

**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

**Kapitel:** Erster Teil : Mozarts Kontrapunktische Studien

**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:** 22.02.2026

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

## ERSTER TEIL

### MOZARTS KONTRAPUNKTISCHE STUDIEN

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

Die nächste Quelle ist das Übungsheft <sup>2)</sup> 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 Chormelodien sind J. J. Fux' «Gradus ad Parnassum» entnommen. <sup>3)</sup> 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<sup>3</sup> = 34) sind fehlerlos, wenn auch noch ungeschickt und gezwungen. Die Messe in G-dur (K<sup>3</sup> = 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-

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

<sup>2)</sup> 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.

<sup>3)</sup> 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» ( $K^3 = 32 = \text{Anh. 100a}$ ) 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 <sup>4)</sup>: «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».

<sup>4)</sup> L. Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, Bd. 3, S. 29.

<sup>5)</sup> 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)<sup>5)</sup>. 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<sup>6)</sup> berichtet L. Mozart: «Die Sache gieng wie gewöhnlich und die verwunderung war um so grösser, da Sr Ex: der Marchese Ligniville (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)<sup>7)</sup>. 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)<sup>8)</sup> 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<sup>9)</sup> in den kontrapunktischen Formen gehört die-

<sup>6)</sup> L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 32.

<sup>7)</sup> L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 34.

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

<sup>9)</sup>  $K^3 = 73i = 89a$  I (1770),  $K^3 = 73r = 89a$  II (1770),  $K^3 = \text{Anh. 109d}$  (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.<sup>10)</sup> Mozart schnitt hierbei nicht gerade glänzend ab, und L. Mozarts Brief vom 20. Oktober 1770<sup>11)</sup>, 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»<sup>12)</sup> («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

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

<sup>11)</sup> L. Schiedermair, op. cit., Bd. 3, S. 76.

<sup>12)</sup> 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<sup>13)</sup> 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»)<sup>14)</sup> Für Padre Martini war dies also «mo-

<sup>13)</sup> Zuerst erwähnt in der musikalischen Zeitschrift «Cäcilia», Bd. 4, Mainz 1826, S. 291.

<sup>14)</sup> 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)<sup>15)</sup> 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 gespielt, 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<sup>16)</sup>: «... ich wollte sie gebeten haben, daß wenn sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel<sup>17)</sup> und die toccaten und fugen vom Eberlin schicken. — ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van suiten — und da wird nichts gespielt 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.<sup>18)</sup> Vielleicht können wir den Einfluß Händels bei Mozart schon 1780 in einem Werk feststellen; denn in der Messe K<sup>3</sup> = 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<sup>19)</sup> auf. Etwas später, am 20. April 1782<sup>20)</sup>, schreibt er der Schwester: «Baron van swieten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) 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 4stimigen satz. aber seine klavierfugen sind lauter in die länge gezogene versetzl.».

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.<sup>21)</sup>

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<sup>22)</sup>, 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.<sup>23)</sup> 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, <sup>1</sup> 1805, <sup>2</sup> 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 <sup>24)</sup>, 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.<sup>25)</sup> Auch das Unterrichtsheft von 1784 <sup>26)</sup> zeugt von dem großen Einfluß, den Bach und Händel auf Mozart ausgeübt haben; es befindet sich in der Hofbibliothek in Wien <sup>27)</sup>. 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 <sup>28)</sup>, 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 <sup>29)</sup>, 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 <sup>30)</sup>. 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.

<sup>24)</sup> G. N. von Nissen, op. cit., S. 655.

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

<sup>26)</sup> R. Lach, op. cit., S. 51 ff.

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

<sup>28)</sup> G. N. von Nissen, op. cit., S. 648.

<sup>29)</sup> R. Lach, op. cit., S. 42, Anm. 1.

<sup>30)</sup> 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:  $K^3 = 375d = \text{Anh. 45}$ ,  $K^3 = 375f = 153$  (später von Simon Sechter ergänzt),  $K^3 = 375g = \text{Anh. 41}$ ,  $K^3 = 383b = \text{Anh. 40}$ ,  $K^3 = 383c = \text{Anh. 39}$ ,  $K^3 = 385k = 154$  (von S. Sechter ergänzt),  $K^3 = 385b = 443 = \text{Anh. 67}$  (von Abbé Stadler ergänzt),  $K^3 = 385m = \text{Anh. 77}$ ,  $K^3 = \text{Anh. 417a} = \text{Anh. 23a}$ ,  $K^3 = 417c = \text{Anh. 76}$  (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:  $K^3 = 572a = \text{Anh. 4}$ . Die Kanons  $K^3 = 562a$ ,  $K^3 = 562b$ ,  $K^3 = 562c = \text{Anh. 191}$  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<sup>31)</sup> 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 ( $K^3 = 572a = \text{Anh. 4}$ ). Dem Leipziger Hoforganisten K. J. Engel (gest. 1795)<sup>32)</sup> 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,

<sup>31)</sup> H. Abert, op. cit., Bd. 2, S. 628.

<sup>32)</sup> 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.