

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Laetare turba

E 80

Anmerkungen zum Werk

Edition: Ramona Hocker

nach CZ-Kb K I 137, D-MEIr Ed 126t und einer Quelle in Privatbesitz

Fux concertato Nr. 3

Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen

Österreichische Akademie der Wissenschaften

2018

www.fux-online.at

 CC-BY-NC 4.0 de

 CONCERTATO

ANMERKUNGEN ZUM WERK

Johann Joseph Fux, „Laetare turba“ (E 80 / FuxWV IV.4.59)

Kontext

Johann Joseph Fux' Komposition „Laetare turba“ gehört in den Kreis von solistischen Offertoriumsmotetten, die über einen frei gedichteten, nicht-liturgischen Text komponiert wurden.¹ Der unbekannte Textdichter arbeitet nicht mit offensichtlichen Anspielungen an präexistente Bibel- oder Choraltex-te. Inhaltlich wie musikalisch steht der Affekt der Freude im Vordergrund. Das kurze und klein besetzte Werk ist eine liturgische Gebrauchskomposition, die – wie im Folgenden erläutert wird – an keinen konkreten Anlass gebunden war und auch an anderen Orten zu Gehör kam.

E 80 ist in fünf Quellen nachweisbar, von denen drei erhalten sind (s. die Einleitung zum Kritischen Bericht). Obwohl die Schreiber der Meininger und der Krumauer Handschriften in Wien zu lokalisieren sind, ist keine Abschrift in Wien erhalten. Eine Verortung der Komposition in Wien ist dennoch sehr wahrscheinlich. Lediglich die aus dem Besitz des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen stammende Partiturnabschrift ist datiert; das auf dem Vorsatzblatt notierte Jahr 1727 stellt somit den *Terminus ante quem* für das Werk dar.² Die Quellen selbst geben also keine hinreichenden Informationen zu möglichen Entstehungs- und Aufführungskontexten.

Das Rezitativ, das auf den Aufstieg eines Seligen in den Himmel verweist, deutet auf eine Heiligsprechung bzw. deren Jahrestag hin. Da der Text mit Ausnahme des beliebig einsetzbaren Namens im Rezitativ – die meisten Quellen weisen hier einen Platzhalter auf – keine bestimmte Heiligenvita thematisiert, kann die Motette zu verschiedenen Heiligenfesten (wieder-)aufgeführt werden. Lediglich in der Partiturnabschrift ist im Rezitativ mit „Aloysius“ – gemeint ist der 1726 heiliggesprochene Jesuit Aloysius von Gonzaga (1568–1591) – ein konkreter Name vermerkt; da die Partitur jedoch zu Sammlungszwecken angelegt wurde und am protestantischen Meininger Hof nicht zur Aufführung kam, ist davon auszugehen, dass der Kopist die Textierung aus der (Wiener) Vorlage wortgetreu übernommen hat.

Die 1725 auf Antrag der Jesuiten genehmigte und am 31.12.1726 durch Papst Benedikt XIII. erfolgte Heiligsprechung wurde gleich zwei jesuitischen Seligen zuteil: Neben Aloysius wurde auch der polnische Adlige Stanislaus Kostka kanonisiert.³ Von Anfang an wurden die beiden Heiligen als „Zwillinge“ gemeinsam verehrt und gefeiert, denn ihre Lebensläufe weisen gewisse Parallelitäten auf: Sie waren beide adliger Abstammung, traten gegen den Willen ihrer Väter in den Jesuitenorden ein, lebten ein asketisches, keusches und bußfertiges Leben und starben noch jung in Rom. Aloysius kam zudem im Sterbejahr Stanislaus' zur Welt. Die Habsburger hatten zu beiden Heiligen einen Bezug, denn sie waren über zwei Kaisergemahlinnen (Eleonore, zweite Gattin Kaiser Ferdinands II. und Eleonore, dritte Gattin Kaiser Ferdinands III.) mit dem Haus Gonzaga verwandt und Stanislaus hatte zwei Jahre in Wien studiert, wo ihn prägende Visionen zum Entschluss brachten, dem Jesuitenorden beizutreten. Sowohl Joseph I. als auch Karl VI. haben durch Briefe an den Papst den Heiligsprechungsprozess aktiv gefördert.

Die Heiligsprechung wurde vom Jesuitenorden im Sommer und Herbst 1727 mit einer achttägigen Feier begangen, die Prozessionen, Hochämter, Predigten und Schauspiele umfasste. Von den in Wien insbesondere an den jesuitischen Kirchen (Professhaus, Universitätskirche, St. Anna) stattfindenden

¹ Vgl. Rudolf Walter, „Die 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.

² Vgl. Lawrence Bennett, „A little-known Collection of early-eighteenth-century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen“, in: *Fontes Artis Musicae* 48, No. 3 (July–September 2001), S. 250–302, hier S. 260.

³ Die hier gegebene Darstellung basiert auf Maria Pötzl-Malikova, „Berichte über die Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz“, in: Herbert Karner und Werner Telesko (Hg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert* (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 5), Wien 2003, S. 157–164. – Vgl. auch die bereits mit dem [12.9.1725](#) einsetzenden, regelmäßigen Berichte im *Wienerische[n] Diarium*.

Feierlichkeiten sowie von einigen anderen in der Ordensprovinz⁴ abgehaltenen Feiern berichtet das *Wienerische Diarium* ausführlich. Insbesondere die Prozession,⁵ an der auch der Kaiserliche Hof teilnahm, und das im Professhaus errichtete Ehrengerüst sind detailliert beschrieben.⁶ Zur Musik gibt das *Diarium* – wie häufig – nur wenige und unspezifische Informationen: Beim Hochamt sowie zum Te Deum erklangen sicher groß besetzte, solenne Kompositionen mit Trompeten. Die Prozession wird, wie üblich an hohen Festen, von mehreren Pauker- und Trompeterchören begleitet. Beim abends illuminierten Ehrengerüst am Professhaus war „eine stattliche Instrumental- und Vocal-Music“ zu hören.⁷

Eine Aufführung von „Laetare turba“ als Offertoriumsmotette bei einem der Festgottesdienste ist zwar naheliegend und denkbar, allerdings stellt sich die Frage nach der Ausführung im Rahmen von Feiern, die dezidiert zwei Heiligen gewidmet sind. In den übrigen Medien und Künsten werden die „Zwillingsheiligen“ stets gemeinsam beziehungsweise gegenüberstellend behandelt. E 80 wäre in einer solchen Feier durch ein weiteres, auf Stanislaus abhebendes Stück zu ergänzen – das Offertorium würde also aus zwei Motetten bestehen. Zudem thematisiert der Text der Motette nur die „Himmelfahrt“ eines Seligen, während bestimmte Charakteristika oder Attribute – im Fall von Aloysius Keuschheit, Glaubenseifer, Liebe, das brennende Feuer bzw. helle Licht der Sonne und des Glaubens sowie als Symbol die Lilie – unerwähnt bleiben. Wahrscheinlich wurde für die Vorlage der Meininger Partitur eine bereits vorhandene Motette umtextiert, für Sopran umgeschrieben und möglicherweise im Zuge der achttägigen Feierlichkeiten zu Ehren des Heiligen Aloysius aufgeführt.⁸ Es ist auffällig, dass die Heiligsprechung in die Zeit des Wien-Aufenthalts von Herzog Anton Ulrich fällt; möglicherweise hat er bei den Jesuiten eine Aufführung dieser Fux-Motette erlebt und daraufhin eine Abschrift in Auftrag gegeben. Auch die übrigen fünf Motetten in der Meininger Handschrift Ed 126t könnten auf diese Weise zustande gekommen sein. Eine Aufführung könnte vielleicht außerhalb der Liturgie bei den Ehrengerüsten stattgefunden haben, hier wäre es durchaus denkbar, dass beide Heilige mit je eigenen Stücken bedacht wurden. Aufgrund des großen Bedarfs an Musik für die achttägigen Feiern liegt es nahe, dass bereits vorhandene, textlich und musikalisch passende Werke adaptiert wurden.

Zur Musik

Die Besetzung von „Laetare turba“ mit solistischer Singstimme (Tenor/Sopran), zwei konzertanten Violinen und Continuo entspricht dem „stile medicore“.⁹ Rezitativ und zweite Arie sind continuobegleitet, die Ecksätze weisen die volle Besetzung auf, dabei verzichtet Fux im Schlussabschnitt auf eine klangliche Erweiterung durch zusätzliche Vokalstimmen.

Fux hebt mit seiner Vertonung den im Text immer wieder thematisierten Aspekt der Freude hervor, der als Devise die im tänzerischen $\frac{3}{4}$ -Takt gehaltene erste Arie und damit die ganze Motette eröffnet.

⁴ Die mehrfach überlieferte *Missa* L 7 von Fux trägt in einer bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern aufbewahrten Kopie (CZ-Pkřiz XXXVI A 81) den Titel „Missa S. Aloysij“; möglicherweise wurde eine anders betitelte Messe von Fux für eine Feier zu Ehren des Hl. Aloysius in Prag verwendet und entsprechend benannt. – Eine Kopie dieser Messe ist zwar auch in der Sammlung des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen überliefert, allerdings hier nur unter dem Titel „Missa à 4“. Vgl. Bennett, „A little known Collection“ (wie Anm. 2), S. 260.

⁵ Dass Karl VI. und seine Gemahlin Elisabeth Christine sowie die Erzherzogin Maria Magdalene an einer solchen Prozession teilnahmen, war mitnichten üblich – normalerweise war diese hohe Beteiligung der Fronleichnamsprozession vorbehalten. Vgl. Pözl-Malikova, „Berichte über die Feierlichkeiten“ (wie Anm. 3), S. 159. – Vgl. auch den Eintrag in den Zeremonialprotokollen zum 3. August 1727 ([fol. 235v](#)).

⁶ Anhänge zu: *Wienerisches Diarium* Nr. 64 vom [9.8.1727](#), Nr. 65 vom [13.8.1727](#), Nr. 66 vom [16.8.1727](#) und Nr. 67 vom [20.8.1727](#).

⁷ *Wienerisches Diarium* Nr. 64 vom [9.8.1727](#), S. [6f.] zum 9. August 1727. Im gleichen Bericht ist auch ein lateinisches Gedicht von Franciscus Pankl abgedruckt. – Die Chronik der Jesuiten für das Jahr 1727 erwähnt sowohl für die Wiener als auch für die andernorts stattgefundenen Feiern die Musik ebenfalls nur pauschal. Vgl. *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1727*, A-Wn Cod. 12121, fol. 3v–47r: Caput IX (Feiern zu Ehren der Heiligen Aloysius und Stanislaus), insbes. fol. 41r–45r mit dem Bericht aus Wien.

⁸ Vgl. die im Kritischen Bericht ausgeführten Gründe aus musikalischer Perspektive.

⁹ Stil Kategorien nach Kilian Reinhardt, *Rubriche Generali* (1727; [A-Wn S.m. 2503](#)), siehe auch Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 1), München / Salzburg 1977, S. 146 u. 155–160 (zu den Motetten).

Insbesondere die Aufforderungen zur Verkündigung des freudigen Anlasses – „laetare“, „concine“ und „plaudite“ – werden durch Melismen sowie Wiederholungen betont; sie sind Ausdruck des nicht enden wollenden Jubels, der schließlich im Alleluia kulminiert. Fux legt in seiner geistlichen Musik Wert auf den Text und dessen Verständnis, zudem soll Kirchenmusik in seinem Gattungsverständnis keine unmotivierten dramatischen und virtuosen Effekte enthalten. In diesem Sinne werden Koloraturen gezielt und nie ausufernd eingesetzt, so dass der Textvortrag stets Hauptanliegen der Singstimme ist.¹⁰

Formbildung

Wie Rudolf Walter konstatiert, folgt „Laetare turba“ mit Arie, Rezitativ, Arie und Alleluja weitgehend der Form, wie sie von Johann Joachim Quantz für italienische Solomotetten beschrieben wird, „welche aus zweo Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt [...]“,¹¹ wobei bei Fux jedoch das erste Rezitativ fehle.¹² Fux beginnt nicht mit einem instrumentalen Vorspiel, sondern stellt – quasi als Ersatz für das Rezitativ – das mit der Aufforderung „Laetare“ belegte vokale Hauptthema über einem liegenden F-Klang als Devise an den Beginn, bevor das instrumentale Ritornell anhebt.

Die aus vier achtsilbigen Versen bestehende Strophe des Eingangssatzes wird zwei Mal abgehandelt; der zweite Durchgang erinnert im Duktus an den ersten Durchlauf, ist motivisch jedoch weitgehend neu gestaltet. Der erste Durchgang beginnt mit der wiederholten und melismatisch erweiterten „Laetare“-Devise über einem linear absteigenden Bass, bevor der komplette erste Vers erklingt. Der zweite Vers steuert die Dominante C-Dur an (T. 22, 26). Nach einem fünftaktigen Ausschnitt aus dem Ritornell folgt der zweite Strophendurchgang, in dem der Text im Zusammenhang ohne Unterbrechung vorgetragen wird. Fux kehrt hier in die Haupttonart F-Dur (Kadenz am Strophenende, T. 58) zurück. Im vermeintlichen Schlussritornell treten Singstimme und Instrumente erstmals gleichzeitig auf, was auch eine Klangsteigerung bewirkt. Nach der Kadenz (T. 68) hängt Fux eine weitere instrumentale Passage an, wobei er mit dem Rückgriff auf die vokale Devise eine formale Rundung erzielt.

Das siebentaktige Rezitativ hebt mit der kleinschrittigen Melodik über dem dreitaktigen liegenden Basston erzählend an und stellt textlich den Bezug zum aktuellen Festtag her. Die Statik wird im dritten Takt mit dem Sekundakkord und dem Hochtönen „es“ aufgebrochen, um das Wort „Deo“ hervorzuheben. Danach verlässt der Bass den Liegeton B und zeichnet – als Grundlage für die sich in Sechzehnteln höherschraubende Vokalstimme – mit einer aufwärtsgerichteten Skala den im Text geschilderten Emporstieg des gefeierten Heiligen in den Himmel nach.

Die folgende Continuo-Arie „Mortales plaudite“ (B-Dur) in Da capo-Form beginnt mit einem zweieinhalbtaktigen Vorspiel, das den vokalen Themenkopf vorwegnimmt. Der zweite, kadenzierende Teil des Ritornells separiert ersten und zweiten Textdurchgang voneinander; eine verkürzte Version fungiert zudem als Abschluss des A-Teils (T. 105–107). Der aus fünf Versen bestehende Text verteilt sich mit 2 + 3 Versen auf den A- und B-Teil; in beiden Teilen wird der Text mehrfach abgehandelt (A: je 2 Mal pro Strophendurchgang; B: je 1 Mal pro Strophendurchgang, abschließende Wiederholung der letzten beiden Verse). Während sich die beiden Strophendurchläufe im A-Teil musikalisch nur entfernt ähneln, ruft im B-Teil die Textwiederholung in der Musik variierte, aber deutlich erkennbare Rückgriffe hervor. Der textliche Parallelismus des dritten und vierten Verses („Mundum contemnite / coeli concinite“) spiegelt sich im beibehaltenen Motiv der Vokalstimme (T. 108f. bzw. 111–113), wobei jedoch die Continuostimme melodisch abweichend gestaltet ist und dadurch im Harmonischen eine kleingliedrige Parataxe unterbindet. Dieses kurze, eintaktige Motiv, das mit seiner fast ostinat anmutenden mehrfachen Wiederholung die Aufforderung zur Freudensbekundung unterstreicht, er-

¹⁰ Ein interessantes Gegenbeispiel bietet die textlich teilweise ähnliche Solomotette „Gaude, laetare turba fidelis“ (ZWV Z 168) von Jan Dismas Zelenka ([D-DI Mus. 2358-E-35](#)).

¹¹ Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, VIII. Hauptstück, Anmerkung zu 19. §, [S. 288](#). Vgl. auch Peter Cahn, „Zum Typus der Motette ‚a voce sola‘ im späten 18. Jahrhundert“, in: Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen Winkler, *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. V), Mainz u. a. 1991, S. 269–281, hier S. 270f.

¹² 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 1991, S. 231–261, hier S. 244.

innert insbesondere im Rhythmus an den Beginn des Ritornells und somit an das erste vokale Motiv („Mortales plaudite“).

Fux steuert mit jedem Textdurchgang eine neue harmonische Stufe an. Dadurch ergibt sich tonartlich eine klare Gliederung in vier durch Kadenz markierte Teile, die mit der Textgliederung korrespondiert: Der erste Durchlauf im A-Teil entfernt sich relativ schnell von der Grundtonart B-Dur in die Tonart der V. Stufe, die Textwiederholung kehrt in die Tonika zurück. Der harmonisch nicht geschlossene B-Teil weicht in den Moll-Bereich aus und kadenziiert auf der VI. (g-Moll) sowie auf der III. Stufe (d-Moll). Die mehrfache Wiederholung des zweiten Verses mit der wiederholten Kadenzierung dient – insbesondere im Da capo – zu einer Schlussbildung und Fixierung der Haupttonart.

Innerhalb dieser Motette weist das abschließende Alleluja (F-Dur) – vielleicht auch aufgrund des extrem kurzen Textes, der keine bestimmte Form vorzugeben vermag – die musikalisch avancierteste Gliederung auf. Verglichen mit der auf den Tonarten der I. und V. Stufe zentrierten ersten Arie und der im B-Teil zu den Mollstufen VI und III ausweichenden Da capo-Arie erweitert Fux das tonale Spektrum über die VI. und III. Stufe hinaus noch durch einen Abschnitt in der Tonart der IV. Stufe (B-Dur); die Tonart der V. Stufe wird hingegen weitgehend umgangen.

Das instrumentale Anfangsritornell ist mit einer Mittelkadenz in der Tonart der V. Stufe und der Rückkehr in die Tonika am Schluss zweiteilig angelegt. Die auf den ersten Teil des Ritornells zurückgreifende vokale Devise wird von einer instrumentalen Tonikakadenz beantwortet (T. 128), so dass der Wechsel nach C-Dur in die erste vokale ‚Strophe‘ verlegt ist. Auch im weiteren Verlauf findet die Ausschreitung des tonalen Raums fortlaufend, d. h. sowohl in den vokalen als auch in den instrumentalen Passagen statt, wobei folgende Stufen erreicht werden: d-Moll (T. 133 Ritornell und T. 138 Singstimme), a-Moll (T. 141 Ritornell), g-Moll (T. 142 Singstimme). Nach Rückkehr in die Haupttonart (Kadenz T. 143 und 146) überrascht das vermeintliche Schlussritornell nicht nur in seiner Zusammensetzung (s. u.), sondern auch harmonisch durch die bislang ausgesparte IV. Stufe (B-Dur). Durch diese Art Einschub, der jedoch nicht die V. Stufe ansteuert, und die erneute Kadenzierung bewirkt Fux eine Hinauszögerung und zugleich eine Bekräftigung des endgültigen Schlusses. Der Schlussabschnitt bildet damit einen Gegenpart zum Beginn, der mit Ritornell und Devise die Tonika definierte.¹³ Anders als die erste Arie schließt das letzte Stück – und somit die gesamte Motette – im ‚Tutti‘. Fux erzielt auf diese Weise mit den verfügbaren Mitteln einen wirkungsvollen Schlusseffekt.¹⁴

Konzertantes Neben- und Miteinander: Singstimme und Instrumente

Laut Peter Cahn entspricht E 80 in der Satzfolge dem Formgrundriss, der auch Vivaldis Kantaten zugrunde liegt, allerdings sei die Kompositionsfaktur im Unterschied zu Vivaldi weniger am Solokonzert als an der Triosonate orientiert. In den beiden Rahmensätzen liege somit eine Synthese von Triosonate und Devisenarie vor. Der Einfluss der Triosonate Corelli'scher Prägung zeige sich vor allem in den häufig auftretenden Imitationen und Ligaturen.¹⁵ Vor diesem Hintergrund sollen nun Themenbildung und das Verhältnis von vokaler und instrumentaler Schicht näher betrachtet werden.

Die Rahmensätze von E 80 sind nach einem einheitlichen Grundprinzip gestaltet, nämlich dem konzertanten Wechsel zwischen instrumentalen und vokalen Abschnitten.¹⁶ Dieses Nacheinander erlaubt

¹³ Zur Funktion der Devise und zur Gestaltung von Anfang und Schluss vgl. Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (Münchner Universitäts-Schriften, Philosophische Fakultät, Studien zur Musik Bd. 9), München 1991, S. 124–130.

¹⁴ Wie Walter feststellt, sind rein instrumentale Schlüsse in Fux' Offertoriumsmotetten eher selten. Vgl. Walter, „Bemerkungen zu den Kompositionen von Johann Joseph Fux zum Offertorium“ (wie Anm. 12), S. 244. – Ein solcher mittels Vereinigung von Instrumenten und Singstimme erzielter ‚Tutti-Effekt‘ findet sich in vielen zeitgenössischen Solomotetten, vgl. die in *Johann Joseph Fux, Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung*, hg. von Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs (J. J. Fux. Sämtliche Werke Bd. III/1), Graz 1961 sowie die im Band *Geistliche Solomotetten des 18. Jahrhunderts*, hg. von Camillo Schoenbaum (DTÖ Bd. 101/102), Graz/Wien 1962 enthaltenen Werke.

¹⁵ Vgl. Cahn, „Zum Typus der Motette ‚a voce sola‘“ (wie Anm. 11), S. 274f. – Zu Corelli siehe Peter Allsop, *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, hg. von Birgit Schmidt, Laaber 2009, zu den Triosonaten insbes. S. 112–157 sowie S. 200–217 zu den Concerti grossi.

¹⁶ Vergleiche mit anderen Solomotetten von Fux bzw. aus dem Wiener Kontext zeigen (s. die in Anm. 14 genannten Ausgaben), dass die relativ konsequente Beibehaltung eines vokal-instrumentalen Schemas (nacheinander im Wechsel,

nicht nur eine klare Gliederung, sondern auch den dramaturgischen Einsatz der Kombination beider Schichten in der Gleichzeitigkeit für die Schlussbildung.

Im Kopfsatz sind instrumentales Ritornell und vokale Devise bzw. die vokalen Themen motivisch nicht direkt aufeinander bezogen. Die Instrumente schalten sich mit Füllfiguren (T. 16f.) und Ritornellen an den dafür prädestinierten Stellen, nämlich an den Vers- und Strophengrenzen, ein. Letztere beanspruchen eigenen Raum, wodurch größere Unterbrechungen im Textvortrag entstehen (T. 21, 25). Die Ritornelle greifen auf Material aus dem Eingangsritornell zurück. Die vokalen Passagen – insbesondere der zweite, ununterbrochene Textdurchgang (T. 41ff.) – verlaufen wie eine Continuo-Arie ohne Begleitung. Die instrumentalen Ritornelle wiederholen die in den vokalen Passagen erreichten harmonischen Stufen, stellen also auch in dieser Hinsicht einen Einschub in den vokalen Trägersatz dar.¹⁷ An einigen Stellen jedoch sind die beiden Schichten unmittelbar aufeinander angewiesen: Das Anfangsritornell mit seiner fast sofortigen Bewegung zur V. Stufe baut harmonisch auf der vorgeschalteten vokalen Devise und der dort fixierten Tonika auf. In das vermeintliche Schlussritornell, das sich an den zweiten, auf der Tonika kadenzierenden Textdurchlauf anschließt, wird die Singstimme integriert – unterstützt vom Bass, der in das trugschlüssige *A* ausweicht, um einen starken Schluss zu vermeiden. Die Hauptrolle spielt weiterhin die erste Violine, während der Verzicht auf die rhythmische Füllung der zweiten Violine und die Modifikation der zuvor den Sequenzgang betonenden Basslinie Zugeständnisse an den eher statischen Vokalpart darstellen dürften. Melodische Qualitäten gewinnt die Singstimme erst dort, wo die Instrumente unvermittelt abbrechen (T. 65). Der Continuo erweist sich auch jetzt als ihr Partner und kadenzieren erst am melismatisch gedehnten Ende des Verses. Im Unterschied zum Schlusssatz haben nun die Instrumente das letzte Wort – die Kombination beider Schichten ist hier also nur Teil einer längeren Schlussprozedur. In dieser instrumentalen Coda vereinigen sich Vokales und Instrumentales nochmal auf eine andere Art, indem die erste Violine das aus der Devise entwickelte vokale Thema aufgreift und für den Schluss die aus dem vorigen gemeinsamen Ritornell hervorgehende eigenständige Kadenz der Singstimme (mitsamt der punktierten Schlussformel) übernimmt.

In der Continuo-Arie („Mortales plaudite“) antizipiert der Bass den vokalen Themenkopf, der durch eine typisch instrumentale Kadenzformel ergänzt wird. Die rein instrumentalen Passagen konzentrieren sich in diesem Stück auf die formalen Schnittstellen Anfang, Ende des ersten Durchgangs im A-Teil (T. 93f., nur kadenzierender Teil aus dem Ritornell) sowie Überleitung zum B-Teil, die gleichzeitig als Schlussritornell fungiert (leicht verkürzte Fassung des instrumentalen Beginns). Der Text erklingt also ohne instrumentale Unterbrechungen im Zusammenhang. Die Gliederungswirkung sowie die Reime werden durch die Verwendung der gleichen Schlussformeln verstärkt: Alle Versschlüsse sind mit einer punktierten Figur (♩ ♯♯) gestaltet, die vor Kadenzen gedehnt wird, um bei „victorias“ und „glorias“ Schlüsse auf dem Taktschwerpunkt zu erzeugen. Melodisch schließt die Vokalstimme mit einer Tenorklausel, die an Kadenzstellen durch ähnliche melodische Bewegungen (Quintsprung + linearer Aufstieg) eingeleitet werden. Nur die Schnittstelle zum Da capo weicht mit der Diskantklausel und dem fehlenden Quintsprungmotiv von diesem Prinzip ab.¹⁸

Von vornherein kontrapunktisch angelegt ist das Thema des Alleluia, das zunächst im Eingangsritornell instrumental präsentiert wird. Durch die Imitation in der Oberquarte öffnet sich das Ritornell in der Mitte zur V. Stufe. Das Ritornell speist sich aus dem zweistimmigen Komplex des ersten Taktes, der imitiert, versetzt und stimmvertauscht das Gerüst für den gesamten Satz darstellt. Mit dem kadenzierenden Motiv und der I-V-I-Struktur hebt es sich vom Ritornell des ersten Satzes ab, das auf einer stufenweisen Sequenzfolge (mit Sextvorhalten) basiert. Die Vokalstimme übernimmt nur das bewegtere, anfänglich in der Oberstimme positionierte Motiv mit dem charakteristischen „langen“ Auftakt (♩ ♯♯).

gleichzeitig umhüllend, intermittierend oder dialogisierend) nicht als Standard angesehen werden kann, denn viele Kompositionen zeichnen sich gerade durch die Vielfalt instrumental-vokalen Zusammenwirkens aus.

¹⁷ Dies trifft auch auf die zweite Arie zu: Bis auf das beim Da capo ruckartig die Hauttonart wiederherstellende Anfangsritornell bestätigen die kurzen instrumentalen Passagen jeweils die vorausgehenden vokalen Kadenzen. – Grundlegendes zur Ritornellanlage erläutert Dubowy, *Arie und Konzert* (wie Anm. 13), insbes. S. 100–116 sowie S. 195–200.

¹⁸ Die Diskantklausel verwendet Fux bereits beim Trugschluss in T. 113 (Wiederholung in T. 117).

In vielerlei Hinsicht ist der Schlusssatz ein Gegenentwurf zur ersten Arie: die Vokalstimme verwendet das instrumental exponierte Thema, die vokale Devise ist nach dem Eingangsritornell platziert, die Singstimme beteiligt sich am Schluss. Das konzertante Element ist durch die dialogischen Passagen stärker ausgeprägt. Auch an der Formbildung sind beide Schichten gleichermaßen beteiligt, denn die instrumentalen Teile reproduzieren nicht die am Ende der Strophen erreichten Stufen, sondern sie entwickeln das harmonische Geschehen weiter.

Die gemeinschaftliche thematische Basis von Singstimme und Instrumenten wird bereits in der Devise deutlich, denn hierbei handelt es sich im Prinzip um das instrumentale Ritornell, bei dem der erste Themeneinsatz von der Vokalstimme (statt Violine II) vorgetragen und in der Oberquarte von der ersten Violine imitiert wird. Der nächste direkte Dialog auf kleinerem Raum findet sich – vorbereitet vom kurzen instrumentalen Einwurf in T. 142 – in der melismatischen Sequenzkette ab T. 143, wo die langen Töne jeweils von der Sechzehntel-Drehfigur der anderen Stimme ausgefüllt werden. Dabei beweist die Vokalstimme den längeren Atem und führt die Bewegung bis zur F-Kadenz (T. 146). Hiermit ist nun die Tonika erreicht, die Instrumente schließen mit dem Ritornell an, in das sich jedoch unvermutet die Vokalstimme mit dem Comes einschaltet. Die auf die B-Kadenz (T. 150) folgende Rückführung in die Tonart der I. Stufe obliegt allein der nur vom Continuo begleiteten Vokalstimme. Ihre Kadenz ist wiederum der Startpunkt für den erneuten Einsatz des instrumentalen Ritornells – und auch hier wirkt die Vokalstimme mit, sie übernimmt jedoch im Gegensatz zum vorigen Mal nicht das Hauptmotiv, sondern ist ähnlich wie im ersten Satz in den dreistimmigen Satz eingebaut (anfangs statische Tonwiederholungen, am Schluss Parallelführung mit dem Continuo).

Der Instrumentalsatz weist in den Rahmensätzen durch seine Disposition (zwei Violinen, Continuo) und die damit verbundene Satztechnik der gleichberechtigten paarigen Oberstimmen Ähnlichkeiten zur Triosonate auf.¹⁹ Die von Cahn genannten Aspekte betreffen primär Faktur und Stimmführung des Streichersatzes. Ein Vergleich mit solistischen Vokalsätzen Vivaldis – so beispielsweise der von Cahn erwähnten *Introduzione al Gloria* „Longe mala, umbrae, terrores“ (RV 629) – zeigt, dass bei Fux die Instrumentalstimmen kontrapunktischer gesetzt sind und Unisoni weitgehend vermieden werden, zudem ist ihre Melodik sanglicher und die motivischen Bausteine sind nicht so scharf voneinander abgegrenzt: Fux' Streichersatz weist nicht so viele starke Kontraste auf kleinstem Raum auf, deswegen wirkt er weniger dramatisch. Mit der solistischen Singstimme dringen jedoch konzertante Züge ein, die sich aus dem klanglichen Kontrast zwischen vokalen Soli und instrumentalen Tutti sowie dem Hervortreten der Solostimme speisen. Die ritornellartige, gliedernde Wiederkehr der instrumentalen Abschnitte, die tonale Zentrierung der Ritornelle auf verschiedenen Stufen sowie die Nutzung der Besetzungswechsel für die Formbildung sind indes bekannte Techniken aus Konzert und Solarie.

Ramona Hocker
CC-BY-NC-SA
www.fux-online.at
2018

¹⁹ Zum Triosatz und zur Behandlung der konzertanten Solostimme siehe auch die Beobachtungen von Dubowy, *Arie und Konzert* (wie Anm. 13), S. 183–195.