

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Plaudite, sonat tuba

K 165

Motetto de Resurrectione Domini

Anmerkungen zum Werk

Edition: Ramona Hocker und Alexander Rausch
nach Mus.Hs. 17380 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien

Fux concertato Nr. 1
Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen
Österreichische Akademie der Wissenschaften

2016

www.fux-online.at

 CC-BY-NC 4.0 de

 CONCERTATO

ANMERKUNGEN ZUM WERK

Johann Joseph Fux, „Plaudite, sonat tuba“ (K 165)

GATTUNG UND KONTEXT

Die für den Gebrauch in der katholischen Liturgie bestimmte Motette „Plaudite, sonat tuba“ stellt, gattungssystematisch betrachtet, das Gegenstück zur protestantischen Kantate dar: Die Vertonung freier oder liturgischer Texte als Arien, Rezitative und Chöre ist beiden Gattungen gemeinsam.¹ Unterschiede bestehen jedoch in der Funktion und dadurch in der Ausdehnung, da die Motette in der katholischen Liturgie einzelne Propriumsstücke – in Wien meistens das Offertorium, da die übrigen Propriumsätze instrumental bzw. choraliter ausgeführt wurden – vertritt, während das mehrstimmige Ordinarium nach wie vor Hauptteil des Gottesdienstes war. In der protestantischen Liturgie hingegen nahm die Kantate einen größeren Raum ein, da die Ordinariumsteile durch den deutschen Gemeindegesang ersetzt wurden. Fux' Motette „Plaudite, sonat tuba“ ist, wie der Zusatz „De Resurrectione Domini“ sowie die Texte zeigen, für ein solennes Hochamt zu Ostern bestimmt.

Die Vermerke auf dem Umschlag von K 165 belegen zwei Aufführungen am 1. April 1736 und am 19. April 1740; die Entstehungszeit der Motette ist jedoch wesentlich früher anzunehmen, da der Schreiber bis ca. 1716 am Wiener Hof tätig war und Fux in den 1730er Jahren das Komponieren aufgrund seiner Gichterkrankung bereits eingestellt hatte.² 1736 erklang die Motette am Ostersonntag; 1740 am Dienstag nach Ostern. In Wien wurde Ostern als Hochfest drei Tage lang mit solennen Messfeiern unter Mitwirkung von Trompeten und Pauken begangen. Das *Wienerische Diarium* berichtet für den 19. April 1740 am Vor- und Nachmittag jeweils einen „gewöhnlichen Gottes-Dienst in der öffentlichen Kaiserl. Hof-Kapelle mit abermaliger beywohnung Allerhöchster Herrschafte[n].“³

K 165 ist eine reine Solomotette für Tenor, dem in den virtuosen Rahmensätzen die solistisch geführte Trompete konzertant gegenüber tritt. Die Streicher werden dahingegen nicht als Solisten, sondern lediglich als Gruppe eingesetzt. Auch der Schlusssatz wird solistisch ausgeführt, Fux verzichtet hier auf eine Klangsteigerung zum vierstimmigen Vokalsatz.

Bei der Besetzung strebt Fux im Rahmen des verfügbaren Instrumentariums (Tenor, Trompete, 2 Violinen, Viola, Bassi mit Violoncello, Violone, Orgel und Fagott) möglichst vielfältige Kombinationen an: Tenor und Trompete im Eingangssatz, Streicherbegleitung in den Accompagnato-Rezitativen sowie in der zweiten Arie („Dum exultat“), reine Continuobegleitung in der dritten Arie („O peccator“) und schließlich im „Alleluia“ alle zur Verfügung stehenden Instrumente.

TEXT

Der konventionell aus Prosateilen (für Rezitative) und Versen (für Arien) bestehende Text der Motette thematisiert die österliche Freude angesichts des Triumphs des Lebens über den Tod in der Auferstehung Christi. Dabei werden einige Bibelzitate oder zumindest Anspielungen auf Texte, die in der Osterliturgie verwendet und gesungen werden (z. B. „Rex gloriae“), mit passenden Bildern (Kreuz, Hölle, Triumphbogen, Licht, Phönix) verbunden. Bezeichnenderweise erinnern die direkten rhetorischen Anreden der Gläubigen („plaudite [...] o gentes“, „mortales“, „audite“, „o peccator, gaude“) an den Stil von Predigten. Diese Aufforderungen werden auch musikalisch von Fux besonders hervorgehoben. Passend zum Anlass reagiert die Musik insbesondere bei freudigen Schlagworten wie Sieg, Überwinden, Freude und Freudensbekundungen mit einer Nachzeichnung der Wortinhalte, so bei „plaudite“, „sonat“, „gaudia“, „debellata“, „Rex gloriae“, „victoriae“ und „triumphales“. Auch das Anheben der Himmelsporten („elevamini“) erfährt mit emporgerechter, melismatischer Figurierung und den Aufwärtsversetzungen eine bildliche Umsetzung in der Musik.

1 Zur Offertoriums- bzw. Solomotette vgl. Rudolf Walter, „Bemerkungen zu den Kompositionen von Johann Joseph Fux zum Offertorium“, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge 1992, S. 231–261 sowie Camillo Schoenbaum, „Die ‚Opella ecclesiastica‘ des Joseph Anton Planicky (1691?–1732), eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock“, in: *Acta Musicologica* 25, 1/3, Jan. – Sep. 1953, S. 39–79.

2 Zum Schreiber und zur Datierung vgl. die Quellenbeschreibung.

3 *Wienerisches Diarium* Nr. 32, 20. April 1740, S. 355.

Fux findet unterschiedliche Arten, wie Instrumente und Singstimme einander begegnen. Dies äußert sich nicht nur in der thematischen Gestaltung, sondern auch im formalen Bau der Sätze. Das in K 165 besonders ausgeprägte Zusammen- und Gegenspiel von Instrumental und Vokal steht im Zeichen der im Text vermittelten Botschaft sowie der immer wieder vorgebrachten Aufforderung, die Freude hörbar zu verkünden: Im ständigen Einander-Ablösen wetteifern die Stimmen mit ihren Freudensbekundungen und intensivieren so die Aufforderungen an das Auditorium. Bewusst davon ausgenommen ist die Continuo-Arie „O peccator“, in der die Funktionen klar verteilt sind und die Singstimme die Hauptrolle übernimmt. Während sich die Rahmensätze an eine größere Gemeinschaft wenden, richtet sich die dritte Arie quasi persönlich an jedes einzelne Subjekt innerhalb dieser Gemeinschaft, an den im zweiten Teil auch mit „tu“ direkt angesprochenen sündigen Menschen.

Die Arien sind in Da Capo-Form gehalten, wobei Rahmen- und Mittelteil musikalische Gemeinsamkeiten aufweisen und die Kontrastwirkung durch Ansteuerung harmonisch entfernterer Stufen (Tonarten der VI. oder III. Stufe) oder eine verringerte Besetzung („Alleluia“) erzielt wird. Einen Sonderfall stellt die erste Arie mit dem auf den A-Teil folgenden Accompagnato-Rezitativ dar: Dieses vom „Plaudite“ umrahmte Accompagnato fungiert hier als Stellvertreter des B-Teils. Fux setzt im Rezitativ diejenigen Passagen, die das kämpferische Bezwingen des Todes schildern, durch Tempowechsel zum Allegro ab: Virtuose Melismen sowie abrupte harmonische Wechsel lenken den Fokus auf die zentralen Begriffe „est debellata“ sowie „irae furentes“.

In der zweiten Arie fungieren die Streicher mit den schmetternden Tonwiederholungen als Stellvertreter der Trompete, die im Kontext von a-Moll aufgrund ihrer eingeschränkten Tonauswahl nur bedingt einsatzfähig wäre. Die Schlagworte „gloriae“, „aeternales“ und „victoriae“ lösen jeweils eine Unisono-Streicherfanfare aus, die den Platz zwischen den Versen füllt. Im folgenden Rezitativ liegt der Fokus auf der am Schluss vorgebrachten Kernaussage „resurrexit“: Das unbegreifbare Faktum der Wiederauferstehung wird bereits durch den Text in der Aufforderung zum Nochmals-Hören („audite: resurrexit“) bekräftigt, die in der Musik durch eine Zäsur und verlangsamte Textdeklamation hervorgehoben wird.

Die dritte Arie im $\frac{3}{4}$ -Takt setzt die freudigen Affekte des Textes in eher zurückhaltender Weise um, zwischen „gaude“ und „moriendo“ besteht mit den Seufzerfiguren ein starker Zusammenhang. Der Aufruf zur Freude ist somit inniger, die Ursachen reflektierend und somit kontrastierend zu den exaltierten Appellen der Randsätze.

Trompete, Streicher und Singstimme treten im abschließenden Alleluia in unterschiedlichen Kombinationen auf. Dabei stellt die Singstimme das Bindeglied zwischen den Klanggruppen dar; sie übernimmt sowohl das von der Trompete vorgestellte Hauptthema mit dem signalhaften Quartsprung und der virtuoson Sechzehntelkette als auch die Triolenfiguren der Streicher. Der vom Trompetenthema abgespaltene Quartsprung wird zur rein instrumentalen Begleit- und Füllfigur.

Fux lotet in seiner Motette „Plaudite, sonat tuba“ das inhaltliche Spektrum des Textes mit dem ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln voll aus und schafft durch die Differenzierung in Besetzung und Satztechniken eine dramaturgische, zum Teil fast szenisch anmutende Gesamtstruktur. Die idiomatisch eingesetzte, aber nie ins rein Virtuose abgleitende Trompete kündigt vom hohen Festgrad der Osterfeier und ist gleichzeitig Sinnbild einer durchaus auch weltliche Züge tragenden Siegesfeier, die in Wien ähnlich wie militärische Siege mit Kanonensalven repräsentativ begangen wurde.

Ramona Hocker
Alexander Rausch (Abschnitt Text)