

Ein Modell zur Beschreibung von Durchführungen im Werk W. A. Mozarts

von Ulrich Kaiser

Bibliographische Informationen

Autor: Kaiser, Ulrich
Titel: Ein Modell zur Beschreibung von Durchführungen
im Werk von W. A. Mozart
Untertitel: –
Ort: Karlsfeld
Jahr: 2013
Anmerkung: Schriftfassung eines Referats auf dem 12. Kongress
der GMTH »Musiktheorie und Komposition« vom
4.–6. Oktober 2012 an der Folkwang Universität
der Künste Essen
Link: [http://www.mozartforschung.de/
durchfuehrungsmodell-3](http://www.mozartforschung.de/durchfuehrungsmodell-3)

Ein Modell zur Beschreibung von Durchführungen im Werk von W. A. Mozart

von Ulrich Kaiser

Im Folgenden wird ein Modell zur Beschreibung von Durchführungen im Werk von W. A. Mozart vorgestellt. Nach meinen Forschungen zum Formteil Überleitung^[1] und zur mediantischen Harmonik^[2] ist dieser Beitrag als ein weiterer Baustein zu einer Theorie der Sonatenform in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und für das Werk W. A. Mozarts im Besonderen zu verstehen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, wird einleitend die Verwendung der Begriffe Exposition, Durchführung und Reprise geklärt:

1. Exposition soll der erste Formteil einer Komposition heißen, der die Funktion hat, eine Nebentonart herbeizuführen und kadenzial zu festigen und zwar unabhängig davon, ob (kontrastierende) Themen exponiert werden oder nicht.
2. Eine Reprise ist gekennzeichnet durch eine wie auch immer geartete Wiederkehr der Exposition.
3. Durchführung heißt der Abschnitt zwischen Exposition und Reprise und zwar auch dann, wenn eine "Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen und Modifikationen"^[3] (H. Chr. Koch) nicht stattfindet.

In dieser Abstraktion lassen sich die Begriffe gattungsübergreifend verwenden und sind zum Vergleichen von Sonaten, Sinfonien, Arien, Konzerten, aber auch Tanzsätzen wie Allemanden, Menuetten usw. geeignet.

Der harmonische Verlauf von Durchführungen der frühesten Kompositionen Mozarts lässt sich angemessen über das Monte- (I–IV–II#–V) und Fonte-Modell (VI#–II–V–I) verstehen.^[4] Das ist hinsichtlich des Lernweges des jungen Mozarts wenig verwunderlich, denn er hatte beide Sequenzen ausgiebig anhand der Mittelteile (Durchführungen) der Menuette und Spielstücke des Nannerl-Notenbuchs geübt.^[5] Auffällig ist, dass sich die Monte-Sequenz zwar in der Durchführung des Kopfsatzes

¹ Kaiser 2009 sowie das Datenbankprojekt im Internet unter <http://www.kaiser-ulrich.de/wissenschaft/mozartprojekt>.

² Kaiser 2013.

³ Koch 2001, Sp. 506.

⁴ Vgl. hierzu: Kaiser 2007, S. 252–276.

⁵ Zum Beispiel in den Nummern 6 (Fonte), 12–14 (Monte), 22–23 (Fonte), 27 (Fonte), 35 (Monte), 41 (Monte) sowie in der technischen Übung Nr. 2 (Fonte).

der ersten größeren Komposition KV6 findet, Ausprägungen des Modells in dieser Formfunktion jedoch später nur noch vereinzelt vorkommen.^[6] Die Fonte-Sequenz lässt sich dagegen als Standard für Durchführungen jener Werke bezeichnen, die Mozart auf der großen Westeuropareise komponiert hat.^[7]

In den 1764 und später entstandenen Kompositionen lässt sich eine Veränderung in Mozarts Durchführungsgestaltung beobachten: Die Quintfälle des Fonte-Modells werden um eine Position im Quintenturm nach oben verschoben, d.h. VI#–II–V–I wird zu III#–VI–II#–V verändert. Diese Ausprägung findet sich beispielsweise im Kopfsatz der Sonate in B-Dur KV10, im zweiten Satz der Sinfonie in F-Dur KV Anh.223, im Prolog von "Apollo und Hyacinth" KV38 sowie in der Grabmusik KV47. Möchte man über Mozarts Motivation zu dieser Veränderung spekulieren, liegen hierfür zwei Gründe nahe:

1. Mozart hat die Wirkung des chromatischen Halbtons zwischen dem Dominantgrundton und der Terz der Zwischendominante zur VI. Stufe als Signal für den Durchführungsbeginn^[8] gereizt oder
2. Mozart war an dem dominantischen Abschluss der Quintfallstruktur zur besseren Vorbereitung der Reprise gelegen.

Gegenüber diesen einfachen Verläufen ist die Durchführung der Aria für Sopran im Offertorium KV34 sehr komplex. Diesem Befund kommt eine besondere Bedeutung zu, weil die Echtheit des Offertoriums KV34 umstritten ist, wobei Zweifel in der Regel mit biographischen Ungereimtheiten begründet, selten dagegen aus stilkritischer oder musikanalytischer Sicht erhoben werden. Eine weitere Besonderheit dieser Durchführung besteht darin, dass sie auf einer dominantischen III. Stufe endet, der eine mediantisch eingeführte Reprise folgt (E-Dur/C-Dur).^[9] Dieses bekannte Modell lässt sich zwar bei Mozart ab den Kirchenwerken des Jahres 1768 nachweisen, im Korpus der früher entstandenen Werke ist diese Wendung jedoch einzigartig. Die beschriebenen Merkmale verstärken die Zweifel an der Autorschaft Mozarts auch aus stilkritischer Sicht und lassen biographische Ungereimtheiten in einem anderen Licht erscheinen.^[10]

⁶ Zum Beispiel im zweiten Satz der Sonate in B-Dur KV10.

⁷ Ausprägungen dieses Modells finden sich zum Beispiel in KV6/2, KV7/1, KV7/2, KV12/1, KV14/1, KV15/1, KV15/2, KV16/1, KV19/1, KV19/III, KV Anh. 223/1, KV21, KV22/3, KV23, KV28/1, KV30/1, KV36.

⁸ Hermann Abert merkt zu dieser Durchführungseinleitung an: "Auch der erste Satz von K.-V. 19 bringt echt Mozartsches: die müde Synkopenstelle in Moll, die sich in das Seitenthema einschleicht, und das geradezu fürchterliche Unisono-Ais (auf den schlechten Taktteil), das die Durchführung beginnt und zwei Takte lang eine unheimlich bange Finsternis verbreitet – zugleich das erste Beispiel für jene lapidaren harmonischen Rückungen, mit denen Mozart auch noch später gerne seine Durchführungen einleitet." In: Abert 1923–1924, S. 77.

⁹ Vgl. hierzu Neuwirth 2009 und Kaiser 2013.

¹⁰ Eine Übersicht über die Echtheits-Kontroverse findet sich unter: http://www.mozartforum.com/VB_forum/showthread.php?t=2070 (1. März 2013)

Ein Hinweis, warum Mozart die aus systematischer Sicht und im Hinblick auf Menuettkompositionen gleichberechtigten Modelle Monte und Fonte in seinen Sonatenkompositionen so unterschiedlich behandelt hat, lässt sich dem theoretischen Werk Joseph Riepels entnehmen. Denn die sequenzielle Ausarbeitung des Monte-Modells wird von Riepel als *Schusterfleck* missbilligt. Den Makel dieses Modells können erfahrene Komponisten jedoch ausgleichen, wenn sie die Oberstimme so einrichten, dass aus der Sequenz eine Halbschlusswendung entsteht. Die folgende Abbildung zeigt Riepels Monte-Modell (C-Dur–F-Dur–D-Dur–G-Dur) als Sequenz (links) und eine von ihm für diese Harmoniefolge präferierte Oberstimme mit Auftakt und hypothetischer Bassstimme (rechts):^[11]

Abb. 1: Harmonische Identität zwischen Monte-Sequenz und Halbschluss

Eine Sequenzwirkung, die an die Parallelität von Harmonik, Gerüstsatz und motivischer Gestaltung gekoppelt ist, lässt sich durch Modifikation des Gerüstsatzes zu einer Halbschlusswirkung verändern:

Abb. 2: Gerüstsätze für eine Sequenz und einen Halbschluss auf der Grundlage des Monte-Modells

Riepels Ausführungen lassen sich aus theoriegeschichtlicher Sicht als Indiz für einen sich wandelnden Umgang mit Aufwärtssequenzen interpretieren und es liegt nahe, die Wurzeln der Kadenzgliederungslehre der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Riepel/Koch) in einem sich wandelnden Verständnis für Aufwärtssequenzen zu suchen.

¹¹ Riepel 1752, S. 19. Die Verbesserungsvorschläge zur Vermeidung des Schusterflecks werden von Riepel im Original ohne Auftakt und Bassstimme gegeben.

In den 1774 entstandenen Klaviersonaten Mozarts lassen sich Durchführungsverläufe beobachten, die sich durch keine der beiden Fonte-Modelle angemessen beschreiben lassen:

Durchführung

Reprise

Abb. 3: KV545, 1. Satz, Durchführung und Beginn der Reprise

Die Durchführung des Kopfsatzes der Facile-Sonate KV545 beginnt in Takt 29 mit dem Epilog-Motiv aus der Exposition (T. 26–27) in Moll auf der V. Stufe (g-Moll). Über eine Zwischendominante (A-Dur, T. 32) wird die II. Stufe (d-Moll, T. 33) tonikal erreicht und wiederum mithilfe des Epilog-Motivs als wichtige Station des formalen Verlaufs markiert. Eine weitere Zwischendominante (E-Dur, T. 36) führt zur Tonika-parallele a-Moll, die durch eine vollständige Quintfallsequenz auskomponiert wird (T. 37–40). Ein B-Dur-Sextakkord (T. 41), der in Bezug auf das a-Moll wie ein *Neapo-*

litanischer Sextakkord wirkt, markiert das Ende der Sequenz und den Anfang der Kadenz zur Subdominanttonart und Reprise (T. 42).

Die über Zwischendominanten vermittelte Quintanstiegsharmonik V–(D)–II–(D)–VI sowie die Formfunktion 'Durchführung' werden im Folgenden als unveränderliche Eigenschaften (readonly) eines Modells angesehen, das als *Durchführung-“Quintanstieg“* bezeichnet wird. Die sich anschließende Quintfallsequenz hingegen zeigt eine variable Möglichkeit der harmonischen Fortführung, ebenso die motivische Gestaltung der tonikalen Harmoniestationen, die Subdominantreprise etc. Die folgende Abbildung veranschaulicht das Modelldesign^[12] und einige Exemplare dieses Modells in Werken Mozarts^[13]:

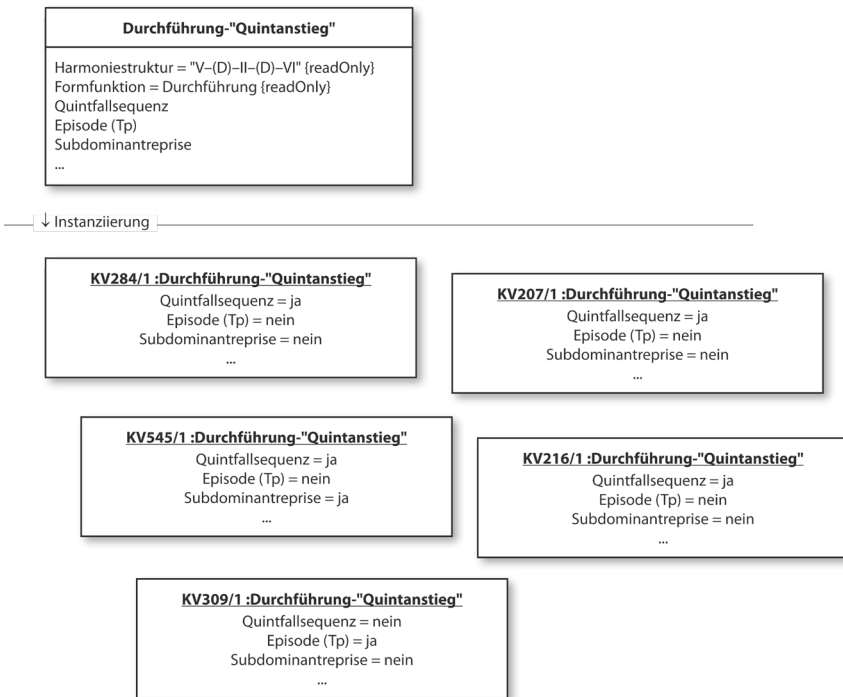


Abb. 4: Modelldesign und Exemplare dieses Modells in den Durchführungen der Kopfsätze der Sonaten in C-Dur KV545, D-Dur KV284 ("Dürnitz") und C-Dur KV309 sowie der Violinkonzerte in B-Dur KV207 und G-Dur KV216

¹² Zur Veranschaulichung des Modelldesigns werden Klassen- und Objektdiagramme der Unified Modeling Language (UML 2.0) verwendet.

¹³ Weiter Exemplare finden sich zum Beispiel in den zweiten Sätzen der Klaviersonaten a-Moll KV310 und B-Dur KV333 sowie im Sonatensatz in F-Dur KV533.

Sucht man nach möglichen Zusammenhängen zwischen dem Durchführung-“Quintanstieg“-Modell und den zuvor beschriebenen Durchführungsgestaltungen, fallen Übereinstimmungen auf. Die folgende Abbildung veranschaulicht Gemeinsamkeiten der harmonischen Verläufe:

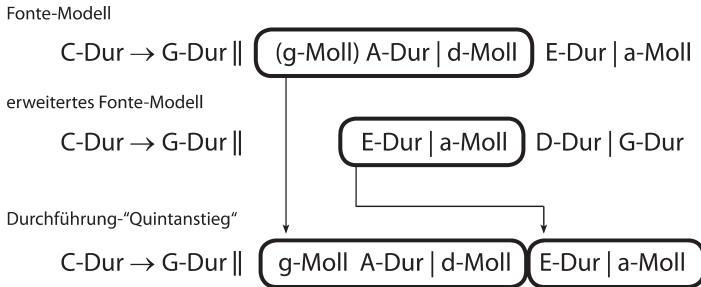


Abb. 5: Beziehungen zwischen dem Durchführung-“Quintanstieg“-Modell und Fonte- (VI#–II–V–I) und erweitertem Fonte-Modell (III#–VI–II#–V) anhand der Beispieltonart C-Dur

Bedenkt man, dass Mozart dem Fonte-Modell häufig eine phrygische Wendung bzw. eine Zwischensubdominante vorangestellt hat,¹⁴ fällt die Kongruenz zwischen den ersten drei Harmonien des Fonte- und Durchführung-“Quintanstieg“-Modells auf. Darüber hinaus entsprechen sich der Beginn des erweiterten Fonte- (III#–VI) und der Abschluss des Durchführung-“Quintanstieg“-Modells. Mozart hätte also durchaus im Sinne einer *ars combinatoria*¹⁵ zwei bereits bekannte Modelle zum Durchführung-“Quintanstieg“-Modell kombinieren können. Darüber hinaus ist es aber auch denkbar, dass Mozart durch Werke anderer Komponisten Anregungen für entsprechende Durchführungsgestaltungen erhalten hat.

In der Zeit vor 1767 finden sich im Werk Mozarts keine Durchführungen, die sich durch das Modell Durchführung-“Quintanstieg“ verstehen lassen. In den sich anschließenden zwei Jahren bzw. vor seiner ersten Italienreise hat Mozart folgende Werke komponiert:

Werk	KV-Nummer	Werk	Jahr
Bühnenwerke	KV38	Apollo und Hyacinth	1767
	KV50 (46b)	Bastien und Bastienne	1767/1768?
	KV51	La finta semplice	1768
Kirchenwerke	KV49 (47d)	Missa brevis	1768
	KV47	Veni sancte Spiritus	1768

¹⁴ Zum Beispiel in den Kopfsätzen KV7, KV14 u.v.a.

¹⁵ Vgl. hierzu: Eckert 2000.

Werk	KV-Nummer	Werk	Jahr
	KV117 (66a = 47b)	Benedictus sit deus	1768
	KV139 (47a)	"Waisenhausmesse"	1768/1969
	KV141 (66b)	Te Deum Laudamus	vor 1769
Konzerte	KV37		1767
	KV39		1767
	KV40		1767
	KV41		1767
	KV107 (21b)		1770?
Sinfonien	KV76 (42a)	Sinfonie in F	1767
	KV43	Sinfonie in F	1767
	KV45	Sinfonie in D	1768
	KV Anh.214 (45b)	Sinfonie in B	1768
	KV48	Sinfonie in D	1768
	KV73 (75a)	Sinfonie in C	1769
Kassationen	KV63	Kassation in G	1769
	KV99 (63a)	Kassation in B	1769
	KV62 / KV100 (62a)	Kassation in D	1769
Duos	KV46d	Sonate in C VI. / Baß	1768
	KV46e	Sonate in C VI. / Baß	1768

Abb. 6: Zwischen 1767 und 1769 komponierte Werke Mozarts

Die harmonischen Verläufe nahezu aller Durchführungen der in der Tabelle der Abb. 6 genannten Kompositionen lassen sich über das Fonte- oder erweiterte Fontemodell verstehen.^[16] Lediglich in drei 1768 komponierten geistlichen Werken, der *Missa brevis* in G-Dur KV49 (47d), dem Offertorium "Benedictus sit Deus" in C-Dur KV117 (66a) sowie der "Waisenhaus"-Messe in c-Moll KV139 (47a) hat Mozart in Durchführungen mit der beschriebenen Quintanstiegstruktur experimentiert:

¹⁶ Die folgenden Angaben sind nach dem Schema zu lesen [KV]-[(Satz)-Nummer]/[ggf. Weitere Satznummer]. Fonte: KV35-1, KV50-1/3/9, KV51-13/17/22/25a, KV99-1/3, KV117-2, KV139-11a/2b, KV46e, KV38-9; Fonte erweitert: KV38-9, KV99-1/2/3, KV99-2, KV51-20, KV35-0/5/6, KV36, KV38-1/2/5, KV43-1/2/4, KV45-1/2/5, KV48-3.1/4, KV50-0, KV62-1, KV63-1/2, KV117/1, KV46d, KV76(42a)-2/4; KV Anh.14-4, KV48-1/2. In weiteren Durchführungen erscheint die Fonte-Sequenzharmonik im Zusammenhang mit Episoden- oder komplexeren Gestaltungen.

14

Et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris-tum

P dolce

4⁺ 6⁺ 6/5 9/4 8/3 6 6⁺

19

Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum.

♭ 17 6 6 6/5

23 Et ex Pa-tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.

6/5 9/4 8/3

Abb. 7: Quintanstiegsstruktur in der Durchführung des Credo der Messe in G-Dur KV49 (47d), Chorstimmen und Bass (ohne Streicher)

Im Credo der Messe in G-Dur KV49 (47d) erklingt nach einer kadenzialen Festigung der Nebentonart (T. 13) ein acht Takte langes Altsolo. Es beginnt in D-Dur und führt im zweiten Viertakter nach einer Alteration der Terz (d-Moll, T. 19) über ein dominantisches E-Dur in die Tonart a-Moll (T. 22). Eine Funktion des sich nun anschließenden Tuttis besteht darin, über ein dominantisches H-Dur das Ziel der Durchführung, die Paralleltonart e-Moll (T. 26) herbeizuführen. Eine Quintfallsequenz verbindet anschließend die Paralleltonart mit der Subdominante, die kadenzial gefestigt wird (T. 34) und der eine für Überleitungen charakteristische Harmonik folgt.^[17]

¹⁷ C-Dur / G-Dur / E-Dur / a-Moll / D-Dur / G-Dur + Halbschluss. Diese Harmonik findet sich (allerdings ohne den zweiten Akkord) erstmalig in einer Überleitung in dem frühen Klaviertrio KV13 und da-

Sucht man Fremdkompositionen, die Mozart zu Durchführungsverläufen dieser Art angeregt haben könnten, liegt es nahe, in den ein Jahr zuvor komponierten sogenannten Pasticcio-Konzerten KV37, KV39, KV40 und KV41 nach Vorbildern zu suchen. Denn man darf davon ausgehen, dass der junge Komponist mit den Sonatensätzen von Leontzi Honauer, Hermann Friedrich Raupach, Johann Schobert, Johann Eckard und Carl Philipp Emanuel Bach durch seine mithilfe des Vaters entstandenen Klavierkonzert-Adaptionen nicht nur spieltechnisch vertraut war, sondern diese auch aus kompositionstechnischer Sicht eingehend studiert hatte. Die Vermutung, dass der junge Mozart aus diesen Werken Anregungen für die Gestaltung seiner Quintanstiegs-Durchführungen erhalten haben könnte, werden allerdings durch eine musikalische Analyse nicht erhärtet: die vier Durchführungen der Sonatensätze Honauers lassen sich über das erweiterte Fonte-Modell erklären, ebenso die Durchführungen Schoberts sowie des Andante aus KV37.^[18] Eine Durchführung Raupachs entspricht strukturell dem erweiterten Fonte-Modell, eine zweite zeigt eine Nähe zum Monte-Modell,^[19] dem auch der harmonische Verlauf der Durchführung Eckards entspricht. C. Ph. E. Bachs Durchführung dagegen ist durch eine einfache Kadenzharmonik (I–IV–V–I) charakterisiert.

Eine weitere Suche nach Anregungen aus Fremdkompositionen führt zu den Klaviersonaten von J. Chr. Bach. W. A. Mozart komponierte nach Sätzen der Sonaten op. 5 die drei Konzerte KV107 (21b). Eduard Reeser datierte die Entstehungszeit der Konzerte ursprünglich auf das Jahr 1770, Wyzewa und Saint Foix nahmen jedoch an, dass sie auf der großen Westeuropareise 1765–1766 entstanden seien und mutmaßten, deren Ausarbeitung müsse nach handschriftlichen Manuskripten erfolgt sein, da die Klaviersonaten Bachs erst 1768 im Druck erschienen sind. Wolfgang Plath schließlich hat auf der Grundlage handschriftlicher Untersuchungen und Papieranalysen die Entstehungszeit wieder auf "frühestens Ende 1770" zurückdatiert. Mozart hätte die Sonaten jedoch spätestens seit der Drucklegung gekannt und durch sie die Anregung für die Quintanstiegs-Durchführungsgestaltung erhalten haben können: Im Kopfsatz der Sonate op. 5, Nr. 2 in D-Dur bzw. im ersten Konzert aus KV107 (21b) in D-Dur findet sich jedenfalls eine Durchführung, deren harmonische Struktur dem Durchführung-"Quintanstieg"-Modell entspricht.

rüber hinaus in den zweiten Sätzen des Violinkonzerts KV216 und der Sinfonie KV319 sowie in den Kopfsätzen der Violinsonaten KV374f (380) und KV454. Vgl. hierzu die Datenbank im Internet: <http://www.mozartforschung.de/transition>

¹⁸ Zur Autorschaft des »Andante« aus KV37 vgl. Eybl 2004, S. 199–214.

¹⁹ Die dritten Durchführung Raupachs entstammt dem einzigen Sonatensatz in Moll und wird daher für diese Untersuchung nicht berücksichtigt.

80

p

p

p

83

Abb. 8: Mozart, Klavierkonzert in D-Dur KV107, nach der Klaviersonate von J. Chr. Bach, Durchführung, T. 80–86

Die Durchführung des Kopfsatzes der Sonate Nr. 2 in D-Dur aus op. 5 von J. Chr. Bach beginnt in der Tonart der fünften Stufe (A-Dur). Der harmonische Rhythmus verläuft ganztaktig, in den Takten 80–84 der oben abgebildeten Konzertbearbeitung Mozarts finden sich die Harmonien A-Dur und a-Moll / H-Dur / e-Moll / Fis-Dur / h-Moll, also exakt jene harmonische Struktur, die Mozart im Credo der Messe KV49 (47d) komponiert hat und einige Jahre später im ersten Satz des Violinkonzerts in D-Dur KV216 oder auch im Kopfsatz der Klaviersonate in D-Dur KV284 realisieren wird.

Interessant ist die Frage, ob dieses Modell als spezifisch für den Londoner Bach gelten darf oder ob dieser es während seiner Ausbildung bei seinem Vater oder seinem Bruder Carl Philipp Emanuel kennengelernt hat. Wäre dem so, hätte der junge Mozart jedenfalls schon eine Prägung durch barocke Kompositionsmodelle

erhalten, lange bevor er 1782/83 im Hause Gottfried van Swietens mit den Werken Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels bekannt gemacht worden ist.

Eine stichpunktartige Analyse der Klavierwerke Johann Sebastian Bachs hat ergeben, dass sich das Durchführung-"Quintanstieg"-Modell auch hier nachweisen lässt.^[20] Von besonderer Bedeutung ist dabei der Umstand, dass Bach die Harmoniefolge mit ihrer spezifischen Formfunktion sogar im Unterricht verwenden hat.^[21] Denn die Durchführung der Invention in F-Dur BWV779 lässt sich als beispielhafte Ausformulierung des Modells verstehen:

Abb. 9: Invention in F-Dur BWV779, Durchführung T. 12–26

Nach der kadenziellen Festigung der Nebentonart C-Dur (T. 11/12) beginnt der Kanon des Anfangs mit vertauschten Stimmen (T. 12–14). Ein verminderter Septakkord mit dominantischer Wirkung (T. 15) vermittelt den ersten Quintanstieg nach g-Moll (T. 16–18), eine weitere Zwischendominante (T. 19) den zweiten Quintanstieg in die Paralleltönart d-Moll (T. 20). Bach markiert das tonikale g-Moll mit einer Imitation des Dreiklangsmotivs und inszeniert die verminderten Septakkorde im doppelten

²⁰ Zum Beispiel in den Takten 17–21 der Allemande der Suite in A-Dur BWV806.

²¹ Plath1963, S. 70ff.

Kontrapunkt der Oktave. Eine Quintenkette (d-Moll | g-Moll C-Dur | F-Dur h-vern. | e-Moll A-Dur | d-Moll g-Moll | C-Dur F-Dur | B-Dur) verbindet die Paralleltonart mit der Tonart der Subdominante, von wo aus Bach durch eine transponierte Wiederholung der Oberquintmodulation des Anfangs die Schlusstonika herbeiführt.^[22] Die folgende Tabelle zeigt einen Vergleich der harmonischen Verläufe der bisher besprochenen Werke von Wolfgang Amadé Mozart, Johann Christian und Johann Sebastian Bach:

KV545	KV49 (47d)	op. 5, Nr. 2	BWV779		
V (Ende Exp.)	V	V	V	Durchführungsmodell "Quintanstieg" V (D) II (D) VI in der Formfunktion Durchführung	
Vb	Vb				
(D)	(D)	(D)	(D)		
II	II	II	II		
(D)	(D)	(D)	(D)		
VI	VI	VI	VI		
II	II		II		Quintfallharmonik
V	V		V		
I		I	I		
IV		IV	#IV°		
VII°			VII		
III#			III#		
VI			VI		
		II#	II		
		V	V		
bVII				Wendung zur Subdominante	
I	I		I		
IV	IV		IV		

Abb. 10: Übersicht über die harmonischen Durchführungsverläufe des Kopfsatzes der Sonate facile in C-Dur KV545 und des Credos KV49 (47d) von W. A. Mozart, der Klaviersonate op. 5, Nr. 2 in D-Dur von Johann Christian und der Invention BWV 779 von Johann Sebastian Bach

²² Dieser Form der Reprise entsprechen im Werk Mozarts Reprisen, die mit dem Formteil Überleitung beginnen bzw. nach dem Hauptsatz bzw. Hauptthema einsetzen, z.B.: Klaviertrio in Es-Dur KV26, 2. Satz, T. 17, Klaviertrio G-Dur KV27, 1. Satz, T. 25; Violinkonzert in D-Dur, KV216, 1. Satz, T. 146 u.a. Vor allem in den kleineren Werken sind diese Reprisen Bestandteil eines zweiteiligen Formkonzepts (binary form).

Die Tabelle zeigt sehr anschaulich die Nähe zwischen den Durchführungsgestaltungen des Kopfsatzes der Sonate facile KV545 und der Invention BWV779. Zu den Gemeinsamkeiten gehören nicht nur der Weg in die Paralleltonart V–(D)–II–(D)–VI, sondern auch die sich anschließende Quintfallsequenz sowie Wendung in die Subdominanttonart. Um Missverständnissen vorzubeugen: Hiermit soll keineswegs gesagt sein, dass Mozart die Invention Bachs als Vorlage zur Gestaltung seiner berühmten Sonate in C-Dur gedient haben könnte. Dagegen spräche allein schon das 1768 komponierte Credo KV49 (47d), das ebenfalls in der Durchführung eine (kürzer gestaltete) Quintfallsequenz sowie die Wendung in die Subdominante aufweist. Vielmehr ist die strukturelle Identität ein Indiz dafür, dass es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert gattungsübergreifende Kompositionsstandards gegeben hat, die sich auch im Werk Mozarts nachweisen lassen. Aus methodologischer bzw. wissenschaftstheoretischer Sicht ist das Aufzeigen solcher Standards Grundlage für Analysen, in denen es um die Würdigung individueller Werkgestaltungen geht. Denn erst im Hinblick auf die Invention BWV779 und das Credo aus KV49 (47d) lässt sich der Grad individueller Gestaltung im Kopfsatz aus KV545 verstehen, so dass man ein Gefühl dafür bekommt, welch neuartiger Reiz in Mozarts subdominantischer Reprise des Hauptgedankens in hoher Lage gelegen haben mag.

Zusammenfassung

Im Folgenden werden die Hauptaussagen des folgenden Beitrags stichpunktartig zusammengefasst:

1. Mozart lernt in Menuetten des Nannerl-Notenbuchs die Monte- (I–IV–#II–V) und Fonte-Sequenz (VI#–II–V–I) als Gestaltungsmöglichkeiten für Durchführungen kennen.
2. Mozart komponiert zwischen 1764 und 1769 beinahe ausschließlich Durchführungen, die sich mithilfe des Fonte-Modells oder des um einen Quintfall erweiterten Fonte-Modells (III#–VI–II#–V) beschreiben lassen.
3. Mozart beginnt in den kirchenmusikalischen Werken ab 1768 mit dem Modell Durchführung-"Quintanstieg" zu experimentieren.
4. Mozart könnte das Modell Durchführung-"Quintanstieg" über die Sonaten Johann Christian Bachs kennen gelernt haben.
5. Mitte der 70er Jahre sind Durchführungen, die sich mithilfe des Durchführungsmodells-"Quintanstieg" beschreiben lassen, bei Mozart verbreitet und in unterschiedlichen Gattungen anzutreffen (Kirchenmusik, Sonaten, Konzerten etc.).

6. Die Identität von Monte-Sequenzharmonik und Halbschlussharmonik könnte Grundlage für die Ächtung des Monte-Modells und Wurzel für die Kadenzbildungslehre der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichermaßen sein.
7. Es ist davon auszugehen, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gattungsübergreifende Kompositionsstandards existiert haben, die Mozart studiert und in seinem Werk verwendet hat.
8. Die Kenntnisse solcher Kompositionsstandards ermöglicht eine angemessene Würdigung individueller kompositorischer Gestaltungen im Werk Wolfgang Amadé Mozarts.

Literatur

- Hermann Abert, *W. A. Mozart*, hrsg. als 5., vollst. neu bearb. und erw. Ausg. von O. Jahns Mozart, 2 Bde. (Lpz. 1919–21 und 1923–1924, Sonderdruck hieraus: Mozarts Persönlichkeit, Lpz. 1923), 3(=7)1955–1956, 7(=11)1989 (= fotomech. Nachdr. der Ausg. (3=7) 1955–1956).
- Stefan Eckert, *Ars Combinatoria, Dialogue Structure, and Musical Practice in Joseph Riepel's Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Ph.D. diss., State University of New York at Stony Brook 2000.
- Martin Eybl, "Mozarts erster Konzertsatz. Die Pasticcio-Konzerte KV37, 39, 40 und 41 im zeitgenössischen Wiener Kontext", in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brüggge u.a., Tutzing 2004, S. 199–214.
- Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007.
 - ders.: "Der Begriff der 'Überleitung' und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform", in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (= ZGMTH) 6-2 (2009).
 - ders.: "Spezifische Formfunktionen mediantischer Harmonik in Sonatenkompositionen W. A. Mozarts", www.mozartforschung.de/mediantischeharmonik (4/2013).
- Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält*, Fm 1802, Faks.-Nachdr. Kassel 2001.
- Markus Neuwirth, "Der mediantische Reprisenübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß. Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodel-

le", in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (= ZGMTH), 6/2–3 (2009) – ISSN 1862-6742.

- Wolfgang Plath, *Neue Bach Ausgabe*, Band V/5, Kritischer Bericht, Kassel und Leipzig 1963.
- Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De rhythmpoeia*, Regensburg und Wien 1752, Faks.-Nachdr. in: Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien, Köln, Weimar 1996.

www.mozartforschung.de

Inhaber: Prof. Dr. Ulrich Kaiser
Anschrift: Hochschule für Musik und Theater München
Luisenstraße 37a, 80333 München
Telefon: +49 89 / 289 27 427
Mail: [ulrich.kaiser\[at\]hmtm.de](mailto:ulrich.kaiser[at]hmtm.de)