

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –  
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von  
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

# Kombinatorik und Spiel

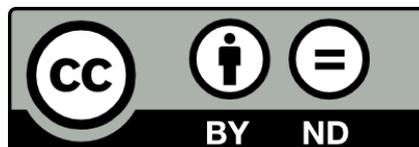
## Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort

## **Clemens Kühn**

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

## **Hartmut Fladt**

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

## **Gesine Schröder**

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

## **Berthold Tuercke**

für Stefan Prey

## **Volker Lenz**

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

## **Ulrich Kaiser**

Wahnsinn!

## **Reinhard Schäfertöns**

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

## **Michael Polth**

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

## **Andreas Waczkat**

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

## **Tobias Faßhauer**

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

## **Martin Supper**

Stefan Prey 2022

**Ullrich Scheideler**

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

**Ariane Jeßulat**

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

**Albert Richenhagen**

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

**Manfred Hüneke**

Lullaby of Birdland (George Shearing)

**Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang**

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

**Antonie Budde**

Algorithmus in G

**Wolfgang Dinglinger**

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

**Martin Ullrich**

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

**Elke Reichel**

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

**Florian Edler**

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder  
Das ›Tea for two‹-Modell

**Andreas Brenner**

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

**Laura Krämer**

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

**Hans Aerts**

*Contrapunti in frotta*. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

**Lilia Ushakova**

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

**Qiming Yuan**

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

**Emmanouil Vlitakis**

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

**David Santos**

*London* aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

**David Santos**

Fuge in d-Moll

**Wendelin Bitzan**

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

**Katja Steinhäuser**

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

**Joachim Stange-Elbe**

*Calm and Light Rays*. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

**Hartmuth Kinzler**

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

**Lidia Kalendareva**

Adagio – The Tree Of Life

**Veronika Ágnes Fánicsik**

Aurora borealis

**Felix Mahr**

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

**Burkhard Meischein**

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

**Shengying Luo**

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

**Philipp Sobecki**

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

**Anne Schinz**

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

# Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit  
die Herausgeberinnen und Herausgeber  
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

# Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart

## Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Elke Reichel

In seiner Dissertation *Algorithmen der Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* untersucht Stefan Prey eine repräsentative Auswahl von Werkausschnitten aus mehreren Jahrhunderten auf die darin verwendeten kontrapunktischen Satztechniken. Dass hierbei nach Johann Sebastian Bach, der mit 27 Zitaten vertreten ist, an zweiter Stelle Wolfgang Amadeus Mozart mit 18 untersuchten Ausschnitten steht, zeigt, dass die Protagonisten der Wiener Klassik und insbesondere Mozart polyphone Satztechniken nicht nur beherrschten, sondern auch in vielfältiger Weise einsetzten.

Die lebenslange Auseinandersetzung mit dem »fugierten Stil« ist durch Schriftzeugnisse, insbesondere aber durch die Kompositionen Mozarts nachgewiesen.<sup>1</sup> Kanonische Satztechniken sind dabei durchaus nicht nur auf die traditionell dafür prädestinierte geistliche Vokalmusik beschränkt, wenngleich sie hier in ihrer größten Vielfalt und Kunstfertigkeit anzutreffen sind. Der Komponist bezieht kanon- und fugenartige Imitationen<sup>2</sup> in alle instrumentalen und vokalen WerkGattungen ein. Für bestimmte Kanontechniken ist allerdings eine schwerpunktmäßige Verwendung in bestimmten Gattungen festzustellen, so die des enggeführten Intervallkanons<sup>3</sup> in der Kirchenmusik. Der Zirkelkanon<sup>4</sup> begegnet naturgemäß häufig als unabhängiges Werk für den geselligen Gebrauch.

Der vorliegende Beitrag soll einen kurzen Einblick in die Vielfalt kanonischer Imitationen in Mozarts Musiktheater der Wiener Schaffensperiode geben. Die deutschsprachige Musiktheorie und Musikwissenschaft widmet diesem Thema bislang nur geringes Interesse, polyphone Werkausschnitte der Oper liegen offensichtlich in einem toten Winkel von Fragestellungen zur Polyphonie einerseits und zum Musiktheater andererseits. Auch bevorzugt der musiktheoretische Diskurs zum späten 18. Jahrhundert Fragen der musikalischen Syntax, während kontrapunktische Techniken vor allem an Werken von Renaissance und Barock exemplifiziert werden.<sup>5</sup> Unter den von Stefan Prey untersuchten

---

<sup>1</sup> Vgl. die systematische Erfassung und Kurzbeschreibung von kontrapunktischen Werkausschnitten bei Taling-Hajnali (1959). Eine ähnlich umfassende jüngere Darstellung konnte d. Verf. nicht auffinden.

<sup>2</sup> Als kanonartige Imitation soll in diesem Beitrag die hinsichtlich der Intervallverhältnisse sowie der Tondauern weitgehend identische Nachahmung eines Melodieabschnitts einer Stimme durch eine oder mehrere andere Stimmen innerhalb eines Formabschnitts bezeichnet werden. Der Begriff der fugenartigen Imitation ist hier gleichbedeutend mit dem des Fugato.

<sup>3</sup> Als Intervallkanons werden im Allgemeinen Kanons mit einem nicht (oktav-)identischen intervallischen Einsatzabstand bezeichnet. Als enggeführt gilt eine Imitation dann, wenn die imitierende/n Stimme/n einsetzen, bevor die vorangehende/n Stimme/n ihre erste geschlossene motivische Gestalt beendet haben. Der Begriff »kanonische Imitation« bezeichnet in diesem Beitrag die diatonisch intervallgetreue Nachahmung einer Stimme (oder des thematischen Ausschnitts einer Stimme) durch eine oder mehrere andere Stimmen.

<sup>4</sup> In einem Zirkelkanon oder Rundgesang erklingt die Kanonmelodie in allen Stimmen vollständig und kann beliebig oft wiederholt werden.

<sup>5</sup> So widmen sich in der Reihe *Grundlagen der Musik* des Laaber-Verlags wie selbstverständlich die Bände *Kontrapunkt I* und *Kontrapunkt II* von Johannes Menke den Epochen der Renaissance und des Barock, während die in der Reihe

Werkausschnitten gehören nur drei vokalen Gattungen an. Zwei davon entstammen Sakralwerken und nur einer einer Oper, wobei der letztgenannte zu einem sinfonischen Satz gehört. Es handelt sich um das Fugato der Ouvertüre zur *Zauberflöte*.

Neben dem genannten Fugato erfreut sich eine weitere polyphone Episode aus Mozarts Bühnenschaffen einiger Bekanntheit: das Kanon-Larghetto »E nel tuo, nel mio bicchiero« aus dem Schlussfinale von *Così fan tutte*. Manfred Hermann Schmid unterzieht diesen Kanon und seinen Entstehungsprozess anhand der dazu vorhandenen autographen Skizzen<sup>6</sup> einer detaillierten Analyse.<sup>7</sup> Der hier vorliegende Beitrag beschränkt sich auf ausgewählte Aspekte der kontrapunktischen, melodischen und harmonischen Faktur und ihre Bedeutung für die Werkdramaturgie.

Bei dem Larghetto aus dem zweiten Finale von *Così fan tutte* handelt es sich um einen dreistimmigen Abschnittskanon<sup>8</sup> mit identischen oder oktavididentischen Einsatztönen. Die formale und harmonische Grundlage bildet ein aus viertaktigen Halbsätzen symmetrisch aufgebauter Achttakter. Beispiel 1 zeigt den Schlussteil des Kanons mit dem Übergang zur folgenden Szene XVII. Der erste Abschnitt der Kanonmelodie erklingt hier in der Stimme Fiordiligis, der zweite in Dorabellas sowie der dritte in Ferrandos Stimme. Die instrumentale Bassstimme ist ebenso wie der Bariton Guglielmos nicht an der Kanonstruktur beteiligt.

197

Fiordiligi E nel tuo, nel mio bicchiero

Dorabella e non resti, e non resti più me-

Ferrando re - sti, non - sti più me - mo - ria, no,

Guglielmo (Ah! Ah be - ves - se - ro del tos - si - co, ah be - ves - se - ro be - ves - se - ro del

Vc. e. B.

201

si - som - mer - ga - o - gni pen - sie - ro.

- mo - ria del pas - sa - to ai no - stri cor.

del pas - sa - to ai no - stri - cor.

tos - si - co, del tos - si - co! Que - ste vol - pi, que - ste vol - pi sen - zao - nor.)

Beispiel 1: W. A. Mozart, *Così fan tutte* KV 588, Nr. 31 Finale, T. 197–205, Partiturauszug

erschienene *Formenlehre* von Felix Diergarten und Markus Neuwirth ausschließlich Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts und daraus insbesondere typische Formen der Wiener Klassik im Blick hat.

<sup>6</sup> Vgl. Mozart 1991, 634f.

<sup>7</sup> Vgl. Schmid 2019.

<sup>8</sup> Die Melodie eines Abschnittskanons besteht aus meist mehrtaktigen Abschnitten, die sich harmonisch-kontrapunktisch zur Mehrstimmigkeit ergänzen.

Harmonische Grundlage des Vordersatzes des mehrstimmigen Abschnitts bildet eine Kadenz, die im Nachsatz aufgegriffen und variiert wird. Als unmittelbares Vorbild für Mozarts *Larghetto* nennt Schmid<sup>9</sup> den Kanon aus dem Terzett Nr. 12 der Oper *Una cosa rara* von Vicente Martín y Soler, einem heute aus dem Repertoire verschwundenen, im Wien Mozarts jedoch äußerst populären Werk (Bsp. 2).<sup>10</sup>

1.  
Per pietà non vi sdegnate, a scoltate per pietà.

2.  
Vi com-mo-va quel la-men-to, che tor-men-to al cor mi dà,

3.  
vi com-mo-va quel la-men-to, che tor-men-to al cor mi dà.

Bassi

**Beispiel 2: Synopsis des Kanons aus Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara*, Nr. 12 Terzett, T. 83–122**

Wie Dorothea Link ausführt, waren vor Martín y Soler Kanons in der Wiener Oper nicht heimisch.<sup>11</sup> Martín begründete Link zufolge mit den zahlreichen Kanons in seinen *opere buffe* eine Wiener Tradition, in der Komponisten wie Salieri und Mozart um die Publikumsgunst konkurrierten. Diese fand noch im 19. Jahrhundert ihre Fortsetzung, prominentestes Beispiel dafür ist das Kanon-Quartett aus Beethovens *Fidelio*.<sup>12</sup>

Bei dem Werkausschnitt von Martín handelt es sich, wie bei dem aus *Così fan tutte*, um einen dreistimmigen Abschnittskanon mit einem achttaktigen Thema (in der dargestellten Synopsis im oberen System), dessen viertaktige Halbsätze jeweils auf der harmonischen Grundlage einer schlichten ganzschlüssigen Kadenz stehen.<sup>13</sup> Aber anders als bei Mozart ist der Kanon Martíns ein harmonisch eigenständiger Rundgesang, sein Bassfundament Teil der vokalen Melodieführung. Der in Beispiel 2 dargestellte instrumentale Bass ist verzichtbar. Dies wird durch die Besetzung als Primkanon dreier gleicher Stimmen möglich. Mozarts Konstellation aus zwei Sopranen und einem Tenor hingegen erschwert die Komposition eines harmonisch autonomen Vokalkanons, denn der melodische Abschnitt, der die Töne des Bassfundaments enthalten würde, läge bei seinem Erscheinen in einer der Sopranstimmen oberhalb des Tenors. Dieses Problem umgeht Mozart durch das dem Kanon hinzugefügte instrumentale Bass-Ostinato. Hinzu kommt die textlich, rhythmisch und melodisch gegenüber den anderen Vokalstimmen eigenständige Baritonstimme Guglielmos, die sich stellenweise mit dem Bass-Ostinato trifft.

<sup>9</sup> Vgl. Schmid 2019, 20f.

<sup>10</sup> *Una cosa rara*, dessen Libretto der Feder Lorenzo Da Pontes entstammt, verdrängte im November 1786 Mozarts *Le nozze di Figaro* vom Spielplan des Wiener Hoftheaters, erreichte dort bis 1791 insgesamt 54 Aufführungen (vgl. Steptoe 1988, 48) und trat einen Siegeszug auf den Opernbühnen Mitteleuropas an (vgl. Michtner 1970, 223). Nach Johann Pezzl brachte *Una cosa rara* das Wiener Publikum »beinahe in Raserei« (Pezzl 1787, 423). Mozart hatte auf die Oper bereits in *Don Giovanni* Bezug genommen, vgl. dort die wörtliche Nennung des Titels durch Leporello in Takt 53–54 des 2. Finales.

<sup>11</sup> Vgl. Link 1990, 111f.

<sup>12</sup> Das Quartett Nr. 3 aus Beethovens einziger Oper *Fidelio* ist ein vierstimmiger Kanon, der in einen sinfonischen Orchestersatz eingebunden ist.

<sup>13</sup> Link (1990, 112) urteilt: »Among eighteenth-century rounds, Martín's are among the least contrapuntally ambitious.«

Doch der Anlass für den intensiven Arbeitsprozess Mozarts, den die vorhandenen Skizzen nahelegen, ist sicher nicht die vergleichsweise schlichte Kontrapunktik des Kanons. Manfred Hermann Schmid weist dem kontrapunktischen Aspekt denn auch eine »nachgeordnete und handwerklich zwar reizvolle, aber nicht zentrale Rolle« zu. »Die größere und schwierigere Aufgabe war die Suche nach dem richtigen Ton«, der »die Szene und Musik in ein Dämmerlicht des Wirklich-Unwirklichen taucht.«<sup>14</sup> Einen Aspekt des von Schmid genannten »richtigen Tons« bildet die melodische Faktur.

Der Vergleich von Mozarts Melodik mit der Martíns offenbart sowohl Ähnlichkeiten als auch signifikante Unterschiede. Die aus Dreiklängen und Skalenabschnitten bestehende Kanonmelodie Martín y Solers zeigt das Anspruchsniveau eines Rundgesangs für gebildete Amateure. Wie viele andere Teile des Werks wurde wohl auch dieser in dem Häusern Wiens gesungen und musiziert, wie der Chronist Johann Pezzl beschreibt.<sup>15</sup> Die Eingängigkeit und Reproduzierbarkeit der Melodik war ein Schlüssel zum Erfolg des reisenden spanischen Opernkomponisten Martín.

Die ebenfalls aus Dreiklangsbrechungen und linearen Abschnitten komponierte Melodieführung Mozarts zeigt einen ganz anderen Charakter. Die ausladende Melodik mit dem Ambitus einer Tredezime vom  $c^1$  bis zum  $as^2$  (im Tenor  $c$  bis  $as^1$ ), zahlreichen großen Auf- und Abwärtssprüngen sowie einer differenzierten Rhythmik fordert alle Mittel professioneller Gesangkunst und hebt den Kanon innerhalb der Szenenfolge als Kulminationspunkt heraus.

Ein anderer Aspekt des »richtigen Tons« ist, um nochmals mit Schmid zu sprechen, die »suggestive Art der Rückverwandlung in das helle Licht eines parlierenden Ensemblesatzes im Anschluss an den Kanon«<sup>16</sup>, also dessen Einbindung in die tonale Dramaturgie des Werks durch eine »mehr als ungewöhnliche ›Überblendung‹«<sup>17</sup>:

[...] aus dem Bann der Verzauberung durch die Musik nach jenem Moment des Enthobenen werden die Bühnenfiguren und Zuschauer durch einen drastischen enharmonischen Ruck gelöst. [...] Aus dem Basston  $as$  wird ein  $gis$ , aus dem Dreiklang ein Sextakkord, dessen neue Tonart E-Dur in einem weiterkadenzierenden II-V-Schritt des Basses befestigt wird.<sup>18</sup>

Nach der As-Dur-Versunkenheit des Kanons ist die plötzliche Aufhellung nach E-Dur wohl noch treffender als »grelles Licht« zu bezeichnen. Eine Würdigung der erwähnten, für Mozarts Musiktheater singulären Rückung im Kontext seiner Tonartendramaturgie kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Festzustellen ist jedoch die Koinzidenz auffälliger Strukturen mehrerer kompositorischer Parameter: Der strenge Kanon als Extremfall der Imitation, die Tonarten As-Dur und E-Dur als Extrempositionen im Spektrum der als Grundtonart eines Werkabschnitts verwendbaren Skalen und der buchstäblich unerhörte Sprung der Tonalität über acht Stufen des Quintenturms verweisen auf die Peripetie der Bühnenhandlung. Es handelt sich um den Moment, in dem Dorabella und Fiordiligi sich endgültig von ihren Zweifeln und ihrer Bindung an die alten Partner lossagen, um die Ehe mit den vermeintlich neuen einzugehen: »E nel tuo, nel mio bicchiero / si sommerga ogni pensiero / e non resti più memoria / del passato ai nostri cor.«<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Schmid 2019, 52.

<sup>15</sup> Vgl. Pezzl 1787, 423f.

<sup>16</sup> Schmid 2019, 52.

<sup>17</sup> Ebd., 48.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> »Und in deinem Glas, in meinem Glas versinke jeder Gedanke, und keine Erinnerung an die Vergangenheit bleibe in unseren Herzen.« Übersetzung der Librettoverse aus dem Italienischen von d. Verf.

Unter den Werken der Wiener Schaffensperiode ragt *Die Entführung aus dem Serail* mit etlichen, oft kurzen kanonischen Imitationen heraus. Auffällig ist ein bestimmter Typ kurzer zwei- bzw. dreistimmiger Fugati. Die in den Beispielen 3 bis 5 dargestellten Unterquintimitationen basieren auf dem Modell der modulierenden Quintfallsequenz.

Belmonte  
Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel! Was für ein al - ter gro - ber

Osmin  
Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just

T.  
Ben - gel! Was für ein al - ter gro - ber, al - ter gro - ber Ben - gel!

B.  
so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel!

Beispiel 3: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Nr. 2 Duett, T. 103–110, Gesangsstimmen

Belmonte  
Seid doch ge - scheid, seid doch ge - scheid, seid doch ge - scheid. Es bleibt kein

Osmin  
noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit. Schert Euch zum Teu - fel,

Beispiel 4: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Nr. 2 Duett, T. 206–211, Gesangsstimmen

Konstanze  
weil ich dir zur Sei - te bin

Belmonte  
weil ich dir zur Sei - te bin

Bassi

Beispiel 5: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Nr. 20 Duett, T. 101–104, Partiturauszug

Den harmonisch-kontrapunktischen Ablauf des Duetts Nr. 2 (Bsp. 3 und 4) einschließlich der abgebildeten Sequenzen habe ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt.<sup>20</sup> Der Ausschnitt aus dem Duett Nr. 20

<sup>20</sup> Vgl. Reichel 2020, 124f.

(Bsp. 5) zeigt im Gegensatz zu den zweistimmigen Beispielen aus Duett Nr. 2 eine dreistimmige Unterquintimitation, in die der instrumentale Bass einbezogen ist.

Höhepunkt der Handlung von *Die Entführung aus dem Serail* ist die im Quartett Nr. 16 dargestellte Wiedervereinigung und Versöhnung der beiden liebenden Paare. Dessen hymnischer Schlussgesang »Es lebe die Liebe« wird durch eine vierstimmige kanonische Imitation eingeleitet (Bsp. 6). Ausgehend vom einstimmigen Gesang in der Mittellage gelangt der Klangraum der vier Stimmen innerhalb von 15 Takten zu seiner vollen Entfaltung.

The image shows a musical score for a quartet. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom staff is for a bass instrument. The lyrics are: "Es le - be die Lie - be, es le - be die Lie - be, es le - be die Lie - be, die Lie - - be!". The music is in G major and 2/4 time. The vocal parts enter in a canon, with the Soprano starting first, followed by the Alto, Tenor, and Bass. The bass instrument part enters later, providing a harmonic foundation.

**Beispiel 6: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Nr. 16 Quartett, Partiturauszug, T. 258-272**

Die Sentenz »Nichts fache das Feuer der Eifersucht an« ab Takt 304 erklingt dann als dreistimmige Kanonimitation, die gekoppelten Frauenstimmen werden in diesem Fall durch die Männerstimmen in verschiedenen Oktavlagen imitiert. Die Klangraumentfaltung erfolgt dort in den Singstimmen ausgehend von der hohen Sopran- in die tiefe Tenorlage und erreicht im Orchestertutti auf ihrem Höhepunkt in Takt 315 einen Ambitus von nahezu fünf Oktaven. Schließlich erklingt das Motto »Es lebe die Liebe« ab Takt 318 nochmals als vierstimmige kanonartige Imitation eines neuen Motivs, die in die triumphale homophone Schlusspassage des Quartetts mündet.

Den Imitationen in *Die Entführung aus dem Serail* liegen, anders als in vielen sinfonischen und sakralen Werken Mozarts, in der Regel einfache kontrapunktische Muster zugrunde. Dies ist offensichtlich der Tatsache geschuldet, dass der so genannte »gelehrte Stilk« in den Gattungen des Musiktheaters, speziell in Singspiel und *opera buffa*, weit weniger geschätzt war als in Sinfonik und Kirchenmusik.<sup>21</sup> Eine Ausnahme bildet die Stretta des schon erwähnten Duetts Nr. 2, in der Mozart die Engführung eines vollständigen melodischen Terzenzirkels in ein zweistimmiges Fugato einbindet.<sup>22</sup>

Kanonische Abschnitte sind in *Die Entführung aus dem Serail* weit überwiegend im Rahmen aktionsreicher Ensembleszenen aufzufinden, in denen Konflikte exponiert, ausgetragen oder gelöst werden. So unterstreichen die in das Duett Nr. 2 eingewobenen Fugato-Passagen den zentralen Konflikt der Handlung und die widerstreitenden Interessen der Protagonisten. Die Stretta bildet den Abschluss der Handlungsexposition, in der der Palastwächter Osmin den Eindringling Belmonte in einer temporeichen Verfolgung vom Eingang verjagt.

Wie die Verfolgungs-Stretta und die Liebeshymne aus *Die Entführung aus dem Serail*, so steht auch das folgende Beispiel aus *Die Zauberflöte* für die Hervorhebung eines Kulminationspunktes der Handlung

<sup>21</sup> Vgl. Steptoe 1988, 51.

<sup>22</sup> Detailliert im Kontext der Handlungs-dramaturgie beschrieben in Reichel 2020, 127.

durch kanonische Imitation. Der Gesang der geharnischten Männer im zweiten Finale ist eine im Musiktheater Mozarts singuläre Komposition. Es handelt sich hierbei um eine Cantus-Firmus-Komposition im Stil Johann Sebastian Bachs auf der Grundlage des Chorals *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* von Martin Luther.<sup>23</sup> »Die Szene stellt den Höhepunkt der Mysterienhandlung dar. Einsam, wie ein archaischer Block, steht sie innerhalb des Mozartschen Musiktheaters«<sup>24</sup>, formuliert Reinhold Hammerstein.

Der Gesang markiert den Eintritt des Protagonisten Tamino in seine letzte und härteste Prüfung, die Feuer- und Wasserprobe. Der Prüfling stellt sich hier seiner Sterblichkeit, um zu tiefer Einsicht und Weisheit zu gelangen. Die Bedeutung dieses Moments in der Dramaturgie der Oper ist nur möglich unter Berücksichtigung ihrer ideengeschichtlichen Verankerung in der Mysterientheorie des 18. Jahrhunderts. Emanuel Schikaneders Libretto rekurriert unmittelbar auf diesen Hintergrund durch Übernahme von Teilen des Plots aus dem Roman *Sethos. Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte* des Abbé Jean Terrasson (1731). Der Text zum Gesang der geharnischten Männer »Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden...« ist diesem Roman in der Übersetzung von Matthias Claudius (1777/78) inhaltlich nahezu unverändert entnommen.<sup>25</sup>

Der Text, den Mozart auf die Lutherweise appliziert, ist aus jambischen Sechs- und Fünfhebern konstruiert. In deutschsprachigen Libretti der Zeit ist der Sechsheber eine sperrige und seltene Erscheinung, in der *Zauberflöte* kontrastiert er deutlich zur vierhebigen Gestaltung der umgebenden Teile des Librettos.<sup>26</sup> Durch das an den griechischen Hexameter angelehnte Versmaß hebt Schikaneder die Verse heraus und verweist auf die historische Dimension des Textes.

Nach der akkordischen Eröffnung entspinnt sich eine dreistimmige Oktavimitation der Streicher. Das der Imitation zugrunde liegende Thema setzt sich aus zwei Motiven zusammen, die zueinander im doppelten Kontrapunkt der Oktave stehen. Beide Motive, die lineare Achtelbewegung von der ersten zur fünften Melodistufe, im Folgenden in Anlehnung an Reinhold Hammerstein als »Schrittmotiv«<sup>27</sup> bezeichnet (Bsp. 7, T. 196), und die synkopierte Sopranklausel (Bsp. 7, T. 197–198, 2. Violine) gehören zum Grundwortschatz der polyphonen Satztechnik.

---

<sup>23</sup> Vgl. Hammerstein 1956, 8. Wilhelm Seidel nennt den Aufsatz als einzige Referenz; vgl. Seidel 2017, 473.

<sup>24</sup> Hammerstein 1956, 19.

<sup>25</sup> Der Roman Terrassons gehörte zu den hoch gehandelten Texten der Mysterienforschung bzw. -theorie im 18. Jahrhundert. Die Theorie geht auf spätantike Texte zurück, die in ihnen beschriebenen Initiationsriten gehörten zum Hintergrund der freimaurerischen Einweihungsrituale; vgl. Assmann 2005, 19 u. a.; Terrasson/Claudius 1777/78. Mozart selbst hatte sich in seiner Wiener Loge *Zur Wohltätigkeit* allen rituellen Prüfungen der Freimauer unterzogen (vgl. Strebel 1991, 36). Auch Schikaneder gehörte dem Geheimbund an.

<sup>26</sup> Schikaneder setzt eine im späten 18. Jahrhundert veraltete Versform auch an anderer Stelle der *Zauberflöte* ein, nämlich die des Sonetts für die »Bildnis-Arie«.

<sup>27</sup> Vgl. Hammersteins Erläuterungen zu dem von ihm als »Schrittfigur« bezeichneten Motiv (Hammerstein 1956, 11–16).

Beispiel 7: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* KV 620, Nr. 21 Finale, T. 196-201, Streichersatz

Die kontrapunktische Skizze KV 620b (Bsp. 8) zeigt, dass Mozart für seine Idee eines vierstimmigen Cantus-Firmus-Satzes zum Luther-Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* verschiedene Ausführungen in Erwägung gezogen hat, so z. B. die umgekehrte Anordnung der beiden Motive im Thema.

Beispiel 8: W. A. Mozart, *Kontrapunktische Skizze KV 620b*, T. 1-5

Von der Inversion der Motive und einer Modifikation des linearen Motivs durch die Einfügung der Quartsprünge abgesehen entspricht die kontrapunktische Struktur der Imitation im Wesentlichen der endgültigen Lösung im Gesang der Geharnischten. Der Struktursatz besteht in beiden Fällen aus jeweils drei Stimmen,<sup>28</sup> die das Thema im zeitlichen Einsatzabstand eines Taktes in drei verschiedenen Registern als Oktavkanon mit freier Fortsetzung imitieren.

Satztechnische Grundlage der Fortspinnung des Themas im Gesang der Geharnischten ab Takt 199 (Bsp. 7) ist eine Quintfall-Zirkelsequenz mit ab Takt 200 chromatischer 7-6-Synkopenkette der beiden Violinen, wobei zunächst die Stimme der ersten Violine und später die der zweiten durch Seufzermotivik diminuiert wird. Beim zweiten Durchgang der Sequenz (Bsp. 9) verschränken sich die in Seufzern aufgelösten chromatischen Linien beider Stimmen zu einer kanonartigen Engführung im Intervallverhältnis der Unterseptime. Die Idee der Engführung einer chromatisierten Seufzermelodik ist eines der prägenden Elemente des Satzes. Die Imitation der Violinen wird in Takt 204 (Bsp. 9) abgelöst durch eine ebenfalls enggeführte Imitation zwischen Viola und erster Violine, die zum Einsatz der ersten Choralzeile leitet.

<sup>28</sup> Die Violen setzen in gleicher Lage wie die 2. Violinen ein, können im Struktursatz jedoch als Oktavverdopplung der Bässe vernachlässigt werden.

**Beispiel 9: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* KV 620, Nr. 21 Finale, T. 202–206, Streichersatz**

In den instrumentalen Abschnitten des Gesangs der geharnischten Männer werden das ›Schrittmotiv‹ und das Seufzermotiv nicht nur separat, sondern auch in unterschiedlicher Weise miteinander kontrapunktisch verarbeitet, ebenso beide Motive mit den Abschnitten der Chormelodie. Im Kontrast zu dem variantenreichen Streichersatz steht das Kontinuum der an den Cantus firmus gekoppelten Holzbläser und Posaunen, das an die Registrierung einer Choralbearbeitung für Orgel erinnert.<sup>29</sup>

Die Übergänge zwischen den Versen sind jeweils durch dreistimmige Imitationen der Streicher charakterisiert, dabei steht entweder das sequenzierte Seufzermotiv oder das ›Schrittmotiv‹ im Vordergrund. Durch unterschiedliche Einsatzfolgen, zeitliche Einsatzabstände und -intervalle erhält jedes Zwischenspiel eine eigene Struktur und Charakteristik, so dass die Folge dieser instrumentalen Abschnitte wie eine kontrapunktische Studie anmutet. Die Modifikationen der Parameter sind nicht willkürlich gewählt, sondern folgen einer Dramaturgie der Variation und Steigerung. Dies soll exemplarisch an der Verarbeitung des Seufzermotivs in den instrumentalen Abschnitten gezeigt werden.

Wie bereits erwähnt, wird das sequenzierte und chromatisierte Seufzermotiv im Vorspiel zunächst in beiden Violinen separat vorgestellt, bevor es zwischen erster und zweiter Violine in Einführung erklingt. Ab Takt 204 (Bsp. 9) erfolgt eine zweistimmige Imitation, wobei nun die Bratsche vor der ersten Violine führt. Im ersten Zwischenspiel (T. 210–211, hier nicht abgebildet) erfolgt der Einsatz der Stimmen sukzessive aufsteigend in den drei höheren Streicherstimmen. Im zweiten Zwischenspiel (T. 215–216) erscheint das Seufzermotiv erneut allein, jedoch erstmalig in den Bässen, während die übrigen Stimmen in die Imitation des ›Schrittmotivs‹ eingebunden sind. Das dritte Zwischenspiel (T. 221–222) zeigt die bezüglich des Seufzermotivs noch ›unverbrauchte‹ Einsatzfolge 2. Violine – 1. Violine – Bratsche.

Nach der Behandlung unterschiedlicher Einsatzfolgen werden im Zwischenspiel nach der vierten Choralzeile ab Takt 225 zwei Stimmen aneinander gekoppelt: Die Streicher-Mittelstimmen folgen nun in parallelen Terzen der 1. Violine. Dieses Prinzip erfährt seine Steigerung im fünften und letzten Zwischenspiel sowie am Beginn der letzten Choralzeile: Die in parallelen Terzen gekoppelten tiefen Streicher werden nun durch die beiden Violinen in Sextenparallelen imitiert (Bsp. 10).

<sup>29</sup> Hammerstein bringt diese Assoziation mit den Freimaurerriten in Verbindung, in denen die Orgel eine Rolle spielte; vgl. Hammerstein 1956, 17.

The image shows a musical score for five instruments: Violine I, Violine II, Viola, Tenor, and Violoncello. The Tenor part includes the lyrics: "sein, sich den My - ste - ri - en der I - sis ganz zu weihn." The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'Schrittmotiv'.

Beispiel 10: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* KV 620, Nr. 21 Finale, T. 232–237, Partiturauszug (Singstimmen und Streicher)

Die in Beispiel 10 vollständig ausgewiesene sechste Choralzeile ist eine Ergänzung Mozarts zur ursprünglichen Choralmelodie. Durch die Erweiterung passt Mozart nicht nur den ungeradzahligen Versaufbau des reformatorischen Kirchengesangs an die sechszellige Struktur von Schikaneders Text an, er modifiziert und ›modernisiert‹ damit auch die Tonart des Liedes. Die ursprünglich phrygische Melodie, deren Finalis *d* am Ende der fünften Choralzeile erklingt (Bsp. 10, T. 232), erfährt ihren Abschluss nun durch eine Sopranklausel der ›modernen‹ Tonart c-Moll. Den Ausdrucksgehalt dieser Schlusskadenz steigert der Komponist durch den neapolitanischen Sextakkord (Bsp. 10, T. 235, 3. Zählzeit).

Der offensichtliche Rückgriff Mozarts auf barocke Stilmittel und die Idiomatik J. S. Bachs im Gesang der geharnischten Männer provoziert die Frage nach konkreten Werken, die dem Komponisten als Vorbilder gedient haben könnten, und der Quelle für das zugrunde gelegte evangelische Kirchenlied. Reinhold Hammerstein referiert hierzu unterschiedliche Theorien. Ihm zufolge ist die Suche nach einem konkreten Vorbild für den Satz allerdings obsolet, sind doch das ›Schrittmotiv‹ zur Darstellung des ›Wandelns‹ und das Seufzermotiv zur Versinnbildlichung der ›Beschwerden‹ gängige Formeln der musikalischen Rhetorik.<sup>30</sup> Gleichwohl sieht Hammerstein die vierstimmige neunte Strophe *Gute Nacht, o Wesen* aus Bachs Choralmotette *Jesu meine Freude* BWV 227 als ein solches Vorbild.

Diese Cantus-firmus-Komposition weist eine Mozarts ›Schrittmotiv‹ sehr ähnliche melodische Figur in der Bassstimme auf, verknüpft mit einer parallel geführten, teilweise chromatisierten Seufzerfigur in den Frauenstimmen. Mit der Abkehr von Sünde und »Lasterleben« fügt sich der Text des neunten Satzes von BWV 227 perfekt in das Programm der ethischen Vervollkommnung im Prüfungsritual der *Zauberflöte*. Dass Mozart nachweislich die Motetten Bachs oder einen Teil davon 1789 in Leipzig kennen und schätzen lernte, ist ein weiterer Vorzug dieser These.<sup>31</sup> Für *Gute Nacht, o Wesen* als mögliches Vorbild spricht zudem das Auftreten der 7-6-Vorhaltskette (BWV 227, Satz 9, T. 348–350, hier nicht abgebildet), die bei Mozart zentrale Bedeutung hat, sowie die ähnliche Melodik der Quintfall-Sequenzpassagen beider Sätze.

<sup>30</sup> Hammerstein nennt Hermann Abert »und nach ihm die gesamte Mozartforschung« mit der These, das »kontrapunktische Gegenmotiv«, hier ›Schrittmotiv‹ genannt, stamme »aus dem Kyrie einer Messe des Heinrich Biber aus dem Jahre 1701«; das Seufzermotiv stamme nach Abert aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Hammerstein 1956, 9–11; vgl. Abert 1923, 819, Kirnberger 1774, 243).

<sup>31</sup> Vgl. den Augenzeugenbericht des Thomaners und späteren Musikwissenschaftlers Friedrich Rochlitz, u. a. zitiert bei Biba 2008, 222.

Doch gehören sowohl die 7-6-Progression als auch die Melodik der Sequenzpassagen zum typischen Vokabular barocker Zwischenspiele. So sind sie auch in Bachs Choralkantate BWV 2 über den von Mozart ausgewählten Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* zu finden.<sup>32</sup> Dieser Kantatensatz J. S. Bachs enthält zudem enggeführte Imitationen in Überfülle (Bsp. 11, T. 28–31), ausgeprägte Chromatik, oft simultan in Parallel- und Gegenbewegung (Bsp. 12), sowie eine dem Mozart'schen Satz sehr ähnliche lineare Melodik, die zumindest an einer Stelle (Bsp. 11, T. 35–36, Sopran) dem ›Schrittmotiv‹ aus dem Gesang der Geharnischten exakt entspricht.<sup>33</sup>

The image shows a musical score for J. S. Bach's Choralkantate BWV 2, 1. Satz, T. 28-39. It features five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon (B.c.). The lyrics are: "Him-mel sieh dar-ein und laß dich doch er-bar - - - - - men, und laß dich doch er-bar - - - - - men, und - - - - - men, und laß dich doch er-bar - - - - - men, und laß dich doch er-bar - - - - - men. Lass dich doch er - - - - - men, und laß dich doch er-bar - - - - - men." The score includes figured bass notation at the bottom of the bassoon part.

Beispiel 11: J. S. Bach, Choralkantate BWV 2, 1. Satz, T. 28–39

Im Motettensatz von *Jesu meine Freude* dagegen ist die Chromatik allenfalls angedeutet, das Seufzermotiv (in BWV 2 nicht vorhanden) tritt überwiegend in Parallelen imperfekter Konsonanzen, selten aber in imitierter Form auf. Leider existiert kein Nachweis, dass Mozart mit dem Kantatenschaffenden Bachs vertraut war, das am Ende des 18. Jahrhunderts lediglich noch in der mitteldeutschen evangelischen Kirchenmusik tradiert wurde. Dass Mozart die Choralkantate BWV 2 kannte, lässt sich auch aus der Satztechnik nicht zwingend ableiten, gehört doch die Chromatisierung linear parallelgeführter Stimmen in Satzmodellen

<sup>32</sup> Hammerstein (1956, 15) verwirft BWV 2 ausdrücklich als mögliches Vorbild für Mozart, denn für ihn ergeben »Bachs schon genannte Bearbeitungen des gleichen Choral-cantus firmus [...] in bezug auf die Figurik keine Vergleichsmöglichkeiten.«

<sup>33</sup> Es bestehen zudem Parallelen zwischen BWV 2 und Mozarts kontrapunktischer Skizze KV 620b, und zwar neben der bereits erwähnten Ähnlichkeit der strukturellen Anlage auch hinsichtlich der melodischen und rhythmischen Behandlung.

zum Repertoire barocker Kontrapunktik seit Monteverdi.<sup>34</sup> Doch es wäre immerhin möglich, dass Mozart durch die Kantate BWV 2 auf den Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* aufmerksam wurde und im Gesang der geharnischten Männer die kontrapunktische Struktur von Bachs Kantatensatz mit dem motivischen Material der Motettenstrophe BWV 227 Nr. 9 verknüpfte.

**Beispiel 12: J. S. Bach, Choralkantate BWV 2, 1. Satz, T. 61–65**

Das Ergebnis der beschriebenen Synthese tradierter Elemente und satztechnischer Mittel ist ein Werk von höchstem Rang. Der Gesang der Geharnischten in c-Moll, Gegenstück zum Fugato Es-Dur in der Ouvertüre der *Zauberflöte*, schlägt einen Bogen zu den späten Sakralwerken Mozarts und weist darüber hinaus auf Jahrhunderte europäischer Musikgeschichte zurück. Doch diese Rückbesinnung ist bei W. A. Mozart nicht vom Geist des Historismus getragen. Vielmehr ist sie Aneignung von Vorhandenem mit dem Ziel, Neues, ›Unerhörtes‹ zu schaffen. Wie in diesem Beitrag am Beispiel des Musiktheaters gezeigt wurde, ist sie zudem eingebunden in die dramaturgische Konzeption des jeweiligen Werks, in deren Kontext sie ihre besondere Bedeutung und Eigenart erst erhält.

Kontrapunktische Satztechniken sind Teil eines weiten Spektrums kompositorischer Mittel, die Mozart in den Dienst seiner Konzeption für das Musiktheater stellt. Auf die Mannigfaltigkeit dieser Mittel und ihre Bedeutung für das dramaturgische Konzept des Komponisten kann an dieser Stelle nur kurz verwiesen werden. Ihre umfassende Würdigung erfolgt im Rahmen des Dissertationsprojekts der Autorin dieses Beitrages.<sup>35</sup>

»[...] und was wir halt noch gerne haben möchten, wäre, einige von ihren besten kirchenstücken, mein liebster vater; – denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten; – mit alten und mit *Modernen*.«<sup>36</sup> Die hier beschriebene ›Unterhaltung‹ von Komponisten über Epochengrenzen hinweg setzt sich bis in die Gegenwart fort.

<sup>34</sup> Vgl. Menke 2017, 136–149.

<sup>35</sup> Projekttitle: »Wolfgang Amadeus Mozarts Dramaturgie des Musiktheaters und ihre harmonisch-kontrapunktischen Implikationen«.

<sup>36</sup> Brief von Wolfgang an Leopold Mozart vom 29.3.1783, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1302&cat=> (14.3.2022).

## Literatur

Abert, Hermann (1923), *W. A. Mozart, Zweiter Teil. 1783–1791*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Assmann, Jan (2005), *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wien: Hanser.

Biba, Otto (2008), »Mozart und die musikalische Geschichte«, in: *Mozarts Lebenswelten. Eine Zürcher Ringvorlesung 2006*, hg. von Laurenz Lütteken und Hans-Joachim Hinrichsen, Kassel: Bärenreiter, 208–227.

Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2019), *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber.

Hammerstein, Reinhold (1956), »Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13/1, Wiesbaden: Steiner, 1–24.

Kirnberger, Johann (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Decker / Königsberg: Hartung.

Link, Dorothea (1990), »The Viennese Operatic Canon and Mozart's *Così fan tutte*«, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 38, 111–121.

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.

Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.

Michtner, Otto (1970), *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien: Böhlau.

Mozart, Wolfgang Amadeus (o.J.), Briefe, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (14.3.2022).

Pezzl, Johann (1787), *Skizze von Wien*. Drittes Heft, Wien: Krausische Buchhandlung. <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/391485> (10.1.2022)

Reichel, Elke (2020), »Musiktheater als inszenierte Zeit. Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015*, hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, 119–135.

Schmid, Manfred Hermann (2019), »Der Kanon im zweiten Finale von *Così fan tutte*. Ein Blick in Mozarts Werkstatt« in: ders., *Späte Gedanken zu Mozart* (= Mozart Studien, Bd. 26), Wien: Hollitzer, 29–53.

Seidel, Wilhelm (2007), »Die Zauberflöte (KV 620)«, in: *Mozarts Opern. Das Handbuch*, Bd. 1, hg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Laaber: Laaber, 432–488.

Stephoe, Andrew (1988), *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford: Clarendon Press.

Strebel, Harald (1991), *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*, Stäfa: Rothenhäusler.

Taling-Hajnali, Maria (1959), *Der fugierte Stil bei Mozart*, in: *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, Bd. 7, Bern: Haupt.

Terrasson, Jean (1777/78), *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*, aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius (2 Bde.), Breslau: Löwe [*Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte. Ouvrage dans lequel on trouve la description des Initiations aux Mystères Égyptiens, traduit d'un manuscrit Grec*. 1731, nouvelle édition, corrigée sur l'exemplaire de l'auteur, Paris: Desaint 1767].

## Notenausgaben

Bach, Johann Sebastian (1981), *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* BWV 2 (*Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Bd. 16) hg. von Paul Brainard, Kassel: Bärenreiter, 81–93.  
[https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/bb/IMSLP483465-PMLP127043-bachNBAI\\_16achgott,vomhimmelsiehdareinBWV2.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/bb/IMSLP483465-PMLP127043-bachNBAI_16achgott,vomhimmelsiehdareinBWV2.pdf) (23.1.2022)

Bach, Johann Sebastian (1965), *Jesu meine Freude* BWV 227 (*Neue Bach-Ausgabe*, Serie III, Bd. 1), hg. von Konrad Ameln, Kassel: Bärenreiter, 75–104.  
[https://imslp.org/wiki/Jesu,\\_meine\\_Freude,\\_BWV\\_227\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Jesu,_meine_Freude,_BWV_227_(Bach,_Johann_Sebastian)) (10.1.2022)

Martín y Soler, Vicente (1990), *Una Cosa Rara ossia Bellezza ed Onestà*, hg. von Gerhard Allroggen, München: Henle.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1982), *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 (*Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12), hg. von Gerhard Croll, Kassel: Bärenreiter.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1991), *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti* KV 588 (*Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 18), hg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, Kassel: Bärenreiter.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1970), *Die Zauberflöte* KV 620 (*Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19), hg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel: Bärenreiter.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1970), *Kontrapunktische Skizze KV 620b*, in: *Die Zauberflöte* KV 620 (*Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19), hg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel: Bärenreiter, 377.

ABSTRACT. Kanonische Satztechniken sind in den Bühnenwerken von Wolfgang Amadeus Mozarts Wiener Schaffensperiode häufig in solchen Werkabschnitten aufzufinden, die für den Handlungsfortgang eine Schlüsselfunktion einnehmen. Der Beitrag untersucht ausgewählte Beispiele aus *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* hinsichtlich ihrer kontrapunktischen Faktur und mit Blick auf ihre dramaturgische Funktion. Im Mittelpunkt der Analyse, die auch den kompositionsgeschichtlichen Kontext berücksichtigt, steht der Gesang der geharnischten Männer aus dem Finale des zweiten Aktes der *Zauberflöte*, eine innerhalb von Mozarts Bühnenschaffen singuläre Komposition.

Elke Reichel studierte Kirchenmusik in Dresden sowie Musiktheorie und Instrumentalpädagogik an der Universität der Künste Berlin. Von 2003 bis 2022 wirkte sie als Fachberaterin für Inklusion am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden, seit 2012 daneben als Lehrbeauftragte der Hochschule für Musik Dresden. An der Schnittstelle zwischen Hochschule, Musikschule und allgemeinbildender Schule initiierte und leitete sie kooperative Projekte. Seit 2019 ist Elke Reichel hauptamtlich als Lehrkraft für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Weimar tätig. Sie ist Mitglied des Sprecher\*innengremiums der Arbeitsgemeinschaft Musikunterricht der Gesellschaft für Musiktheorie. Ihr Dissertationsprojekt zum Musiktheater Wolfgang Amadeus Mozarts wird an der Hochschule für Musik München betreut. In Aufsätzen, Vorträgen und Workshops widmet sich Elke Reichel den Schwerpunkten Musiktheater, Didaktik der Musiktheorie und Gehörbildung, Komponieren für pädagogische Kontexte sowie Analyse von Rock-, Pop- und Filmmusik.

# Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

**Thomas Fesefeldt** studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

**Andreas Ickstadt** ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

**Ariane Jeßulat**, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

**Kilian Sprau** studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätrömantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

**Katja Steinhäuser** ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

**Berthold Tuercke** studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

**Lilia Ushakova** studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

**Emmanouil Vlitakis** (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

**Ferdinand Kiesner** nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

**Gabriel Pech** absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.