zweiten und ersten Violine auf (T. 10—14). Daran schließen sich die imitatorischen Einsätze eines neuen chromatischen Motivs in den unteren Streichern an (T. 17/18), die von der ersten Violine in Gegenbewegung beantwortet werden (T. 19). Beide Stellen kehren in der Reprise wieder.

Im ersten Teil des Menuetts kommen nur kleine Imitationen zwischen den Mittelstimmen (T. 13—16) vor; am Anfang des zweiten Teiles setzen alle Stimmen imitatorisch ein (T. 43—47), und im dritten Teil werden die Imitationen des ersten Teiles erweitert (T. 65 bis 71). Der zweite Teil des Trios beginnt mit freien Imitationen.

Im Andante kommen nur kleine Anfangsimitationen einzelner Motive vor (T. 10—12, T. 25—28 [81—85], T. 42—44 [98—100] und T. 46/47 [102/103]).

Der letzte Satz ist, wie das Finale der Jupitersymphonie, ein Sonatensatz, in dem fugierte Teile vorkommen. Außerdem ist den beiden Sätzen die Vier-Notendevise gemeinsam, die sich aber hier mit anderen Intervallen verbindet. Der Vier-Notendevise schließt sich eine Reihe von Takten an, in denen 2 Motive verarbeitet werden. Dieses dreiteilige Thema wird fugenmäßig exponiert (T. 1—17), wobei sich aber das Cello auf seine beiden ersten Abschnitte, die Viola auf seinen ersten Abschnitt beschränkt. Nach einem homophonen Teil beginnt eine neue Fugenexposition, in der das aus dem dritten Teil des

Hauptthemas abgeleitete Seitenthema verarbeitet wird (T. 51—66). Unmittelbar darauf folgt eine Doppelfugenexposition mit diesem Thema und der Vier-Notendevise (T. 69—84). Das homophone zweite Thema schließt sich an. Das chromatische Motiv am Ende der Exposition wird am Anfang der Durchführung mehrmals imitiert (T. 125—140). Imitationen der Vier-Notendevise in den Außenstimmen schließen sich an (T. 143—159). Dann beenden imitatorisch eintretende chromatische Gänge die Durchführung.

Die Reprise ist insofern verändert, als die Exposition des Hauptthemas und die des aus dem Hauptthema abgeleiteten Seitenthemas fehlen. Die Coda beginnt zunächst, wie die Durchführung, mit der Verarbeitung des chromatischen Motivs, bringt dann die Vier-Notendevise in Engführung (T. 282—288) und schließt homophon ab. Im ganzen Quartett fällt die häufige Verwendung von Chromatik und von kühnen Modulationen auf. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 417a = 427. Missa in c-moll für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp., 4 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel.*

*Komp. zwischen Sommer 1782 und Mai 1783 in Wien. Ser. 24, 29.*

Die Singstimmen des Kyrie setzen mit einem Dreiklangsmotiv im Abstand von einem halben Takt imitatorisch ein. Der folgende Abschnitt beginnt wie ein Fugato: das chromatisch gefärbte Thema erscheint nacheinander in Quintbeantwortung im Sopran, Alt und Tenor. Zu dem Kontrapunkt des Basses gesellt sich in den Streichern das Thema des Orchestervorspiels, das beim Einsatz der Altstimmen vom Sopran in variierter Form übernommen wird. Es erscheint beim Einsatz des Tenors im Baß. Darauf erreicht dieser Abschnitt durch die Verwendung des freien Kontrapunkts seine größte Steigerung, wobei zuerst die abgerissenen Achtelfiguren im Baß, dann die synkopierten Rhythmen des Orchesters eine wichtige Rolle spielen. Nach dem Christe kehrt der Anfang des chromatisch gefärbten Themas mit seinen beiden Gegenstimmen in den Streichern im T. 71 im Sopran wieder und wird sogleich in derselben Stimme sequenziert. Es folgt der Einsatz des Tenors (T. 75), begleitet von einem freien

Kontrapunkt im Alt, woran sich im Tenor die Wiederholung des Themas in der Unterquint anschließt, begleitet vom Baß mit dem variierten Anfangsthema des Vorspiels. Diese Wiederholung des Themas mit seinen Gegenstimmen (T. 77—81) entspricht den T. 18—21. Wie dort, so folgt auch hier ein Abschluß im freien Kontrapunkt. Der Kontrapunkt ist durch die instrumental beeinflußte Melodik, sowie durch die reiche Verwendung von Chromatik und dissonierenden Vorhalten bachisch.

Das Gloria beginnt mit einem Fugato auf die Worte «in excelsis», das nach einer einmaligen Durchführung des von G. F. Händel beeinflußten kantablen, einfachen Themas (T. 2—7) eine Fortsetzung im freien Kontrapunkt findet (T. 7—19). Hier werden zuerst thematische Elemente (T. 8—11), dann über Orgelpunkten des Basses neue Motive verarbeitet (T. 12—19).

Das «et in terra» und das «bonae voluntatis» beginnen mit Anfangsimitationen italienischen Charakters und enden homophon. Nach der Wiederholung des zweiten Teiles des «Gloria in excelsis» (T. 34—41) schließt der Satz mit der Wiederkehr dieser beiden Abschnitte.

Im «Domine . . .», einem Sopran-Duett, sind besonders die Instrumentalstimmen reich an Imitationen, die alle kantablen, italienischen Charakter haben (T. 14/15, 19—23, 27—30, 32/39, 49/53, 60/63, 82/87).

Das Terzett «Quoniam» beginnt nach dem Orchestervorspiel mit einem Fugato in den Singstimmen (T. 22—37). Es folgen Imitationen eines neuen Motivs in allen Stimmen (T. 37—41), woran sich Imitationen des ersten Taktes des Themas anschließen (T. 44/48). Imitationen zwischen den beiden Sopranstimmen erscheinen in T. 57/64. In den T. 83/94 wird zweimal ein Thema in den Singstimmen imitiert, das mit dem des Fugatos verwandt ist, worauf einige Takte im freien Kontrapunkt folgen. Der Kontrapunkt ist in seiner instrumentalen Melodik von Bach beeinflußt.

Der großen «Cum sancto spiritu»-Fuge geht eine sechstaktige Einleitung auf die Worte «Jesu Christe» voran. Das Fugenthema hat durch seine Quartschritte und seine großen Werte archaischen Charakter. Die kontrapunktischen Gegenstimmen aber sind bewegt. Nach der ersten regelmäßigen Durchführung erscheint das Thema nicht weniger als zehn Mal in Engführung. Nur die letzte dieser Eng-

führungen ist vierstm. (T. 161—169), während sich an den übrigen, die das Thema teils in normaler Gestalt (T. 29—37, 54—61, 75—82, 99—107, 106—114, 113—121, 121—129), teils in der Umkehrung bringen (T. 132—140, 140—148), nur je 2 Stm. beteiligen. Die Zwischenspiele sind in der ersten Hälfte der Fuge zahlreich. Sie sind alle imitatorisch gehalten. In der zweiten Hälfte der Fuge führt das fast ununterbrochene Erklingen des Themas zu einer großen Steigerung. Auch das einzige ausgedehnte Zwischenspiel (T. 148—160) nimmt durch seine in ganzen Noten chromatisch aufsteigende Baßstimme an dieser Steigerung teil. Es leitet zu der vierstm. Engführung des Themas über, an die sich ein reich bewegter imitatorischer Abschnitt anschließt, der homophon endet (T. 169—180). Darauf bildet die Wiederkehr des Fugenthemas unisono in allen Singstm., begleitet von einer Achtelfigur der Instrumente, gleichfalls im Unisono, den Abschluß der Fuge. Die ganze Fuge ist sehr klar und logisch aufgebaut. Das Thema und seine Gegenstimmen sind sehr plastisch, ergänzen sich in harmonischer Weise und passen gut zu dem jeweiligen Text. Bachscher Einfluß macht sich im kontrapunktischen Satz, in den Engführungen und Umkehrungen des Themas, in den weit ausgedehnten und imitatorisch behandelten Zwischenspielen, wie auch in dem logischen Bau der Fuge bemerkbar. Die Verwendung des Unisono am Schluß der Fuge ist von J. Haydn übernommen.

Das «Osanna in excelsis» ist eine Doppelfuge, an der die Singstimmen und die Instrumente in gleicher Weise beteiligt sind. Das erste Thema hat mit seinen großen Sprüngen und seiner gemäßigten Bewegung etwas Kraftvolles, Majestätisches, während das zweite durch seine fließenden Sechzehntelfiguren ein unmittelbarer Ausdruck der Freude ist. Als Vorbild für die Verbindung zweier derartiger Themen, der wir später auch in der Kyriefuge des «Requiem» begegnen, diente Mozart möglicherweise der Allelujachor aus G. F. Händels Oratorium «Joseph». In der ersten Durchführung folgen die Einsätze des ersten und zweiten Themas stets im Abstand von einem Takt aufeinander. Die Einsätze des ersten Themas bleiben nach seinem Erscheinen im Baß (T. 18—20) dem Orchester überlassen (T. 21 bis 23: 2. Posaune und Viola; T. 24—26: 2. Oboe, 1. Posaune und 2. Violine; T. 27—29: 1. Oboe und 1. Violine), während das zweite Thema im Chor erscheint und vom Orchester verdoppelt wird. Nach

einem zweitaktigen Zwischenspiel vertauschen die Themen ihre Plätze. Das erste Thema erscheint im Alt (verstärkt durch die 1. Posaune und 2. Violine), das zweite in den 1. Oboen und 1. Violinen (T. 31—33). Darauf tritt das erste Thema in den 2. Oboen, das zweite im Sopran und in den 1. Oboen und 2. Violinen ein (T. 34—36). Nach einer eintaktigen Überleitung erscheinen beide Themen in den Singstimmen (T. 38—40). In den folgenden Takten ist das erste Thema den durch Instrumente verstärkten Singstimmen (Sopran, Baß), das zweite dem Orchester (2. Violine, 1. Fagott) überlassen (T. 41—46). Unmittelbar darauf beginnt eine dreistm. Engführung des zweiten Themas in den durch das Orchester verdoppelten Singstm. (T. 47 bis 49), woran sich eine zweistm. Engführung des ersten Themas zwischen Alt und Baß, verstärkt durch das Orchester, anschließt. Die Fuge erreicht ihren Höhepunkt in dem Erscheinen des zweiten Themas im Unisono, worauf ein homophoner Schluß folgt.

Diese Komposition nimmt unter den Fugen Mozarts dadurch eine Sonderstellung ein, daß das Orchester gleichberechtigt neben den Singstimmen steht. Sie ist viel kürzer als die «Cum sancto Spiritu»-Fuge und weist deshalb auch kaum Zwischenspiele auf. Beiden Fugen gemeinsam aber ist die Schlußsteigerung bis zum Unisono. In ihrem Kontrapunkt ist die Fuge im Gegensatz zur «Cum sancto Spiritu»-Fuge weniger von J. S. Bach und mehr von G. F. Händel beeinflußt.

Im Benedictus beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf von G. F. Händel beeinflußte Imitationen in den Singstimmen (T. 17 bis 19 [69/70], 21—26 [73—78], 29—32, 37—40 [89—93], 59—61, 81—84). Dieser Satz ist durch eine gewisse Herbheit, die an G. F. Händel erinnert, mit der «Osanna»-Fuge verwandt. Besonders eng sind die beiden Sätze dadurch verknüpft, daß das zweite Thema der Fuge in den Zwischenspielen des «Benedictus» (T. 7—11, 47—50 und 102—106) wiederkehrt und durch die Wiederholung der 15 letzten Takte der Fuge am Schluß des «Benedictus».

Der Anfang des nur als Fragment erhaltenen Credo ist vorwiegend homophon mit Ausnahme einiger Imitationen der Singstimmen (T. 24—29, 71—74, 75—77) und einiger kontrapunktisch belebter Abschnitte (T. 44—48, 75—80, 97—105). Der Kontrapunkt ist von J. S. Bach beeinflußt.

Im Jahre 1785 stellte Mozart aus dieser Messe die Kantate «Davidde penitente» ($K^3 = 469$) zusammen und komponierte zwei Arien hinzu, die aber homophon gehalten sind.

*$K^3 = 422$. L'oca del Cairo (Die Gans von Kairo), Opera buffa («Dramma giocoso») in 2 Akten. Text von Hofkaplan Giambattista Varesco.*

*Komp. Juli bis Oktober 1783 in Salzburg. Ser. 24, 37.*

Im Adagio des Finale Nr. 7 kommen in den Takten 67—75 kanonische Imitationen vor, die durch ihre Chromatik an J. S. Bach erinnern. Im Presto des Finale tritt ein größerer kontrapunktischer Abschnitt auf (T. 25/56). Er beginnt im Septett wie ein vierstm. Kanon im Einklang (T. 25—33), der in einen homophonen Schluß mündet (T. 33—41), in dem die leicht variierten ersten beiden Takte des Themas drei Mal erscheinen. Darauf kehrt der kontrapunktische Abschnitt mit dem homophonen Schluß noch einmal im Chor wieder (T. 41/55). Dieses Stück erinnert durch seine machtvolle und klare Anlage wie auch durch eine gewisse Gesanglichkeit seiner Melodik an einige Chorsätze aus dem «Messias» und dem «Joseph» von G. F. Händel.

*$K^3 = 423$. Duo in G-dur für Violine und Viola.*

*Komp. im Juli—Oktober 1783 in Salzburg. Ser. 15, 1.*

Im Allegro beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf Imitationen von einfachem Charakter in den Takten 19/20 (100/101, 104/105), 21/22 (106/107), 66—69, 70—73, 75—78, 102/103, 112—118, 124—131.

Im Rondeau kommt in den Takten 76—88 ein regelrechter Kanon im Einklang vor, außerdem kleine Imitationen T. 114/118. Der Kontrapunkt ist mozartisch.

*$K^3$ = 459. Konzert für Klavier in F-dur; Begleitung: 2 Violinen, Viola (Moz. Verz. «2 Viole»), Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner.*

*Komp. 11. Dezember 1784 in Wien. Ser. 16, 19.*

Im Allegretto kommen in den Takten 44—47 in den Bläsern zweistm. Imitationen vor, die das Klavier in den folgenden Takten wiederholt. Diese imitatorische Stelle wird in den Takten 103—111 zu einem vierstm. Kanon im Einklang zwischen dem Klavier und den Bläsern erweitert.

Im Finale tritt in den Streichern ein regelrechtes Fugato auf. Nach der einmaligen fugenmäßigen Durchführung des Themas (T. 32 bis 43) erscheint dessen Anfang in Engführung (T. 43—50).

In der Reprise ist dieses einfache Fugato zu einem Doppelfugato erweitert. Als erstes Thema dient das Fugatothema in einer um zwei Takte verlängerten Form. Das zweite ist vor allem in seinem Rhythmus mit dem Hauptthema verwandt. Die Themen setzen in verschiedenen Abständen nacheinander in d-moll, a-moll und g-moll ein (T. 289/307). Die Gegenstimmen weisen große Selbständigkeit auf. In den T. 309/15 erscheint das kürzere Fugatothema der Exposition. Das Fugato schließt mit Imitationen der drei ersten Takte seiner Themen (T. 316—322). Gegenüber dem einfachen und etwas trokkenen Charakter des kontrapunktischen Abschnittes in der Exposition ist derjenige der Reprise durch seine reichen Modulationen und seine thematische Vielfalt komplizierter und in seinem Ausdruck lebhafter. In den T. 341—346 wird das Fugatothema der Exposition noch einmal in variierter Form in den Violinen imitiert.

In beiden Abschnitten ist der Kontrapunkt in seinem Charakter mozartisch, doch weist der Abschnitt in der Reprise im 5. und 6. Takt des Themas, in manchen Gegenstimmen und in dem häufigen Wechsel der Tonarten bachsche Züge auf.

*$K^3$ = 465. Quartett in C-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*

*Komp. 14. Januar 1785 in Wien. Nr. 6 der J. Haydn gewidmeten Quartette op. X, 1785 erschienen. Ser. 14, 19.*

Die Adagioeinleitung des ersten Satzes beginnt imitatorisch in den drei Oberstimmen über dem Orgelpunkt des Basses (T. 1—5). An die

Wiederholung dieser Takte in der Untersekunde schließt sich ein Abschnitt im freien Kontrapunkt an, der homophon endet.

Im Allegro tritt das Thema nach seiner variierten Wiederholung in allen Stimmen imitatorisch ein (T. 44—48), worauf dieser Abschnitt im freien Kontrapunkt endet. Am Schluß der Exposition wird der Anfang des Hauptthemas mit einer chromatischen Achtelfigur verbunden und von den Violinen untereinander imitiert (T. 91—95). Dann erscheint zweimal in der Viola der Hauptthemaanfang, der von der 1. Violine in der Umkehrung beantwortet wird (T. 95/99). In der Durchführung wird der Anfang des Hauptthemas zwischen der ersten Violine und der Viola imitiert, zunächst wörtlich, dann melodisch abgewandelt (T. 107—117). Bald darauf erscheint im Cello der leicht variierte Hauptthemaanfang (T. 121—126), von dem sich dann ein Motiv abspaltet, das von der 1. Violine und dem Cello ständig imitiert wird (T. 126—142). Die Reprise ist am Anfang verändert. Es fehlt der kontrapunktische Hauptabschnitt. Statt dessen wird das Thema schon bei seinem zweiten Auftreten (T. 163—167) frei imitiert. Am Anfang der Coda erscheint der leicht abgewandelte Hauptthemaanfang in Imitationen (T. 227—30). Von diesem Thema spaltet sich das kleine Schlußmotiv ab, das von den drei oberen Streichern fortwährend frei imitiert wird (T. 232—234). Der Kontrapunkt ist mozartisch.

*$K^3$ = 464. Quartett in A-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. 10. Januar 1785 in Wien. Nr. 5 der J. Haydn gewidmeten Quartette op. X, 1785 erschienen. Ser. 14, 18.*

Im ersten Satz kommen häufig Anfangsimitationen vor (T. 16—24, 48—53, 73/78, 88—95, 105—115 und in der Reprise). Außerdem befinden sich in der Durchführung zwei kontrapunktisch belebte Abschnitte (T. 128—146, 150—158).

Im ersten Teil des Menuetts sind die T. 7—21 imitatorisch gehalten, ebenso im zweiten Teil die T. 59—62 und 65—67, die letzteren chromatisch in der Gegenbewegung.

Das Finale ist reich an kontrapunktischer Arbeit. In der Exposition wird das chromatisch gefärbte Hauptthema zuerst im freien Kontrapunkt (T. 17—24) verarbeitet, dann wird sein zweiter Teil

von je zwei Streichern imitatorisch durchgeführt (T. 25—35), bis neue Imitationen des abgewandelten Motivs in allen Stimmen diesen Abschnitt beschließen (T. 36—40). Es folgt eine imitatorische Verarbeitung der ersten Themahälfte in den drei Oberstimmen über dem Orgelpunkt E des Cellos (T. 40—50). Im T. 66 beginnt in der ersten Violine das zweite Thema, das von T. 70 ab durch die zweite Violine wiederholt wird. Nach einigen einleitenden Takten wiederholen sich in der Durchführung die T. 40—50 der Exposition, diesmal eine Terz höher auf dem Orgelpunkt G (T. 85—95). Dann wird der Anfang des Hauptthemas zusammen mit einer neuen Achtelfigur in einem an Modulationen reichen Abschnitt imitatorisch behandelt (T. 95 bis 113). Es folgt ein Choral [1]), dessen Melodie bei ihrer Wiederholung von der zweiten Violine in kontrapunktierenden Achteln begleitet wird.

Nach einer nur leicht abgewandelten Reprise beginnt die Coda mit strengen Imitationen der ersten Hälfte des Hauptthemas mit einem hinzugefügten neuen Motiv (T. 229—232). Nach weiteren Imitationen des Hauptthemaanfangs mit dem Achtelmotiv der Durchführung (T. 236—240) schließt der Satz homophon ab. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 507. Kanon «Heiterkeit und leichtes Blut» für 3 Singstm. Text nach Härtel.*

*Komp. nach dem 3. Juni 1786 in Wien. Ser. 7, 50.*

Das Thema des Kanons ist gesanglich. Es steigert sich bis zu einem melodischen Höhepunkt und sinkt dann langsam wieder ab. In rhythmischer Hinsicht erinnert der Kanon an den salzburgischen Stil.

*$K^3$ = 508. Kanon «Auf das Wohl aller Freunde». Text nach Härtel, für 3 Singstm.*

*Komp. nach dem 3. Juni 1786. Ser. 7, 51.*

Das Thema des Kanons ist recht gesanglich. Es steigt zu einem melodischen Höhepunkt und sinkt dann langsam wieder ab.

1) WSF, Bd. 4, Nr. 459, S. 75.

*$K^3$ = 504. Sinfonie (Prager Sinfonie oder D-dur-Sinfonie ohne Menuett) für 2 Violinen, Viola (Moz. Verz. «2 Viole»), Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp., Pauken.*
*Komp. 6. Dezember 1786 in Wien. Ser. 8, 38.*

Im Allegro tritt nach der ersten Wiederholung des Themas in den Geigen eine Sechzehntelfigur auf, die dann in den T. 23—25 in den Streichern imitatorisch verarbeitet wird. Nach einer neuen Wiederkehr des Themas in den ersten Violinen wird dessen 5. und 6. T. zuerst von den Violen und dann von den Celli und Fagotten imitiert (T. 41/5). Darauf folgt (T. 45—51) die imitatorische Verarbeitung des fünften Taktes in den Violen und Bässen, während die Violinen zu diesem Takt noch den Überleitungstakt nach dem Thema, der schon in T. 15 und dann wieder in T. 41 und T. 43 aufgetreten war, hinzunehmen. Bei der Wiederkehr des zweiten Themas in Moll (T. 68) wird es teilweise von den Fagotten imitiert. Auch in den folgenden Überleitungstakten treten Imitationen auf (T. 79—82). Darauf tritt die schon nach dem ersten Thema (T. 23—25) imitatorisch verarbeitete Figur in neuen strengen Imitationen auf (T. 85/87).

Eine besonders große Rolle spielt die kontrapunktische Arbeit in der Durchführung. Diese beginnt mit dem Motiv, das schon am Anfang des Satzes in den Bläsern erklang (T. 7/9). Das Motiv wird zuerst in beiden Geigen, dann in den Bässen, Fagotten und Violen imitatorisch verarbeitet. Im T. 120 beginnt ein imitatorisches Spiel der drei unteren Streicher und der Bläser, während die erste Violine den 5. und 6. Takt des Hauptthemas sequenzierend verarbeitet. Darauf tritt die schon aus den Takten 19—25, 85—87 der Exposition bekannte Geigenfigur wieder auf. Sie wird in T. 126, 130, 134, 136 bis 140 von den Violinen imitatorisch verarbeitet, im Wechsel mit den übrigen Stimmen, in denen besonders ein synkopierendes Motiv eine große Rolle spielt. Am Schluß dieses Abschnitts erscheint die Figur in allen Streichern in ähnlicher Weise wie in der Exposition T. 85 bis 87.

Im Andante folgt auf die Wiederholung des Themas im Tutti die imitatorische Verarbeitung eines kurzen Achtelmotivs zwischen den ersten Violinen und den Bässen (T. 10—14). Dieses imitatorische Spiel tritt noch einmal in den T. 82—92 auf, zuerst in den Bässen

und ersten Violinen, verstärkt durch die Flöten, dann in den Oboen und Fagotten.

Im Finale besteht die kontrapunktische Arbeit in dem imitatorischen Spiel mit den ersten 4 Noten des Hauptthemas, die teils wörtlich, teils nur rhythmisch im ganzen Verlauf des Satzes immer wiederkehren (in der Exposition: T. 1/3, 9/11, 17—25, 31/33, 39—41, 47—54, 98—100, 106/108, 110—115, 120—126, 130—144; in der Durchführung: T. 156/158, 164/166, 172/174, 176—186, 188/190, 192/194, 196/198, 200/202, 209—218). In der ganzen Sinfonie ist der Charakter des Kontrapunkts mozartisch.

*$K^3$ = 509a = 232. Kanon «Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli» nach W. A. Mozart (Ser. 24, 52), «Wer nicht liebt Wein und Weiber» nach Härtel (Ser. 7, 45), für 4 Singstm.*
*Komp. im Frühjahr 1787 in Wien.*

Das Thema dieses Kanons im Einklang wirkt trotz einiger gesanglicher Stellen im ganzen schulmäßig und schwunglos. Seine homophone Grundlage ist leicht erkennbar.

*$K^3$ = 516. Quintett in g-moll für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.*
*Komp. 16. Mai 1787 in Wien. Ser. 13, 5.*

In der Exposition des ersten Satzes leiten kleine, vom Hauptthema abgeleitete Imitationen zum zweiten Thema über (T. 25—27). Dieses erscheint in den T. 48—53 in variierter Form und wird dann zwischen der ersten Viola und der ersten Violine imitiert (T. 55—62). Darauf folgen freie Imitationen des variierten ersten Hauptthemataktes in der normalen und in der Gegenbewegung zwischen dem Cello und der zweiten Violine (T. 63—67), die dann von dieser mit der ersten Viola fortgesetzt werden (T. 71—75). Am Schluß der Exposition wird dieses Motiv noch einmal frei imitiert (T. 88—93). Am Anfang der Durchführung erscheint wiederum der erste Takt des Hauptthemas, der nacheinander von vier Stm. im Einklang imitiert wird (T. 100—104). Unmittelbar darauf treten die ersten vier Takte des zweiten Themas zuerst in der 1. Violine, dann im Cello (T. 106

bis 114) ein. Jedesmal werden der dritte und vierte Takt von anderen Stimmen imitiert. Im T. 114 beginnt das Thema in der 1. Viola, an die sich die anderen Stimmen mit freien Imitationen des dritten und vierten Thematakts anschließen (bis T. 125). Die Reprise verläuft im ganzen regelmäßig, hat aber eine Erweiterung am Anfang (T. 140—155), in der zuerst der dritte Takt des Hauptthemas allein, dann mit dem ersten Takt zusammen imitatorisch verarbeitet wird. In der Coda treten noch einmal freie Imitationen des ersten Themataktes, z. T. in Verbindung mit dem zweiten Takt, auf (T. 234—239). Am Schluß wird der erste Takt des zweiten Themas noch einmal frei imitiert, begleitet von einer chromatischen Achtelfigur der ersten Violinen (T. 248—252). Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch. Die kontrapunktische Arbeit intensiviert den leidenschaftlichen Charakter des Satzes, der eine Art Vorläufer der g-moll-Sinfonie ($K^3 = 550$) ist.

Im zweiten Teil des Trios imitiert das Cello die erste Violine, zuerst im Abstand von drei Takten in der unteren Sext (T. 20—26), dann im Abstand eines Taktes in der Unterquart (T. 25—32). Der Kontrapunkt wird in J. Haydns Art angewendet.

Im Schlußallegro treten in den Takten 159/72 die beiden Motive aus den T. 42—44 imitatorisch auf. Das erste Motiv beginnt in allen Stimmen im Abstand der Oberquint. Dann werden beide Motive gemeinsam in den Violinen und Violen imitatorisch verarbeitet. Später wird in den T. 272—278 das erste Motiv noch einmal in allen Stimmen imitiert. Während an diesen beiden Stellen die Stimmen verhältnismäßig selbständig geführt sind, beruhen die Imitationen T. 257 bis 261 auf ganz homophoner Grundlage. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3 = 543$. Sinfonie in Es-dur, für 2 Violinen, Viole, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken.*
*Komp. 26. Juni 1788 in Wien. Ser. 8, 39.*

Im Andante tritt in den Flöten T. 28—30 ein Motiv auf, das in den T. 53—57 (125—129) und 60—65 (132—136) imitiert wird.

Wie in den vorhergehenden Sätzen beschränkt sich auch im Finale die kontrapunktische Arbeit auf Imitationen eines Anfangsmotivs.

Der erste Takt des Hauptthemas wird an folgenden Stellen imitatorisch verarbeitet: in der Exposition T. 54—61, 79—83 und in der Durchführung T. 114—124 und T. 124—134. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 550. Sinfonie in g-moll für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. Später setzte Mozart selbst noch 2 Klarinetten hinzu.*

*Komp. 25. Juli 1788 in Wien. Ser. 8, 40.*

In der g-moll-Sinfonie verstärkt Mozart durch kontrapunktische Arbeit den dramatischen Charakter des ersten Satzes. Das zeigt sich schon am Ende der Exposition in dem imitatorischen Spiel mit dem Anfangsmotiv des Hauptthemas in den Bläsern, während die Streicher gleichfalls untereinander ein Seufzermotiv imitieren (T. 72 bis 76 und 80—84). Eine viel größere Rolle spielt der Kontrapunkt in der Durchführung. So wird das Hauptthema bei seinem ersten Auftreten in den Bässen und Violen von einer im doppelten Kontrapunkt stehenden Gegenstimme der Geigen von instrumentalem Charakter und Vorhaltsakkorden der Bläser begleitet (T. 114—117). Darauf werden das Thema und seine Begleitung mehrmals vertauscht (T. 118—133). In der folgenden imitatorischen Verarbeitung des ersten Themataktes zwischen den Streichern und Bläsern spielt die Chromatik eine große Rolle (T. 138—146). Schließlich bleibt von dem Thema nur das Anfangsmotiv übrig, das in den Streichern teils in seiner ursprünglichen Form, teils in Gegenbewegung imitiert wird (T. 152—160). Ein imitatorisches Spiel der Bläser mit dem chromatisch veränderten Anfangsmotiv leitet zur Reprise über (T. 160 bis 165). In der Reprise erscheinen die Hauptthemen unverändert, während das Seitenthema erweitert und von einer neuen kontrapunktischen Gegenstimme von instrumentalem Charakter begleitet wird (T. 191—225). In der Coda imitieren die Streicher den Anfang des Hauptthemas in variierter Form (T. 285—292). In diesem Satz treten drei Arten des Kontrapunkts auf: kantabler und chromatischer Kontrapunkt an Stellen, die mit dem ersten Thema zusammenhängen, instrumentaler Kontrapunkt am Anfang der Durchführung und bei der Verarbeitung des Seitenthemas in der Reprise.

Im Andante beginnt die kontrapunktische Arbeit schon am Anfang. Das Hauptthema erscheint in den Violen und wird von den zweiten und ersten Geigen imitiert. Der pochende Charakter seines Achtelmotivs erhält durch den chromatischen Baßgang einen schmerzlichen Ausdruck. Bei dem neuen Beginn des Themas, diesmal im Baß, bringt die erste Violine eine chromatisch gefärbte Gegenstimme. In den T. 28—32 wird das Thema in variierter Form imitiert und von flatternden Zweiunddreißigstelmotiven der Bläser begleitet. Am Ende der Durchführung meldet sich in den Fagotten das Hauptthema, das aber gleich von einem chromatisch gefärbten Motiv verdrängt wird, welches die Bläser imitatorisch verarbeiten (T. 69 bis 73). Darauf beginnt die Reprise. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch in seiner Kantabilität und seiner Chromatik.

Der zweite Teil des Menuetts beginnt mit einem strengen zweistm. Satz (T. 14—28). Darauf folgt eine kanonische Imitation zwischen den Violinen, die von den Bläsern mehrfach verdoppelt wird (T. 27 bis 33). Im Trio beginnt die Beantwortung des Themas in den Bläsern mit freien Imitationen.

In der Exposition des Finale beschränkt sich die kontrapunktische Arbeit auf Imitationen in den Streichern (T. 56—61), die von den Bläsern nur verstärkt werden. Die Durchführung ist der Hauptschauplatz kontrapunktischen Geschehens. In den Takten 134—147 wird der 5. und 6. Takt des Themas zwischen den ersten Violinen und den Bläsern imitiert. Darauf beginnt T. 147 in den Streichern ein freies Fugato über das thematische Material des Hauptthemas. Dann folgen drei Engführungen (T. 160—173). Nach einem imitatorischen Spiel der Bläser und Bässe (T. 174—182) endet die Durchführung mit der imitatorischen Verarbeitung eines aus dem Hauptthema stammenden Motivs in allen Instrumenten (T. 188—202).

Im Menuett und im Finale erinnern die kontrapunktischen Stellen in ihrer harmonischen Kühnheit und Herbheit an J. S. Bach. Anders als bei J. S. Bach aber dient diese kontrapunktische Arbeit in ihrer Härte und Unerbittlichkeit bei Mozart dem persönlichen Ausdruck eines tiefen fatalistischen Pessimismus.

*$K^3$ = 551. Sinfonie mit der Schlußfuge in C-dur (Jupiter-Sinfonie), für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken.*

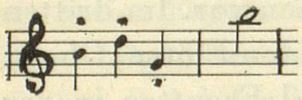
*Komp. 10. August 1788 in Wien. Ser. 8, 41.*

In der Exposition des ersten Satzes kommen Imitationen nur beim Eintritt des zweiten Themas vor, dessen Anfangsmotiv von den Violen und Bässen imitiert wird (T. 56/9, 62/5). In der Durchführung erscheint zunächst das dritte Thema. Nach der Wiederholung seiner letzten beiden Takte in den Bläsern wird der letzte Takt zwischen den Streichern frei imitiert, begleitet durch Fanfarenmotive der Bläser (T. 133—138). Im folgenden Takt beginnen die Engführungen zweier aus dem letzten Takt des Themas gewonnener Achtelmotive (T. 139—146). Darauf werden die beiden letzten Takte des Themas von den Bässen und Bratschen wieder aufgegriffen und von den beiden Violinen frei imitiert (T. 147—150). Freie Imitationen des letzten Taktes beschließen den kontrapunktischen Teil der Durchführung (T. 151/152). Nach der Scheinreprise leiten kleine Imitationen in den Oboen und Fagotten zur wirklichen Reprise über (T. 185 bis 187). In der Reprise wird nach dem zweiten Auftreten des Hauptthemas, dessen letzter Takt von den beiden Violinen imitiert, während die Bläser und die Violen und Bässe eine freie kontrapunktische Begleitung ausführen (T. 219—23). Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Im Andante kommen in den T. 55/59 Imitationen vor. Im dritten Teil des Menuetts wird der Anfang des Themas in den Flöten, Oboen und ersten Violinen dreimal von den Bässen und Fagotten in der Unterquint imitiert (T. 28—31, 32—35, 36—39). Nach einigen homophonen Takten imitieren die Bläser den Anfang des Themas in Engführung (T. 44—49).

Das Finale ist ein Sonatensatz, in dem der fugierte Stil eine beherrschende Rolle spielt. Hier bringt die kontrapunktische Arbeit den Ausdruck der Kraft, der schon die vorhergehenden Sätze beherrschte, zur vollen Entfaltung. Die reiche Verwendung des Kontrapunkts in einem Finalsatz ist keine Erfindung Mozarts. Sie kommt auch bei seinen Zeitgenossen G. Monn (1717—1750), M. Haydn (1737—1806) und K. v. Dittersdorf (1739—1799) vor und begegnet bei Mozart schon im ersten der J. Haydn gewidmeten Quartette $K^3$ = 387 von

1782 [2]). Der Satz hat vier Themen, die bei aller Selbständigkeit so beschaffen sind, daß sie gleichzeitig erklingen können, wie es am Schluß geschieht. Nur das erste Thema ist normal, insofern es aus Vorder- und Nachsatz besteht, während die anderen Themen sehr kurz sind und auch als Motive bezeichnet werden könnten. Das erste Thema zerfällt in zwei Motive. Das Motiv A ist die berühmte Viernotendevise, die auch in anderen Werken Mozarts auftritt [3]). Der Nachsatz des Themas, das Motiv B, ist das einzige Element des Satzes, das später nicht kontrapunktisch verarbeitet wird. Während das Motiv B eintritt, imitieren die Violen und Bässe die beiden letzten Noten des Motivs A. Beim zweiten Eintritt des Themas bringen die Bläser Gegenstimmen, während Violen und Bässe die Sechzehntelfigur des Motivs B verwenden (T. 9/12). Im T. 19 setzt das zweite Thema ein. Nach einem Halbschluß auf der Dominante beginnt im T. 36 eine strenge fugenmäßige Durchführung des am Schluß veränderten Motivs A. Als letzte Stimme nimmt der Baß die ersten drei Takte des Motivs auf (T. 50—52), die unmittelbar darauf von den Violinen imitiert werden, während die Bässe eine selbständige Begleitung ausführen (T. 53—55). Im folgenden Takt beginnt in den ersten Violinen das dritte Thema, das sofort durch die Bässe streng imitiert wird (T. 56—62). Eine Engführung des zweiten Themas (T. 64—70) beschließt diesen Abschnitt. Darauf folgt das vierte Thema, zu dem sich nacheinander die Umkehrung eines Motivs (von S. Sechter [4]) als 5. Thema bezeichnet), das schon T. 62/63



vorkam, sowie das dritte und das zweite Thema gesellen. Die Wiederholung des vierten Themas wird von einem chromatischen Kontrapunkt der Violen und Bässe begleitet. Über dem folgenden Orgelpunkt entspinnt sich ein streng imitatorisches Spiel der Flöten und Fagotte mit dem dritten Thema, begleitet von einer Achtelbewegung der Violinen (T. 86—93). Es folgt die imitatorische Verarbeitung des vierten Themas. Zuerst wird das Anfangsmotiv und

2) WSF, Bd. IV, Nr. 562, S. 361 f.

3) Im Credo der Messe K³ = 186f = 192 (1774), im «Magnificat» K³ = 186g = 193 (1774) und im Finale des Quartetts K³ = 387 (1782).

4) Das Finale der Jupiter-Symphonie, S. 17.

dessen Begleitung imitiert (T. 94—98), dann folgt in allen Streichern die Engführung des ganzen Themas (T. 98—103), die zweimal (das zweite Mal variiert) im Abstand der Unterterz wiederholt wird (T. 102 bis 107, 106—110). Nach einem homophonen Zwischenteil ergreifen die Violen und Bässe das zweite Thema, das von den Violinen in Gegenbewegung frei imitiert wird (T. 135—139); dasselbe wiederholt sich zweimal im Abstand der Oberterz, einmal in strenger, einmal in variierter Form. Die Exposition schließt mit einer echoartigen Imitation des zweiten Themas in den Oboen durch die Fagotte über dem Orgelpunkt der Bässe, der zur Durchführung überleitet, und hier zunächst das Motiv A stützt. Nach dem Erscheinen des zweiten Themas in den Bläsern kehrt das Motiv A wieder. Das zweite Thema erscheint darauf in der Umkehrung in den Bläsern und wird dann von den Streichern in abgewandelter Form imitiert: die ersten Violinen und Bässe bilden einen Kanon, während die zweiten Violinen und Violen nach strenger Imitation des Anfangsmotivs weiter frei geführt werden (T. 172—186). Im T. 186 tritt im Baß die Umkehrung des zweiten Themas ein, das wieder von den ersten Violinen streng, von den anderen Streichern frei imitiert wird. In der darauffolgenden Pause erklingt in den Bläsern das Motiv A in abgewandeltem Rhythmus (T. 189—191). Im T. 191 erscheint das zweite Thema in den ersten Violinen in der Umkehrung und gleich darauf im Baß in der ursprünglichen Form, während die mittleren Streicher nach einer Imitation des Anfangsmotivs frei weiter verlaufen. Nach einer Wiederkehr des abgewandelten Motivs A in den Bläsern wiederholt sich der ganze Abschnitt (T. 186—194) in der Obersekunde (T. 196—204). Das zweite Thema leitet nach kleinen Imitationen seines Anfangsmotivs in den Bläsern (T. 219/22) zur Reprise über. Diese ist insofern verändert, als einige Abschnitte der Exposition verkürzt oder ganz ausgelassen, andere weiter ausgedehnt sind. Das Motiv A wird von den Violen, Bässen und 2 Fagotten rückläufig imitiert (T. 227—230), was schon S. Sechter (a. a. O., S. 24) bemerkte. Die in der Exposition folgende Wiederholung des Motivs A wird stark erweitert. Das Motiv erscheint fünfmal sequenzierend in den ersten Violinen (T. 233—253). Von seinem dritten Einsatz ab wird es von den zweiten Violinen in der Unterquint imitiert. Unmittelbar darauf erscheint, nicht wie in der Exposition das zweite, sondern gleich das dritte Thema, das diesmal in den Bässen beginnt und im Gegensatz

zur Exposition nicht in der Obersekunde, sondern in der Unterterz imitiert wird. Vom Einsatz des vierten Themas an (T. 272) verläuft die Reprise regelmäßig.

In der Coda kommen die kontrapunktischen Möglichkeiten, die in den Themen liegen, zur vollen Entfaltung. Zuerst erscheint das abgewandelte zweite Thema in den Streichern in der Umkehrung, wobei die ersten Violinen von den Flöten imitiert werden (T. 356—359). Dann erscheint die Umkehrung des leicht abgewandelten Motivs A in den 1. Violinen, von den zweiten Violinen in Terzen begleitet. Violen und Bässe folgen imitatorisch nach (T. 360—367). Nach einem freien Schluß beginnt ein Abschnitt im strengen Kontrapunkt (T. 371 bis 399). Die Violen beginnen mit dem vierten Thema und werden begleitet vom Motiv A in den Bässen. Darauf folgen nach je vier Takten, fugenmäßig im Quintabstand, die anderen Streicher mit dem vierten Thema. In jeder einzelnen Stimme folgen auf das vierte Thema nacheinander das Motiv A, das dritte Thema, das im Abstand der Unterquart wiederholt wird, das Sechtersche fünfte Thema zusammen mit dem dritten und schließlich das zweite Thema (nur in der Cellostimme fehlt das 4. Thema am Anfang). Die Intervallverhältnisse zwischen den einzelnen Themen stimmen überein, einerseits in den Violen und ersten Violinen, andererseits in den Celli, 2. Violinen und Bässen. So führen die Violen und ersten Violinen einerseits, die Celli, zweiten Violinen und Bässe andererseits einen strengen Kanon aus. Daran schließt sich in den ersten Violinen das Motiv A an (T. 399—402), in den zweiten Violinen das vierte und dritte Thema (T. 395—402), in den Violen das vierte Thema und das Motiv A (T. 391—399) und in den Celli das vierte Thema, das Motiv A und zweimal das dritte Thema (T. 387—399). Im T. 403 erscheint in den Violinen, Flöten und Oboen im Anschluß an das Motiv A das Motiv B, worauf das zweite Thema den Satz beschließt.

In der ganzen Sinfonie ist der Charakter des Kontrapunkts mozartisch. Eine Eigentümlichkeit dieses Werkes aber besteht darin, daß in allen kontrapunktischen Abschnitten die homophone Grundlage spürbar bleibt. So sind zum Beispiel in dem am stärksten kontrapunktischen Teil der Sinfonie, dem Finale, die Themen so angelegt, daß sie in einen homophonen Rahmen passen. Dieser besondere Charakter des Kontrapunkts dient dem Ausdruck der überschäumenden Kraft, des Triumphes. Hier finden wir nicht die harmonische

Schärfe, die reiche Verwendung der Chromatik und die Erregtheit des kontrapunktischen Bildes wie in der g-moll-Sinfonie ($K^3 = 550$). Zwar ist die Harmonik auch in der C-dur-Sinfonie kühn, doch hat sie weniger herben Charakter. Der kontrapunktische Satz ist ausgeglichen. Bei aller Verschiedenheit haben die beiden Symphonien jedoch eines gemeinsam: in beiden steht die kontrapunktische Arbeit im Dienste der dramatischen Spannung.

*$K^3 = 554$. Kanon «Ave Maria» für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 53.*

Die Melodik des Themas ist salzburgisch beeinflußt. Es ist im allgemeinen gesanglich, weist aber große Sprünge und viele Pausen auf. Die kontrapunktische Arbeit ist kunstvoller als in den Kanons $K^3 = 382a = 229$, $K^3 = 382c = 231$, $K^3 = 382d = 233$, $K^3 = 382e = 234$ und $K^3 = 382f = 347$.

*$K^3 = 555$. Kanon «Lacrimoso son' io» nach W. A. Mozart, «Ach zum Jammer bin ich» nach Breitkopf, für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 54.*

Der erste Sopran beginnt mit dem Thema. Nach vier Takten gesellt sich der zweite, dann der dritte und zum Schluß der vierte Sopran hinzu. Das Thema hat in besonderem Maße gesanglichen Charakter.

*$K^3 = 556$. «G'rechtelt's enk» nach W. A. Mozart, «Alles Fleisch, alles Fleisch» nach Breitkopf, für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 55.*

Das Thema besteht aus einer Aneinanderreihung kurzer Phrasen, die durch Pausen voneinander getrennt sind. Im zweiten Teil wird häufig Gegenbewegung angewendet.

*$K^3 = 557$. Kanon «Nascoso è il mio sol» für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 56.*

Das Thema fällt auf durch zahlreiche Synkopen und seine stellenweise chromatische Melodieführung, die dem melancholischen Cha-

rakter des Textes entspricht und die an den Einfluß Bachs und Händels denken läßt. Vom Einsatz der letzten Stimme ab, wird der Kanon wiederholt. Die Melodik und die Stimmführung sind mozartisch.

*$K^3$ = 559. Kanon «Difficile lectu mihi mars» nach W. A. Mozart, «Nimm, ist's gleich warm» nach Breitkopf, für 3 Singstm.*
*Komp. wahrscheinlich 1785, eingetragen 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 58.*

Das Thema fällt durch diatonische Melodik und ausgeglichene Rhythmik besonders auf.

*$K^3$ = 562. Kanon «Caro bell'idol mio» nach W. A. Mozart, «Ach süßes teures Leben» nach Breitkopf, für 3 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 61.*

Das Thema des Kanons ist reich verziert. Auffallend ist die Verbindung gesanglicher Melodik mit belebtem Rhythmus.

*$K^3$ = 575. Quartett in D-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncell.*
*Komp. im Juli 1789 in Wien «... für seine Majestät den König von Preußen». Ser. 14, 21.*

Im letzten Satz führen die Oberstimmen nach freien Anfangsimitationen (T. 33—40) einen Kanon im Einklang aus (T. 40—49), der von den Unterstimmen zuerst mit freien Imitationen eines Achtelmotivs (T. 40—45), dann mit strengen Imitationen einer vom Hauptthema abgeleiteten Dreiklangsfigur (T. 46—50) begleitet wird. Dieser ganze Abschnitt wird in den Takten 128—145 in etwas erweiterter Form wiederholt. In den T. 113—118 kehrt das Dreiklangsmotiv in der Unterstimme wieder, das diesmal von der Viola in Umkehrung imitiert wird, während die Oberstimmen ein Triolenmotiv gleichfalls in der Umkehrung untereinander imitieren. Es folgt eine freie imitatorische Verarbeitung des abgewandelten Hauptthemaanfangs in den Oberstimmen, begleitet von den Imitationen eines Triolenmotivs in den Unterstimmen (T. 119—122). Am Ende des Satzes wird der Hauptthemakopf mit freien Fortsetzungen zuerst von den

Violinen, dann unter Vertausch der Stimmen vom Cello und der Viola imitiert (T. 200/9). Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 593. Quintett in D-dur für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell. Komp. im Dezember 1790 in Wien. Ser. 13, 7.*

Im Allegro des ersten Satzes befindet sich T. 21—26 ein Abschnitt im freien Kontrapunkt, dessen beide letzte Takte zweieinhalbmal in der Obersekunde wiederholt werden (T. 27—31), worauf ein Schluß im freien Kontrapunkt folgt (bis T. 42). Der entsprechende Abschnitt in der Reprise ist variiert und weiter ausgedehnt (T. 143 bis 166). Daran schließt sich eine in der Exposition und in der Reprise übereinstimmende imitatorische Verarbeitung der ersten beiden Takte des Hauptthemas an (T. 42—46 und T. 167—171). Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Im Adagio treten nur in T. 50—51 kleine Imitationen auf, deren homophone Grundlage leicht erkennbar ist. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Im Menuett beginnt und schließt der dritte Teil mit Imitationen des Themas im Abstand von einer Viertelnote (T. 23—29 und 39 bis 45). Der Charakter des Kontrapunkts ist haydnsch.

Im Trio wird am Ende des zweiten Teiles das Dreiklangsmotiv des Themas von allen Instrumenten imitiert (T. 22—26).

Im Finale ist das 2. Thema der Exposition in einem regelmäßigen Fugato verarbeitet. Auf die fünf Einsätze der Stimmen (T. 54—69) folgt ein imitatorisches Spiel zwischen der zweiten Viola und der zweiten Violine (T. 69—73), das aber bald in homophone Takte ausläuft. In der Durchführung beginnt ein neues Fugato mit einem neuen Thema, dessen Einsätze stets unregelmäßig sind. In seiner ersten Durchführung (T. 132—142) wird das ganze Thema, in der zweiten und dritten nur seine ersten eineinhalb Takte verarbeitet. An die zweite Durchführung (T. 142—145) schließt sich eine kontrapunktische Verarbeitung des ersten Taktes an (T. 145—150), während die dritte Durchführung (T. 152—159), deren Grundlage ein Orgelpunkt bildet, mit Imitationen der ersten Violine durch die erste Viola schließt (T. 160—168). Die kontrapunktische Arbeit ist in die-

sem ganzen Fugato reich und kunstvoll. In der stark veränderten Reprise fehlt das erste Fugato. An seine Stelle tritt ein Abschnitt im freien Kontrapunkt, in dem der zweite und fünfte Takt des Hauptthemas mit den beiden Fugatothemen meisterhaft verbunden wird (T. 197—214). Daran schließen sich die kleinen Imitationen an, die schon auf das erste Fugato folgten. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 608. Fantasie in f-moll für eine Orgelwalze*
*(«Ein Orgel-Stück für eine Uhr»).*
*Komp. 3. März 1791 in Wien. Ser. 10, 19.*

Die Fantasie in f-moll wurde von Mozart für ein Orgelwerk im Müllerschen Kunstkabinett in Wien komponiert.[5])

Nach einem einleitenden Präludium beginnt ein Fugato (T. 13), auf dessen erste regelmäßige Durchführung das Thema in leicht veränderter Gestalt in der ersten Stimme folgt (T. 33). In unregelmäßigem Abstand schließen sich kurz nacheinander die Mittelstimmen mit dem auf die Untersekunde versetzten Thema an. Es folgt (T. 41) der Baß, der nur den Themenkopf sequenzierend verarbeitet, worauf die erste Stimme mit rhythmisch etwas verkürzten Imitationen antwortet. Vom T. 48 ab erscheint die Umkehrung des Themas in Engführung. Nach einem homophonen Übergang kehrt das Präludium in harmonisch veränderter Form wieder.

Nach dem Andante werden in der variierten Wiederholung des ersten Teils die drei Einsätze des Fugatothemas von einem chromatisch gefärbten zweiten Thema in Sechzehnteln begleitet. Im T. 182 beginnt eine Engführung des ersten Themas in rhythmisch verkürzter Form, wobei das Thema in den Oberstimmen in der Umkehrung, in den Unterstimmen in normaler Gestalt erscheint. Nach dieser eingeschobenen Engführung folgt im T. 188 der vierte Einsatz beider Themen im Sopran und Baß. Nach einem Abschnitt im freien Kontrapunkt schließt das Doppelfugato mit einer Engführung des variierten Themas (T. 204—209).

5) Nicht von Mozart stammen die Bearbeitungen für Orchester und für Klavier zu vier Händen. Die erstere, «Fantasia fugata» genannt, wurde von J. v. Seyfried, die letztere von einem Unbekannten verfaßt, s. A. Einstein, $K^3$ = 608, S. 771, Anmerkung.

Die Selbständigkeit der Stimmführung, die reiche Verwendung von Chromatik und Modulationen erinnert an den herben kontrapunktischen Stil J. S. Bachs.

*$K^3$ = 614. Quintett in Es-dur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.*

*Komp. 12. April 1791 in Wien. Ser. 13, 8.*

Im Allegro di molto kommen außer vielen Echopartien nur an einer Stelle Imitationen des Hauptthemaanfangs vor (T. 19—30), sowie an der entsprechenden Stelle in der Reprise (T. 143—156).

Im Finale erscheinen zunächst kleine, von pochenden Achtelmotiven begleitete Imitationen in den T. 52—63 (s. auch die Wiederholung T. 235—246). Zuerst imitiert die erste Viola die ersten beiden Takte des Hauptthemas der ersten Violine. Dann erweitert diese das Thema durch eine punktierte Viertelnote am Anfang, was wiederum von der Viola kanonisch nachgeahmt wird. Zum Schluß erscheint der erste Takt dieses veränderten Themas nacheinander in der ersten Violine, ersten Viola, zweiten Violine und ersten Violine. Dies ist ein Beispiel für die Verbindung thematischer und kontrapunktischer Arbeit, wie sie für Mozarts Spätstil charakteristisch ist. Den Höhepunkt des Stückes bildet ein Doppelfugato (T. 111—149), dessen thematisches Material dem Hauptthema entnommen ist. Nach kleinen vorbereitenden Imitationen seines Anfangs (T. 102—110) tritt seine erste Hälfte in der ersten Violine (T. 111), seine zweite Hälfte in der ersten Viola (T. 112) ein. Beide Motive sind am Schluß abgewandelt. Während darauf die erste Violine im T. 116 zu einem synkopierenden Motiv übergeht und die erste Viola eine vom Thema unabhängige Gegenstimme ausführt, übernimmt die zweite Violine den ersten Teil, die zweite Viola den zweiten Teil des Themas in der Unterquart. Die weiteren vier Einsätze, die im Abstand von fünf Takten in ganz unregelmäßigen Intervallen folgen, sind stets von den vorher erwähnten Kontrapunkten begleitet. Am Schluß des Fugatos erscheinen (T. 141—143) die beiden ersten Takte des Themas in Terzen, begleitet von einem aufsteigenden Skalenmotiv, was auf verschiedenen Stufen dreimal wiederholt wird (T. 143/149). Darauf folgt ein kleines imitatorisches Spiel zwischen der 1. Violine und der 1. Viola (T. 149—150). Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

*$K^3$ = 620. Die Zauberflöte. Große Oper in 2 Akten.*
*Text von E. Schikaneder (1748—1812).*
*Komp. im Juli 1791 in Wien. Ser. 5, 20.*

Das Allegro der Ouvertüre ist ein Sonatensatz, in dem einige Abschnitte im fugierten Stil geschrieben sind. Die freie Verbindung von kontrapunktischer und thematischer Arbeit ist charakteristisch für Mozarts letzte Schaffensperiode. Der Satz beginnt mit einem Fugato. Nach der ersten Durchführung des Themas (T. 1—21) folgen einige imitatorische Takte (T. 24/7), an die sich ein homophoner Abschnitt anschließt. Dann folgt in den T. 49/53 und 59/63 ein imitatorisches Spiel mit dem ersten Takt des Themas in den Klarinetten und Fagotten, begleitet von einem gleichfalls imitatorisch behandelten Gegenmotiv in den Oboen und der 1. Flöte, worauf die Exposition homophon endet.

In der Durchführung werden zunächst die beiden ersten Takte des Themas imitatorisch verarbeitet, begleitet von einem kontrapunktierenden gesanglichen Skalenmotiv, das in den Takten 96—101 seinerseits imitiert wird. Darauf folgen Imitationen des ersten Themataktes mit einem frei aus der Themafortsetzung (2. Violine T. 7/8, 1. Violine T. 9/10 usw.) abgeleiteten zweiten Takt (T. 102—110). In den Takten 129/132 kehrt der erste Takt des Themas noch einmal mit seinem gesanglichen Kontrapunkt vom Anfang der Durchführung wieder und wird im Quintabstand imitiert. Darauf folgen Imitationen dieses Anfangsmotivs in halbtaktigem Abstand, wieder von einem skalenmäßigen Kontrapunkt begleitet (T. 133—138). Im folgenden Takt beginnt die um die 23 ersten Takte verkürzte Reprise, in der manche Teile abgeändert sind, aber grundsätzlich nichts Neues geschieht. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Im Finale Nr. 21 singen die beiden geharnischten Männer zu einem neu gedichteten Text den alten protestantischen Choral «Ach Gott vom Himmel sieh darein».[6]) Die kontrapunktische Gegenstimme, die Mozart zu dem Choral hinzufügte, soll nach H. Abert (Bd. II, S. 819)

[6]) Nachweisbar seit 1524 in den Erfurter Enchiridien (s. G. von Tucher, Die Melodien des Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuchs, Stuttgart 1854, S. 107), s. C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Musikbeilagen Nr. 14, 17, 45, Bd. 1, 1843/47, S. 28, 31, 58. J. P. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes, Bd. 1, 1774/79, S. 237 f.

aus der «Missa S. Henrici» von H. von Biber vom Jahre 1701 stammen [7]). Dies ist von R. Hammerstein mit Recht bezweifelt worden, da es sich um eine typische Melodie der Barockzeit handelt [8]). In der instrumentalen Einleitung tritt nach sechs homophonen Takten dieses Thema in den zweiten Violinen ein und wird von den ersten Violinen und den Violen und Bässen imitiert. Weiter erscheint es besonders häufig in den Bässen, die die beiden Singstimmen ständig in Achteln begleiten. In den anderen Streichern ist neben dem Anfangsmotiv vor allem ein Seufzermotiv wichtig, das sich häufig mit Chromatik verbindet und ständig imitiert wird. Es symbolisiert die Beschwerden des Weges, von denen der Text spricht. Die Bläser begleiten die Abschnitte des Chorals, die nur von kurzen Zwischenspielen unterbrochen werden, im Unisono. Der kontrapunktische Satz ist streng und erinnert durch seine Herbheit an J. S. Bach.

*$K^3$ = 626. Requiem in d-moll für 4 Singstm., 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Bassetthörner, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 2 Tromp., Pauken und Orgel.*

*Komp. 1791 in Wien. Ser. 24, 1.*

Im Introitus tritt das Thema in den Bläsern (Fagotten und Bassetthörnern) imitatorisch ein, wie es auch bei J. S. Bach häufig vorkommt. Nach vier Akkorden der Posaunen folgen die Singstimmen mit Imitationen des Themas (T. 8—10), begleitet von synkopierenden Streicherfiguren, die dem Ganzen einen unruhigen Charakter verleihen. Zunächst haben die Stimmen eine gewisse Selbständigkeit, doch laufen sie bald in einen homophonen Satz aus. Im T. 21 beginnt der Mittelteil mit einem Sopransolo (auf die Wort des 65. Psalms «Te decet hymnus») mit einer Psalmmelodie [9]), begleitet von freien Imitationen eines Sechzehntelmotivs in den Streichern. Dann übernimmt der Chorsopran die Melodie, wozu die anderen Singstimmen und die Instrumente frei kontrapunktieren. Es ist ein c. f.-Satz, wie

7) DTÖ, Jahrg. XXV, Teil I, Bd. 49, S. 1.

8) R. Hammerstein, Der Gesang der geharnischten Männer, Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. XIII, 1956, S. 11.

9) Es ist die Psalmmelodie des neunten Kirchentons auf die Worte «In exitu Israel de Aegypto».

er in Bachschen Choralbearbeitungen häufig vorkommt. Im T. 34 erscheint wieder das Requiemthema im Baß, diesmal begleitet von der Sechzehntelfigur aus dem Mittelteil im Alt. In derselben Weise setzen 1½ Takte später Tenor und Sopran ein. Es folgt ein Abschnitt im freien Kontrapunkt, in dem das motivische Material, besonders das der Sechzehntelfigur, verarbeitet wird (T. 37—43). Nach dem neuen Eintritt des Hauptthemas im T. 34 wird der Höhepunkt in den T. 39/40 erreicht. Dann löst sich der kontrapunktische Satz allmählich auf und endet homophon. Der Kontrapunkt ist mozartisch, mit Ausnahme des c. f.-Abschnittes, der an J. S. Bach erinnert.

Das Kyrie ist eine große Doppelfuge, in der zwei kontrastierende Themen, ähnlich wie in dem Alleluja-Chor aus G. F. Händels Oratorium «Joseph» und in der Osanna-Fuge der c-moll-Messe ($K^3 = 427$), miteinander verbunden werden. Das erste Thema («Kyrie eleison») kommt schon im 17. Jh. vor. Es kehrt auch bei J. S. Bach und G. F. Händel wieder. J. S. Bach verwendet es im «Musikalischen Opfer» und in der Kantate Nr. 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», und G. F. Händel verwendet es in der Fuge des Messiaschores «Surely, surely, he hath borne our griefs». Bei Mozart begegnen wir ihm ziemlich oft (s. die Analyse $K^3 = 426$). Das erste Thema hat mehr objektiven, statischen Charakter, das zweite mit der Anrufung Christi ist subjektiv und fließend. Beide Themen ergänzen sich sehr gut. Nach ihrer ersten regelmäßigen Durchführung in vier Stm. (T. 1—15) nimmt die Fuge einen freien Verlauf. Die Themen folgen ununterbrochen aufeinander, wodurch der Eindruck eines unaufhaltsamen Flusses entsteht. Auf einen Einsatz des ersten Themas folgt stets unmittelbar der des zweiten. Das zweite Thema wird manchmal am Ende verkürzt. Es erscheint auch in seinen beiden chromatisch gefärbten Engführungen (T. 33—38 und 44—48) in verkürzter Form. Die ganze Komposition ist sehr reich an Modulationen, die ständig aufeinander folgen und zu dem steten Fließen wesentlich beitragen. Erst in den Schlußtakten im Adagio kommt das Ganze zur Ruhe. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Der nächste kontrapunktisch belebte Satz ist das «Rex tremendae», in dem die Erregung in punktierten Figuren der Streicher ihren Ausdruck findet. Diese Figuren werden in Bachscher Art frei behandelt. Im T. 7—10 erscheinen sie in freien Imitationen zwischen den Violinen einerseits, Viola und Bässen andrerseits. Gleichzeitig

werden die Chorstimmen imitatorisch geführt. Der Sopran imitiert die Melodie des Alt kanonisch in der Oberquart, und der Baß imitiert die kurzen Ausrufe des Tenors. Der Abschnitt wiederholt sich in den T. 12—14 mit Vertauschung der Singstimmen. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch, aber in der Stimmführung und in der Verwendung der punktierten Streicherfigur von J. S. Bach beeinflußt.

Im «Recordare» wechseln kontrapunktische und homophone Abschnitte ständig miteinander ab. Der Satz beginnt mit Imitationen des Hauptthemas durch die Bassetthörner in der Obersekunde, während das Cello eine sprunghafte Begleitung ausführt. Das skalenmäßige Anfangsmotiv dieser Begleitfigur wird dann von den ersten und zweiten Violinen kanonisch im Einklang imitiert über dem Orgelpunkt des Basses (T. 7—12). Dieses Motiv spielt in allen kontrapunktischen Abschnitten des Stückes eine wichtige Rolle. In den folgenden Takten erscheint es etwas abgewandelt als Begleitfigur zu den imitatorischen Einsätzen des Alt und Baß (T. 14—17) und des Sopran und Tenor (T. 20/23). Es kehrt in den Streichern imitatorisch wieder (T. 22/23), leitet in T. 34/37 die kleinen Imitationen der Unterstimmen (T. 38/9) imitatorisch ein und führt T. 46—49 durch sein fortwährendes Erscheinen im Orchester zum Höhepunkt. Die Imitationen dieses Motivs im Orchester T. 68—71 entsprechen denen von T. 34—37. In den T. 93—105 kehrt der Abschnitt T. 14—26 mit variierter Begleitung und leicht verändertem Schluß wieder. Am Ende des Stückes erscheint das genannte Begleitmotiv leicht verändert zweimal in Engführung im Sopran, Alt-Tenor und Baß, wobei der letztere die Umkehrungsform bringt (T. 118—120 u. 122—124). Der Satz schließt mit Imitationen dieses Motivs in den Streichern. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Im Offertorium «Domine Jesu» folgen auf den homophonen Anfang zwei Fugatos und eine Fuge. Das Thema des ersten Fugatos (T. 21—32) weist bei den Worten «ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum» drei absteigende tonmalerische Septimensprünge auf, die zusammen mit der unisonen Sechzehntelbewegung der Begleitung die Erregung über das ungewisse Schicksal der Verstorbenen ausdrücken. Nach den vier Einsätzen des Themas folgen kleine Imitationen und ein homophoner Abschluß. Das zweite Fugato, ein Soloquartett, schließt sich an (T. 32—43). Wie im ersten Fugato, so

wird auch hier das Thema einmal in allen Stimmen durchgeführt, worauf einige Takte im freien Kontrapunkt folgen. Wiederum paßt das Thema sehr gut zum Text. Das Thema der folgenden Fuge ist in seinem deklamatorischen Charakter, der durch Pausen noch unterstrichen wird, echt mozartisch. Seine drei Motive, die nach der ersten regelmäßigen Durchführung in ihren Intervallen teilweise abgewandelt werden, beherrschen die ganze Fuge. Da Zwischenspiele vollkommen fehlen, hat man wie im Kyrie den Eindruck eines unaufhaltsamen Fließens, wozu auch die vielen Modulationen beitragen. Nach einer großen Steigerung kommen die Stimmen erst über dem Orgelpunkt (T. 61—64) langsam zur Ruhe. Das stark abgewandelte Thema erscheint noch einmal T. 71—74 über einem chromatisch absteigenden Baß, worauf der homophone Schluß der Fuge folgt. Zu dieser schon in ihrem Aufbau freien Fuge tritt eine teilweise freie Begleitung der Singstimmen durch das Orchester hinzu. Die Fuge kehrt in traditioneller Weise noch einmal nach dem Offertorium wieder. Der Charakter des Kontrapunkts ist mozartisch.

Die Frage, ob die Osanna-Fuge von Mozart stammt, ist noch immer nicht endgültig entschieden. Nach der Untersuchung des Kontrapunkts möchte ich sie eher verneinen. Allerdings ist es möglich, daß das Thema von Mozart ist, da er derartige zweiteilige Themen mit großen Sprüngen im ersten Teil und fließender Bewegung im zweiten Teil gern verwendet. Doch schon in der ersten Durchführung dieses Themas sind die kontrapunktischen Stimmen so dürftig, daß an Mozarts Autorschaft kaum zu denken ist. Im weiteren Verlauf vermißt man die Verarbeitung des Themas und den modulatorischen Reichtum der übrigen Requiemfugen. Das Ganze, und besonders der Schluß, wirkt blaß und flach wie eine Schülerarbeit.

Nach dem «Agnus Dei» kehrt auf die Worte «Lux aeterna» der zweite Teil des Introitus (ab T. 20) wieder. Darauf wird nach Mozarts Vorschrift die Kyrie-Fuge mit neuem Text wiederholt.

## Anhang

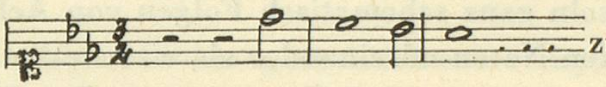
Eine kleine Anzahl von Werken Mozarts ist in ihrem Kontrapunkt recht unbedeutend. Darunter sind einerseits Kompositionen, bei denen L. Mozart geholfen hat, andererseits Stücke, auf die Mozart we-

nig Sorgfalt verwendet zu haben scheint. Außerdem ist der parodistische «Musikalische Spaß» hier zu nennen ($K^3 = 522$ von 1787).

*$K^3 = 20$. Motette «God is our Refuge» (Sacred Madrigal) für S. A. T. B.*

*Komp. im Juli 1765 in London. Ser. 3, Nr. 6.*

Dieses in London komponierte Stück hat Werke zum Vorbild, die man in England Madrigale [1]) nannte — Kompositionen, die kurz und meistens kanonisch gebaut waren und bei Tisch gesungen wurden. Die Worte von Wolfgangs Komposition «God is our Refuge and strength, a very present help in trouble» sind dem 46. Psalm entnommen.

Das Thema ist stark von dem alten kirchenmusikalischen Stil beeinflußt, was sich schon äußerlich im 2/3 Takt und in den vorwiegend weißen Noten zeigt. Auch die Modulationen wirken archaisierend. Der Chor beginnt mit imitatorischen Einsätzen. Im weiteren Verlauf erscheint das Motiv  zuerst im Sopran und Baß in Terzenparallelen, dann ebenso im Tenor und Baß. Darauf folgt ein abschließender kadenzierender Teil in g-moll. Die Stimmführung ist recht geschickt und müßte Bewunderung erregen, wenn man auf Grund des Londoner Skizzenbuches nicht wüßte, wieviel L. Mozart seinem Sohn damals geholfen hat.

*$K^3 = 32 =$ Anh. 100a. Galimathias musicum (Quodlibet) für Klavier, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott.*

*Komp. im März 1766 im Haag (Holland). Ser. 24, 12.*

Von Nr. 13, einem Andante, ist nur ein Partiturentwurf mit den Einsätzen des Themas erhalten, während die kontrapunktischen Begleitstimmen noch fehlen.

[1]) WSF, Bd. 1, Nr. 27, S. 133.

Die Außenteile des Adagios Nr. 16 beginnen mit chromatisch gefärbten Imitationen, wobei der zweite Teil das Motiv des ersten in Umkehrung bringt.

Das Finale Nr. 18 ist eine Fuge über das Lied Wilhelms von Nassau. Es handelt sich hier um einen der ersten Versuche Mozarts in der Fugenkomposition. Zwar folgen die Stimmeneinsätze regelmäßig aufeinander, doch sind die kontrapunktischen Gegenstimmen noch unbeholfen. Wenn sie einige kantable Züge aufweisen, so ist das auf das Thema zurückzuführen. Wolfgang scheint noch nicht imstande gewesen zu sein, die Fuge zu beenden. Nur die ersten 45 Takte stammen von ihm. Das übrige ergänzte der Vater.

*$K^3$ = 515b = 228. Doppelkanon für 4 Singstm.*
*Komp. 24. April 1787 in Wien.*
*Die Partitur dieses Kanons hatte keinen Text. Der unterlegte Text «Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf» stammt von Härtel. Ser. 7, 41.*

Dieses Stück ist nur insofern bemerkenswert, als es ein Doppelkanon ist. Im übrigen ist die Melodik recht dürftig, und die Rhythmik starr. Es wechseln ganz schematisch Folgen von Achtel-, Viertel-, halben und ganzen Noten miteinander ab, was an die Übungen im «Gradus ad Parnassum» von J. J. Fux erinnert. Der Kontrapunkt erinnert durch eine gewisse Gesanglichkeit an die Italiener.

*$K^3$ = 382a = 229. Kanon «Sie ist dahin» für 3 Singstm.*
*Text nach Härtel.*
*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 42.*

Die Melodik des Kanons ist durch die großen Sprünge und auch durch die Verwendung chromatischer Gänge wenig gesanglich. Die Rhythmik wirkt starr dadurch, daß im ersten Teil vorwiegend halbe, im zweiten Teil vorwiegend Viertelnoten verwendet sind.

*$K^3$ = 382b = 230. Kanon «Selig, selig alle» für 2 Singstm.*
*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 43.*

Die Melodik dieses Kanons ist instrumental beeinflußt, der Rhythmus weist eine gewisse Starrheit auf.

*$K^3$ = 382c = 231. Kanon «Leck mich im Arsch» nach W. A. Mozart, «Laßt froh uns sein» nach Breitkopf, für 6 Singstm.*

*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 44.*

Der Kanon ist sehr einfach und unbedeutend. Das Thema wird im Abstand von vier Takten nacheinander in der 1., 2., 3. bis 6. Stimme durchgeführt. Sein Rhythmus ist insofern primitiv, als in ganz pedantischer Weise auf die ganzen Noten des Anfangs der Reihe nach Halbe, Viertel und Achtel folgen, was wiederum an die Übungsstücke des «Gradus ad Parnassum» von J. J. Fux erinnert. Die Melodik ist äußerst dürftig und erscheint durch das Rezitieren auf einem Ton und die großen Sprünge salzburgisch.

*$K^3$ = 382d = 233. Kanon «Leck mir den Arsch fein recht schön sauber» nach W. A. Mozart, «Nichts labt mich mehr» nach Härtel, für 3 Singstm.*

*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 46.*

Das Thema dieses Kanons im Einklang ist durch seine ungewöhnlich großen Sprünge sehr unsanglich und wahrscheinlich als ein Scherz anzusehen. Die Melodik ist sehr dürftig. Wie die großen Sprünge, so erinnert auch die häufige Verwendung der Pausen an den salzburgischen Kontrapunkt.

*$K^3$ = 382e = 234. Kanon «Bei der Hitz im Sommer eß ich» nach W. A. Mozart, «Essen, Trinken, das erhält» nach Härtel, für 3 Singstm.*

*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 47.*

Die Melodik des Themas erscheint durch die großen Sprünge und die starre Rhythmik recht dürftig. Der Kontrapunkt ist salzburgisch beeinflußt.

*$K^3$ = 382f = 347. Kanon «Laßt uns ziehn» (Text von Köchel) für 6 Singstm. (2 Soprane und 4 Tenöre).*
*Komp. 1782 in Wien. Ser. 7, 48.*

Die Melodik des Themas ist zwar zielstrebig, aber dürftig. Immerhin ist hier die homophone Grundlage der Melodik nicht mehr so deutlich zu spüren, wie in den Kanons $K^3$ = 382c = 231, $K^3$ = 382d = 233 und $K^3$ = 382e = 234.

*$K^3$ = 522. Ein musikalischer Spaß («Dorfmusikanten-Sextett») in F-dur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Hörner.*
*Komp. 14. Juni 1787 in Wien. Ser. 10, 13.*

In diesem Stück folgt Mozart der Gewohnheit seiner Zeit, unwürdige und unzulängliche Kollegen zu karikieren. Wie L. Mozart in seiner «Bauernhochzeit» parodistische Seitenhiebe auf die Bauernmusik austeilt, so macht Wolfgang sich in diesem Dorfmusikanten-Sextett über einen ländlichen Kollegen lustig. Dieser will eine Sinfonie in vier Sätzen schreiben, hat aber keine Ahnung, wie man es macht. Sogar mit dem polyphonen Stil möchte er es versuchen. So erscheint im Mittelteil des Trios so etwas wie ein doppelter Kontrapunkt, bevor die erste Geige zum Anfang zurückstolpert (T. 23 bis 30). Damit aber nicht genug. Im Finale beginnt nach dem zweiten Doppelstrich sogar ein Fugato, dessen Thema leider vor jedem neuen Einsatz immer abreißt. Nach der ersten Durchführung hat der Komponist schon genug davon und fährt lieber in parallelen Oktaven fort (T. 45/48). Später folgen primitive Imitationen (T. 64—73). Den Höhepunkt bildet ein Abschnitt im doppelten Kontrapunkt (T. 92—107), dessen achttaktige Perioden stets mit dem «Akkord» a h gis enden. Am Schluß der Durchführung bezeugen «geistreiche» Imitationen noch einmal die kontrapunktischen Fähigkeiten des Komponisten (T. 182—206).

*$K^3$ = 553. Kanon «Alleluja» für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 52.*

Das Stück hat durch das Tempo (Allegro) und durch die Melodiebildung lebhaften Charakter, wirkt aber schulmäßig. Im Thema wechseln fast nur Folgen von ganzen Noten mit Folgen von Viertelnoten ab, was in seiner Schematik an die Übungsstücke des «Gradus ad Parnassum» von J. J. Fux erinnert. In der gesanglichen melodischen Linie des Themas kommen oft Synkopen vor.

*$K^3$ = 558. Kanon «Gehn ma in'n Prada, gehn 'ma in d'Hötz» nach W. A. Mozart, «Alles ist eitel hier auf der Welt» nach Breitkopf, für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 57.*

Die Melodik dieses Kanons ist abwechslungsreich, wirkt jedoch improvisiert, da sie wie der Text aus lauter kleinen Teilen besteht.

*$K^3$ = 560. Kanon «O du eselhafter Peierl (Martin)» nach W. A. Mozart, «Gähnst du Fauler du schon wieder» nach Breitkopf, für 4 Singstm.*
*Komp. wahrscheinlich 1785, eingetragen 2. September 1788, Wien. Ser. 7, 59a.*

In diesem Spottkanon, der bald an Martin, bald an andere Personen gerichtet ist, fällt das häufige Rezitieren auf einem Ton, das an die Salzburger erinnert, auf. Die Komposition ist ungewöhnlich lang.

*$K^3$ = 561. Kanon «Bona nox, bist a rechta Ox» nach W. A. Mozart, «Gute Nacht, bis der Tag erwacht», nach Breitkopf, für 4 Singstm.*
*Komp. 2. September 1788 in Wien. Ser. 7, 60.*

Die Abschiedswünsche des Textes finden sich fast wörtlich im Brief an das «Bäsle» vom 5. November 1777 [2]). Wie der Text aus einer Reihe von Ausrufen besteht, so ist die Melodie zusammenhanglos und primitiv.

2) L. Schiedermair, op. cit., Bd. I, S. 106 ff.

## DRITTER TEIL

# DIE KONTRAPUNKTISCHEN FORMEN

Wie die Analysen zeigen, kommen bei Mozart Imitationen, Fugatos, Fugen und Kanons vor, über die ich jetzt noch einige zusammenfassende Bemerkungen machen möchte.

Die imitatorische Arbeit ist in Mozarts Werken besonders mannigfaltig. Die Motive werden bald streng oder kanonisch, bald frei, meistens in der ursprünglichen Form, oft aber auch in der Umkehrung nachgeahmt. Einmal kommt sogar eine Krebsimitation vor (im Finale der Jupitersymphonie). Nicht selten treten kanonische Imitationen über einem Orgelpunkt auf. Zuweilen werden auch zwei Motive gleichzeitig imitiert. Sehr abwechslungsreich ist die Reihenfolge der Stimmeneinsätze.

Diese reiche imitatorische Arbeit wendet Mozart in seinen Kirchenkompositionen, Opern und Instrumentalwerken jeweils mit ganz verschiedener Absicht an. In den Messen dient sie vor allem dazu, die Fähigkeiten des Komponisten im alten Stil zu beweisen. Daneben wird in Credosätzen zuweilen die Tonsymbolik durch Imitationen verstärkt, so in den Messen $K^3 = 47d = 49$ (von 1768), $K^3 = 167$ (von 1773), $K^3 = 317$ (von 1779). In den Opern hingegen verwendet Mozart imitatorische Arbeit in dramatischer, humoristischer oder allgemein charakterisierender Absicht, so im «Idomeneo» $K^3 = 366$ von 1780—1781 (s. die Chöre Nr. 5, Nr. 18, das Quartett Nr. 21), in der «Entführung aus dem Serail», $K^3 = 384$ von 1781/82 (s. Duett Nr. 2, Arie Nr. 3), im «Schauspieldirektor» $K^3 = 486$ von 1786 (s. das Terzett Nr. 3) und in der «Zauberflöte» $K^3 = 620$ von 1791 (s. das Finale Nr. 21 «Gesang der geharnischten Männer»). Hierher gehört auch der «Musikalische Spaß» $K^3 = 522$ von 1787.

In der Instrumentalmusik, besonders in Quartetten, Quintetten und Sinfonien, werden Imitationen einerseits als Kontrastmittel, andererseits bei der Verarbeitung des Themas in der Durchführung angewandt. In den späten Werken Mozarts trägt die imitatorische Arbeit häufig zur Verstärkung des Ausdrucks bei. So intensiviert sie einerseits den tiefen Pessimismus der g-moll-Sinfonie $K^3 = 550$ von 1788, andererseits den kraftvollen Charakter der C-dur-Sinfonie $K^3 = 551$ aus demselben Jahre.

Fugatos kommen bei Mozart sowohl in vokalen als auch in instrumentalen Werken vor. Vokale Fugatos verwendet er ausschließlich in Kirchenkompositionen, besonders oft am Schluß der Gloria- und Credosätze in den Messen. Hier sind einfache Fugatos [1]) und Doppelfugatos [2]) zu unterscheiden. Mit Ausnahme des dreistm. «Quoniam» der Messe $K^3 = 417a = 427$ sind alle einfachen Fugatos vierstm. Die Stimmen folgen oft in der Reihenfolge S. A. T. B oder B. T. A. S. aufeinander, doch kommen daneben andere Einsatzfolgen vor. So im Gloria $K^3 = 61a = 65$: A. S. B. T., im Gloria $K^3 = 258$: B. A. T. S., im Quoniam $K^3 = 417a = 427$: 2. S., 1. S., T. und im ersten Fugato des Offertoriums von $K^3 = 626$: T. A. S. B. Die Fugatos bestehen fast alle aus nur einer einmaligen Durchführung des Themas, worauf ganz verschiedene Schlüsse folgen. Die Schlüsse sind bald homophon [3]), bald mehr oder weniger kontrapunktisch belebt [4]). In selteneren Fällen folgen auf die erste Durchführung Imitationen und ein homophoner Abschluß [5]), und einmal steht an dieser Stelle eine Engführung [6]). Obwohl die Fugatos meistens recht einfach gebaut sind, haben sie doch — je nach den Themen — untereinander verschiedenen Charakter: so sind die Gloriafugatos $K^3 = 47d = 49$ und $K^3 = 186f = 192$, das Credofugato $K^3 = 61a = 65$ und das erste Fugato $K^3 = 205a = 222$ lebhaft und frisch, während die Credofugatos $K^3 = 47d = 49$ und $K^3 = 186f = 192$ kirchlichen Charakter aufweisen, und das erste Fugato $K^3 = 205a = 222$ gelehrt und trocken wirkt. Im Offertorium von $K^3 = 626$ haben die Fugatos symbolische Bedeutung: so wird im ersten durch die absteigenden Septimensprünge die Erregung über das Schicksal der Verstorbenen symbolisiert, während die ausgeglichene Melodik des zweiten Fugatos die Ruhe des Textes wiederspiegelt.

1) In den Messen $K^3 = 47d = 49$, $K^3 = 61a = 65$, $K^3 = 186f = 192$, $K^3 = 258$, $K^3 = 417a = 427$ (Quoniam), $K^3 = 626$ (Offertorium «Domine Jesu») und im Offertorium $K^3 = 205a = 222$.

2) In der Messe $K^3 = 166d = 115$ (Gloria), im Te Deum $K^3 = 66b = 141$ und in der Motette $K^3 = 93d = 326$.

3) Gloria und Credo in der Messe $K^3 = 61a = 65$, Gloria in der Messe $K^3 = 186f = 192$, Quoniam in der Messe $K^3 = 417a = 427$.

4) $K^3 = 47d = 49$ (Gloria), $K^3 = 258$ (Gloria) und das 1. Fugato $K^3 = 626$.

5) Das Fugato $K^3 = 205a = 222$ und das 2. Fugato des Offertoriums in $K^3 = 626$.

6) Im Credo $K^3 = 186f = 192$.

Die Doppelfugatos sind alle vierstm. Ihre beiden Themen werden entweder gleichzeitig [7]) oder nacheinander [8]) durchgeführt. In zwei Fugatos [9]) weisen die ersten Themen größere Notenwerte und Sprünge auf, während die zweiten Themen kleinere Notenwerte und skalische Bewegung vorziehen. Das Fugato $K^3 = 93d = 326$ hingegen hat keine kontrastierenden Themen. Während die einfachen Fugatos nur aus einer Durchführung bestehen, weisen die Doppelfugatos stets zwei Durchführungen und eine Engführung auf. In dem Fugato $K^3 = 166d = 115$ folgen die Durchführungen ohne Unterbrechung durch Zwischenspiele unmittelbar aufeinander, während in dem Fugato $K^3 = 66b = 141$ die erste und zweite Durchführung durch einen homophonen Takt, die zweite Durchführung und die Engführung durch einen kontrapunktisch belebten Abschnitt mit homophonem Dominantenschluß voneinander getrennt sind. Dieses letzte Fugato ist, wie auch manche Fugen, zweiteilig. Auf seine Engführung folgt ein Unisonoschluß, während die andern beiden Fugatos mit der Engführung abschließen. Auch das Fugato $K^3 = 93d = 326$ weist zwischen der ersten und zweiten Durchführung ein homophones Zwischenspiel auf.

Instrumentale Fugatos [10]) verwendet Mozart hauptsächlich in Expositionen und Durchführungen von Finalsätzen der Quintette und Sinfonien, seltener in der Durchführung des ersten Satzes ($K^3 = 515$). Doch kommen die Fugatos auch in anderen Werken vor: im Finale des Klavierkonzertes $K^3 = 459$, im «Musikalischen Spaß» $K^3 = 522$, in der «Fantasie für eine Orgelwalze» $K^3 = 608$ und in der Ouverture der «Zauberflöte» $K^3 = 620$. Manchmal treten sogar zwei Fugatos in demselben Teil oder Werk auf, so im Finale von $K^3 = 459$ (Exposition und Reprise), im Finale von $K^3 = 593$ (Exposition und Durchführung) und im Allegro und seiner variierten Wiederholung von $K^3 = 608$. In $K^3 = 459$ und $K^3 = 608$ sind die zweiten Fugatos Doppelfugatos. Von den übrigen Instrumentalwerken weist nur das

7) Im Te Deum $K^3 = 66b = 141$ und im Gloria der Messe $K^3 = 166d = 115$.

8) In der Motette $K^3 = 93d = 326$.

9) $K^3 = 66b = 141$ und $K^3 = 166d = 115$.

10) In dem Divertimento $K^3 = 125a = 136$, in den Sinfonien $K^3 = 300a = 297$ und $K^3 = 550$, in dem Klavierkonzert $K^3 = 459$, in den Quintetten $K^3 = 515$, $K^3 = 593$ und $K^3 = 614$, in der «Fantasie für eine Orgelwalze» $K^3 = 608$, im «Musikalischen Spaß» $K^3 = 522$ und in der Ouverture der «Zauberflöte» $K^3 = 620$.

Quintett $K^3 = 614$ im Finale ein Doppelfugato auf. Die Fugatos sind vier-[11]), fünf-[12]) oder sechstm.[13]). Die Einsätze folgen aufeinander in aufsteigender[14]), absteigender[15]) oder in unregelmäßiger[16]) Reihenfolge. Die Fugatos bestehen meist aus einer Durchführung und einer Engführung[17]), seltener aus einer[18]) oder drei[19]) Durchführungen. Meistens sind diese Durchführungen durch kontrapunktisch belebte oder homophone Zwischenspiele voneinander getrennt. In zwei Fugatos[20]) fehlen Zwischenspiele. Im Gegensatz zu den vokalen Fugatos, die in den Kirchenkompositionen meistens am Schluß stehen, sind die instrumentalen Fugatos viel weniger selbständig, da sie immer in der Mitte eines Satzes erscheinen und meistens dessen thematisches Material verarbeiten. Man kann oft von einem eigentlichen Abschluß des Fugatos gar nicht sprechen. Der Beginn des Fugatos wird in drei Fällen aus Imitationen entwickelt.[21]) Besonders kunstvoll gearbeitet sind das zweite Fugato des Quintetts $K^3 = 593$ und das zweite Fugato der Fantasie für eine Orgelwalze $K^3 = 608$. Wegen seiner reichen Modulationen erwähnenswert ist das zweite Fugato im Finale des Klavierkonzertes $K^3 = 459$. Im humoristischen Sinne ist das Fugato in $K^3 = 522$ geschrieben.

Vokale Fugen verwendet Mozart nur in seinen Kirchenkompositionen.[22]) In den Messen weisen verschiedene Teile Fugenform

11) In $K^3 = 125a = 136$, $K^3 = 459$, $K^3 = 550$, $K^3 = 608$, $K^3 = 614$ und $K^3 = 620$.

12) In $K^3 = 515$ und $K^3 = 593$.

13) In $K^3 = 300a = 297$ (Durchführung des Finale).

14) In $K^3 = 459$ (Exposition des Finale), $K^3 = 515$ (1. Satz), $K^3 = 593$ (Durchführung des Finale).

15) In $K^3 = 593$ (Exposition des Finale), $K^3 = 608$ (1. Fugato).

16) In $K^3 = 125a = 136$, $K^3 = 300a = 297$, $K^3 = 459$ (Reprise), $K^3 = 550$, $K^3 = 608$ (2. Fugato), $K^3 = 614$, $K^3 = 620$.

17) In $K^3 = 125a = 136$, $K^3 = 300a = 297$, $K^3 = 459$ (1. Fugato), $K^3 = 550$, $K^3 = 608$ (2. Fugato).

18) $K^3 = 459$ (2. Fugato), $K^3 = 515$, $K^3 = 593$, $K^3 = 614$, $K^3 = 620$.

19) $K^3 = 593$ (Durchführung des Finale), $K^3 = 608$ (1. Fugato).

20) $K^3 = 300a = 297$ (Finale), $K^3 = 459$ (2. Fugato).

21) In der Durchführung des Finale $K^3 = 300a = 297$ und der Durchführung des Finale $K^3 = 550$ und im Finale $K^3 = 614$.

22) In den Messen $K^3 = 66$, $K^3 = 166d = 115$, $K^3 = 114a = 139$, $K^3 = 167$, $K^3 = 246a = 262$, $K^3 = 417a = 427$, $K^3 = 626$, im Kyrie $K^3 = 186i = 91$, in den Litaniae $K^3 = 125$ und $K^3 = 243$, im Dixit et Magnificat $K^3 = 186g = 193$ und in den Vesperae $K^3 = 339$.

auf.[23]) In den übrigen Kompositionen erscheinen die Fugen stets an der Stelle, die ihnen die Tradition vorschreibt: in den Litaniae ($K^3$ = 125 und $K^3$ = 243) bei den Worten «Pignus futurae», in der Vesper $K^3$ = 339 bei den Worten «Laudate pueri» und im Dixit und Magnificat $K^3$ = 186g = 193 enthält jeder Teil eine Fuge. Neben einer Anzahl einfacher Fugen kommen auch Doppelfugen [24]) und eine Tripelfuge [25]) vor. Sämtliche Fugen sind vierstm. Einige von ihnen [26]) bestehen aus zwei Teilen, die durch einen Schluß auf der Dominante voneinander getrennt werden, worauf eine neue Exposition beginnt.

In den einfachen Fugen ist die Einsatzfolge der Stm. in der ersten Durchführung stets schematisch. Die Stm. setzen entweder in der Reihenfolge S. A. T. B. [27]) oder B. T. A. S. [28]) ein. Die einzigen Ausnahmen sind das Kyrie $K^3$ = 186i = 91 mit den Stimmeneinsätzen T. A. S. B. und das Dixit $K^3$ = 186g = 193 mit den Stimmeneinsätzen A. S. B. T. In einigen Fugen sind Zwischenspiele vorhanden [29]), in anderen fehlen sie [30]). Diese Zwischenspiele entnehmen ihre Motive stets dem Hauptthema. Sie sind entweder imitatorisch oder homophon gehalten, lang oder kurz. In der Gloriafuge $K^3$ = 417a = 427 kommen Zwischenspiele besonders im ersten Teil vor, während im zweiten nur ein einziges Zwischenspiel über einem chromatisch absteigenden Baß auftritt. Engführungen erscheinen gewöhnlich am Schluß der

23) Die Kyries $K^3$ = 186i = 91 und $K^3$ = 626, die Schlüsse des Gloria und Credo $K^3$ = 66, $K^3$ = 114a = 139, $K^3$ = 167 und $K^3$ = 246a = 262, der Schluß des Gloria $K^3$ = 417a = 427, der Schluß des Credo $K^3$ = 166d = 115, der Schluß des Agnus Dei $K^3$ = 167 (bei «dona nobis pacem») und der Schluß des Sanctus $K^3$ = 417a = 427 (bei «Osanna in excelsis»).

24) Credo $K^3$ = 114a = 139, Pignus $K^3$ = 243, Osanna $K^3$ = 417a = 427 und Kyrie $K^3$ = 626.

25) Gloria $K^3$ = 246a = 262.

26) In den Glorias $K^3$ = 114a = 139 und $K^3$ = 417a = 427, im Credo $K^3$ = 246a = 262, im Magnificat $K^3$ = 186g = 193.

27) Im Gloria $K^3$ = 167, in den Credos $K^3$ = 66 und $K^3$ = 166d = 115.

28) In den Glorias $K^3$ = 66, $K^3$ = 114a = 139 und $K^3$ = 417a = 427, in den Credos $K^3$ = 167 und $K^3$ = 246a = 262, im Agnus Dei $K^3$ = 167, im Pignus $K^3$ = 125, im Magnificat $K^3$ = 186g = 193 und im Laudate $K^3$ = 339.

29) Im Gloria und Credo $K^3$ = 66, in den Glorias $K^3$ = 167 und $K^3$ = 417a = 427, im Credo $K^3$ = 246a = 262, im Pignus $K^3$ = 125 und im Dixit et Magnificat $K^3$ = 186g = 193.

30) Im Kyrie $K^3$ = 186i = 91, im Gloria $K^3$ = 114a = 139, in den Credos $K^3$ = 166d = 115 und $K^3$ = 167, im Agnus Dei $K^3$ = 167.

Fugen [31]). Nur in der Pignusfuge $K^3 = 125$ folgt statt der Engführung eine dreistm. Durchführung des Themas, und in den zweiteiligen Fugen des Credo $K^3 = 246a = 262$ und des Gloria $K^3 = 417a = 427$ erscheint das Thema schon nach der ersten Durchführung in Engführung. Die zuletzt genannte Gloriafuge ist besonders reich an Engführungen, die nicht weniger als zehnmal erscheinen, wobei zweimal das Thema in der Umkehrung auftritt. Das Credo $K^3 = 66$ ist fast ohne Engführungen gearbeitet. Alle Fugen schließen homophon ab. Zweimal kommt am Schluß ein Orgelpunkt [32]) und einmal ein großes Unisono [33]) vor.

In den Doppelfugen werden die Themen entweder gleichzeitig [34]) oder nacheinander [35]) verarbeitet. Die Fugen weisen Zwischenspiele und Engführungen auf. Nur die Credofuge $K^3 = 114a = 139$ hat keine Zwischenspiele. Alle diese Fugen enden mit einem Unisonoschluß. Besonders kunstvoll gearbeitet ist die Osannafuge $K^3 = 417a = 427$, in der das Orchester mit den Singstm. gleichberechtigt ist.

In der Tripelfuge des Gloria $K^3 = 246a = 262$ erscheinen alle drei Themen gleichzeitig. Sie werden ohne Unterbrechung durch Zwischenspiele durchgeführt. Auf die Engführung folgt ein homophoner Schluß.

Bemerkenswert ist die kunstvoll gearbeitete Fuge in der Vesper $K^3 = 339$, die durch ihren freien Verlauf eine Ausnahme bildet.

Instrumentale Fugen finden sich bei Mozart vor allem unter den Klavierwerken [36]), sie kommen aber auch als Finale in Quartetten vor [37]). Sie sind zwei- [38]), drei- [39]) und vierstm. [40]). Die Stimmenein-

31) Im Kyrie $K^3 = 186i = 91$, in den Glorias $K^3 = 66$, $K^3 = 114a = 139$ und $K^3 = 167$, im Credo $K^3 = 166d = 115$, im Dixit et Magnificat $K^3 = 186g = 193$.

32) Im Credo $K^3 = 166d = 115$, Gloria $K^3 = 114a = 139$.

33) Im Gloria $K^3 = 417a = 427$.

34) Im Kyrie $K^3 = 626$, Credo $K^3 = 114a = 139$, Osanna $K^3 = 417a = 427$.

35) Im Pignus $K^3 = 243$.

36) Die Fugen $K^3 = 375f = 153$, $K^3 = 385k = 154$, $K^3 = 383a = 394$, $K^3 = 375e = 401$, $K^3 = 426$, $K^3 = 546$, in der Suite $K^3 = 385i = 399$ und in der Sonate für Klavier und Violine $K^3 = 385e = 402$.

37) Finalfugen in $K^3 = 168$ und $K^3 = 173$.

38) $K^3 = 385i = 399$.

39) $K^3 = 375f = 153$, $K^3 = 385k = 154$, $K^3 = 383a = 394$ und $K^3 = 385e = 402$.

40) $K^3 = 168$, $K^3 = 173$, $K^3 = 375e = 401$, $K^3 = 426$, $K^3 = 546$.

sätze folgen mit einer Ausnahme [41]) entweder in aufsteigender [42]) oder absteigender [43]) Reihenfolge aufeinander. Die meisten Fugen weisen Zwischenspiele, Umkehrungen und Engführungen auf. Nur in der Fuge $K^3 = 426$ erscheint das Thema fast ohne Unterbrechung, in den Fugen $K^3 = 168$ und $K^3 = 173$ fehlen die Umkehrungen und in den Fugen $K^3 = 385i = 399$ und $K^3 = 375e = 401$ die Engführungen. Augmentation und Diminution aber sind selten. Sie kommen nur in der unter Bachs Einfluß stehenden Fuge $K^3 = 383a = 394$ vor. Sämtliche Fugen schließen homophon. Die zweiteiligen Finalfugen der Quartette $K^3 = 168$ und $K^3 = 173$ haben einen Unisonoschluß, und in der Fuge $K^3 = 401$ erscheint ein Orgelpunkt. Besonders kunstvoll gearbeitet sind die Fugen $K^3 = 383a = 394$ und $K^3 = 426$. Besonders reiche Modulationen und kühne Harmonien haben die Fugen $K^3 = 383a = 394$ und $K^3 = 426$.

Mozart hat eine größere Anzahl Kanons für vokale wie für instrumentale Besetzung komponiert. Die vokalen Kanons sind meistens Gelegenheitskompositionen. Seltener kommen sie innerhalb eines größeren Werkes vor, wie im «Laudate pueri» der Vesper $K^3 = 321$ und in dem Larghetto der Finalszene Nr. 31 in der Oper «Cosi fan tutte» $K^3 = 588$. Ein einziges Mal besteht ein Kyrie ($K^3 = 73k = 89$) nur aus Kanons, was auf den Einfluß des Marchese di Ligniville zurückzuführen ist. Neben zahlreichen einfachen Kanons kommen bei Mozart auch zwei Doppelkanons vor ($K^3 = 515b = 228$ und der dritte Kanon in $K^3$ = Anh. 109d). Die Kanons sind zwei- [44]), drei- [45]), vier- [46]), fünf- [47]), sechs- [48]) und zwölfstm. [49]). Einige von ihnen sind

41) $K^3 = 385k = 154$.

42) $K^3 = 375f = 153$, $K^3 = 383a = 394$ und $K^3 = 426$.

43) $K^3 = 168$, $K^3 = 173$, $K^3 = 385i = 399$, $K^3 = 375e = 401$ und $K^3 = 385e = 402$.

44) $K^3 = 382b = 230$.

45) $K^3 = 382a = 229$, $K^3 = 382d = 233$, $K^3 = 382e = 234$, $K^3 = 507$, $K^3 = 508$, $K^3 = 559$, $K^3 = 562$ und der Kanon des Finale Nr. 31 in $K^3 = 588$.

46) $K^3 = 515b = 228$, $K^3 = 509a = 232$, $K^3 = 553$ bis 558, $K^3 = 560$ und 561, $K^3$ = Anh. 109d, $K^3 = 73i = 89a$, $K^3 = 562c$ = Anh. 191 und $K^3 = 321$.

47) $K^3 = 73k = 89$.

48) $K^3 = 382c = 231$, $K^3 = 382f = 347$.

49) $K^3 = 382g = 348$.

für Sopran oder gleiche [50]), andere für verschiedene [51]) Stimmen geschrieben. Die Einsätze folgen meistens entweder in absteigender oder in aufsteigender Reihenfolge aufeinander. Ausnahmen bilden nur der dreistm. Kanon aus der Oper «Cosi fan tutte» (2. S., 1. S., T.) und die beiden ersten Kanons in den kanonischen Studien $K^3$ = Anh. 109d (A. S. T. B. und A. T. B. S.), sowie die beiden Doppelkanons [52]). Die meisten Kanons werden im Einklang beantwortet. Nur in dem dreistm. Kanon $K^3$ = 508 stehen die Einsätze in der Obersekunde, in dem vierstm. Kanon $K^3$ = 562c = Anh. 191 in der Untersekunde und in dem Doppelkanon $K^3$ = 515b = 228 in der Oberquint. Viele Kanons werden vom Einsatz der letzten Stimme ab wiederholt [53]). Durch die schematische Einsatzfolge der Stimmen wie durch die Bevorzugung des Einklangs wirken diese Kanons recht eintönig. Hinzu kommt noch, daß sie in melodischer und in rhythmischer Hinsicht meist recht bescheiden sind. Nur die Kanons $K^3$ = 555, $K^3$ = 557, $K^3$ = 558 und $K^3$ = 562 weisen einen schönen melodischen Fluß und reiche Modulationen auf.

Instrumentale Kanons kommen meistens innerhalb eines Satzes vor, besonders in der Kammermusik [54]), aber auch in einem Klavierkonzert [55]) und in einer Sinfonie [56]). Sie erscheinen sehr oft in Menuett- und Finalsätzen von Quartetten. Es gibt bei Mozart nur zwei selbständige instrumentale Kanons, das Adagio für 2 Bassetthörner und Fagott $K^3$ = 440d = 410 und das Trio der Serenade $K^3$ = 384a = 388, die sich auch durch ihren kunstvollen Bau von allen anderen Kanons unterscheiden: $K^3$ = 440d = 410 ist ein Kanon in der Umkehrung und $K^3$ = 384a = 388 ein Doppelkanon in der Umkehrung.

50) $K^3$ = 382a = 229 bis $K^3$ = 382e = 234, $K^3$ = 553 bis $K^3$ = 562, $K^3$ = 73k = 89, $K^3$ = 562c = Anh. 191 und Nr. 53 (Ser. 7).

51) $K^3$ = 515b = 228, $K^3$ = 321, $K^3$ = 382f = 347, $K^3$ = 382g = 348, $K^3$ = 507, $K^3$ = 508 und $K^3$ = 588.

52) 3. Kanon $K^3$ = Anh. 109d, $K^3$ = 515b = 228.

53) $K^3$ = 515b = 228, $K^3$ = 509a = 232, $K^3$ = 382f = 347, $K^3$ = 382g = 348, $K^3$ = 553, $K^3$ = 562.

54) $K^3$ = 63, $K^3$ = 172, $K^3$ = 300c = 304, $K^3$ = 384a = 388, $K^3$ = 423, $K^3$ = 499, $K^3$ = 515 und $K^3$ = 575.

55) $K^3$ = 459.

56) $K^3$ = 551.

Die Kanons sind zwei- [57]), vier- [58]) oder fünfstm. [59]). Ihre Einsätze folgen aufeinander entweder in absteigender oder in aufsteigender Reihenfolge. Fast alle Kanons stehen im Einklang.

Nur der zweistm. Kanon für Bassetthörner $K^3 = 440d = 410$ steht in der Ober- und der vierstm. Kanon $K^3 = 384a = 388$ (Trio) in der Unterquint. Die Kanons sind stets sehr eng mit dem sie umgebenden Satz verknüpft. Zuweilen werden sie von Imitationen begleitet [60]) und einmal von einem Orgelpunkt [61]). Der Kanon im Trio des Quartetts $K^3 = 499$ entsteht aus Imitationen, und der Kanon im zweiten Satz des Klavierkonzertes $K^3 = 459$ verwendet Motive, die vorher schon imitatorisch verarbeitet worden sind. Wenn auch die meisten instrumentalen Kanons durch ihre schematische Reihenfolge der Einsätze und dadurch, daß sie im Einklang stehen, recht schulmäßig sind, so bieten sie doch zusammen mit der Begleitung meistens ein recht mannigfaltiges Bild.

Der Anteil des Kontrapunkts in Mozarts Werken ist je nach den Gattungen ganz verschieden. Am meisten kommt kontrapunktische Arbeit in den Kirchenkompositionen vor. So weisen sämtliche Litaneien und Vespern, 15 von den insgesamt 17 Messen und 12 von den 31 kleinen geistlichen Gesangswerken bemerkenswerten Kontrapunkt auf. Eine wichtige Rolle spielt der fugierte Stil auch in den Streichquintetten, -quartetten und teilweise in den Sinfonien: so kommt in 7 von 9 Quintetten, in 14 von 30 Quartetten und in 14 von 41 Sinfonien kontrapunktische Arbeit vor. Im Gegensatz dazu sind die Klavierquintette, -quartette und -trios vorwiegend homophon. Dasselbe gilt für die übrige Kammermusik, sowie für die Opern und Konzerte.

57) $K^3 = 63$ (Menuett), $K^3 = 172$ (Menuett), $K^3 = 300c = 304$ (Exposition des 1. Satzes), $K^3 = 384a = 388$ (Menuett), $K^3 = 440d = 410$, $K^3 = 423$ (Rondeau), $K^3 = 499$ (1. Satz), $K^3 = 515$ (Finale), $K^3 = 551$ (Finale), $K^3 = 575$ (Finale).

58) $K^3 = 384a = 388$ (Trio), $K^3 = 459$ (2. Satz), $K^3 = 499$ (Trio).

59) Finale $K^3 = 551$ (Coda).

60) Menuett von $K^3 = 172$ und Finale von $K^3 = 575$.

61) 1. Satz von $K^3 = 499$.

## SCHLUSSWORT

Zum Schluß möchte ich noch einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung des Kontrapunkts bei W. A. Mozart geben. Wir haben gesehen, daß Mozart sich schon von Kindheit an mit dem fugierten Stil befaßte. Die ersten Übungen entstanden unter der Aufsicht des Vaters, der seinem Unterricht die Kompositionen der Salzburger und die Werke anderer zeitgenössischer Komponisten zugrunde legte. Der Salzburger Einfluß spiegelt sich vor allem in Mozarts Werken bis zum Jahre 1770, tritt aber auch noch später neben anderen Einflüssen in Erscheinung. Wie ich oben (S. 32) erwähnt habe, ist die kontrapunktische Setzweise der Salzburger recht schulmäßig. Die instrumental beeinflußte Melodik ist oft unsanglich, die Rhythmik prägnant, die Harmonik äußerst primitiv und der Bau der Imitationen, Fugatos und Fugen recht schematisch. Mozart bildete diesen Stil genau nach und verlieh ihm gleichzeitig, soweit dies möglich war, eine gewisse Lebendigkeit; seine Imitationen sind mannigfaltiger und seine Fugatos und Fugen wirken oft frisch, trotz ihres schematischen Baues und ihrer einfachen Harmonik.

Die nächste Stufe in seiner kontrapunktischen Entwicklung erreichte Mozart durch den Unterricht bei Padre Martini, dessen Einfluß sich besonders in den Kompositionen der Zeit von 1770—1773 zeigt. Padre Martini veranlaßte Mozart zu kanonischen Studien und suchte ihn mit dem älteren italienischen Stil vertraut zu machen, dessen Merkmale eine ausgesprochen gesangliche Stimmführung, ausgeglichene Rhythmik und Reichtum an Modulationen sind. Besonders kunstvoll ist der Bau der Imitationen und Kanons. Unter diesem Einfluß gewann Mozarts Kontrapunkt an Gesanglichkeit und harmonischem Reichtum und verlor seine rhythmische Schärfe. Sehr gut gelang Mozart die Nachbildung der reichen imitatorischen Arbeit der Italiener. Es gibt aus dieser Zeit einige Werke, die ganz imitatorisch aufgebaut sind, wie das Miserere $K^3 = 73s = 85$. In der Kanonkomposition jedoch blieb Mozart weit hinter seinen Vorbildern zurück.

Die Bekanntschaft mit Werken J. Haydns, die zeitlich mit den italienischen Reisen zusammenfiel, verlieh Mozarts kontrapunktischem Satz eine deutlich spürbare harmonische Grundlage und einen leichten schwerelosen Charakter. Besonders deutlich ist dieser Einfluß in der Kammermusik der Jahre 1771—73 zu verfolgen, er tritt aber

auch in späteren Werken häufig in Erscheinung. Von J. Haydn übernahm Mozart vor allem die Anwendung von Imitationen in den Durchführungen und die Anwendung von Imitationen und Kanons im Menuett.

Eine neue Periode in Mozarts Kontrapunkt begann im Jahre 1782 mit dem Studium von Werken Bachs und Händels. Seine kontrapunktische Technik gewann an Eindringlichkeit und Klarheit. Die melodische Linienführung erreichte größere Spannkraft und wurde frei und selbständig, und die Harmonik nahm an Kühnheit zu, dank der reichen Verwendung von Modulationen, sowie von Dissonanzen und Chromatik. An den Fugen J. S. Bachs lockten Mozart besonders die ökonomische Verwendung der kontrapunktischen Mittel, der logische Aufbau und die innere Steigerung bis zum Schluß. Er versuchte, das Bachsche Vorbild nachzuahmen, doch gelang es ihm sehr selten. Daß er dies selbst gespürt hat, scheint die große Anzahl seiner Fugenfragmente zu beweisen. Vor allem fehlt Mozart die Ökonomie in der Anwendung der kontrapunktischen Mittel. Er bringt oft schon nach der ersten Durchführung Engführungen und muß dann am Schluß der Fuge aus Mangel an weiteren kontrapunktischen Steigerungsmitteln auf homophone zurückgreifen. Er ist also in seinen Fugen ein durchaus «moderner» Komponist, der zwar die kontrapunktischen Mittel kunstvoll anzuwenden versteht, aber kein inneres Verhältnis mehr zu dem alten polyphonen Stil hat.

In seiner letzten Schaffensperiode, die im Jahre 1788 ihren Höhepunkt erreichte, fand Mozart seinen eigenen kontrapunktischen Stil. Dieser Stil vereinigt in individueller Weise die kontrapunktischen Elemente der Salzburger, der Italiener, J. Haydns und J. S. Bachs. Der Kontrapunkt wird vor allem in freier Weise, in Verbindung mit thematischer Arbeit angewandt. In manchen Sonatensätzen treten große fugierte Abschnitte auf (so in dem Finale des Quartetts $K^3$ = 387, im Finale der C-dur-Sinfonie $K^3$ = 551 und in der Ouverture der Zauberflöte $K^3$ = 620), wie es in ähnlicher Weise auch bei G. Monn, M. Haydn und K. von Dittersdorf vorkommt. Die Größe des spezifisch mozartischen Kontrapunkts zeigt sich nicht in der Form des Kanons und der Fuge, sondern in der freien Verwendung des fugierten Stils.

# NAMENREGISTER


Abert, Hermann 17, 29, 34, 43, 52, 54, 110
Allegri, Gregorio 21
Bach, Christian 45
Bach, Friedemann 26
Bach, Johann Sebastian 24—31, 48, 79, 81—92, 100, 106, 109, 111—114, 130
Biber, Carl Heinrich 31
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 35, 111
Blaschitz, Mena 17
Burney, Charles 21
Buxtehude, Dietrich 48
Caldara, Antonio 35
Dittersdorf, Karl Ditters von 101, 130
Doles, Johann Friedrich 29
Eberlin, Johann Ernst 23, 25, 31 f., 34, 43
Einstein, Alfred 17, 22, 40, 53, 60, 80, 83, 108
Engel, Karl Immanuel 29
Fellerer, Karl Gustav 50
Froberger, Johann Jakob 27
Fux, Johann Joseph 19, 116 f., 119
Grosz, Wilhelm 18
Hagenauer, Lorenz 24
Händel, Georg Friedrich 24—27, 31, 48, 78—80, 85, 89, 90—92, 106, 112, 130
Haydn, Johann Michael 23, 31 f., 37, 39, 40 f., 63, 98, 101, 130
Haydn, Joseph 25, 31, 41, 63, 67—73, 76, 78, 85 f., 90, 98, 101, 129, 130
Jahn, Otto 17, 19, 51 f., 68
Kirnberger, Johann Philipp 110
Kuhnau, Johann 48
Lach, Robert 17, 27
Lewicki, Ernst 26
Ligniville, Marchese E. di 21, 31, 52
Martini, Padre Giambattista 20—23, 31, 50 f., 53 f., 60, 65, 67, 129
Monn, Georg Matthias 101, 130
Mozart, Leopold 19—22, 24, 31, 34, 38, 68, 114—116, 118, 120, 129
Nissen, Georg Nikolaus von 25, 27
Pachelbel, Johann 48
Ployer, Barbara 27
Rust, Wilhelm 26
Saint-Foix, Georges de 17, 40, 45, 62 bis 64, 95, 102, 115
Scarlatti, Alessandro 41
Schiedermair, Ludwig 20—22, 24 f., 68, 84, 119
Schünemann, Georg 19
Sechter, Simon 28, 80, 82, 102 f., 104
Stadler, Abbé Maximilian 28, 47, 80
Süßmayr, Franz Xaver 40
Swieten, Baron Gottfried van 24—26
Taneew, Sergei 18
Tucher, Gottlieb 110
Winterfeld, Carl von 110
Wyzewa, Théodore de 17, 40, 45, 62 bis 64, 95, 102, 115

# BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth

---

Folgende Bände sind — teilweise nur noch in einzelnen Exemplaren — derzeit noch lieferbar:

Heft 2 Dr. Lucie Balmer: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, 281 Seiten, Fr./DM 10.—.

» 3 Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.50.

» 4 Dr. Paul Dickenmann: Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, 107 Seiten, Fr./DM 4.20.

» 5 Dr. Georg Bieri: Die Lieder von Hugo Wolf, 269 Seiten, Fr./DM 12.—.

» 7 Dr. Fritz de Quervain: Der Chorstil Henri Purcells, 117 Seiten, Fr./DM 3.80.

» 8 Dr. Eugen Thiele: Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs, 223 Seiten, Fr./DM 7.50.

» 9 Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 4.80.

» 10 Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.—.

» 11 PD Dr. Lucie Balmer: Orlando di Lassos Motetten, 254 Seiten, Fr./DM 10.—.

» 12 Prof. Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.—.

» 13 Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.—.

» 14 Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.—.

» 15 Dr. Hans Kull: Dvořáks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.—.

» 16 Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.50.

» 17 Dr. Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral, 136 Seiten, Fr./DM 12.—.

Die weiteren Bände der «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung» erscheinen inskünftig innerhalb der Reihe der «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft».

Erhältlich in jeder guten Buchhandlung oder direkt durch den

VERLAG PAUL HAUPT BERN/STUTTGART