

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Stabat Mater

K 267/268

Anmerkungen zum Werk

Edition: Helene Widmoser

nach A-Wn Mus.Hs. 16414

Fux concertato Nr. 7

Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage

Österreichische Akademie der Wissenschaften

2022

www.fux-online.at

https://doi.org/10.1553/fux_concertato_07

 CC-BY-NC 4.0 de

 CONCERTATO

Anmerkungen zum Werk

Der Text

Das *Stabat Mater* ist ein mittelalterlicher Hymnus in lateinischer Sprache, der das Leiden der Mutter Maria am Kreuz ihres verstorbenen Sohnes Jesu beschreibt. Mit intensiven und einprägsamen Worten werden Schmerz und Verzweiflung dargestellt und die Gläubigen zur *compassio*, dem Mitleiden mit Maria, aufgefordert. Der Autor des Textes wie auch die genaue Entstehungszeit sind bis heute unbekannt. Forschungen, die sich auf einen franziskanischen Kontext im 13. Jahrhundert stützen, favorisieren Jacopo di Todi als möglichen Autor. Der lateinische Text ist in leicht unterschiedlichen Varianten überliefert, die einerseits auf eine deutsche Quellengruppe (aus Deutschland, Österreich, Schweiz, Böhmen und Mähren) und andererseits auf eine romanische (aus Frankreich, Italien, Flandern und die Niederlande) zurückgehen.¹ Laut Clemens Blume sind die Texte der romanischen Quellen näher am Original zu verorten, weshalb er seine textkritische Edition der Sequenz (gemeinsam herausgegeben mit Henry M. Bannister 1915 in den *Analecta Hymnica*) anhand von mehr als 80 Handschriften aus dem romanischen Raum des 14. bis frühen 16. Jahrhunderts erstellte.² Neben kleineren Differenzen, die einzelne Wörter betreffen, ist der größte Unterschied zwischen den beiden Versionen in der Halbstrophe X(a) zu finden, die in der deutschen Quellengruppe gänzlich anders überliefert wird:³

Romanische Quellengruppe

*Fac me cruce custodiri
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.*

Deutsche Quellengruppe

*Christe, cum sit hinc exire
da per matrem me venire
ad palmam victoriae.*

Neben den lateinischen Textüberlieferungen entstanden ab dem Spätmittelalter viele Übersetzungen in mittelalterliche Volkssprachen, darunter auch in die deutsche Sprache. Im derzeit gebräuchlichen *Gotteslob* findet sich unter der Nummer 532 die auf 5 Strophen verkürzte Version *Christi Mutter stand mit Schmerzen*, die von Heinrich Bone 1847 ins Deutsche übertragen wurde; die Melodie stammt aus dem Jahr 1638 aus Köln.⁴

Das *Stabat Mater* besteht in seiner ungekürzten Form aus 10 Ganzstrophen zu je 6 Versen. Jede Ganzstrophe kann in 2 Halbstrophen zu je 3 Versen unterteilt werden. Das Versmaß ist der trochäische Dimeter nach dem Reimschema a-a-b-c-c-b; in den Versen 1, 2, 4 und 5 ist er vollständig (= achtsilbig), in den Versen 3 und 6 unvollständig (= siebensilbig).

Das *Stabat Mater* ist keine musikalische Gattung, es gibt unterschiedlichste Formen der Vertonung – vom Strophenlied bis zum Oratorium –, die je nach Verwendungszweck und Kontext komponiert wurden und werden. Im 18. Jahrhundert entstanden unzählige *Stabat-Mater*-Kompositionen, die der Marienfrömmigkeit und Musikalität der Habsburger geschuldet waren. Diese als Prozessions- und Andachtsmusik der Fastenzeit etablierten Aufführungen

¹ Eine Auflistung sämtlicher Quellen findet sich bei Andreas Kraß, *Stabat Mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übersetzung im deutschen Mittelalter*, München 1998, S. 22–42.

² Clemens Blume (Hg.), *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 54, Frankfurt 1961.

³ Andreas Kraß, *Stabat Mater*, S. 20.

⁴ Paul-Gerhard Nohl, *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel 1996, S. 190.

erfahren erstmals mit Joseph Haydns *Stabat Mater*, aufgeführt 1781 als *Concert spirituel* in Paris, einen Wandel, der den Weg aus der Kirche in den Konzertsaal markierte.

Liturgische Verortung und Aufführungspraxis am Wiener Hof

Das *Stabat Mater* wurde erst 1727 mit der Einführung des „Fest der sieben Schmerzen der allerseligsten Jungfrau Maria“ durch Papst Benedikt XIII. als Sequenz für die Messe und als Hymnus für das Stundengebet offiziell in der katholischen Liturgie verankert. Davor war es – wie die meisten anderen Sequenzen – im Zuge des Konzils von Trient (1545–1563) verboten worden. Der für das Fest vorgesehene Termin war der Freitag zwischen Judica und Palmsonntag, d.h. eine Woche vor Karfreitag. Im Stundengebet war das *Stabat Mater* Teil der *Komplet*, welche in der Fasten- und Passionszeit an bestimmten Tagen die Vesper ersetzte. Vor allem an den ersten vier Samstagen der Fastenzeit wurde es regelmäßig aufgeführt. Der Servitenorden feierte ein weiteres „Fest der 7 Schmerzen“ seit dem 17. Jahrhundert im September; dieses wurde 1814 auf die ganze Kirche ausgedehnt und wird seit 1915 am 15. September gefeiert.⁵ Heute wird nur mehr am 15. September nach Belieben (*ad libitum*) ein *Stabat Mater* gesungen, die Sequenz zu Ostern ist nicht mehr Teil der katholischen Liturgie.

Das liturgisch geforderte, jährlich wiederkehrende musikalische Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle ist in den *Rubriche generali*⁶ von Kilian Reinhardt aus dem Jahr 1727 genau verzeichnet. Einträge des *Stabat Mater* sind darin ab 1714 nachweisbar⁷, woraus ersichtlich ist, dass das *Stabat Mater* am Wiener Hof bereits lange vor der offiziellen Wiedereinführung regelmäßig im liturgischen oder paraliturgischen Gebrauch gestanden ist. Zahlreiche Aufführungsdaten auf Umschlägen von *Stabat-Mater*-Abschriften der Komponisten Antonio Caldara (A-Wn, H.K.176), Pietro Casati (A-Wn, H.K.237), J. J. Fux (A-Wn, Mus.Hs.16414), Clemente Monari (A-Wn, H.K.519), Ignazio Prustman (A-Wn, Mus.Hs.19008), Georg Reutter d. J. (A-Wn, H.K.814), František Tuma (A-Wn, Mus.Hs.15725), Christoph Wagenseil (A-Wn, Mus.Hs.16993) und Marc Antonio Ziani (A-Wn, Mus.Hs.16352 und 17400) belegen eine rege Aufführungspraxis des *Stabat Mater* am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts.

Andreas Ziss erstellte 1745 ein weiteres Repertorium⁸, in dem die zu dieser Zeit aktuell geforderten musikalischen Darbietungen der Hofmusikkapelle festgeschrieben waren. Neben Aufführungen des *Stabat Mater* an Samstagen der Fastenzeit fordert er an einem Freitag im April 1745 explizit das *Staba[n]t juxta* von J. J. Fux anstatt des *Stabat Mater* von Paolo Colonna.⁹ Dies ist insofern bemerkenswert, als Ziss in seinem Repertorium nur in Ausnahmefällen Werke bestimmter Komponisten fordert. Fux war 1745 bereits seit vier Jahren tot, weshalb an diesem bestimmten Tag gerade sein Werk erklingen sollte, muss offenbleiben.

⁵ Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen*. Bd. 1, München [u.a.] 1992, S. 23 f. sowie Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, München/Salzburg 1977, S.131.

⁶ Kilian Reinhardt, *Rubriche generali per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno*, Handschrift, 1727, A-Wn, Mus.Hs.2503.

⁷ Ebd., fol. 18r, 18v, 19r, 19v, 20v, 21r und 37r.

⁸ Andreas Ziss, *Repertorium der von der Hofmusikkapelle ausgeführten Kirchenmusik*, Handschrift, 1745, A-Wn, Inv. I/Hofmusikkapelle/15.

⁹ Ebd., fol. 13r, 13v.

Musikalische Analyse

J. J. Fux hat alle 10 Ganzstrophen und das Amen des *Stabat Mater* vertont, insgesamt sind es 291 Takte. Der verwendete Text in lateinischer Sprache entspricht der romanischen Version. Mit Ausnahme der Strophe X und des *Amen* bildet jede Ganzstrophe mit ihren jeweils zwei Halbstrophen eine eigene musikalische Einheit. Riedel bezeichnet das *Stabat Mater* von Fux als „vielsätziges *Concerto*“¹⁰.

Im *Stabat Mater* kommt der von Fux in seinem *Gradus ad Parnassum* als „vermischter Styl“ bezeichnete Stil zum Einsatz, den er vor allem in der Kirche gebräuchlich sieht.¹¹ Der Stil der Komposition ist dem Anlass entsprechend andachtsvoll und zurückgenommen, mit seinen *colla parte* geführten Instrumentalstimmen bietet er trotzdem genügend harmonische und melodische Freiheiten. Die Besetzung ist mit Sopran, Alt, Tenor und Bass (jeweils Solo und Chor), Zink, 2 Posaunen (Alt und Tenor), Fagotto, 2 Violinen, Viola und der Continuo-Gruppe (Violoncello, Violone, Orgel und M.D.C.) groß angelegt. In den einzelnen Strophen bestimmen jedoch vor allem die vokalen Solostimmen das musikalische Geschehen. Die Streicher haben meist eine verstärkende (im Tutti) oder begleitende Funktion, davon ausgenommen sind vor allem zwei Passagen: In der Strophe V („Eja, Mater, fons amoris“) fällt das instrumentale *Adagio*-Vorspiel über 12 Takte auf, in dem Violine I und Viola „textausdeutende Seufzerfiguren“¹² im Kanon spielen (T. 98–100), die sie auch nach dem Einsetzen des Solo-Soprans ab T. 110 beibehalten. Am Ende der V. Strophe werden diese 12 Takte des *Adagio* wörtlich wiederholt. In Strophe VIII („Virgo Virginum praeclara“), die von Köchel als „schöne Cantilene“¹³ hervorgehoben wird, spielen beide Violinen alternierend mit Alt und Sopran in fugiert-solistischer Weise die eingängige Melodie (T. 197–217).

Die Instrumentalstimmen Cornetto (Zink), beide Trombonen (weitgehend *colla parte*) und das Fagott sowie alle Chorstimmen werden ausschließlich in den Tutti-Sätzen (III, VI, Xa und Amen) eingesetzt und verstärken dort mit den Streichern die vokalen Solostimmen.

Folgende Stimmen werden in den Tutti-Sätzen parallel geführt:

- Soprano – S rip – Cornetto – Violine I – Violine II
- Alto – A rip – Viola – Trombone I
- Tenore – T rip – Trombone II
- Basso – B rip

Diese Art der instrumentalen Verdopplung (beide Violinen mit dem Sopran, die Posaunen mit Alt und Tenor) ist bei Fux häufig anzutreffen und entspricht der gängigen Praxis im Wiener Raum bis weit in die Wiener Klassik.

¹⁰ Friedrich W. Riedel, „Omni die dic Mariae. Pietas Mariana in der Musik von Johann Joseph Fux“, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht*, Graz 1992, S. 109.

¹¹ J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition: auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art*, aus dem Lateinischen übersetzt ins Deutsche, Leipzig 1742, S. 192.

¹² F. W. Riedel, „Omni die dic Mariae“, S. 111.

¹³ Ludwig Ritter v. Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister*, Wien 1872, Beilage X, S. 108.

Das Fagott wird, wenn es in den Tuttistropfen erklingt, mit Ausnahme eines Taktes mit dem B.c. parallel geführt (obwohl das Fagott bei Fux in vielen anderen Werken nicht Teil der Continuo-Gruppe, sondern dem Vokalbass zugehörig ist).¹⁴

Der Basso continuo (Organo, M.D.C., Violone, Violoncello) läuft in den Tuttistropfen und in Strophen mit Beteiligung des Vokalbass meist mit diesem mit. In den anderen Strophen folgt er einer eigenständigen, oft ruhigen und ausgeglichenen Linie. Von diesem Schema weicht Fux nur selten ab und wenn, dann verläuft der B.c. für wenige Takte parallel mit anderen Stimmen (Basso seguente). Dies hat Fux mit entsprechenden Schlüsselwechseln im B.c. angezeigt:

- In Strophe III, T. 29 mit Soprano, Cornetto, Violine I + II (c1-Schlüssel).
- In Strophe III, T. 30–32, 34–35 mit Tenore und Trombone II (c4-Schlüssel).
- in Strophe V, T. 110–127 und in Strophe Xa, T. 259–261 mit der Stimme Viola (c3-Schlüssel).

Ein einziges Mal (Amen, T. 275–277) teilen sich die Stimmen des B.c. und verlaufen für drei Takte unterschiedlich:

- Organo und M.D.C. laufen mit Alto und Trombone I;
- Violoncello und Violone laufen mit Tenor und Trombone II.
-

Musikalischer Aufbau

Die meisten der 10 Strophen sind kurzgehalten, nur die Strophen IV, V und VIII weisen jeweils mehr als 50 Takte auf. Als Fugen sind die Tuttistropfen III, Xa und das *Amen* sowie die Strophen VIII und IX gearbeitet, Imitationen einzelner musikalischer Figuren ziehen sich jedoch durch fast alle Strophen. Homophone und polyphone Abschnitte wechseln einander ab, solche Wechsel und die Art der Gegenüberstellung von Gegensätzen entsprechen nicht nur in der Musik der barocken Ästhetik.

Die formale Anlage der Vertonung der 10 Ganzstrophen lässt sich grob in zwei Hälften teilen:¹⁵

- Strophen I–VI: Die Strophen I (Alt), II (Bass), IV (Tenor) und V (Sopran) sind solistische Vokalpartien mit Streicher- und B.c.-Begleitung. Für jede Stimmlage ist abwechselnd eine Strophe vorgesehen. Strophe III unterbricht diese Abfolge in der Hälfte mit einer Tuttistrophe und Strophe VI beschließt den Abschnitt im Tutti; dieser Teil umfasst insgesamt 159 Takte.
- Strophen VII–X + *Amen*: Die Vokalstimmen sind in den Strophen VII (A, T, B), VIII (S, A), IX (T, B) und Xb (S, A, T, B) zu Ensembles zusammengefasst. Mit Ausnahme der Strophe VIII kommt dieser Teil ohne Streicherbegleitung aus. Die Strophe Xa und das *Amen* sind Tuttistropfen. Dieser Abschnitt umfasst 132 Takte.

Musikalische Affekte

Intervallschritte im Sekundbereich sind in allen Strophen vorherrschend, häufig in absteigender Richtung bzw. in absteigender Tendenz. Auffällig sind einzelne Intervallsprünge über eine Quinte abwärts, die sich wiederkehrend durch alle Sätze ziehen und schmerzvolle Emotionen

¹⁴ Auf diese Problematik der Stimmführung/Partituranordnung wird in den Editionsrichtlinien eingegangen.

¹⁵ Diese Unterteilung folgt nicht der thematischen Ordnung des Textes, die die Strophen I–IV, V–IX und X in drei Teile unterteilt.

verstärken. Stellvertretend ein Beispiel in Strophe I, Takt 1–4, Stimme Alto: Bereits zu Beginn der Komposition springt Fux im „Mater“ von f^1 mit einem Quintsprung abwärts zu b , das anschließende „dolorosa“ geht von es^1 in Sekundsritten eine kleine Terz abwärts zu c^1 , dann ein Quintsprung hinunter zu f . Hier wird bereits im 4. Takt die tiefste gesungene Note der Altstimme im gesamten Werk erreicht.

Weite Teile des Textes werden syllabisch gesungen (die Tuttistropfen VI und Xa beispielsweise zur Gänze), melismatische Silben mit einem charakteristischen „Seufzer“ sind jedoch allgegenwärtig. Ausgedehnte Melismen finden sich im *Amen* und auf den Schlüsselworten des Textes: Vor allem „amando“ und „inflammatus“ sowie „tormentis“, „flagellis“, „flere“, „plangere“, „mortem“ und „plagas“ werden stark melismatisch gesungen, womit deren Bedeutung ganz im Stil barocker Praxis betont und verstärkt wird. Diese Schlüsselworte/Melismen sind beinahe gleichmäßig über das ganze Werk verteilt (in jeder Strophe außer den Tutti-Strophen sind ein bis zwei weitgespannte Melismen notiert). In den Tutti-Strophen außer dem *Amen* hat Fux keine (ausgedehnten) Melismen notiert, hier sind vereinzelt melismatische „Seufzersekunden“ zu finden.

Das *Stabat Mater* steht in g-Moll, aber jede Strophe hat seine eigene Tonartencharakteristik mit verschiedenen Haupttonarten und Modulationen, die meist in harmonischer Nähe zueinander bleiben und das tonale Zentrum von g-Moll im Wesentlichen nicht verlassen. Seine kontrapunktische Vorliebe beweist Fux mit einer regelmäßigen Abfolge von Kadenz (jede Halbstrophe wird mit einer exakten Schlussformel beendet) und zahlreichen imitierenden Passagen bis zu auskomponierten Fugen.