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: 09.01.2026

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 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 $K^3 = 499$.