

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:	Dritter Teil : die kontrapunktischen Formen
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: 10.01.2026

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

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 Fugatos¹⁾ und Doppel-fugatos²⁾ zu unterscheiden. Mit Ausnahme des dreistm. «Quoniam» der Messe K³ = 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 K³ = 61a = 65: A. S. B. T., im Gloria K³ = 258: B. A. T. S., im Quoniam K³ = 417a = 427: 2. S., 1. S., T. und im ersten Fugato des Offertoriums von K³ = 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 homophon³⁾, bald mehr oder weniger kontrapunktisch belebt⁴⁾. In selteneren Fällen folgen auf die erste Durchführung Imitationen und ein homophon Abschluß⁵⁾, und einmal steht an dieser Stelle eine Engführung⁶⁾. Obwohl die Fugatos meistens recht einfach gebaut sind, haben sie doch — je nach den Themen — untereinander verschiedenen Charakter: so sind die Gloriafugatos K³ = 47d = 49 und K³ = 186f = 192, das Credofugato K³ = 61a = 65 und das erste Fugato K³ = 205a = 222 lebhaft und frisch, während die Credofugatos K³ = 47d = 49 und K³ = 186f = 192 kirchlichen Charakter aufweisen, und das erste Fugato K³ = 205a = 222 gelehrt und trocken wirkt. Im Offertorium von K³ = 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 K³ = 47d = 49, K³ = 61a = 65, K³ = 186f = 192, K³ = 258, K³ = 417a = 427 (Quoniam), K³ = 626 (Offertorium «Domine Jesu») und im Offertorium K³ = 205a = 222.

2) In der Messe K³ = 166d = 115 (Gloria), im Te Deum K³ = 66b = 141 und in der Motette K³ = 93d = 326.

3) Gloria und Credo in der Messe K³ = 61a = 65, Gloria in der Messe K³ = 186f = 192, Quoniam in der Messe K³ = 417a = 427.

4) K³ = 47d = 49 (Gloria), K³ = 258 (Gloria) und das 1. Fugato K³ = 626.

5) Das Fugato K³ = 205a = 222 und das 2. Fugato des Offertoriums in K³ = 626.

6) Im Credo K³ = 186f = 192.

Die Doppelfugatos sind alle vierstm. Ihre beiden Themen werden entweder gleichzeitig⁷⁾ oder nacheinander⁸⁾ durchgeführt. In zwei Fugatos⁹⁾ weisen die ersten Themen größere Notenwerte und Sprünge auf, während die zweiten Themen kleinere Notenwerte und skalische Bewegung vorziehen. Das Fugato K³ = 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 K³ = 166d = 115 folgen die Durchführungen ohne Unterbrechung durch Zwischenspiele unmittelbar aufeinander, während in dem Fugato K³ = 66b = 141 die erste und zweite Durchführung durch einen homophonem 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 K³ = 93d = 326 weist zwischen der ersten und zweiten Durchführung ein homophones Zwischenspiel auf.

Instrumentale Fugatos¹⁰⁾ verwendet Mozart hauptsächlich in Expositionen und Durchführungen von Finalsätzen der Quintette und Sinfonien, seltener in der Durchführung des ersten Satzes (K³ = 515). Doch kommen die Fugatos auch in anderen Werken vor: im Finale des Klavierkonzertes K³ = 459, im «Musikalischen Spaß» K³ = 522, in der «Fantasie für eine Orgelwalze» K³ = 608 und in der Ouverture der «Zauberflöte» K³ = 620. Manchmal treten sogar zwei Fugatos in demselben Teil oder Werk auf, so im Finale von K³ = 459 (Exposition und Reprise), im Finale von K³ = 593 (Exposition und Durchführung) und im Allegro und seiner varierten Wiederholung von K³ = 608. In K³ = 459 und K³ = 608 sind die zweiten Fugatos Doppelfugatos. Von den übrigen Instrumentalwerken weist nur das

7) Im Te Deum K³ = 66b = 141 und im Gloria der Messe K³ = 166d = 115.

8) In der Motette K³ = 93d = 326.

9) K³ = 66b = 141 und K³ = 166d = 115.

10) In dem Divertimento K³ = 125a = 136, in den Sinfonien K³ = 300a = 297 und K³ = 550, in dem Klavierkonzert K³ = 459, in den Quintetten K³ = 515, K³ = 593 und K³ = 614, in der «Fantasie für eine Orgelwalze» K³ = 608, im «Musikalischen Spaß» K³ = 522 und in der Ouverture der «Zauberflöte» K³ = 620.

Quintett K³ = 614 im Finale ein Doppelfugato auf. Die Fugatos sind vier-¹¹⁾, fünf-¹²⁾ oder sechstm.¹³⁾. Die Einsätze folgen aufeinander in aufsteigender¹⁴⁾, absteigender¹⁵⁾ oder in unregelmäßiger¹⁶⁾ Reihenfolge. Die Fugatos bestehen meist aus einer Durchführung und einer Engführung¹⁷⁾, seltener aus einer¹⁸⁾ oder drei¹⁹⁾ Durchführungen. Meistens sind diese Durchführungen durch kontrapunktisch belebte oder homophone Zwischenspiele voneinander getrennt. In zwei Fugatos²⁰⁾ fehlen Zwischenspiele. Im Gegensatz zu den vokalen Fugatos, die in den Kirchenkompositionen meistens am Schluß stehen, sind die instrumentalen Fugatos viel weniger selbständige, 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 K³ = 593 und das zweite Fugato der Fantasie für eine Orgelwalze K³ = 608. Wegen seiner reichen Modulationen erwähnenswert ist das zweite Fugato im Finale des Klavierkonzertes K³ = 459. Im humoristischen Sinne ist das Fugato in K³ = 522 geschrieben.

Vokale Fugen verwendet Mozart nur in seinen Kirchenkompositionen.²²⁾ In den Messen weisen verschiedene Teile Fugenform

11) In K³ = 125a = 136, K³ = 459, K³ = 550, K³ = 608, K³ = 614 und K³ = 620.

12) In K³ = 515 und K³ = 593.

13) In K³ = 300a = 297 (Durchführung des Finale).

14) In K³ = 459 (Exposition des Finale), K³ = 515 (1. Satz), K³ = 593 (Durchführung des Finale).

15) In K³ = 593 (Exposition des Finale), K³ = 608 (1. Fugato).

16) In K³ = 125a = 136, K³ = 300a = 297, K³ = 459 (Reprise), K³ = 550, K³ = 608 (2. Fugato), K³ = 614, K³ = 620.

17) In K³ = 125a = 136, K³ = 300a = 297, K³ = 459 (1. Fugato), K³ = 550, K³ = 608 (2. Fugato).

18) K³ = 459 (2. Fugato), K³ = 515, K³ = 593, K³ = 614, K³ = 620.

19) K³ = 593 (Durchführung des Finale), K³ = 608 (1. Fugato).

20) K³ = 300a = 297 (Finale), K³ = 459 (2. Fugato).

21) In der Durchführung des Finale K³ = 300a = 297 und der Durchführung des Finale K³ = 550 und im Finale K³ = 614.

22) In den Messen K³ = 66, K³ = 166d = 115, K³ = 114a = 139, K³ = 167, K³ = 246a = 262, K³ = 417a = 427, K³ = 626, im Kyrie K³ = 186i = 91, in den Litaniae K³ = 125 und K³ = 243, im Dixit et Magnificat K³ = 186g = 193 und in den Vespreae K³ = 339.

auf.²³⁾ In den übrigen Kompositionen erscheinen die Fugen stets an der Stelle, die ihnen die Tradition vorschreibt: in den Litaniae (K³ = 125 und K³ = 243) bei den Worten «Pignus futurae», in der Vesper K³ = 339 bei den Worten «Laudate pueri» und im Dixit und Magnificat K³ = 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 K³ = 186i = 91 mit den Stimmeneinsätzen T. A. S. B. und das Dixit K³ = 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 K³ = 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 K³ = 186i = 91 und K³ = 626, die Schlüsse des Gloria und Credo K³ = 66, K³ = 114a = 139, K³ = 167 und K³ = 246a = 262, der Schluß des Gloria K³ = 417a = 427, der Schluß des Credo K³ = 166d = 115, der Schluß des Agnus Dei K³ = 167 (bei «dona nobis pacem») und der Schluß des Sanctus K³ = 417a = 427 (bei «Osanna in excelsis»).

24) Credo K³ = 114a = 139, Pignus K³ = 243, Osanna K³ = 417a = 427 und Kyrie K³ = 626.

25) Gloria K³ = 246a = 262.

26) In den Glorias K³ = 114a = 139 und K³ = 417a = 427, im Credo K³ = 246a = 262, im Magnificat K³ = 186g = 193.

27) Im Gloria K³ = 167, in den Credos K³ = 66 und K³ = 166d = 115.

28) In den Glorias K³ = 66, K³ = 114a = 139 und K³ = 417a = 427, in den Credos K³ = 167 und K³ = 246a = 262, im Agnus Dei K³ = 167, im Pignus K³ = 125, im Magnificat K³ = 186g = 193 und im Laudate K³ = 339.

29) Im Gloria und Credo K³ = 66, in den Glorias K³ = 167 und K³ = 417a = 427, im Credo K³ = 246a = 262, im Pignus K³ = 125 und im Dixit et Magnificat K³ = 186g = 193.

30) Im Kyrie K³ = 186i = 91, im Gloria K³ = 114a = 139, in den Credos K³ = 166d = 115 und K³ = 167, im Agnus Dei K³ = 167.

Fugen³¹⁾). Nur in der Pignusfuge K³ = 125 folgt statt der Engführung eine dreistm. Durchführung des Themas, und in den zweiteiligen Fugen des Credo K³ = 246a = 262 und des Gloria K³ = 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 K³ = 66 ist fast ohne Engführungen gearbeitet. Alle Fugen schließen homophon ab. Zweimal kommt am Schluß ein Orgelpunkt³²⁾ und einmal ein großes Unisono³³⁾ vor.

In den Doppelfugen werden die Themen entweder gleichzeitig³⁴⁾ oder nacheinander³⁵⁾ verarbeitet. Die Fugen weisen Zwischenspiele und Engführungen auf. Nur die Credofuge K³ = 114a = 139 hat keine Zwischenspiele. Alle diese Fugen enden mit einem Unisonoschluß. Besonders kunstvoll gearbeitet ist die Osannafuge K³ = 417a = 427, in der das Orchester mit den Singstm. gleichberechtigt ist.

In der Tripelfuge des Gloria K³ = 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 K³ = 339, die durch ihren freien Verlauf eine Ausnahme bildet.

Instrumentale Fugen finden sich bei Mozart vor allem unter den Klavierwerken³⁶⁾, sie kommen aber auch als Finale in Quartetten vor³⁷⁾. Sie sind zwei-³⁸⁾, drei-³⁹⁾ und vierstm.⁴⁰⁾. Die Stimmenein-

³¹⁾ Im Kyrie K³ = 186i = 91, in den Glorias K³ = 66, K³ = 114a = 139 und K³ = 167, im Credo K³ = 166d = 115, im Dixit et Magnificat K³ = 186g = 193.

³²⁾ Im Credo K³ = 166d = 115, Gloria K³ = 114a = 139.

³³⁾ Im Gloria K³ = 417a = 427.

³⁴⁾ Im Kyrie K³ = 626, Credo K³ = 114a = 139, Osanna K³ = 417a = 427.

³⁵⁾ Im Pignus K³ = 243.

³⁶⁾ Die Fugen K³ = 375f = 153, K³ = 385k = 154, K³ = 383a = 394, K³ = 375e = 401, K³ = 426, K³ = 546, in der Suite K³ = 385i = 399 und in der Sonate für Klavier und Violine K³ = 385e = 402.

³⁷⁾ Finalfugen in K³ = 168 und K³ = 173.

³⁸⁾ K³ = 385i = 399.

³⁹⁾ K³ = 375f = 153, K³ = 385k = 154, K³ = 383a = 394 und K³ = 385e = 402.

⁴⁰⁾ K³ = 168, K³ = 173, K³ = 375e = 401, K³ = 426, K³ = 546.

sätze folgen mit einer Ausnahme⁴¹⁾ entweder in aufsteigender⁴²⁾ oder absteigender⁴³⁾ Reihenfolge aufeinander. Die meisten Fugen weisen Zwischenspiele, Umkehrungen und Engführungen auf. Nur in der Fuge K³ = 426 erscheint das Thema fast ohne Unterbrechung, in den Fugen K³ = 168 und K³ = 173 fehlen die Umkehrungen und in den Fugen K³ = 385i = 399 und K³ = 375e = 401 die Engführungen. Augmentation und Diminution aber sind selten. Sie kommen nur in der unter Bachs Einfluß stehenden Fuge K³ = 383a = 394 vor. Sämtliche Fugen schließen homophon. Die zweiteiligen Finalfugen der Quartette K³ = 168 und K³ = 173 haben einen Unisonoschluß, und in der Fuge K³ = 401 erscheint ein Orgelpunkt. Besonders kunstvoll gearbeitet sind die Fugen K³ = 383a = 394 und K³ = 426. Besonders reiche Modulationen und kühne Harmonien haben die Fugen K³ = 383a = 394 und K³ = 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 K³ = 321 und in dem Larghetto der Finalszenen Nr. 31 in der Oper «Così fan tutte» K³ = 588. Ein einziges Mal besteht ein Kyrie (K³ = 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 (K³ = 515b = 228 und der dritte Kanon in K³ = Anh. 109d). Die Kanons sind zwei-⁴⁴⁾, drei-⁴⁵⁾, vier-⁴⁶⁾, fünf-⁴⁷⁾, sechs-⁴⁸⁾ und zwölfstm.⁴⁹⁾. Einige von ihnen sind

41) K³ = 385k = 154.

42) K³ = 375f = 153, K³ = 383a = 394 und K³ = 426.

43) K³ = 168, K³ = 173, K³ = 385i = 399, K³ = 375e = 401 und K³ = 385e = 402.

44) K³ = 382b = 230.

45) K³ = 382a = 229, K³ = 382d = 233, K³ = 382e = 234, K³ = 507, K³ = 508, K³ = 559, K³ = 562 und der Kanon des Finale Nr. 31 in K³ = 588.

46) K³ = 515b = 228, K³ = 509a = 232, K³ = 553 bis 558, K³ = 560 und 561, K³ = Anh. 109d, K³ = 73i = 89a, K³ = 562c = Anh. 191 und K³ = 321.

47) K³ = 73k = 89.

48) K³ = 382c = 231, K³ = 382f = 347.

49) K³ = 382g = 348.

für Sopran oder gleiche⁵⁰⁾, andere für verschiedene⁵¹⁾ 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 K³ = Anh. 109d (A. S. T. B. und A. T. B. S.), sowie die beiden Doppelkanons⁵²⁾. Die meisten Kanons werden im Einklang beantwortet. Nur in dem dreistm. Kanon K³ = 508 stehen die Einsätze in der Obersekunde, in dem vierstm. Kanon K³ = 562c = Anh. 191 in der Untersekunde und in dem Doppelkanon K³ = 515b = 228 in der Oberquint. Viele Kanons werden vom Einsatz der letzten Stimme ab wiederholt⁵³⁾. 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 K³ = 555, K³ = 557, K³ = 558 und K³ = 562 weisen einen schönen melodischen Fluß und reiche Modulationen auf.

Instrumentale Kanons kommen meistens innerhalb eines Satzes vor, besonders in der Kammermusik⁵⁴⁾, aber auch in einem Klavierkonzert⁵⁵⁾ und in einer Sinfonie⁵⁶⁾. Sie erscheinen sehr oft in Menuett- und Finalsätzen von Quartetten. Es gibt bei Mozart nur zwei selbständige instrumentale Kanons, das Adagio für 2 Bassethörner und Fagott K³ = 440d = 410 und das Trio der Serenade K³ = 384a = 388, die sich auch durch ihren kunstvollen Bau von allen anderen Kanons unterscheiden: K³ = 440d = 410 ist ein Kanon in der Umkehrung und K³ = 384a = 388 ein Doppelkanon in der Umkehrung.

⁵⁰⁾ K³ = 382a = 229 bis K³ = 382e = 234, K³ = 553 bis K³ = 562, K³ = 73k = 89, K³ = 562c = Anh. 191 und Nr. 53 (Ser. 7).

⁵¹⁾ K³ = 515b = 228, K³ = 321, K³ = 382f = 347, K³ = 382g = 348, K³ = 507, K³ = 508 und K³ = 588.

⁵²⁾ 3. Kanon K³ = Anh. 109d, K³ = 515b = 228.

⁵³⁾ K³ = 515b = 228, K³ = 509a = 232, K³ = 382f = 347, K³ = 382g = 348, K³ = 553, K³ = 562.

⁵⁴⁾ K³ = 63, K³ = 172, K³ = 300c = 304, K³ = 384a = 388, K³ = 423, K³ = 499, K³ = 515 und K³ = 575.

⁵⁵⁾ K³ = 459.

⁵⁶⁾ K³ = 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 Bassethörner K³ = 440d = 410 steht in der Ober- und der vierstm. Kanon K³ = 384a = 388 (Trio) in der Unterquint. Die Kanons sind stets sehr eng mit dem sie umgebenden Satz verknüpft. Zuweilen werden sie von Imitationen begleitet⁶⁰⁾ und einmal von einem Orgelpunkt⁶¹⁾. Der Kanon im Trio des Quartetts K³ = 499 entsteht aus Imitationen, und der Kanon im zweiten Satz des Klavierkonzertes K³ = 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 mannigfältiges 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 Litanien und Vesperrn, 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) K³ = 63 (Menuett), K³ = 172 (Menuett), K³ = 300c = 304 (Exposition des 1. Satzes), K³ = 384a = 388 (Menuett), K³ = 440d = 410, K³ = 423 (Rondeau), K³ = 499 (1. Satz), K³ = 515 (Finale), K³ = 551 (Finale), K³ = 575 (Finale).

58) K³ = 384a = 388 (Trio), K³ = 459 (2. Satz), K³ = 499 (Trio).

59) Finale K³ = 551 (Coda).

60) Menuett von K³ = 172 und Finale von K³ = 575.

61) 1. Satz von K³ = 499.