

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Missa in C K 47 (FuxWV IV.I.21)

Anmerkungen zum Werk

von
Ramona Hocker

Fux concertato Nr. 8
Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage
Österreichische Akademie der Wissenschaften

2023

www.fux-online.at

© CC-BY-NC 4.0 de



ANMERKUNGEN ZUM WERK

Johann Joseph Fux, Missa in C (K 47 / FuxWV IV.1.21)

Die hier erstmals in einer modernen Praxisedition vorgelegte Missa in C (K 47) von Johann Joseph Fux ist eine feierliche Vertonung der fünf Ordinariussätze Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus / Benedictus und Agnus Dei. Eine Vielzahl an klanglichen Abstufungen und ein besonders gut nachvollziehbarer Textvortrag zeichnen die Komposition aus. In den Tutti werden die Vokalstimmen durch Bläser und Streicher *colla parte* unterstützt, was auch zu Fux' Zeit dazu beitrug, mögliche klangliche Schwächen des Chores auszugleichen und das Werk mit stark begrenzter Probenzeit aufführbar zu machen. Die stützenden Instrumentalstimmen sind nicht obligatorisch und können notfalls weggelassen werden, denn sie dienen primär als Stütze und in großen Räumen als klangliche Verstärkung. Bei Änderungen der Besetzungsgröße ist im Sinne der barocken Klangästhetik auf eine Balance zwischen den Stimmen zu achten, d. h. Reduktionen bei einer Stimme müssen auf die anderen Stimmen incl. Basso continuo übertragen werden.

Die modernen Aufführungsmaterialien wurden im Rahmen eines Editionspraktikums mit Studierenden an der Gustav Mahler Privatuniversität für Musik (Klagenfurt) erarbeitet und in den anschließenden Aufführungen mit den Solist*innen, Chor und Orchester der GMPU verwendet.¹

Gattung und Aufführungskontexte

Mit einer Länge von einer knappen Dreiviertelstunde sowie ihrer Besetzung mit zwei Trompeten und Pauken gehört Fux' Missa in C (K 47) zur Gattung der solennen Messen im konzertanten Stil, die im durch Zeremoniell und Liturgie festgelegten, nach Festgraden abgestuften System in die höchste Kategorie einzuordnen sind.² Solenne Messen erklangen in Pontifikalämtern sowie in den unter Mitwirkung der Ritter vom Goldenen Vlies gefeierten Toisongottesdiensten, die zu kirchlichen Hochfesten sowie zu politischen bzw. dynastischen Anlässen wie beispielsweise Siegesfeiern oder Taufen abgehalten wurden.

Da das erste auf dem Umschlag verzeichnete Aufführungsdatum (26.12.1726) wahrscheinlich nicht die Uraufführung war und das Werk wohl wesentlich früher entstanden ist, lässt sich der ursprüngliche Entstehungsanlass für K 47 nicht rekonstruieren. Insgesamt sind in den Jahren 1726–1731 acht Aufführungsdaten belegt (s. unten bzw. die Einleitung zum Kritischen Bericht). Die Aufführungen der Missa K 47 erfolgten vornehmlich an kirchlichen Hochfesten wie dem Stephanustag und Pfingsten, die in den hier dokumentierten Fällen oft mit wichtigen höfischen Ereignissen – wie z. B. Vereidigung des neuen Rektors und der Dekane der Universität zu Mariae Empfängnis; Jahrestag der Weihe der Kapelle der Favorita – in Zusammenhang stehen. Zu fünf Anlässen wurde K 47 komplett aufgeführt, zu den übrigen belegten Aufführungen erklang das Werk nur teilweise (nur Kyrie, Gloria bzw. alle Sätze außer dem Credo), wobei es wahrscheinlich mit einstimmigen Chorälen oder anderen – wohl kürzeren und einfacheren – mehrstimmigen Vertonungen kombiniert wurde.

Die folgende, aus den Aufführungsdaten laut Umschlägen Kyrie/Gloria und Sanctus/Agnus Dei sowie aus dem *Wienerischen Diarium* gewonnene Tabelle erlaubt eine Übersicht über die bekannten Details zu den belegten Aufführungen von K 47:³

1 Weitere Details s. in der Einleitung zum Kritischen Bericht; einen klanglichen Eindruck vermittelt der online verfügbare Querschnitt von der Aufführung im Dom zu Klagenfurt: <https://www.youtube.com/watch?v=sLQ74Usq8Fo>. Die beiden alternativen Crucifixus-Sätze wurden im Rahmen der Proben voraufgezeichnet und sind unter https://epub.oeaw.ac.at/konzert_008 verfügbar.

2 Vgl. dazu Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Studien zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München / Salzburg: Katzbichler, 1977, S. 173–180.

3 Der Umschlag des Credo hat keine Aufführungsvermerke. Die Feste sind nach dem von Riedel zusammengestellten Kalendarium angeführt: Riedel, ebd., S. 235, 259, 260, 271, 288, 289, 304. Ergänzend dazu wurden die entsprechenden Berichte im *Wienerischen Diarium*, soweit als Digitalisat verfügbar, herangezogen.

Datum	Festtag	Ort	aufgeführte Teile	Bericht im <i>Wienerischen Diarium</i>
26.12.1726	St. Stephani Protomartyris	Metropolitankirche St. Stephan, Wien	komplett	Nr. 104, 29.12.1726 [S. 8] : Toisongottesdienst
21.11.1727	In Praesentatione B.M.V.; Opfergang des Kaisers	Maria am Gestade, Wien	Kyrie, Gloria	Nr. 94, 22.11.1727 [S. 7] : Vorabend der Oktav des Hl. Leopold
16.5.1728	In Festo Pentecostes	Schlosskapelle Laxenburg	komplett	Nr. 40, 19.5.1728 [S. 6–7] Pfingsten: gewöhnlicher Gottesdienst in Laxenburg; Versammlung von hohen Persönlichkeiten in St. Stephan zum Hochamt
8.12.1728	In Conceptione Immaculata B.M.V. Opfergang des Kaisers; Vereidigung des neuen Rektors der Wiener Universität Gradualsonate: FuxWV III.1.39 (K 367 / 375 / 402)	Metropolitankirche St. Stephan, Wien	Kyrie, Gloria	Nr. 99, 11.12.1728 [S. 6–7] Toisongottesdienst, Fest der unbefleckten Empfängnis Mariens, Vereidigung des neuen Rektors und der vier Dekane auf die Verteidigung der unbefleckten Empfängnis
25.7.1729	St. Jacobi Apostoli	Hofkapelle Favorita	komplett	Nr. 60, 27.7.1729 [S. 7] gewöhnlicher Gottesdienst
26.12.1729	St. Stephani Protomartyris (s. auch 26.12.1726)	Metropolitankirche St. Stephan, Wien	komplett	[kein Digitalisat verfügbar; Ablauf ähnlich 26.12.1726] Toisongottesdienst
30.7.1730	In Dedicacione Ecclesiae	Hofkapelle Favorita	Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei	Nr. 61, 2.8.1730 [S. 6] Hochamt in der Favorita-Hofkapelle mit deutscher Predigt, am Nachmittag Vesper aufgrund des folgenden Jahrestags der Weihung der Kapella der Favorita
14.5.1731	Feria 2 post Pentecostem	Kapuzinerkirche Mödling	komplett	Nr. 39, 16.5.1731 [S. 6–7] Der Kaiser und sein Hofstaat begeben sich von Laxenburg nach Mödling, Teilnahme an der Andacht in der Kapuzinerkirche.

Tabelle 1: Belegte Aufführungsdaten und -anlässe für K 47

Der Übersicht ist zu entnehmen, dass K 47 tatsächlich zu den höchsten Festen aufgeführt wurde, zudem erklang das Werk zu Anlässen wie beispielsweise am zweiten Tag nach Pfingsten, an denen die Verwendung von Trompeten und Pauken nicht obligatorisch, aber möglich war. Zu diesen Festen wanderte Fux' Komposition mit dem Hof auch an andere Aufführungsorte wie Maria am Gestade, die Hofkapelle der Favorita oder die Kapuzinerkirche in Mödling. Zudem schien K 47 in den späten 1720er Jahren als Alternative zu Fux' ähnlich disponierter *Missa Corporis Christi* (K 10; Komposition 1713) verwendet worden zu sein, was die Austauschbarkeit der Werke innerhalb des durch Zeremoniell und Liturgie festgelegten stilistischen Rasters belegt.⁴

⁴ K 10 wurde am 26.12.1728, mitsamt der *Sonata pastorale* FuxWV III.1.48 (K 395 / N 126) als Gradualsonate, sowie in den Jahren 1727 und 1730 jeweils am zweiten Tag nach Pfingsten aufgeführt. Siehe das Kalendarium bei Riedel, ebd., S. 229–268.

Zur Musik

Die für eine Missa im solennen Stil geforderten stilistischen Charakteristika prägen die Disposition des Werkes: Zum einen schränkt die Mitwirkung der Naturtrompeten und der Pauken das tonale Spektrum erheblich ein, zum anderen hat die geforderte zeitliche Ausdehnung zur Folge, dass die textreichen Sätze Gloria und Credo in Anlehnung an die Formgestaltung der venezianischen *Messa concertata* durch Wechsel von Tempo, Taktart, Tonart, Faktur und Besetzung stark untergliedert sind.⁵ Auch innerhalb der Binnenabschnitte finden Tempo- und Fakturwechsel statt (z. B. Gloria, T. 17 nach dem Halbschluss: *Andante*; Imitationen für „*bonae voluntatis*“). Über die üblichen satzinternen Zäsurstellen (z. B. vor „*Laudamus*“ oder „*Qui tollis*“ im Gloria) setzt Fux hier auch einzelne Sinneinheiten des Textes musikalisch voneinander ab. Eine solche Übertragung der Textstruktur auf die musikalische Struktur erinnert an die Prinzipien des motettischen Satzes mit einer zeilenweisen imitatorischen Verarbeitung der *Soggetti*, die nun allerdings auf den konzertanten („vermischten“) Stil angewandt sind. Daraus resultiert eine recht kleingliedrige Struktur mit deutlichen Zäsuren zwischen den textlich-musikalischen Einheiten, die sich im Unterschied zum motettischen Satz nicht überlappen.

Eine solche kleinteilige, an den einzelnen Sinneinheiten des Textes orientierte Gliederung ohne größere thematische Zusammenhänge steht im direkten Vergleich mit imitatorischen *stile antico*-Vertonungen einerseits und formal abgeschlossenen, thematisch kohärenten Sätzen andererseits häufig unter dem Verdacht einer zusammenhangslosen Reihung.⁶ Derartige Vergleiche zwischen unterschiedlichen Stilen sind jedoch problematisch – es ist in Betracht zu ziehen, dass Fux in Kompositionen wie der *Missa Corporis Christi* oder auch in K 47 größere, thematisch vereinheitlichte Zusammenhänge überhaupt nicht intendierte und stattdessen den Textvortrag bzw. den Textverlauf in den Fokus stellt: Was aus motivisch-thematischer Perspektive als mangelhaft oder defizient erscheint, wirkt vom Text her betrachtet als eine nah an diesem orientierte Vertonung, die die Inhalte sukzessive, verständlich und rhetorisch wirksam – gleich einer Predigt – präsentiert. Gerade die häufigen Wechsel erlauben es Fux, die jeweiligen Textglieder individuell darzustellen und die Inhalte auf kleiner Ebene nachzuvollziehen. Übergeordnete Zusammenhänge entstehen primär durch die Harmonik bzw. die harmonischen Relationen sowie die an der Rhetorik orientierten, in ihrer Zäsurkraft abgestuften Kadenz. Verglichen mit K 10 sind die textreichen Sätze in K 47 sogar noch stärker untergliedert, beispielsweise durch die Tempo-, Takt- und Besetzungswechsel zwischen den ersten Gloria-Versen „*Gloria in excelsis Deo – Et in terra pax hominibus – bonae voluntatis*“ oder auch im Credo bei den durch Zäsuren voneinander abgesetzten, aufzählenden Textteilen „*Et resurrexit*“ – „*Et ascendit*“ – „*Sedet*“ – „*Et iterum*“ innerhalb eines größeren Abschnitts, auf den wiederum eigene Teile für „*Et in Spiritum*“, „*Et unam*“ und „*Et vitam*“ folgen.

Grundsätzlich entspricht Fux – mit durchaus individuellen Zügen im Detail – den etablierten Gattungsstandards für das *Ordinarium Missae*: Er respektiert die großen und liturgisch relevanten Gliederungsstellen (z. B. vor dem „*Et incarnatus*“) sowie die formalen wie stilistischen Konventionen (Dreiteiligkeit *Kyrie* und *Sanctus*, Zweiteiligkeit *Agnus*; fugiertes *Kyrie*; fugierte Schlussteile von *Gloria* und *Credo*, a cappella-Stil im *Crucifixus*, Trompeteneinsätze bei „*judicare*“ etc.).

Dass K 47 zur höchsten Klasse der solennen Messen gehört, zeigen ferner die hier ausnahmsweise mehrstimmig vertonten Intonationen von *Gloria* und *Credo*, die üblicherweise durch den Priester vorgetragen werden:⁷ Das *Gloria* beginnt mit einer virtuoseren Koloratur des Basses, bevor der Chor in den Lobpreis einstimmt, und am Beginn des *Credo* trägt jede Solostimme ihr Glaubensbekenntnis („*Credo*“) individuell vor, wobei das Motiv sowohl im Tonraum (Bass, Tenor, Sopran, Alt) als auch bei den Tonhöhen (Anfangstöne c – d – e – f) ansteigt. Beim *Credo* übernimmt das Kollektiv ebenfalls den Text in einem homophonen Satz und führt ihn

5 Vgl. Thomas Hochradner, „Kapitel V: Das 18. Jahrhundert“, in: *Messe und Motette*, hg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber: Laaber 1998, S. 189–269, hier insbesondere S. 200–202 („Die *Messa concertata* und der habsburgische Imperialstil“) sowie S. 233–248 („*Missa brevis* und ‚*Missa longa*‘. Ein Dualismus und seine Konsequenzen“).

6 Vgl. die Urteile zur stilistisch wie in der formalen Disposition ähnlichen *Missa Corporis Christi* (K 10): Riedel stuft dieses Werk unter anderem aufgrund der nicht vorhandenen motivisch-thematischer Zusammenhänge als „altmodisch“ ein, White konstatiert vor allem im Vergleich mit Fux' Messen im *Stile antico* sowie mit seinen *Da capo*-Arien ein formales „patchwork“ bzw. eine „nervous succession of episodes“ sowie eine altmodische deklamatorische Textbehandlung. – Siehe Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* (wie Anm. 3), S. 177 sowie Harry White, *The Musical Discourse of Servitude. Authority, Autonomy, and the Work-Concept in Fux, Bach, and Handel*, Oxford: Oxford University Press 2020, S. 230–243, hier S. 231.

7 In der *Missa Corporis Christi* (K 10) ist lediglich die *Gloria*-Intonation Teil von Fux' Komposition, nicht jedoch die erste Zeile des *Credo*.

sukzessive, Wort für Wort nachvollziehend und mit einer Kadenz auf „Deum“ innehaltend, weiter („Credo in unum, in unum Deum“).

In solchen kompositorischen Hervorhebungen von Einzelwörtern spiegelt sich der rhetorische Gestus von Fux' Vertonung; ein anderes Beispiel ist die Passage „Tu solus sanctus, [tu] solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe“ im Gloria (T. 199–209), wo Fux die Anrede „tu“ isoliert und durch die Synkope zusätzlich akzentuiert. Ebenso sprachwirksam gestaltet ist das als *Accompagnato* vertonte Bekenntnis zur katholischen Kirche im Credo („Et unam sanctam“, T. 225–238).

Der Beginn des Sanctus ist hingegen von klanglichen Prinzipien bestimmt: Die imitatorisch geführten Stimmen vermitteln mit den schwebenden Synkopen und den sanft gleitenden Dissonanzen einen Widerhall der kunstvollen himmlischen Harmonia.

Obwohl sich Fux wie erwähnt in die Gattungskonventionen einfügt und die herrschaftlichen Trompeten und Pauken nicht nur an strukturell wichtigen Stellen, sondern auch symbolisch für von Pracht, Macht und Herrschaft handelnde Textzeilen einsetzt, erlaubt er sich wiederum an einzelnen Stellen kleine Abweichungen. Dazu zählt das „Domine Deus“ (Gloria T. 70–90), das Fux in K 47 nicht wie zu erwarten mit den weltlich konnotierten Trompeten, sondern mit den einzig an dieser Stelle solistisch verwendeten, im kirchlichen Kontext verankerten Posaunen klanglich anreichert und der Anrede dadurch eine besondere Würde verleiht. Darüber hinaus ist der leise, rein vokale Schluss des Agnus Dei / Dona nobis pacem im Kontext einer solennen Feier ungewöhnlich: Die Messe verklingt mit einem verhaltenen, mittels des letzten Pausentaktes sogar dezidiert ‚auskomponierten‘ Nachhall der Bitte um Frieden. Beide Stellen weichen von den Standards einer solennen Messe im Beisein der höchsten Persönlichkeiten des Hofes ab: Religiöse Feiern waren Teil des höfischen Zeremoniells und die Liturgie sowie die Musik standen im Zeichen der Repräsentation. Der durch Gottesgnadentum legitimierte Herrscher ist in den Lobpreisungen und Anreden – wie z. B. „Domine“, „Benedictus“ – immer mitgemeint, was sich akustisch durch die als ‚klingendes Wappen‘ fungierenden Militärintstrumente Trompeten und Pauken äußert. Schweigen diese an dafür prädestinierten textlichen wie formalen Schlüsselstellen, dann dürfte das den Zeitgenossen durchaus überraschend aufgefallen sein und entsprechend gedeutet worden sein.

Unerwartete musikalische Gestaltungsweisen lösen Fragen nach möglichen Ursachen aus: Handelt es sich um rein kompositorische Entscheidungen innerhalb des nichtsdestotrotz nicht überschrittenen Rahmen der Gattungskonventionen, der die Funktionalität der Musik in der Liturgie und im Zeremoniell gewährleistet, oder hat möglicherweise der Anlass der Erstaufführung jene spezielle musikalische Gestaltung dafür symbolkräftiger Textpassagen beeinflusst?

Diese Frage stellt sich besonders für das „Crucifixus“, das sich in K 47 durch seine doppelchörige, achtstimmige Vokalbesetzung klanglich von den übrigen vierstimmigen Sätzen abhebt. Üblicherweise bleibt die Besetzung innerhalb einer Ordinariumsvertonung konstant und in den erhaltenen Fux-Messen konnte keine analogen Befunde eruiert werden; achtstimmige Sätze sind ausschließlich in von vornherein doppelchörig angelegten Kompositionen zu finden. Möglich war eine Aufführung auf jeden Fall mit dem für K 47 benötigten Ensemble, da es sich um eine Aufspaltung der Singstimmen handelt, die durch die Solisten sowie ausgewählte Ripienisten, die hier kurzzeitig *Soli* übernehmen, bewerkstelligt werden konnte. Die Faktur mit den sich abwechselnden, aber auch im dichten achtstimmigen Satz zusammenwirkenden, unbegleiteten Vokalstimmen erinnert beispielsweise an Fux' 1693 oder 1695 entstandene doppelchörige *Missa Sanctissime Trinitatis* (E 113, z. B. „Et resurrexit“). Fux vereint im achtstimmigen Satz des „Crucifixus“ von K 47 wiederum verschiedene Vertonungsweisen, beginnend mit einer wechselweisen Deklamation, die dann bei „sub Pontio Pilato“ in einen zunehmend dichterem, harmonisch mit zahlreichen Vorhaltsdissonanzen angereicherten, affektreicheren Satz übergeht. Die Schilderung von Christi Begräbnis basiert auf zwei langen Orgelpunkten, wobei die Bässe die Tatsache „et sepultus est“ unablässig auf einer Tonhöhe deklamieren.

Anscheinend war diese klanglich erweiterte Vertonung jedoch nicht mit späteren Anlässen bzw. der dabei zur Verfügung stehenden Besetzung konform, denn dem komplett in der Abschrift eines Wiener Hofkopisten vorliegenden Stimmenmaterial liegen gleich zwei sehr knappe, für drei (SAT) bzw. einen Vokalsolisten (T) komponierte Alternativvertonungen bei, die Fux selbst – offensichtlich einem kurzfristigen Bedarf entspringend – auf kleinformatigen Seiten direkt in Einzelstimmen notierte. Warum gleich zwei Alternativen nötig waren und welche von ihnen früher entstanden ist, lässt sich aus dem Material nicht mehr erschließen. Auffällig ist, dass die erste Phrase im Sopran der dreistimmigen Vertonung und im Tenor der solistischen Vertonung identisch ist, Fux also wahrscheinlich den jeweils anderen Satz vorliegen hatte, als er die zweite Alternative

schrieb. Diese zwei zeitlich wie klanglich reduzierten, aber musikalisch durchaus reizvollen Alternativsätze stellen hinsichtlich Besetzung, Klangfülle und Länge einen starken Gegensatz zum ursprünglichen achtstimmigen „Crucifixus“ dar und schließen damit eher an den intimen Klang des vorausgehenden solistischen „Et incarnatus est“ an.

Der offene Werkbegriff des Barockzeitalters manifestiert sich zum einen in der Möglichkeit, nicht immer alle fünf Ordinariussätze einer Komposition gemeinsam aufzuführen und zum anderen in den Alternativsätzen für das „Crucifixus“: Ganze Sätze wie einzelne Teile sind prinzipiell austauschbar, solange die liturgische Funktionalität gewährleistet ist. Die aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle stammenden Materialien sind Zeugnis dieser Offenheit, spiegeln aber als Quelle höfischer Kirchenmusikkultur in ihrer bis heute bewahrten Geschlossenheit zugleich die ursprüngliche Intention sowie das auf einen sehr feierlichen und wichtigen Anlass abgestimmte, konkrete Klangbild.

Ramona Hocker
CC-BY-NC-SA
www.fux-online.at

2023

