PUBLICATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

IX. JAHRGANG.

Zweiter Theil.

JOHANN JOSEF FUX, INSTRUMENTALWERKE I.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1902.

ARTARIA & Co.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

JOHANN JOSEF FUX

MEHRFACH BESETZTE

INSTRUMENTALWERKE.

ZWEI KIRCHENSONATEN UND ZWEI OUVERTUREN (SUITEN).

WIEN 1902.

ARTARIA & Co.

EINLEITUNG.

Unsere Denkmäler brachten von Johann Josef Fux bisher zwei Bände Kirchenwerke: 4 Messen im 1. Jahrgang 1894 und 27 Motetten im 2. Jahrgang 1895. Damit ist der grossen Bedeutung von Fux als Kirchencomponist noch nicht vollauf Gerechtigkeit zu Theil worden. Sein kirchliches Wirken ist so umfassend, sein Beispiel so bildend und förderlich, dass eine weitere Ausgabe von Werken dieser Art folgen muss. Der vorliegende Band zeigt Fux als Instrumentalcomponisten, man darf sagen, im vortheilhaftesten Licht. Der Umfang der Jahrespublication gestattet für heuer nur eine kleine Auswahl. Das Studium der 4 Werke, welche in dieser Lieferung enthalten sind, wird unzweifelhaft das Interesse erregen. Das künstlerische Bild des grossen Meisters wird erst jetzt in seinen Zügen genauer erkannt werden. Es bedarf auch da noch weiterer Publicationen, um Fux als Instrumentalcomponisten richtig würdigen zu können. Der *„Concentus musico-instrumentalis"* vom Jahre 1701 soll nebst einigen anderen Instrumentalstücken diese Lücke ausfüllen. Man wird erkennen, dass Fux nicht nur durch seinen *„Gradus ad Parnassum"* (v. J. 1715) als Lehrvorbild auf die Wiener Classiker und alle folgenden Generationen wirkte, sondern dass auch aus seinen Werken die Verbindungsfäden leiten zu der Kirchen- und Instrumentalmusik der Wiener Classiker. Ich lege da besonders Gewicht auf die zweitgenannte Gattung der Tonkunst. Wir werden wieder einmal erkennen, dass solche Hochblüthen der Kunst nur nach einer langen Keimzeit erstehen können. Manche Sätze der Fux'schen Instrumentalwerke weisen in ihrer zerlegten Thematik über Haydn und Mozart auf die Beethoven'sche Arbeit. So sehr sie auch verschieden sein mögen, lässt sich doch eine Wahlverwandtschaft erkennen, die in der Vorliebe für eine gewisse Verwendung und Verarbeitung der Theilglieder eines Themas, im Auf- und Abnehmen von Motiven besteht. Man sehe sich etwa den ersten Satz der ersten Ouverturensuite an (S. 16).

Auch sonst ist eine Gemeinschaft zu beobachten in dem Motivenschatz, der vielfach der Erzgrube der österreichischen Volksmusik entnommen ist. Der *„Passepied"* in der zweiten Suite (S. 48) brauchte nicht den deutschen Beinamen „Der Schmiedt" zu führen, um die Ueberzeugung beizubringen, dass die musikalische Atmosphäre des Wienerwaldes diesen „Dreher" dem würdevollen Hofcapellmeister Kaiser Karl VI. zugeführt hat. Der Ländler ist französisch stylisirt, um in den Räumen, in denen spanische Etikette herrschte und die Hofleute schnürte, mit Anstand erklingen zu können. So ernsthaft wurde damals die reine Unterhaltungsmusik genommen. Fux wollte mit solchen Werken, wie er in der Vorrede zum *„Concentus"* sagt, „den Zuhörern, die keine Musik verstehen — und davon ist der grösste Theil — Befriedung verschaffen". Ihm galten diese Suiten „nicht als Proben eines grossen Kunstwerkes". Unsere Anerkennung finden sie auch als gediegene Kunstmusik vollkommener Art. Die Beherrschung der Technik ist es nicht allein, die hier befriedigt, sondern die Art, wie sich diese „leichte" Kunst gibt. Im *Gradus* sagt Fux mit Recht im Hinblick auf diese Compositionsgattung: „Das Leichte ist das Schwere —"; er will, dass „auch Kundige sich an dieser Musik ergötzen" und vermeidet „gemeine und alltägliche Gedanken". Wenn solche ihm auf der Gasse begegnen, sucht er sie zu veredeln und facettirt sie in feiner Art. Gassenhauer, wie sie heute als Favoritstück gewisser Kreise verbreitet werden, fanden damals in der Kunstmusik nicht Aufnahme. Solche banale Weisen werden nicht durch contrapunktische Witzeleien auf ein höheres Kunstniveau gehoben; sie bleiben gemein und die Anwendung des Kunstverstandes vermag daran nichts zu ändern. Der Art und Weise, wie Fux und seine Zeitgenossen und wie dann die Wiener Classiker die Volksmuse in ihren Kreis ziehen, sind viele Züge gemeinsam. Fux wie J. S. Bach, Haendel, Gottlieb Muffat u. A. sind aber mehr von französischer und italienischer Arbeitsart beeinflusst. Die deutsche Instrumentalmusik hatte sich damals noch nicht zu voller Selbständigkeit erhoben. Immerhin vermochten schon damals die Wiener Meister den Erdgeruch der heimatlichen Scholle in ihren Kunsterzeugnissen lebendig wirksam zu erhalten. Die Suiten, Ouverturen und Tanzsätze der Franzosen, die Symphonien, Concerte und Sonaten der Italiener waren damals die Vorbilder, welchen die deutschen Meister folgten. So Wundervolles und Vollendetes diese auch schufen, so haftet ihren Werken doch vielfach der Geist der örtlichen Herkunft ihrer Gattung an. Das Individual-Kunstwerk ist echt, die Familie ist gemischter Herkunft. In meinen Augen ist dies an sich durchaus kein Nachtheil. Das Nationalitätenprincip in seiner excessiven Erfassung ist eine Aus-

geburt unserer Zeit. Wo die nationalen Momente in den Werken unserer Zeit am extremsten hervortreten, ist nur ein mit Tonfarben überpatztes photographisches Stimmungsbild gegeben. Dort, wo eine halbwegs fassbare Form erreicht ist, sind die nationalen Motive gereckt, gestreckt, über- und nebeneinandergeworfen in Willkür und eitler Künstelei. Damit soll den besseren und guten Erzeugnissen unserer Zeit nicht die Berechtigung abgesprochen werden, sondern in diesen einleitenden Worten zur Ausgabe älterer Werke soll die Nothwendigkeit hervorgehoben und begründet werden, diese Denkmäler einer Kunstgattung, in welcher seither die meisten technischen Fortschritte zu beobachten sind. nicht als minderwerthig und völlig abgethan zu betrachten.

Es ist unzweifelhaft, dass die hier zur Veröffentlichung gelangenden Werke der Gattung der Orchestermusik angehören. Es vollzog sich damals die Scheidung zwischen einfach und mehrfach besetzter Instrumentalmusik. Sowie Orgel- und Clavierwerke damals definitiv getrennt wurden und nur einige wenige Nachzügler von Stücken, die für Tasteninstrumente bestimmt waren, die Wahl von Orgel oder Clavier dem Spieler überliessen, so sondern sich zur Zeit, als Fux seine Instrumentalwerke schrieb, diese je nach der Art der einfachen oder mehrfachen Besetzung ihrer Stimmen. Nicht, als ob nicht schon vorher sich der Usus eingestellt hätte, einzelne Werke mit schwacher oder starker Besetzung vorzutragen. Allein die Componisten überliessen dies, wie so vieles Andere, der Einsicht, den Bedürfnissen und den vorhandenen Mitteln der Executirenden. Jetzt aber treten die Beisätze „Solo“ mit grösserer Bestimmtheit auf. Saal und Kammer, Kirche und Salon machen ihre klanglichen Erfordernisse so weit geltend, dass sie auch auf die Ausgestaltung des Werkes selbst einen bestimmenden Einfluss nehmen. Ueber die richtige Besetzung vieler Werke und Kunstgattungen werden wir uns noch zu verständigen haben. Auch unsere Nachfolger werden da manche Zweifel aufzuklären haben, um eine richtige Aufführung historischer Werke mit den gerechten Anforderungen und den technischen Mitteln ihrer Zeit in Einklang bringen zu können.

Die vier vorliegenden Instrumentalstücke gehören zweifellos der mehrfach besetzten. also der eigentlichen Orchestermusik an. Die zwei ersten Werke sind Kirchensonaten. Sie wurden in der Kirche verwendet, zumeist als Gradualien bei grossen, feierlichen Messen. Die ganze Haltung der Werke, die Art der Stimmführung weist nicht auf solistische Behandlung. Etwaige Zweifel würden aber vollauf behoben durch den Hinweis auf Compositionen solcher Art mit Orgelbegleitung oder einem *Basso continuo*, in denen ausdrücklich Streichinstrumente als *concertant* bezeichnet werden. Fux hat Sonaten für 2 Violinen mit Orgel, 2 Violinen, Viola mit Orgel, 2 Violinen, Bass (Fagott, Violoncell, Violon) mit Orgel, wo also mit einem ausgiebig besetzten und klanglich verstärkten Bass die Streicher in mehrfacher Besetzung sich vereinen. Für volle Besetzung finden sich ferner folgende Zusammenstellungen: 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Orgel; 2 Violinen, Violoncell, obligates Violon und Orgel; 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Fagott und Orgel. In den beiden vorliegenden Sonaten: „*Violino, Cornetto, Trombone, Fagotto e Organo*“; 2 Violinen, Bass und Fagott nebst Orgel. Daneben kommt nun eine ganze Reihe von Kirchensonaten, bei denen der Solovortrag einzelner Streicher ausdrücklich verlangt wird: 2 Violinen oder 3 Violinen *concertant,* Viola, Violoncell, Violon und Orgel: 2 *concertante* Violinen, 2 *concertante* Violoncelle mit Orgel.

Ich möchte es als offene Frage ansehen und auf Versuche ankommen lassen, ob nicht bei einer stärkeren Besetzung der *in ripieno* verwendeten Stimmen der Streicher nicht auch manche Bläserstimmen doppelt oder mehrfach zu besetzen wären. Bei den Oboen und Fagotten ist eine der Stärke der Streicher relativ entsprechende Mehrbesetzung der Blasinstrumente nicht ausgeschlossen, mit Rücksicht auf den bekannten Gebrauch im Orchester Heandel's sogar wahrscheinlich. Bei den hier veröffentlichten zwei weltlichen Instrumentalstücken, die mit dem Generaltitel „*Ouverture*“ bezeichnet sind, ist die mehrfache Besetzung aller Instrumente zweifellos, weil innerhalb einiger Sätze einzelne Stellen als „*Solo*“ ausdrücklich bezeichnet sind. Die Orchestrirung ist mannigfach abwechselnd, wie für die cyclischen Compositionen als ganze Werke, so innerhalb derselben für die einzelnen Sätze. Neben einfach orchestrirten Partiten, Sonaten, Canzonen und Sinfoninen für 2 Violinen und Bass, speciell 2 Violinen mit Violoncell, oder mit Bass und Fagott, steigert sich die Orchestration bezüglich ihrer coloristischen Mittel. Es kommen hinzu Violen, dann 2 Oboen; in einer Serenade noch 2 Trompeten, oder in anderen Werken neben den Streichern und Oboen noch 2 Hörner. In einer „Sinfonia“ begnügt sich Fux wieder mit einer Flöte, Oboe, Bass und Cembalo, in einer „*Ouverture*“ verlangt er neben Streichern und den beiden Holzbläsern noch ausdrücklich *Cembalo*.

Diese beiden letzten Fälle könnten die Vermuthung aufkommen lassen, dass sonst überall der *Basso Continuo* in diesen Stücken von anderen Begleitinstrumenten auszuführen oder vielleicht gar nur als Dirigirstimme zu betrachten sei, weil die Bezifferung durchaus fehlt. Wenngleich viele Stücke im Klange und der Harmonie auch ohne Ausführung des *Basso Continuo* vollauf gesättigt erscheinen, dürfte auch da nicht auf die Begleitung solcher Füllinstrumente verzichtet worden sein. Auch für unsere Ohren wäre sie nicht ohne Reiz. In den Fällen, wo *Cembalo* ausdrücklich vorgeschrieben ist, wird dasselbe ob seiner klanglichen Eigenart begehrt und tritt dann zu anderen Begleitinstrumenten hinzu. In unserer Ausgabe wird der *Basso Continuo* überall ausgesetzt und wie bisher zur Unterscheidung vom authentischen Notentext mit kleineren Typen gestochen. In diesem Bande ist er von Dr. Karl Nawratil, einem gewiegten Kenner der Fuxen'schen Lehre, ausgeführt.

Die vorliegenden vier Instrumentalwerke scheiden sich schon äusserlich durch die Bezeichnung der Sätze in zwei Kunstgattungen. Die ersten beiden führen nur allgemeine Tempobezeichnungen am Kopf der einzelnen Sätze, die beiden folgenden bringen nach dem Allgemeintitel der „Ouverture" specielle Tanztitel oder eine „*Aria*" als Spitzmarken der einzelnen Sätze. Fux bezeichnet bei 51 Sonaten (à 3 oder à 4, also zu drei oder vier obligaten Stimmen, zu denen noch die Füllstimmen des *Basso Continuo* treten) die einzelnen Sätze oder Abtheilungen, deren durchschnittlich zwei bis drei sind, mit *Andante, Largo Adagio, Grave, Allegro, Allegro vivace, Presto* oder *Tempo giusto*. Gewöhnlich steht ein langsamer vor einem schnellen Satz, doch kommt auch das Umgekehrte vor. In manchen Fällen nennt er den ersten Satz „*Sonata*" ohne Tempobezeichnung, oder betitelt den letzten als *Fuga* oder als *Passacaglia*, einmal als *Pastorale*. Diese Kennzeichnung des ersten Satzes als *Sonata* mit Beibehaltung der Bezeichnung des ganzen cyclischen Werkes als Sonate ist ein Gegenstück zu dem damals verbreiteten Gebrauch, eine mit einer wirklichen Ouverture in französischer Form beginnende cyclische Composition mit dem Generaltitel „*Ouverture*" zu belegen; in dieser sind nach der eigentlichen Ouverture Tänze und Arien in freier, nur durch den ästhetischen Geschmack bestimmter, nicht conventioneller Folge aneinandergereiht und zu einem Ganzen verbunden. Gelegentlich verwendet Fux als „*Ouverture*" die italienische „*Sinfonia*" (*Allegro, Grave, Allegro* mit abschliessendem *Adagio*), so im „*Concentus*" Ouverture II. oder er bezeichnet ein Einleitungsstück zu einer Oper als „*Ouverture*", die nicht in französischer Art gebildet ist, sondern als Theatersinfonie in italienischem Sinne gedacht ist, sich aber auf ein *Allegro* beschränkt. In anderen als „*Sinfonia*" bezeichneten Orchesterwerken verwendet Fux in freier Wahl und Bestimmung bald nur einen Satz (*Allegro vivace*), bald zwei Sätze (*Presto, Andante*), diese als Einleitung zu Opern, dann bezeichnet er wieder eine cyclische Folge von *Adagio, Vivace, Largo, Presto* als „*Sinfonia*", also in Anlehnung an die Kirchensonate, besser Kirchensymphonie.

Mit anderen „Sinfonien" geräth Fux ganz in das Gebiet der Orchestersuite mit programmatischem Einschlag; so hat die eine à 6 nach einem *Allegro*, noch fünf Sätze: *Libertein, Entrée, Menuet, Passepied, Ciaccona;* die andere à 2 (für Flöte und Bass mit Cembalo) hat vier Sätze: *Adagio, La joie des fidels sujets, Aria, Les ennemis confus.* Wir werden diese Werke im „*Concentus*" vorlegen. In eine Gruppe mit diesen „Sinfonien" gehören die zehn Partiten, dann die *Canzone* und die *Serenata* — alle für Orchester. Die *Canzone* hat nach der als ersten Satz verwendeten *Canzone* vier Tänze, von denen der eine eine poetische Bezeichnung „*Il Libertino*" erhielt. Die *Serenata* ist die der Zahl der Sätze nach üppigste; nach einem einleitenden Marsch kommen 15 Sätze, zumeist Tänze, von denen wiederum mehrere je zu einem Bündel vereint werden, denn an fünfter Stelle steht eine *Ouverture*, an elfter Stelle eine *Intrada;* das Ganze wird von einem „*Finale*" beschlossen.

In den Orchesterpartiten sind Tänze mit Allgemeinsätzen gemischt. Programmatische Titel „*Contrafattrice*", „*Les Combattants*", „*Les vainqueurs*" bringen äusserlich mehr Abwechslung. Den Beschluss bilden zumeist die zu diesem Zwecke mehr geeigneten Tänze, wie: *Gigue, Passacaglia* oder ein Rondo. Am Anfang stehen bald allgemeine Sätze, wie Andante oder Allegro oder ein Eröffnungstanz, wie „*Allemande*" oder eigentliche Einleitungen wie „*Introduzione*", „*Entrata*" oder eine wirkliche „*Ouverture*". Mit dieser Anreihung stehen wir vor jenen Cyclen, die Fux einem damaligen Gebrauche gemäss kurzweg als „Ouverturen" bezeichnete. Wir besitzen heute von solchen Fux'schen Ouverturensuiten 11, um vier mehr als Köchel in seiner mit so rühmenswerthem Eifer geschriebenen Monographie über Fux anführt. Der Katalog der Darmstädter Grossherzoglichen Hofbibliothek führt noch zwei an; auf den besonderen Kunstwerth dieser Suiten

machte mich Hermann Kretzschmar aufmerksam, noch bevor ich mir die Vorlagen aus Darmstadt kommen liess. Zwei Ouverturen hat Hugo Riemann in der Serie von Aufsätzen „Die französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (Musikalisches Wochenblatt XXX. 1898, Nr. 1 und folgende) zum ersten Male angezeigt. Kretzschmar und Riemann hatten auch die besondere Güte, mir ihre Copien zuzusenden. Eine Ouverture von Fux fand Riemann nebst neun anderen von verschiedenen Autoren in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule, u. zw. wie er mittheilt, in Stimmen zum Theil von der Hand J. S. Bach's; eine trägt den Namen „Fuchs“. Nicht die Divergenz des Namens, sondern innere Gründe bringen mich zu der Vermuthung, dass diese artige Suite nicht von J. J. Fux sei, weil der Styl des Werkes sich von den übrigen mir bekannten Ouverturen so unterscheidet, dass ich diese Suite auch nicht als Jugendwerk des Meisters ansehen könnte. Eher könnte sie das Product eines jüngeren Zeitgenossen von Fux sein. In dieser „Frühlingssuite“ sind Vogelstimmen in je einem Satz „*Rossignol*“, „*Caille*“, „*Coucou*“ theilweise thematisch verwendet; nach der Ouverture folgt die „Nachtigall“ und zwischen ihr und der „Wachtel“ stehen *Menuet, Passepied, Air, Gique;* der Kukuk beschliesst den Frühlingsreihen.

Dass diese Ouvertursuiten damals sehr beliebt waren, erfahren wir von Schriftstellern der damaligen Zeit und ersehen wir aus der Quantität der Production. Auch Haendel hat solche cyklische Ouverturen als Einleitungen zu Oratorien verwendet. Die Beschränkung der Benennung auf ihren ersten grösseren Satz erklärt sich aus der bevorzugten Behandlung eben dieser Einleitung, die ein Kunstwerk für sich war. Die anderen Theile traten ihr gegenüber mehr in zweite Linie. Anders war dies in der Suite oder in der Partite, in welchen entweder die vier Haupttänze, der internationale Tanzbund, den Kern bildeten, oder einander gleichgestellt waren. In den Ouvertursuiten wird auch die Separation der einzelnen Sätze und Theile nicht als Wesenserfordernis angesehen. Im Gegentheil; es werden nicht selten Verband- und Vermittlungsstücke eingelegt oder einzelne Sätze übernehmen selbst diese Rolle der Ueberleitung. Alles was nach der Ouverture folgt, bildet, wie den Worten Scheibe's in seinem „Kritischen Musikus“ 1770 zu entnehmen ist, gleichsam eine zweite Abtheilung nach dem ersten Satz der eigentlichen Ouverture. Nach dieser Ouverture folgt gewöhnlich nach einer kleinen Einleitung eine Fuge oder ein weiter ausgeführter imitatorischer Satz, in welchem „alle Stimmen in einer gewissen, nicht allzu künstlichen oder gezwungenen, sondern in einer natürlichen und fliessenden Bewegung geführt werden“, während „gewisse kurze und unvermuthete Sätze leicht und lebhaft gerade diesem Ouverturenabschnitt zur besonderen Zierde gereichen“. Schon daraus ergibt sich, dass hier der künstlerische Charakter der cyklischen Reihe nicht so sehr in der Folge contrastirender Sätze gelegen ist, als in der Aneinanderreihung und Verbindung verschiedenartiger Typen zu einem mehr geschlossenen Ganzen. Diese Ouverturen sind in der Entwicklungsgeschichte der grossen Formen nur als Uebergangsform zu betrachten. Mattheson rangirt sie in seinem „Beschützten Orchester“ 1717 unter den Collectivbegriff der „Symphonie“ und reiht sie da neben die „*Concerti grossi*“, die „*Sinfonie in specie*“ und „die starken *Sonates* und *Suites*“. Sie bilden eine der wichtigsten Vorformen der Symphonie als Orchestercomposition. Allein man darf da nicht zu weit gehen und etwa behaupten, dass die Umwandlung der Ouverture direct zur Symphonie führte. Der Umbildungsprocess der Vorformen der Symphonie ist ein äusserst complexer und complicirter. Wohl haben einige besonders geschickte Ouverturencomponisten, wie J. F. Fasch — auf welchen hingewiesen zu haben, ein besonderes Verdienst von H. Riemann ist — nach der eigentlichen Ouverture neben einzelnen Tanzsätzen allgemein bezeichnete Sätze (Andante und Allegro) in überwiegender Anzahl verwendet und dadurch auch auf die Emancipation der Orchestermusik von den Tanztypen hingearbeitet; allein die Instandsetzung der wirklichen Symphonie in der classischen Bedeutung war nur ermöglicht durch die völlige Unabhängigkeitserklärung des Symphoniestaates von der Tanzmusik. Dieser letzteren gewährte die Symphonie nur als Mittelstück ein Gastrecht, und auch da zog sie diesen Gast bald zu der höheren Mission der symphonischen Musik heran und verlieh ihm den Charakter einer geistigen Persönlichkeit. Wir müssen endlich den Grundirrthum, der besonders durch die tendenziöse Behandlung R. Wagner's weitere Verbreitung fand, aufgeben, als ob unsere Symphoniemusik aus der Tanzmusik entstanden sei. Es ist unbegreiflich, wie selbst kenntnisreiche Schriftsteller unserer Zeit noch immer an dieser Meinung festhalten. Weder die grosse mächtige und einflussreiche Gruppe der Concerte, noch die nicht minder wichtigen „starken“ und „schwachen“ Sonaten für Kirche, Saal und Haus (mit Ausscheidung der Kammersonate), noch die „*Sinfonie in specie*“, noch die Ouverturen, noch auch die Ouvertursuiten in

ihrem Haupttheil, dem ersten Theil, sind aus der Tanzmusik hervorgegangen, sondern stehen nur in entwicklungsgeschichtlicher Wechselbeziehung zu den stylisirten Tanzformen. Diese letzteren verdanken jedoch mindest das Gleiche bezüglich ihrer thematisch-constructiven Ausbildung ihrer Annäherung an die rein musikalischen Bildungen in der Instrumentalmusik. Man denke an die nicht hoch genug zu schätzende Einflussnahme der Motette und anderer rein vocaler Bildungen auf gewisse Instrumentalformen. Also befreien wir uns endlich von diesem Vorurtheil der Entstehung der Instrumentalmusik aus der Tanzmusik. Wir werden dann zu einer anderen Einschätzung der classischen und modernen Instrumentalmusik gelangen. Die ausführliche Begründung dieser These kann nicht hier in dieser Einleitung gebracht werden. Die Ouverturensuite in ihrer Zwittergestalt mit einem rein musikalischen Gebilde als erstem Haupttheil und einer vermischten und verwischten Aneinanderkoppelung von Tanz- und Sangsätzen als zweitem Gruppentheil, ist so recht das Beispiel eines Ueberleitungsgebildes, das eben wegen der Unklarheit seiner ästhetischen Absichten fallen gelassen wurde, nachdem es ein halbes Säculum seinem Zweck besserer Unterhaltung gedient hatte, besonders als Eröffnungsstück bei „musikalischen Zusammenkünften", wie Scheibe sagt.

Fuxens Ouverturen fallen in die Zeit, da Mattheson von dieser Kunstform sagt, dass nichts ermunternder sei, als solch eine schöne Ouverture. In der ersten der vorliegenden beiden Ouverturen ist das Einleitungssätzchen nicht mit einem Tempo bezeichnet; es ist wohl als *Andante* anzusehen und von jenem „ernsthaften, männlichen und gewichtigen Wesen", welches Scheibe von dieser Introduction verlangt, während das folgende *Allegro* „frei, lebhaft" ist mit einem „scherzhaften" Beigeschmack. Die Einleitung ist accordisch gegliedert, das *Allegro* imitatorisch geführt. Das Thema wird im Verlaufe des Satzes zerlegt und zumeist nur in Theilen gebracht, in modulatorischer Folge der Gruppen. Episoden in Echoart, mit Läufen und Zierrathen versehen, werden auch klanglich nuancirt. Reizende Sequenzen erhöhen die Spannung. Die Coda bringt in Anlehnung an die Theilmotive des Themas einen Recitativschluss nach Art der Toccaten. Der erste Satz der zweiten Ouverture (ohne Tempoangabe, wohl „*Tempo giusto*") ist in zwei Theile gegliedert, dessen erster kurzer gleichsam die Aufgabe der Einleitung übernimmt. Das Hauptmotiv wird im 2. Theil auf- und abgehend zu Gängen verwendet und dann wieder in verschiedene Stimmen vertheilt. Eine fünftaktige Episode *(Adagio)* führt zu einer im Tempo gesteigerten Wiederkehr des Hauptmotivs *(Presto)*. Die Reihe der kommenden Sätze ist frei gewählt, mit Rücksicht auf eine einheitliche und abwechslungsreiche Folge. In der ersten Ouverture folgt ein Menuet in drei Absätzen in F-dur (die Ouverture hat D-moll als Haupttonart, dem alten Gebrauch entsprechend ohne ♭-Vorzeichnung, als fictives dorisch), dann folgt eine „Arie" von B-dur nach D-moll modulirend als *Adagio*-Einleitung zur *fuga presto* in D-moll. Hier ist eigentlich nur eine einmalige Durchführung in der dreistimmigen Fuge, denn die Wiederholungen des Themas auf *Dominante* und *Tonica* sind nur wie eine Umsetzung der Exposition aufzufassen. Durch Solotheile wird in klanglicher Beziehung für grössere Abwechslung gesorgt. Bei motivischer Verwendung des Themas verklingt der Anhang leise. Darauf folgt ein *Lentement* als chromatisch-modulatorisches Verbandstück und führt zu der Gigue, die als Finale in Dur im italienischen Giguenstil homophon gehalten ist. Auch am Schluss der zweiten Ouverture steht eine Gigue, diese ebenfalls in Dur, wie die ganze Ouverture in B-dur ist. Zur Abwechslung stehen zwei Mittelstücke in G-moll: die auf die Ouverture folgende Arie und das zweite Menuet. Sonst dienen als Mittelstücke eine Gavotte und der bereits erwähnte österreichische Passepied. Die orchestrale Besetzung der einzelnen drei- respective vierstimmig geführten Stücke ist abwechslungsvoll. Die Oboen gehen bald getheilt je mit einer Violinstimme, oder beide Oboen gehen mit der ersten Violinstimme, oder die Oberstimmen trennen sich zeitweise oder stellen sich als Solostimmen gegenüber. Die Viola bleibt für sich. Die Fagotte scheiden sich selten von den anderen Tiefstimmen. In dem zweiten Finale (Gigue B-dur) bilden zwei Solofagotte einen köstlichen Alternativsatz, in welchem sie „in freiem spielendem, scherzendem Gesang concertiren", wie dies Scheibe im allgemeinen beschreibt. Es kommen also auch bei Fux solche contrastirende Bläserepisoden vor. Allerdings nur in den weltlichen Werken. In den Kirchensonaten werden solche Scherze nicht aufgeführt. Da herrscht nur Ernst und Würde. Alle Künste des Contrapunktes lässt Fux in diesen Sonaten spielen. Mattheson („*Critica Musica*", I, 131) sagt von diesen, dass sie „ihre Meriten haben und einen festen Mann erfordern, wie darin der kaiserliche Obercapellmeister Fux unvergleichlich ist". Da gab es wirklich „keine faulen Stimmen in diesen Werken, die auf die fleissige, wienerische Art des berühmten Fux geschrieben sind" (Ehrenpforte, S. 378). Ich stehe nicht an zu erklären,

dass einzelne dieser Doppel- und Tripelfugen sich vollwerthig neben Bach'schen Werken zeigen. Und zwar nicht nur ob der gediegenen Factur, sondern auch in der schöpferischen Erfassung des Stimmungsgehaltes in einzelnen Gebilden. Allerdings, was bei Bach fast Regel ist, wird bei Fux nicht zu einem alltäglichen Ereignis.

Wir müssen uns vorläufig mit diesen zwei Kirchensonaten begnügen. Sie zeigen uns die contrapunktische Meisterschaft Fuxens in Vollendung. Die Art, wie die Sätze aufeinander folgen, wie jeder selbstständig behandelt und doch im organischen Zusammenhang mit dem folgenden steht, wie die Contraste in der Bewegung der aufeinander folgenden Sätze auch zu construktiven Gegenbildungen benützt werden, ist mustergiltig für alle Zeiten. Man gewahrt fast überall fugenartige Gebilde, oder stricte Fugendurchführungen, die aber hier nicht als selbständige Fugen auftreten, sondern fast immer nur als Satzglieder je nach Erfordernis der Ausgestaltung behandelt werden. Gewöhnlich ist nur eine Durchführung und dann wird das Thema zumeist nur auf Tonika und Dominante nach Belieben wiederholt. Die weiter ausgreifende Modulation wird in eigene Sätze gewiesen. Zur Steigerung werden dann Doppel- und Tripelfugen verwendet, und zwar in der gleichen Weise, wie die einfachen Fugen. In der vierstimmigen Sonate G-Moll wird in einem einleitenden Satze (das nicht mit einem Tempo bezeichnet, aber wohl ein „*Andante*“ ist) vorerst ein Thema (A) einer dreistimmigen Durchführung unterzogen, worauf das Thema im Basse zweimal auftritt. Hierauf folgt ein Allegro, in welchem nach zwei nacheinander durchgeführten Themen (B und C) ein feiner Zwischensatz im doppelten Contrapunkt der Octav und Dezim eintritt und nach B-dur modulirt. Aus einem dieser Contrapunkte wird eine kleine Nachahmung gebildet und die Cadenz in G-Moll bekräftigt, worauf eine Tripelfuge mit den Themen A, B, C eröffnet wird, in welcher dann auch einer der Contrapunkte vom Zwischensatz hinzutritt. In mannigfachem Wechsel werden die Stimmen im dreifachen Contrapunkt geführt bis nach einer Cadenz in B-dur das Thema C in Nachahmungen fortschreitet. Nach einem neuerlichen Auftreten der Themen B, dann A und C, erfolgt die Schlusswendung in G-moll zum Dur-Abschluss. Das Adagio Es-dur im Tripeltakt ist motettenhaft über zwei Themen eingeführt, im weiteren Verlaufe der freien Eingebung folgend. Im folgenden Allegro (in der Haupttonart) wird das Thema in zwei selbständige Taktmotive zerlegt, vorerst sequenzenartig mit freien Umbildungen in der Oberstimme gebracht. Dann folgen rasche modulatorische Wendungen in den verwandten Tonarten, fast in taktweisen Rückungen (f-moll, c-moll, d-moll, f-dur, b-dur, g-dur u. s. w). Dann folgt das zweite Thema, dessen Durchführung auf einer phrygischen Cadenz einen Abschluss findet. Hierauf werden die beiden Themen zu einer Doppelfuge verbunden und gewöhnlich in Parallelgängen von Terz oder Sext in höheren Octaven verdoppelt. Die Anhänge folgen mit imitatorischen und frei toccatenartigen Absätzen, in Tempo und Takt wechselnd, mit Anklängen an das erste Thema ruhig würdevoll ausklingend. In innigerem Verhältnis stehen die Sätze der Sonata à 3 in D-moll (ohne Vorzeichnung) zu einander; es sind deren fünf, allein das Grave $^3/_2$ an vierter Stelle hat vorwiegend modulatorischen Charakter und dient zugleich als Binde- und Contraststück zwischen den beiden *Presto's*, von denen es eingeschlossen ist. In der Fuge des ersten *Allegro* setzt nach der ersten Durchführung das Thema in den weiteren Ausführungen nur auf Tonica und Dominante ein, die Zwischensätze werden aus Motiven des Themas gewonnen. Das Grave $^3/_2$ g-moll ist ein getragener Gesang mit eingelegten canonischen Theilen. Das Thema des *Presto* ist beim ersten Auftreten im ersten Ton geändert (e_2 statt d_2) wegen der Rücksicht auf die vorausgehende Cadenz. Im Schlusspresto werden die Themen von ersten *Allegro* und vom 3. Satz (*Presto*) wieder aufgenommen und zu einer Doppelfuge vereinigt, die sich auch hier nur auf die Grundchorde beschränkt.

Diese vollendete Kunst gibt sich natürlich, ohne Prätension, ohne die Charakteristik der Sätze zu mindern. Die Stimmung wird dadurch nicht beeinträchtigt. Sie schöpft den Gehalt aus, ohne ihn zu erschöpfen. Zu den Streichern und Bläsern tritt die Orgel als grundirendes Instrument und bekräftigt die kirchliche Haltung. Bei uns sollten solche Werke vorzüglich an den höheren Bildungsanstalten für Musik gepflegt werden. Unsere Kunst bedarf solchen Anhaltes. Solche „Denkmäler“ sollen und können zur Klärung unserer verworrenen Kunstzustände das ihrige beitragen.

Guido Adler.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	VII
Sonate I	1
Sonate II	11
Ouverture I	16
Ouverture II	36
Revisionsbericht	53

Sonata a Quattro.

Violino.

Cornetto.

Trombone.

Fagotto.

Organo.

Allegro.

Allegro.

6

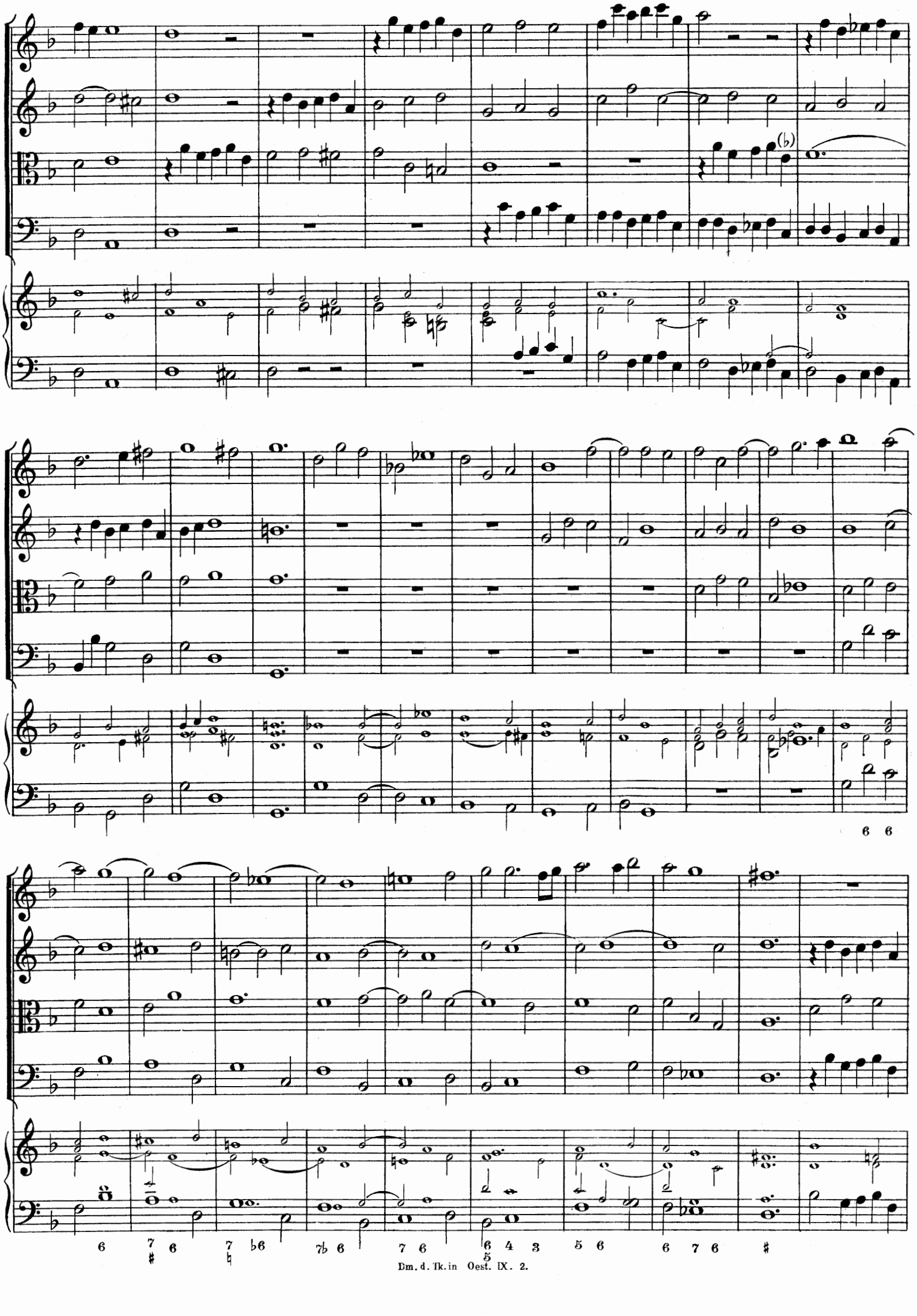
5 ♭6 ♯ 6 6 ♭ 4 6 5 4 ♯ 5 6 5 ♭6

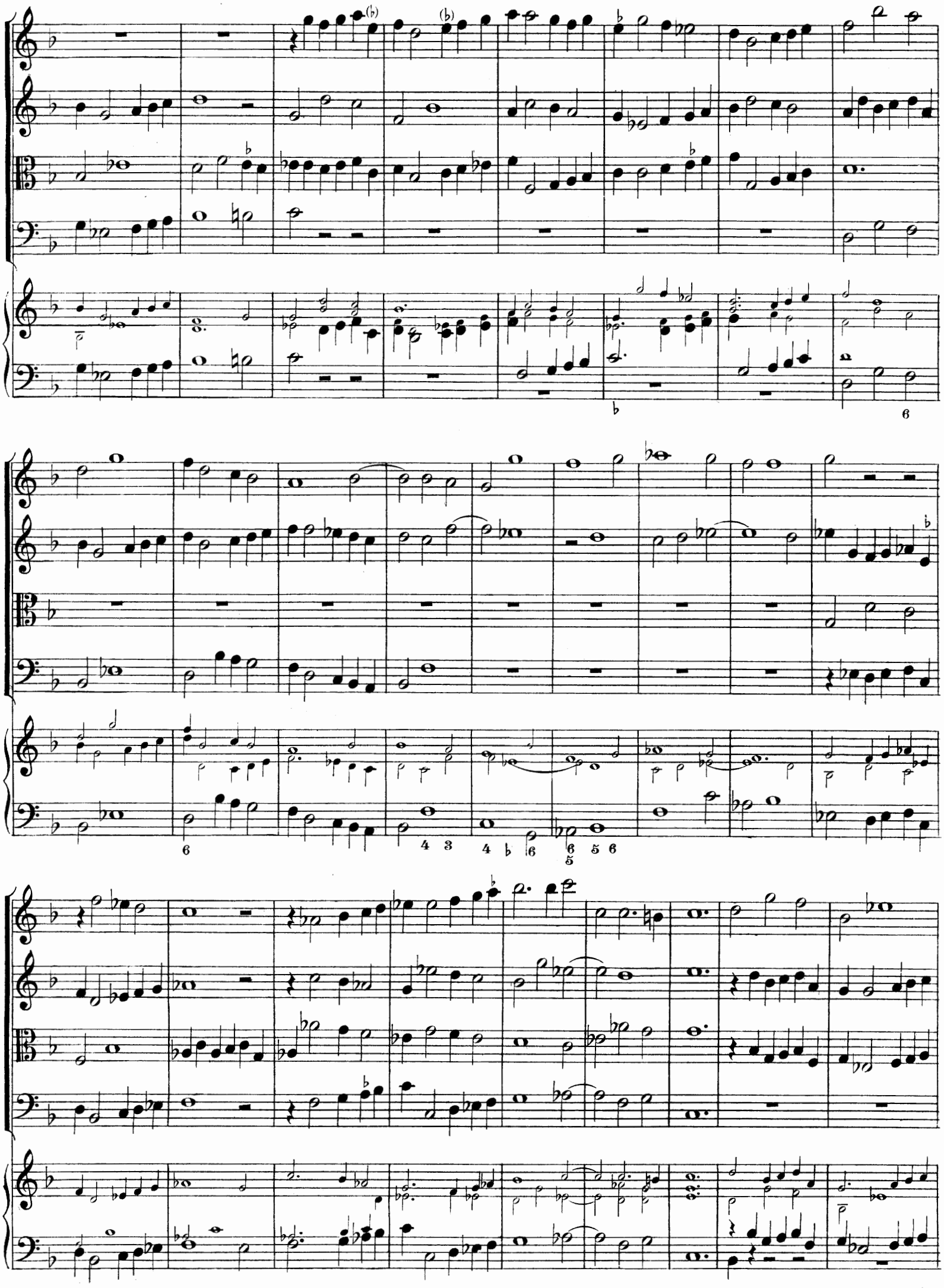
8 5

Adagio.

Allegro.

Allegro.


6 6
6 7 6 7 6 7 6 6 4 3 5 6 6 7 6
♯ ♮ 5



Allegro.

Allegro.

Adagio.

Adagio.

Sonata a Tre.

Violino I.

Violino II.

Basso e Fagotto.

Basso continuo.

Allegro.

Allegro.

Grave.

Grave.

Presto.

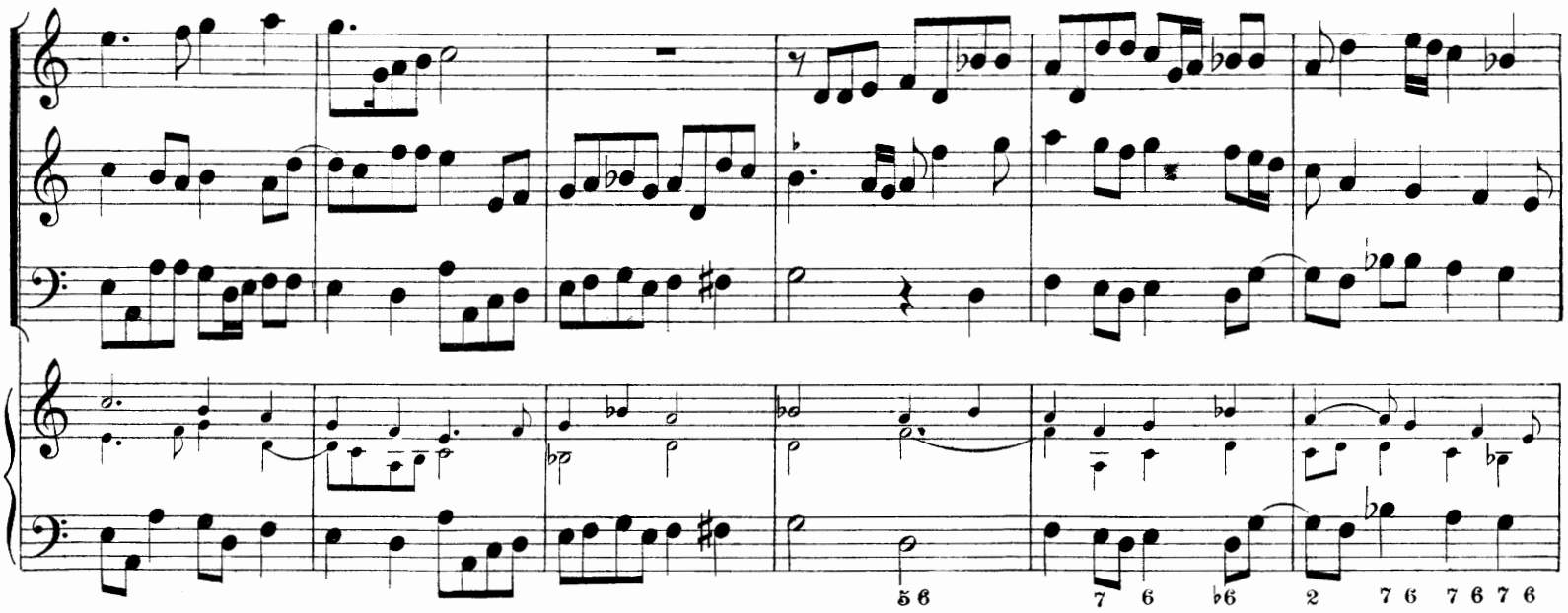
Presto.

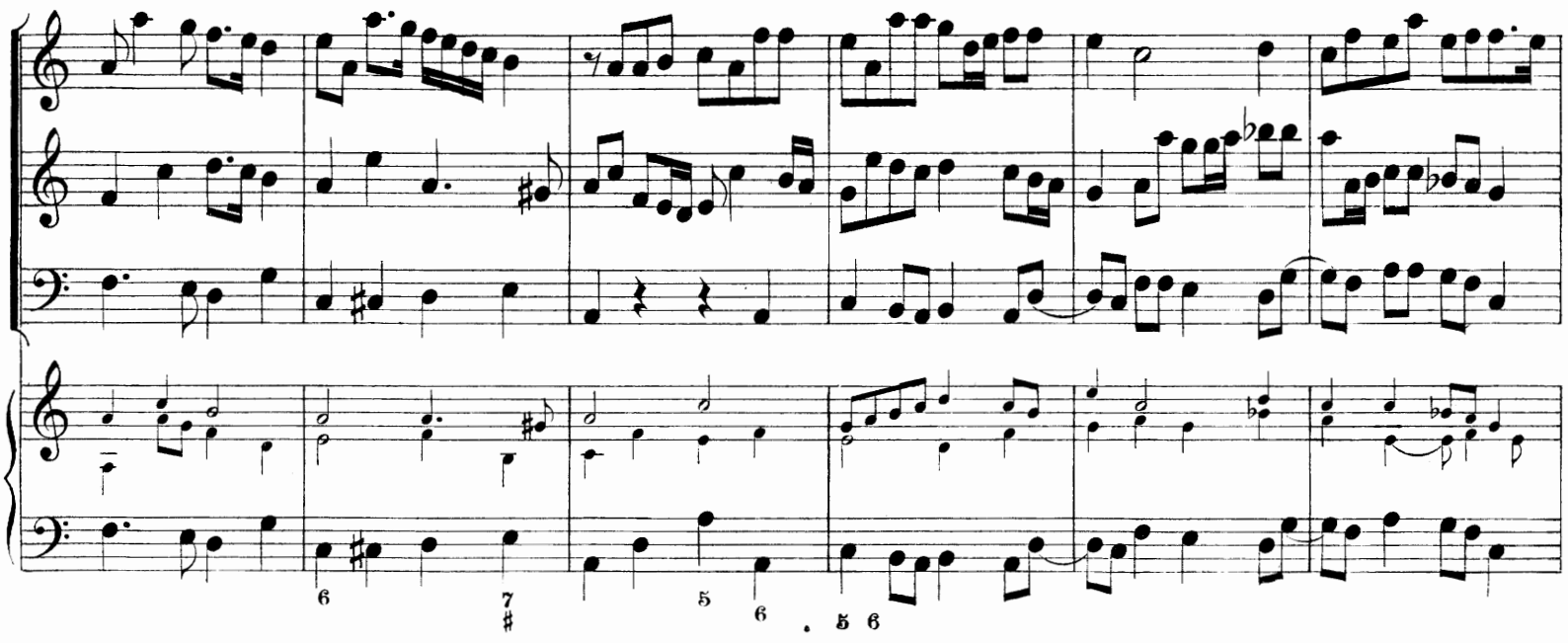
Grave.

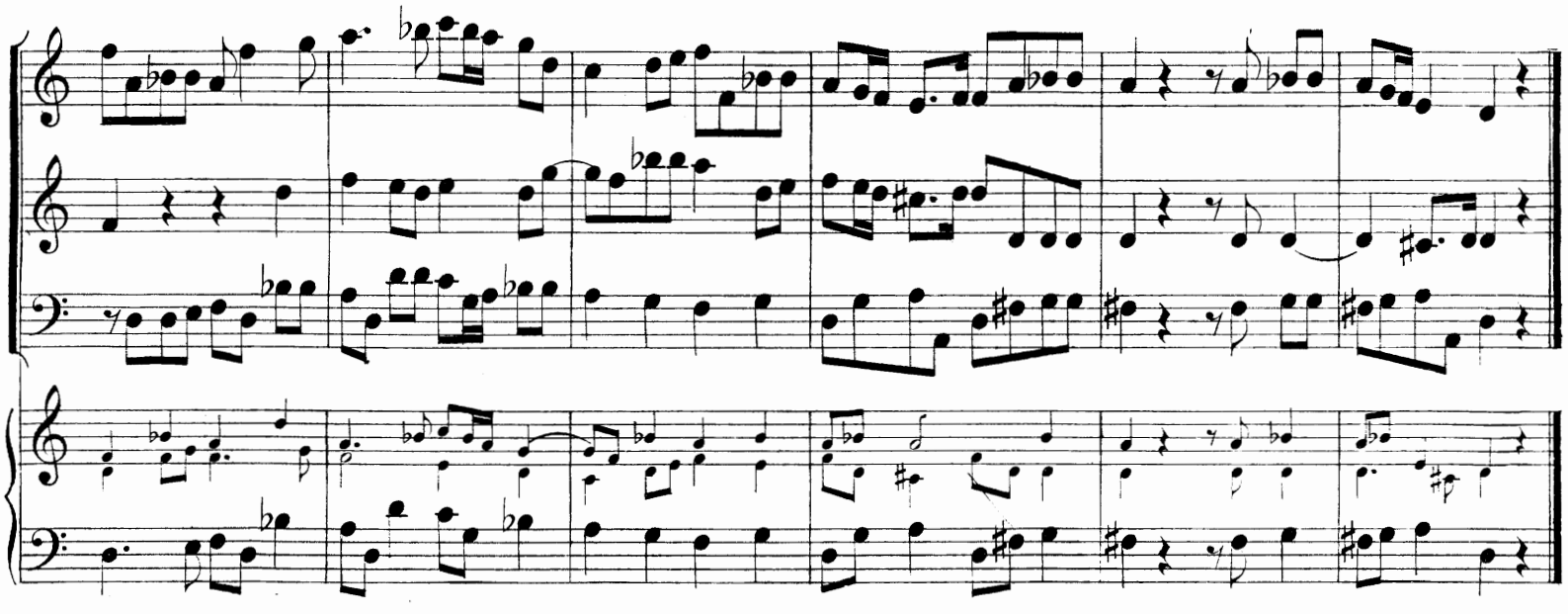
Grave.

Presto.

Presto.

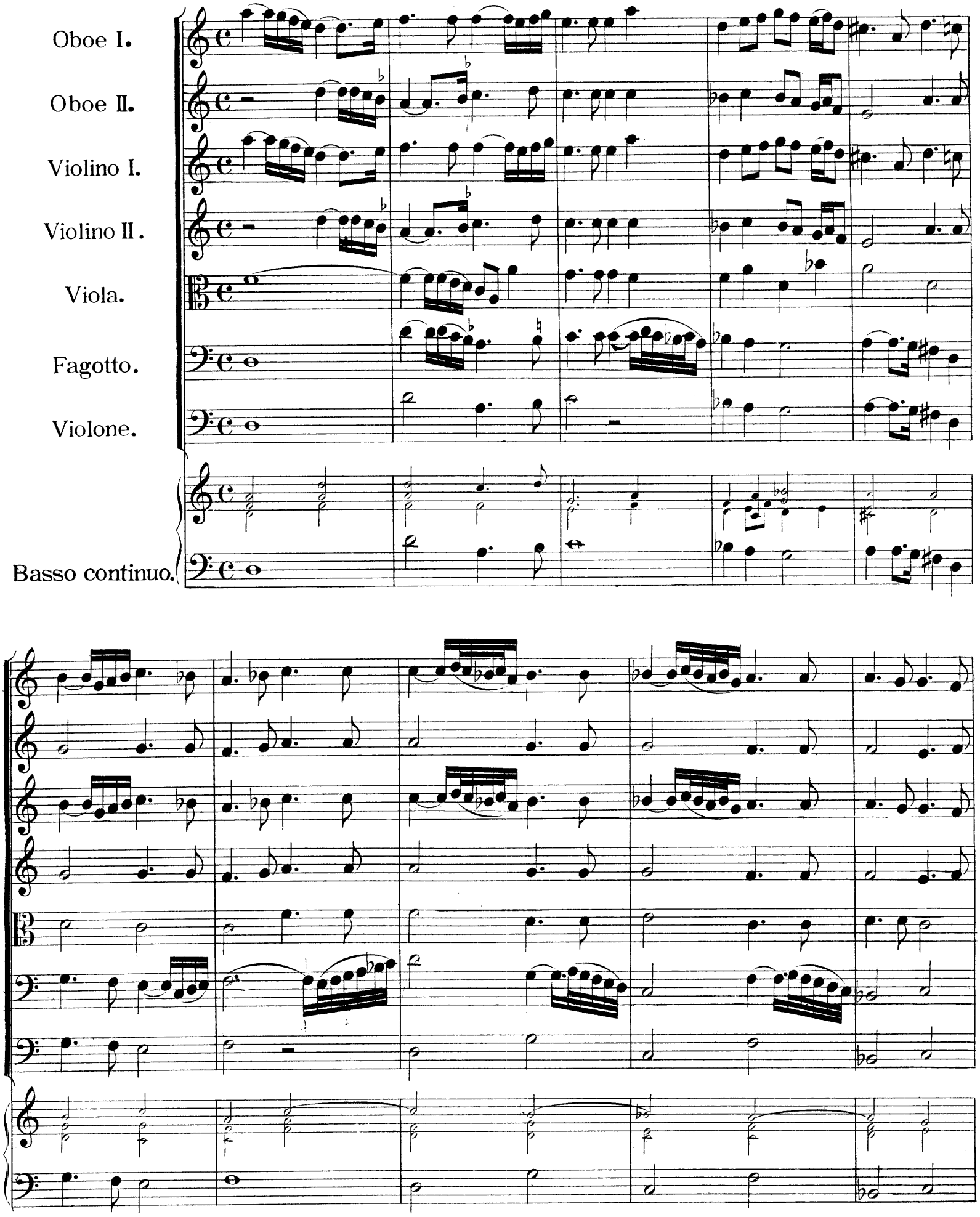

5 6
7 6 ♭6 2 7 6 7 6 7 6


6
7
♯
5 6
5 6

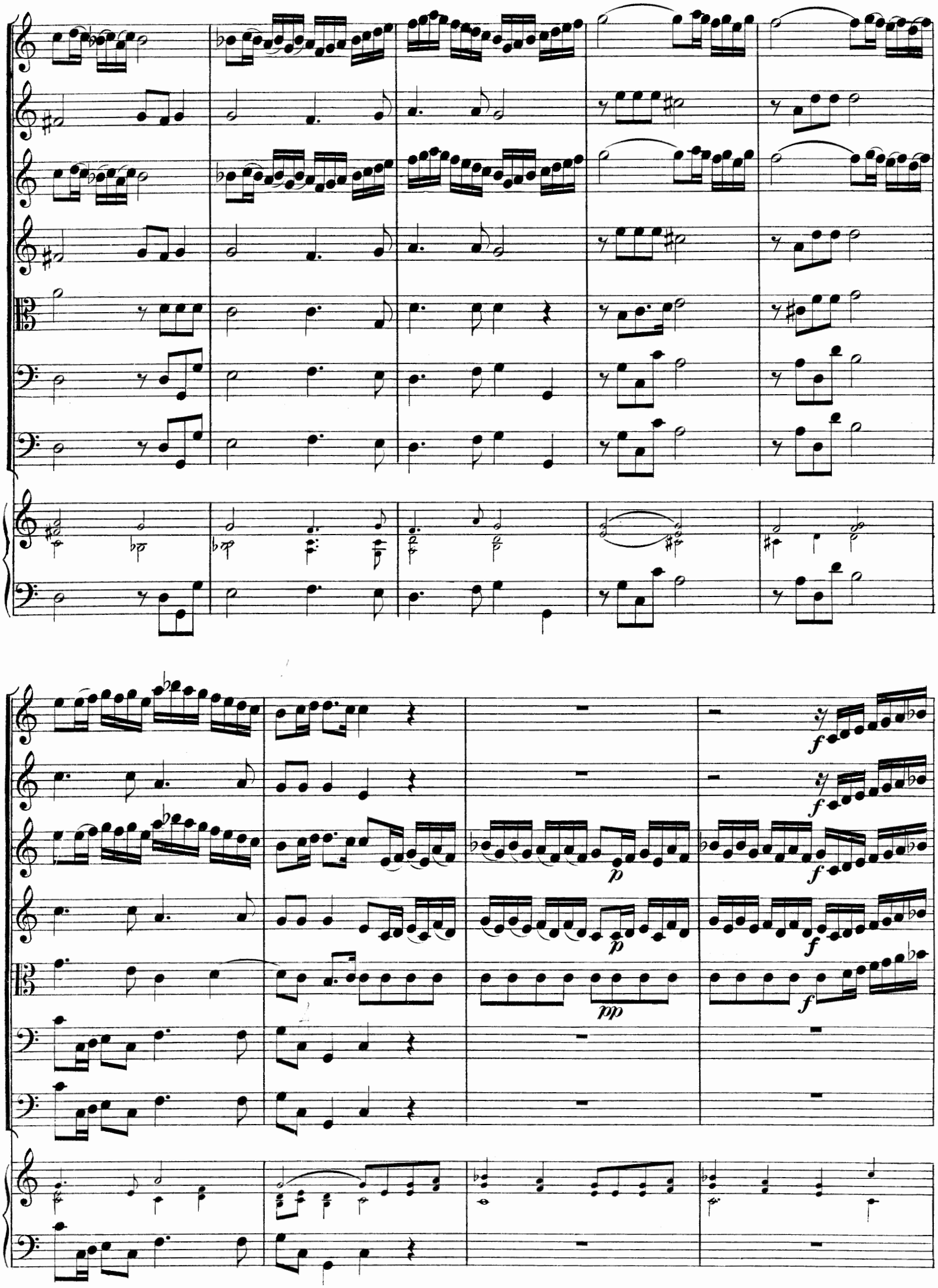


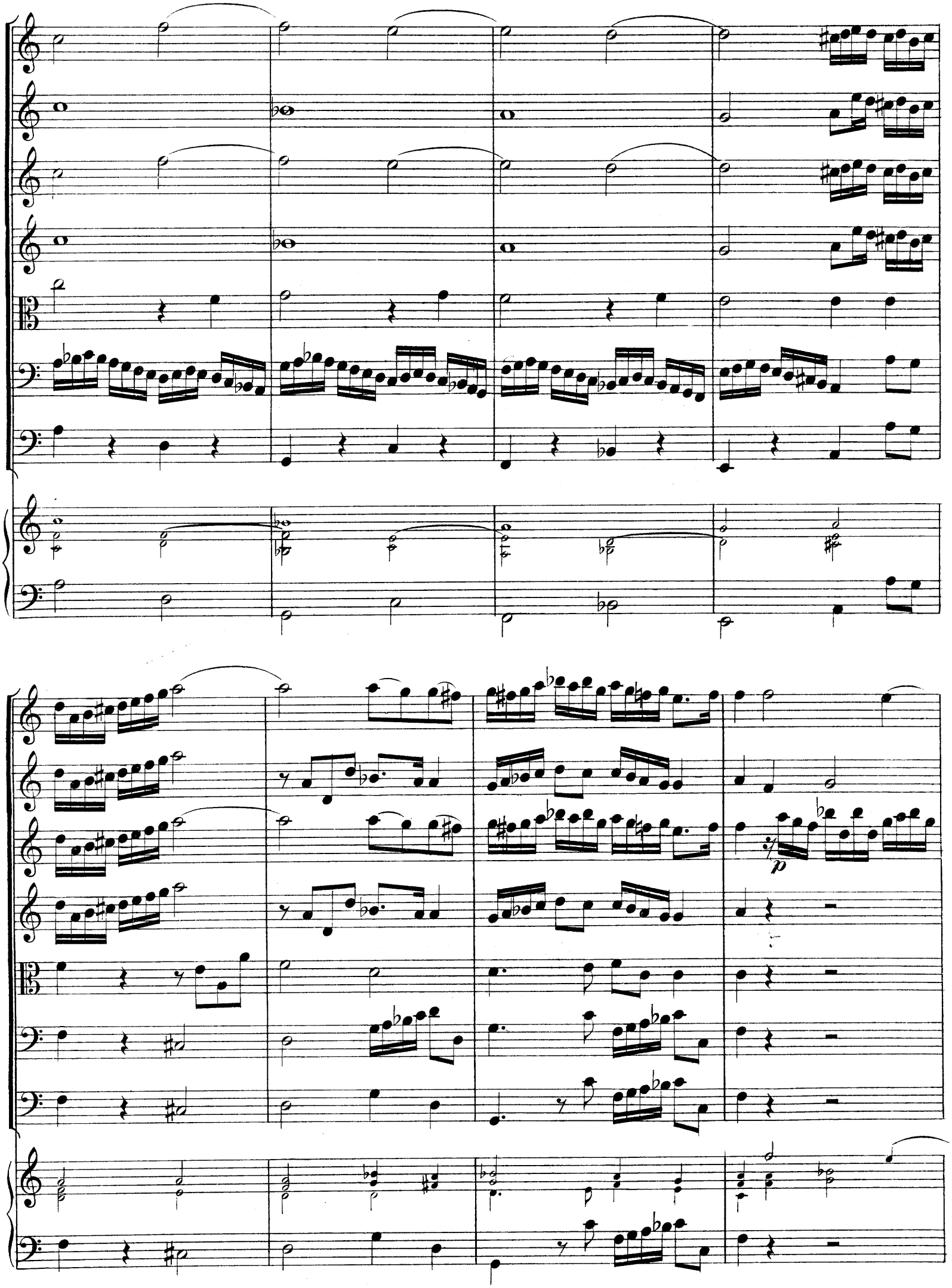
Ouverture.

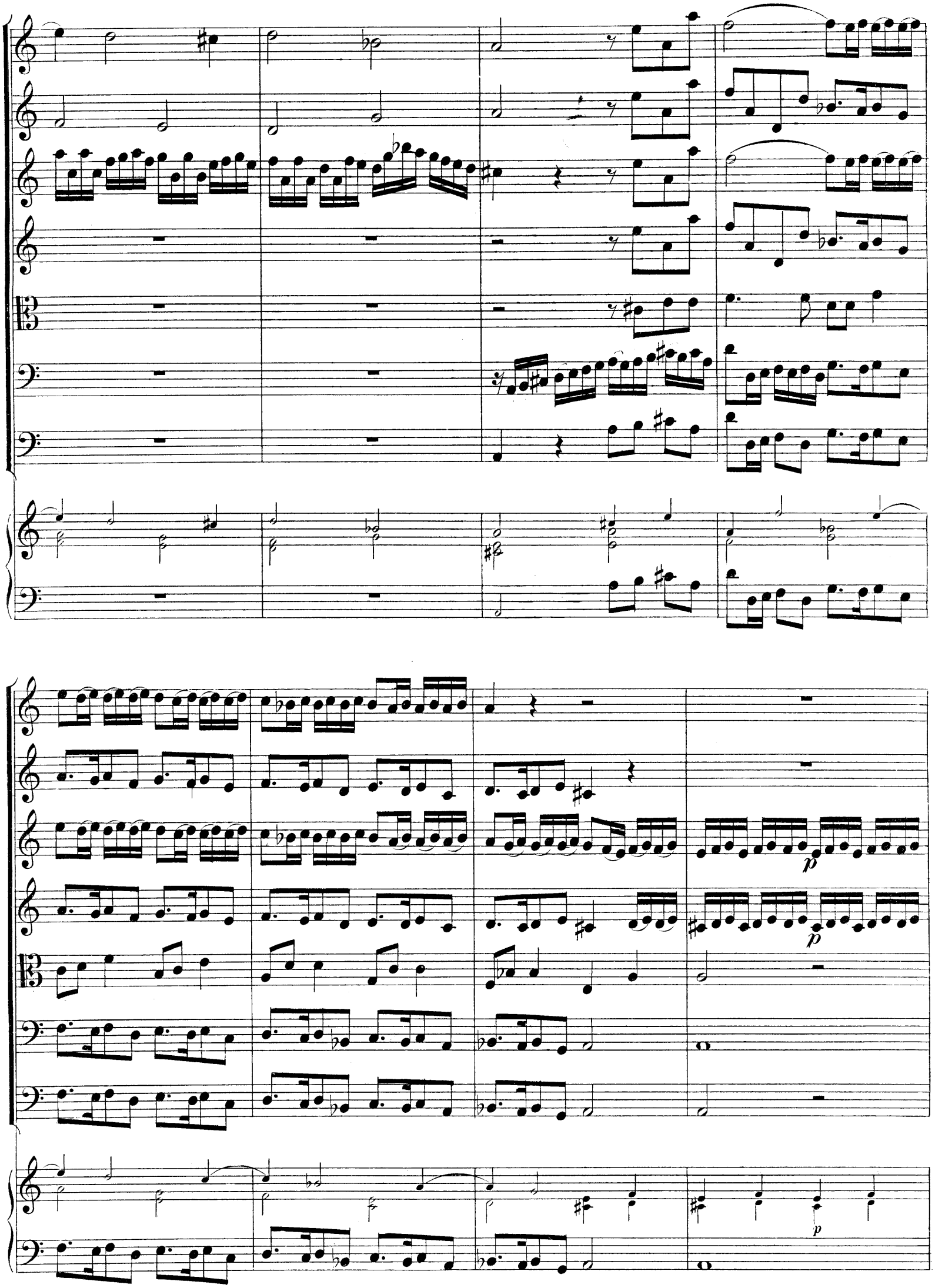
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto.
Violone.
Basso continuo.



Allegro.


f
f
p
f
pp
f




p
p
p

(tr)

(tr)

pp

p

p

p

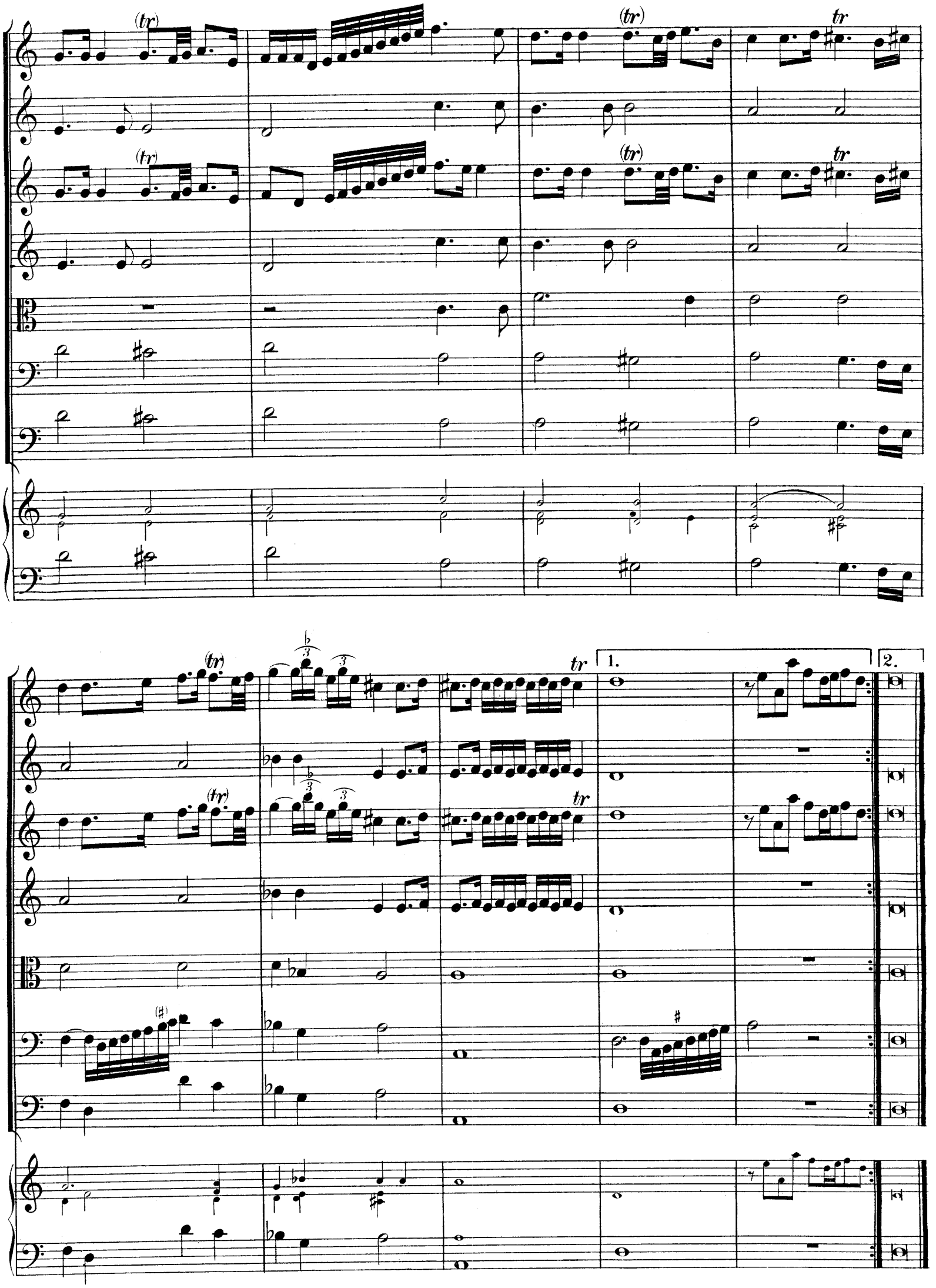
pp

f

f

f

f


(tr)
tr
1.
2.

Menuet.

Oboe I e II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto.
Violone.
Basso continuo.

Aria.

Adagio.

Oboe I.

Oboe II.

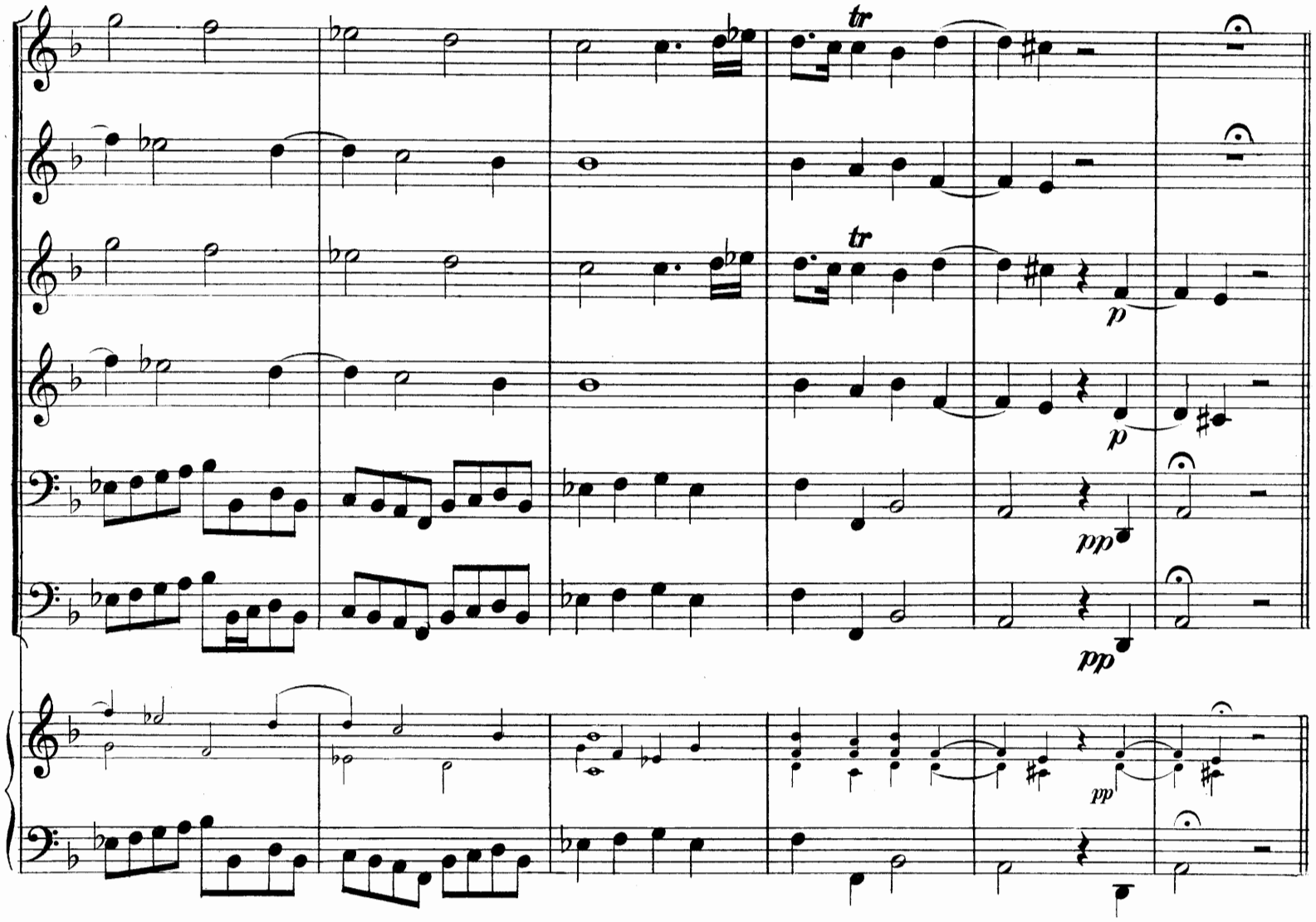
Violino I.

Violino II.

Fagotto.

Violone.

Basso continuo.



Fuga.
Presto.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.

Solo

Solo

Tutti.

Tutti.

Solo

Solo

Tutti

Tutti

Lentement.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.

Gigue.

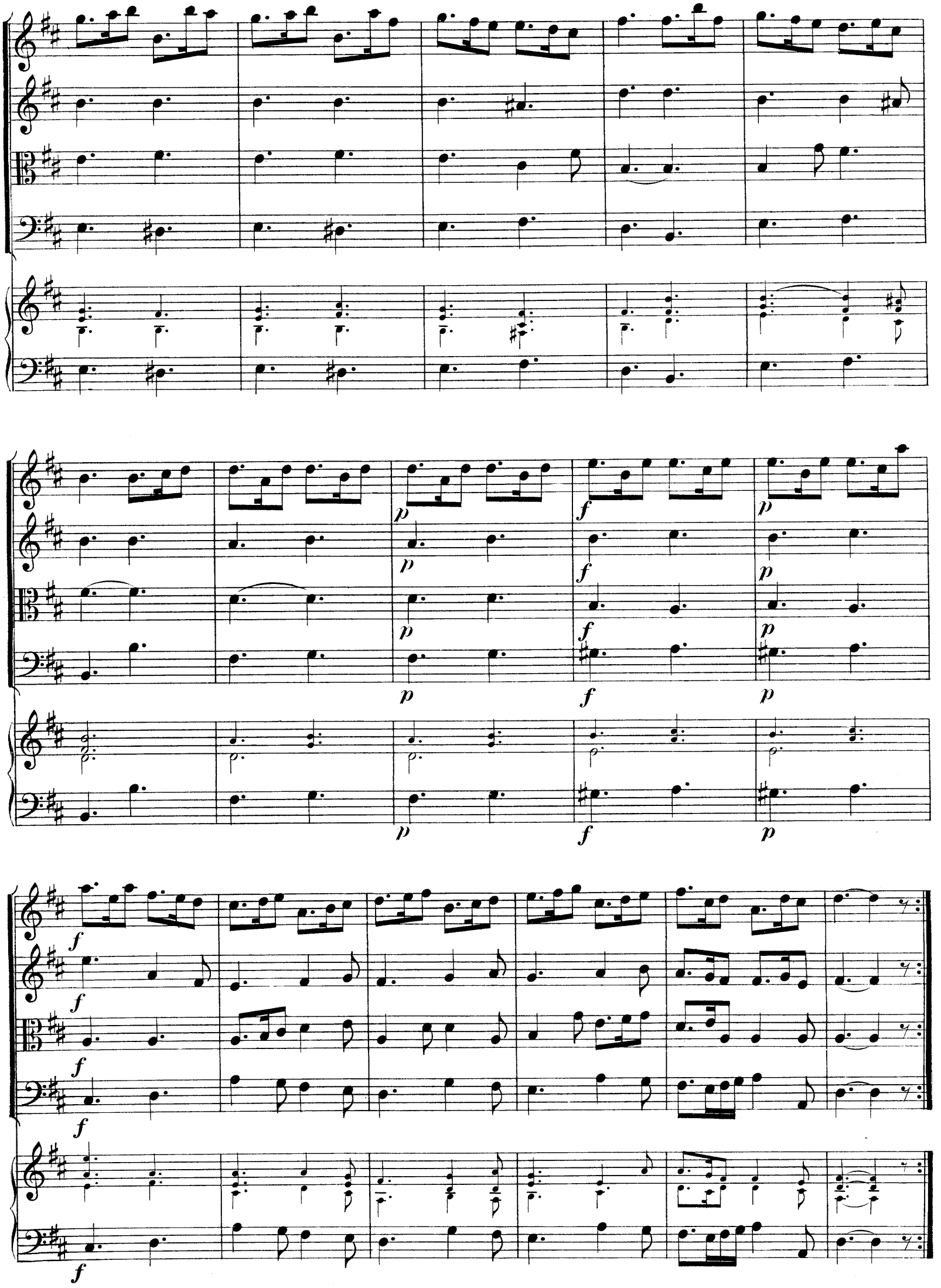
Oboe I.
Violino I.

Oboe II.
Violino II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.


p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
f
f
f

Aria.

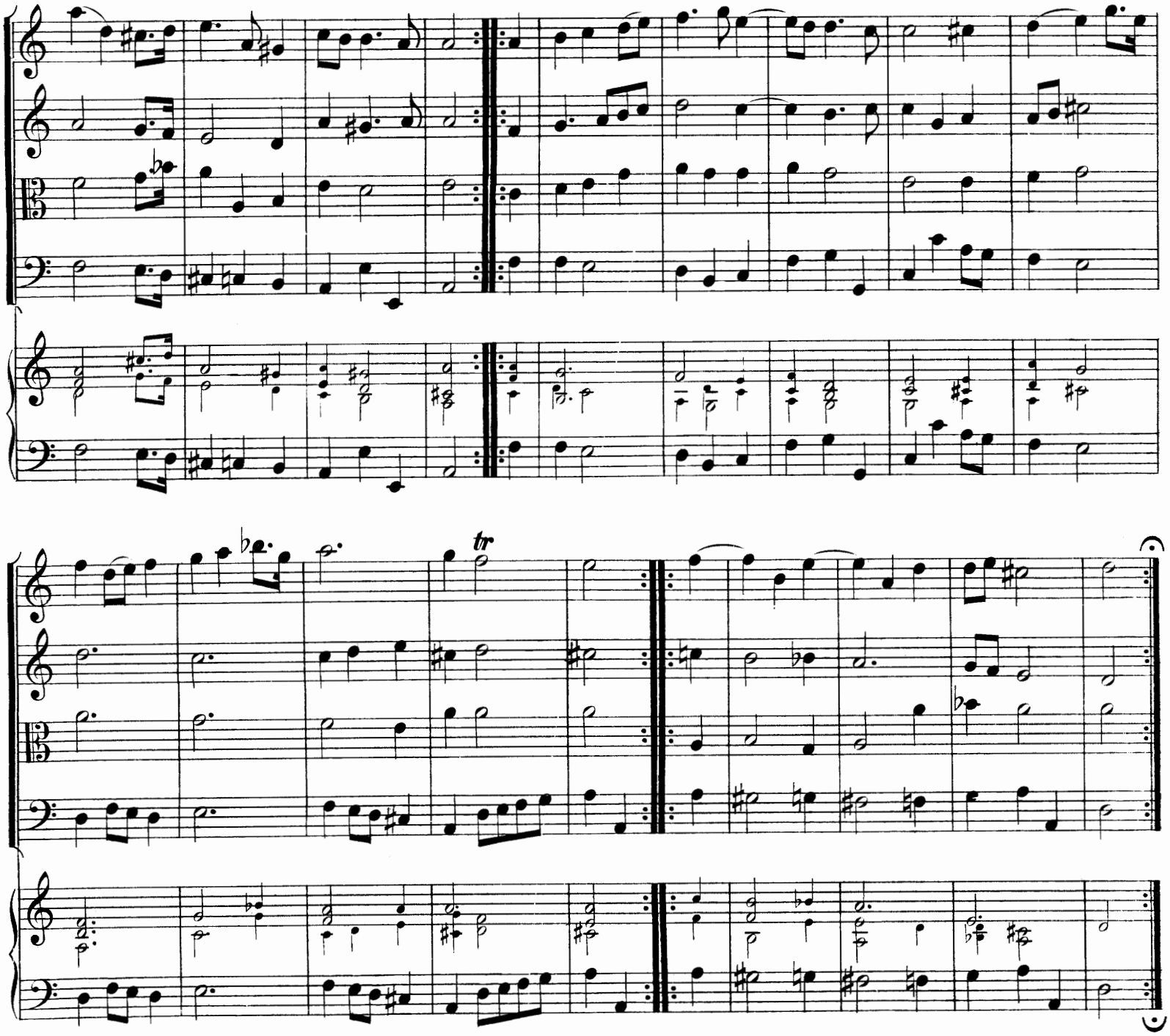
Oboe I.
Violino I.

Oboe II.
Violino II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.



Ouverture.

Oboe I e II.

Violino I.

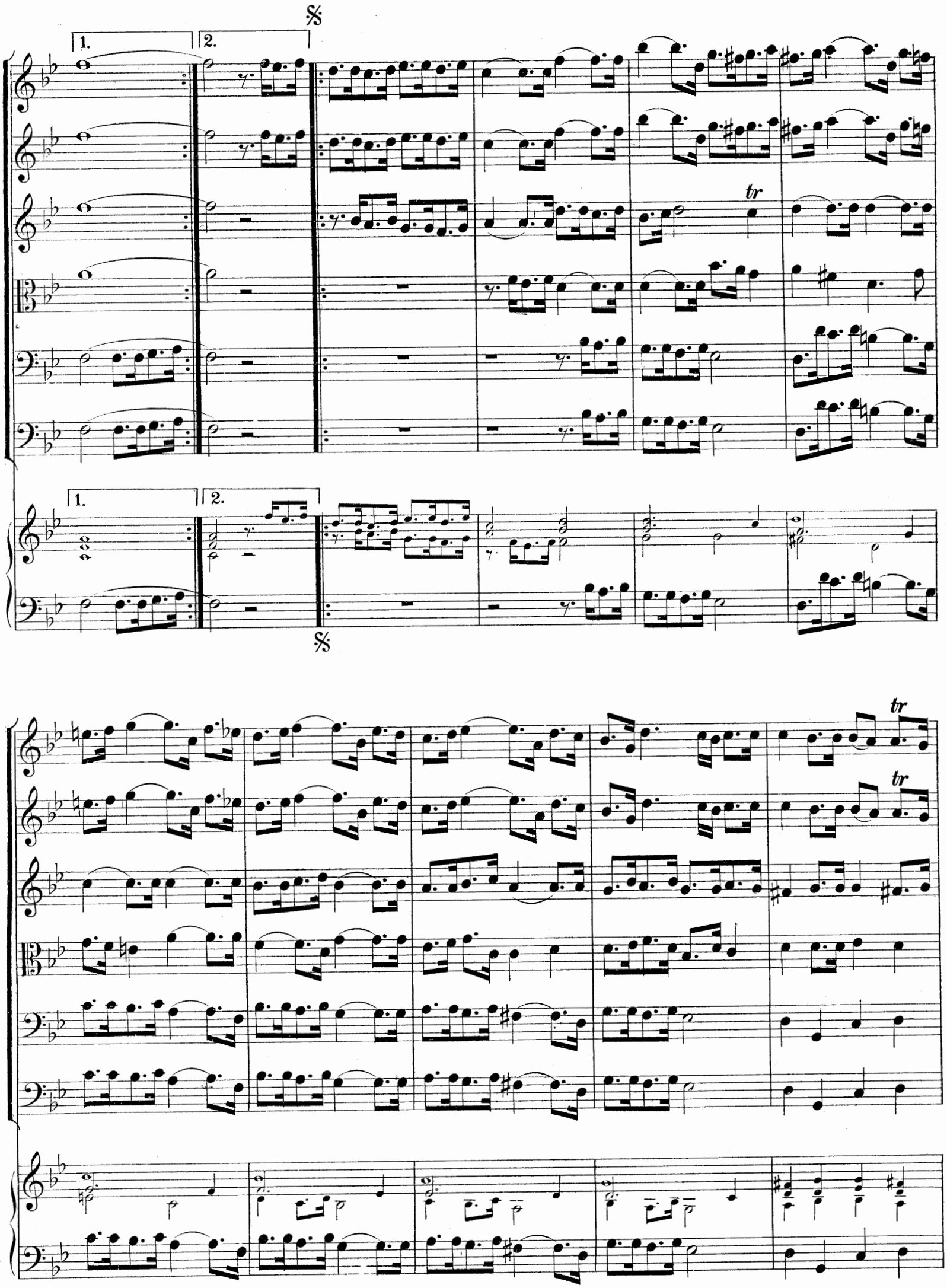
Violino II.

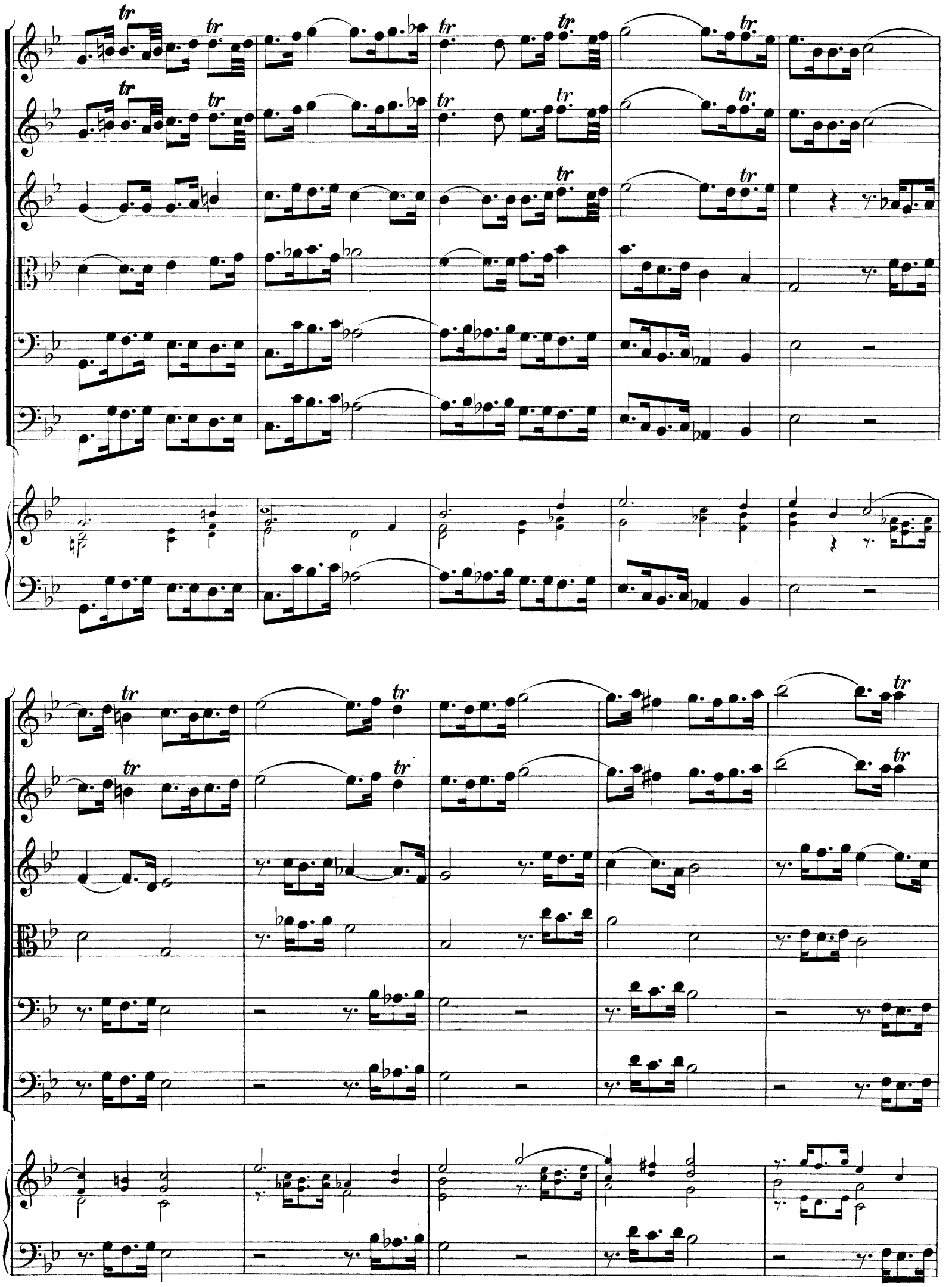
Viola.

Fagotto I e II.

Violone.

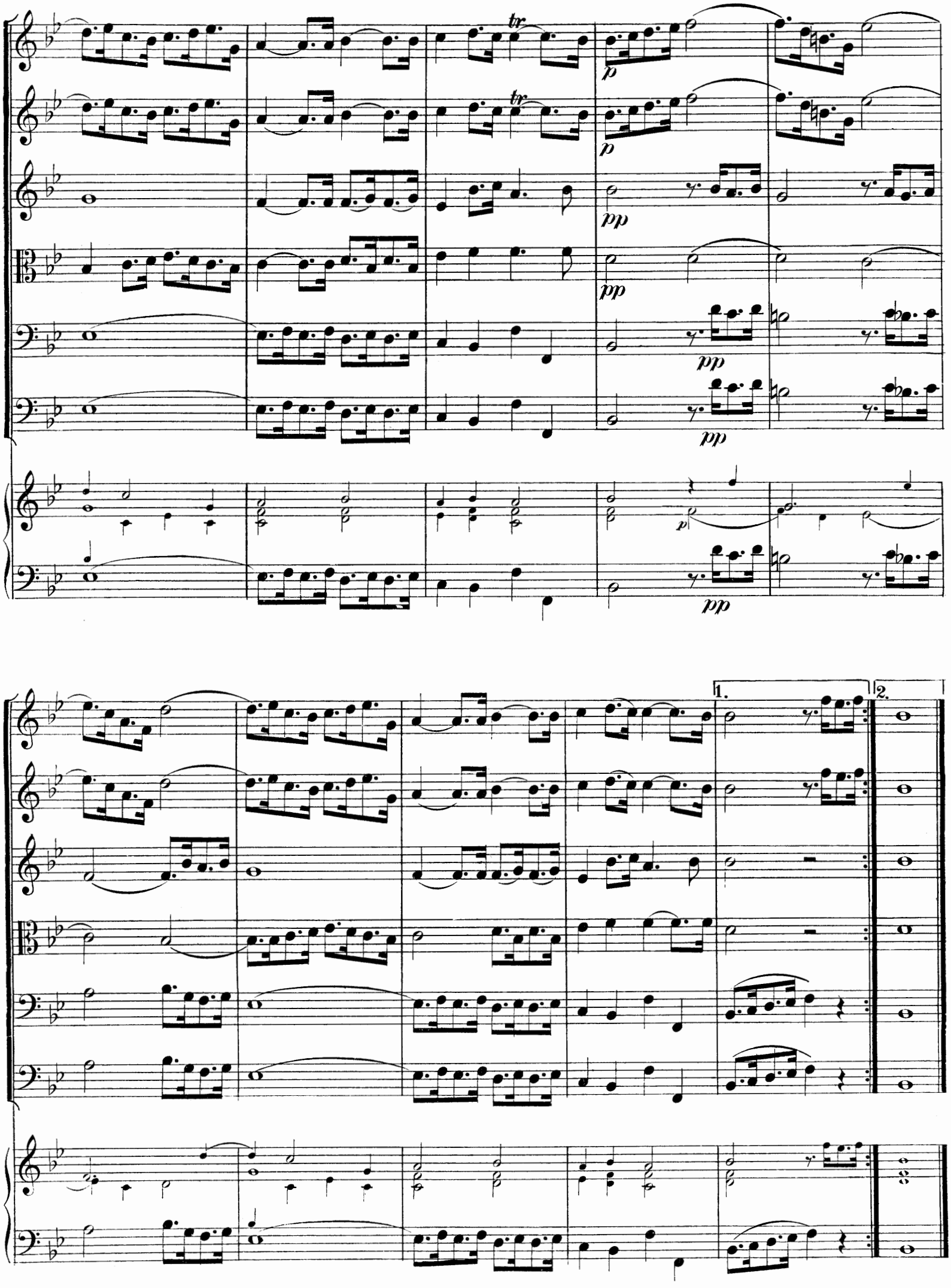
Basso continuo.


1.
2.
tr
1.
2.
tr
tr



Adagio.

Presto.


tr
tr
p
p
pp
pp
pp
pp
1.
2.

Aria.

Oboe I e II.
Violino I.

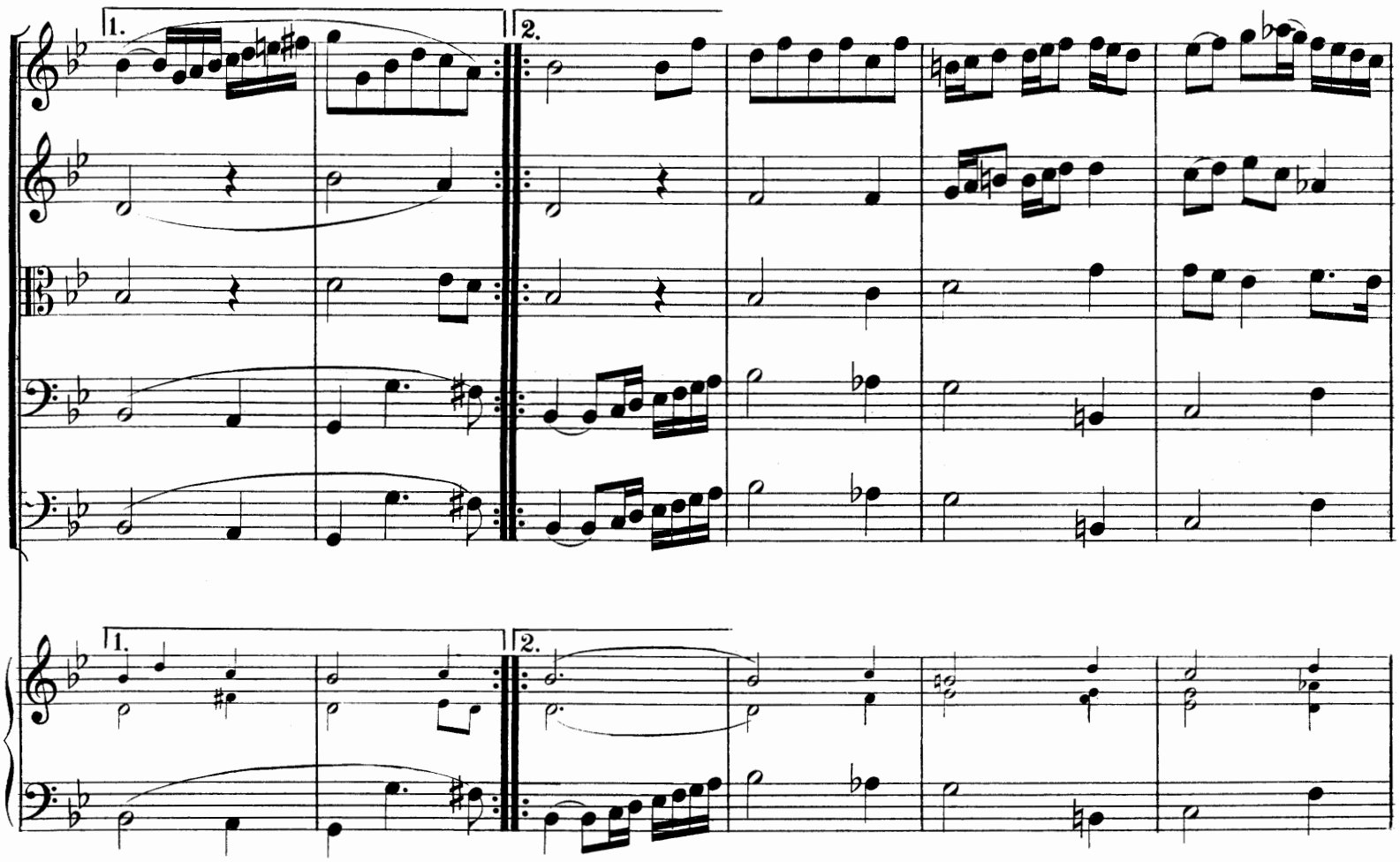
Violino II.

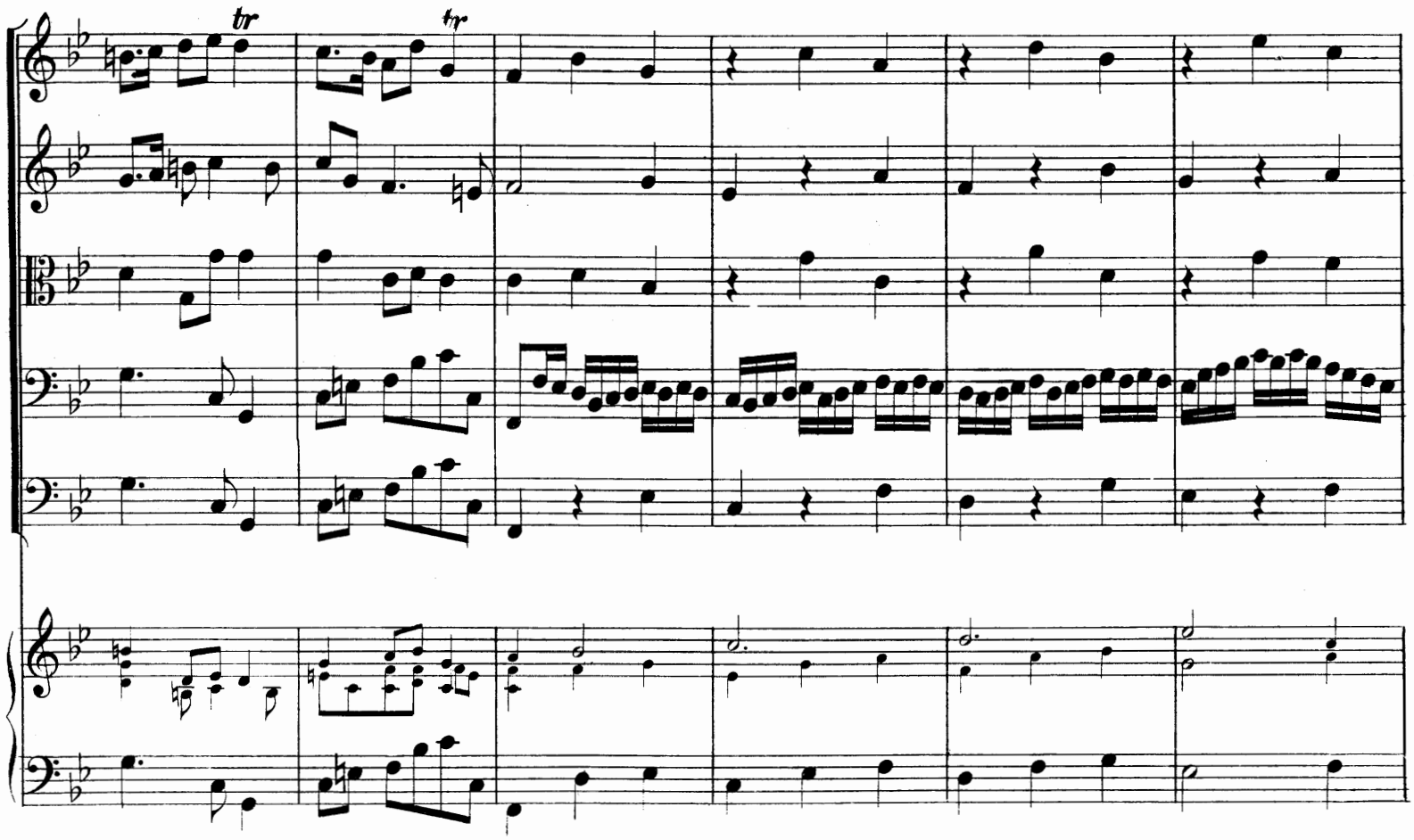
Viola.

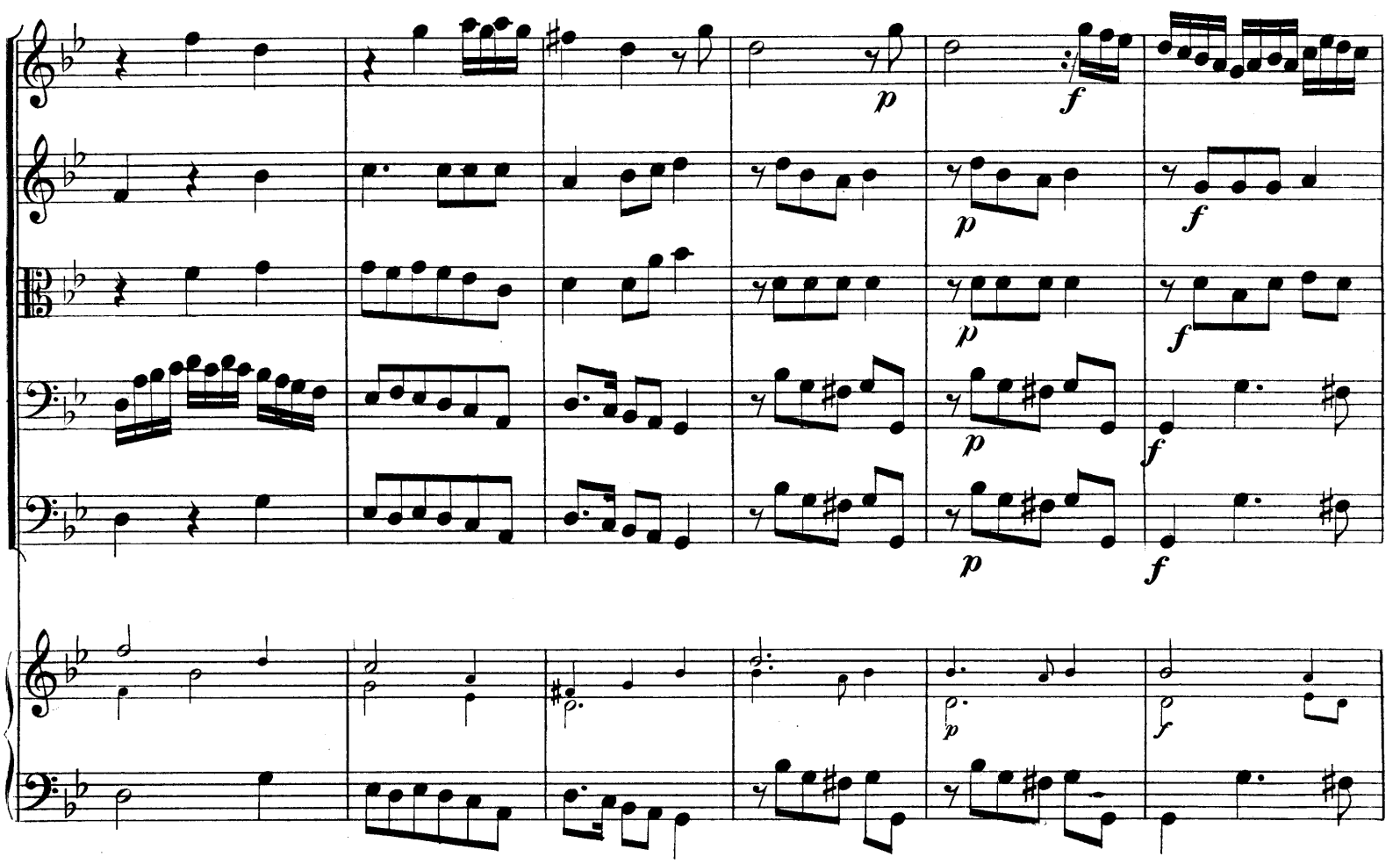
Fagotto.

Violone.

Basso continuo.


1.
2.
1.
2.


tr
tr


p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
tr
tr
1.
2.
1.
2.

Menuet I.

Oboe I e II.
Violino I e II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.

Menuet II.

Oboe I e II.
Violino I e II.

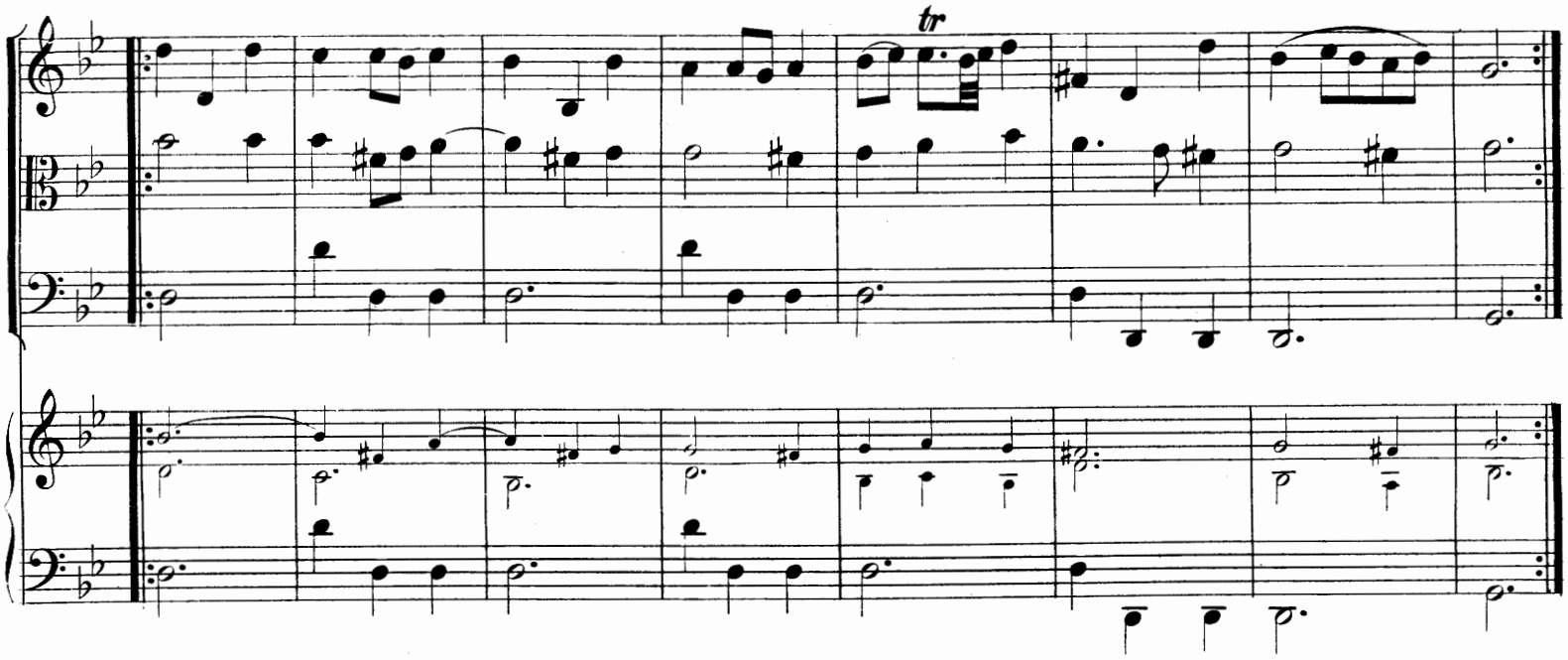
Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.

1. 2.

p *f*



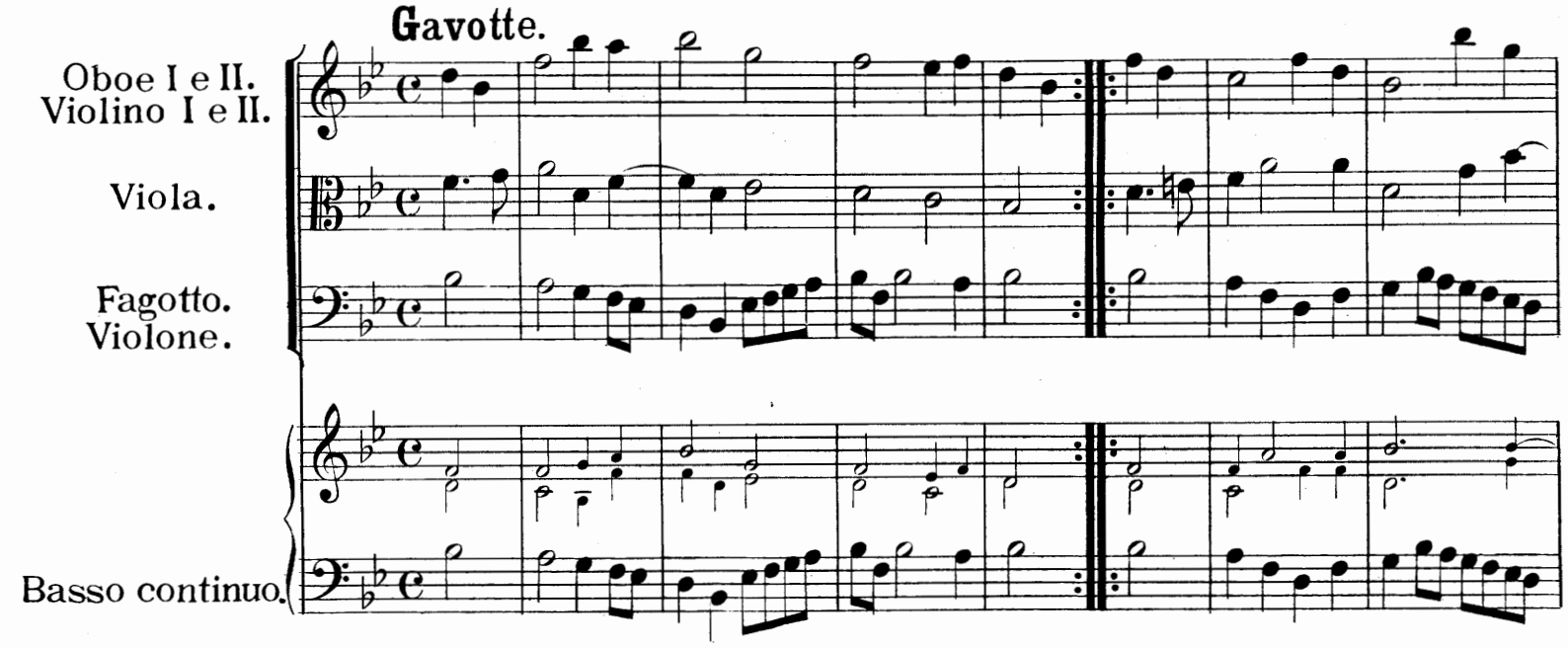
Gavotte.

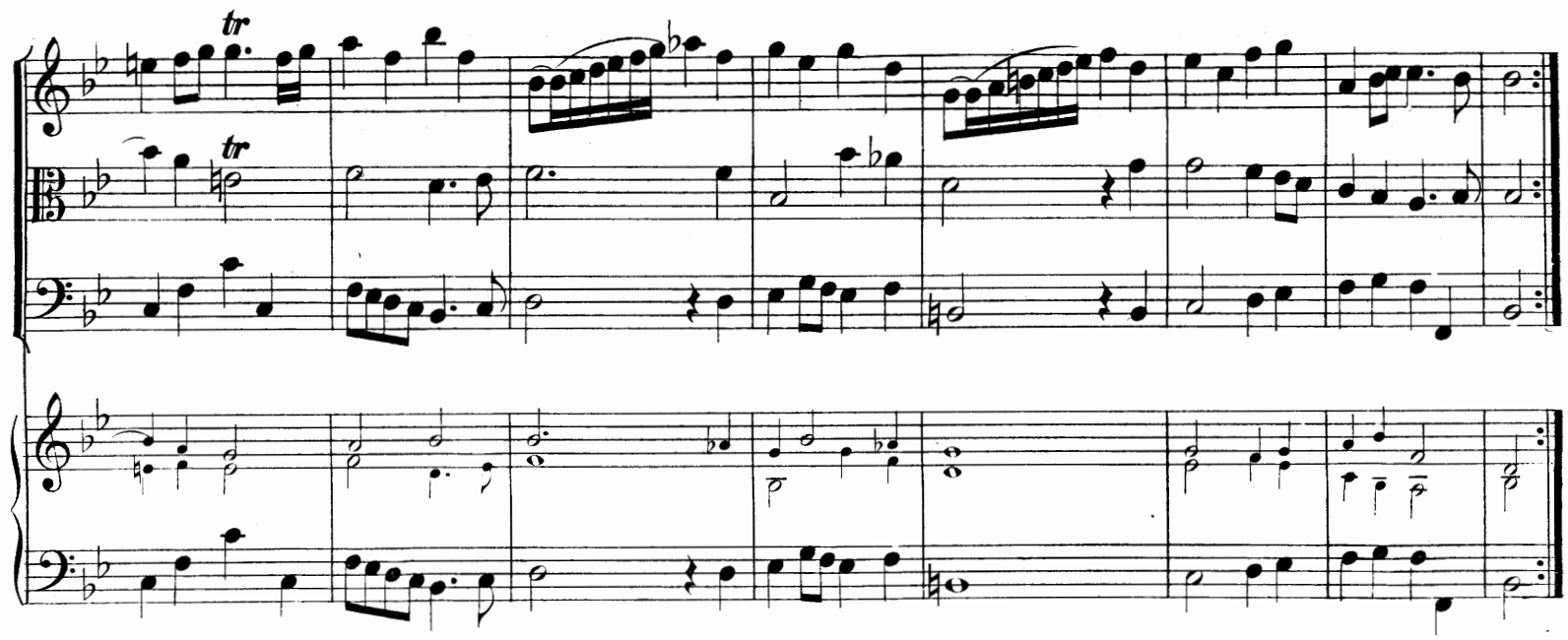
Oboe I e II.
Violino I e II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Basso continuo.





Passepied: „Der Schmidt.“

Oboe I e II.
Violino I e II.

Viola.

Fagotto.
Violone.

Clavier
mit
Basso continuo.

Gigue.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

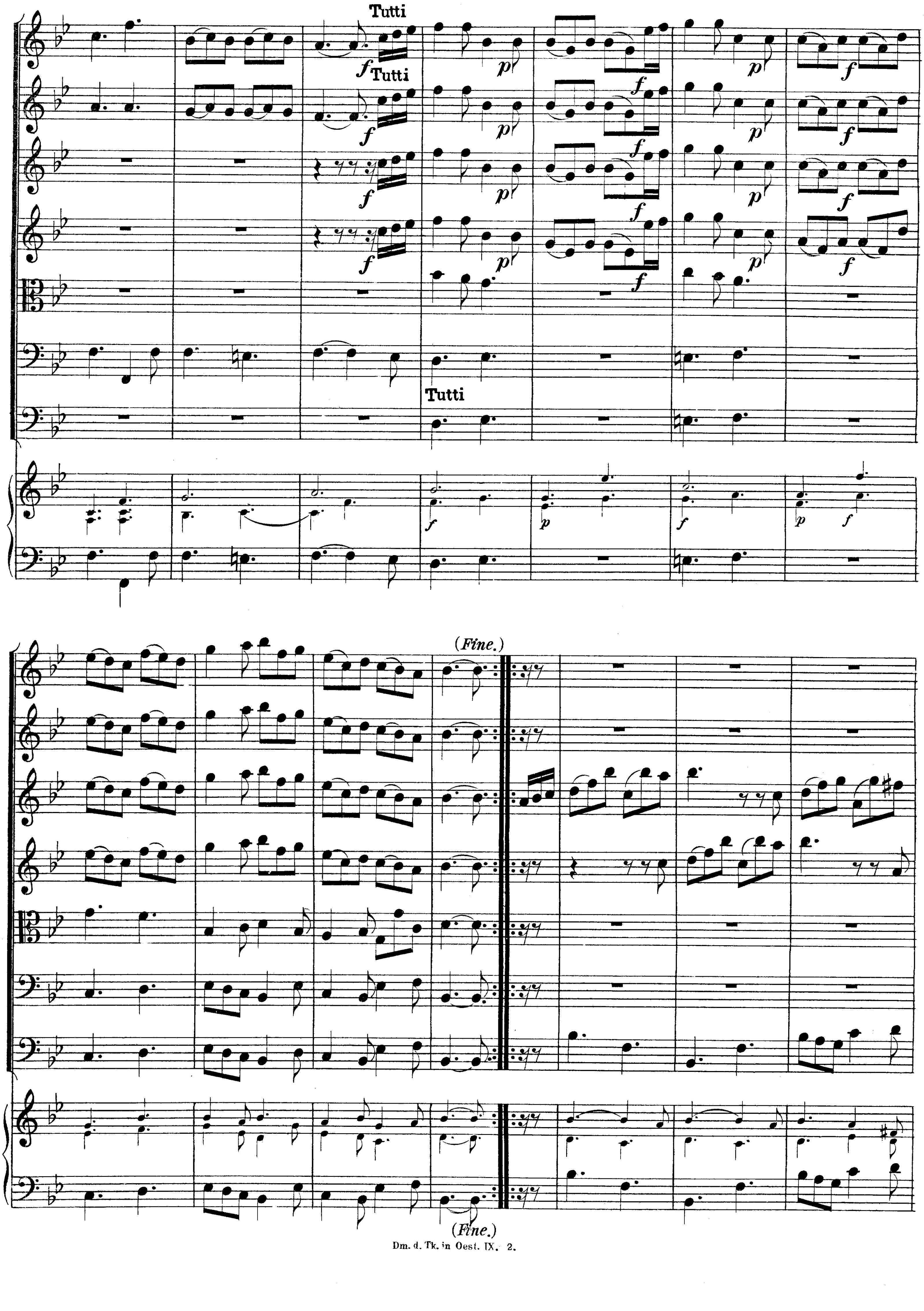
Fagotto.

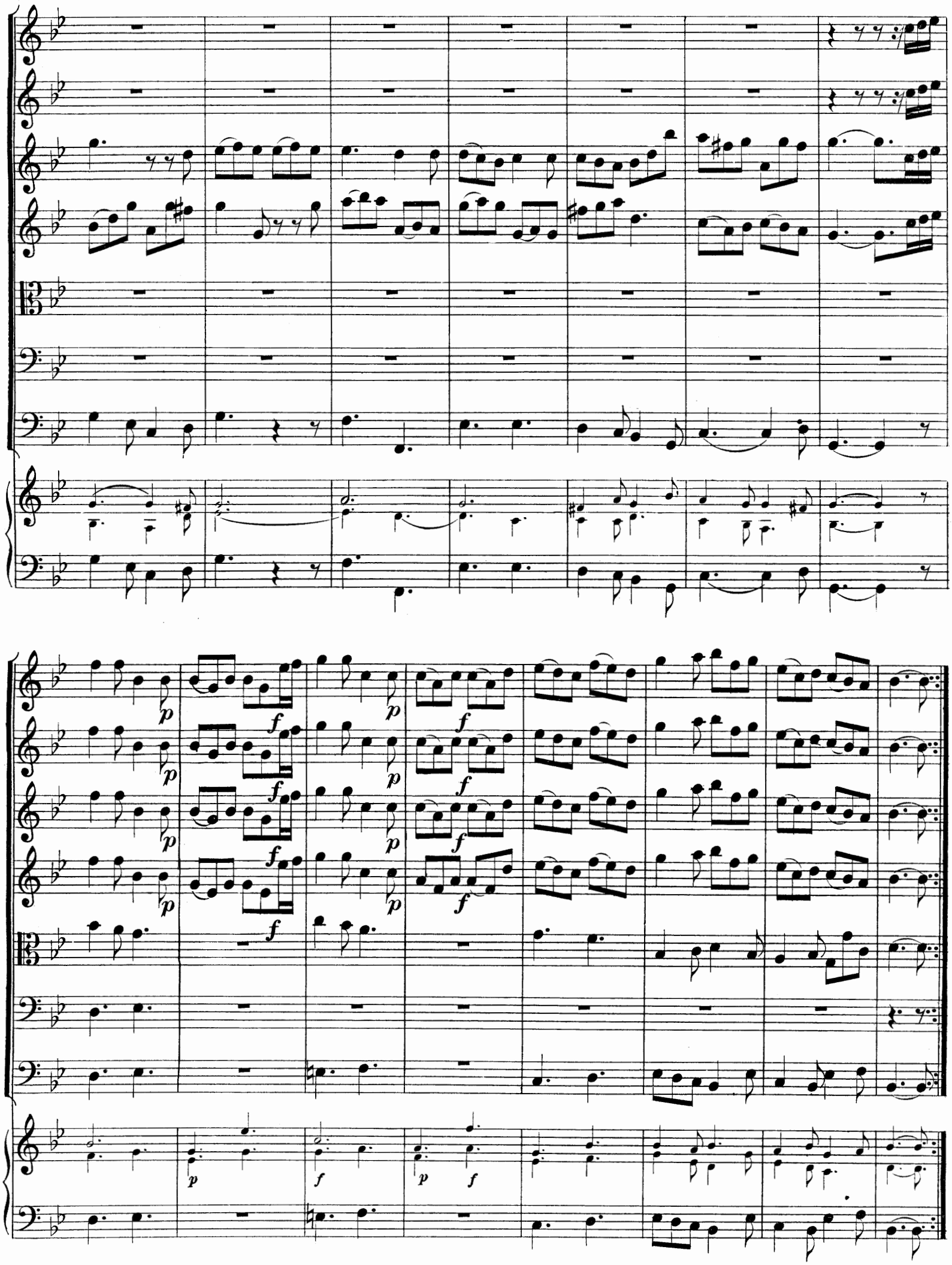
Violone.

Basso continuo.

Solo

Solo


Tutti
Tutti
Tutti
(Fine.)
(Fine.)


p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fagotto I. SOLO

Fagotto II. SOLO

Violone

REVISIONSBERICHT.

Revisionsbericht.

Die beiden Kirchensonaten sind aus einer Handschrift der Königlichen Privatsammlung in Dresden. Der Sammelband, Sign. D[a] 2[a] ist von der Hand des Johann Dismas Zelenka in den Jahren 1718/9 in Wien geschrieben. Er trägt die Aufschrift „*Collectaneorum musicorum libri 4 de diversis autoribus*“. 4 Sonaten von Fux stehen auf S. 300—314. Köchel führt die beiden Sonaten unter Nr. 347 und 342 seines thematischen Cataloges der Werke von Fux an. Die Abschriften sind sorgfältig und, weil von einem so vortrefflichen Musiker herrührend, verlässlich. Einige Schreibversehen konnten ohneweiters emendirt werden. Die hinzugefügten Accidentien sind als solche erkennbar, da sie oberhalb der betreffenden Noten stehen. Das Gleiche gilt von den beiden Ouverturen. Die Vorlagen derselben sind in der Grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt, Nr. 1616 und 1615. Die erstere (Papierhandschrift, Hochfolio, 3 lose Blätter, 10 Seiten), führt die Aufschrift „*Ouverture a 2 Hautb. 2 Violn Viol: Fagotto e Violone del Sig[re]. Fux*“, die Zweite (2 Blätter, 8 Seiten) ist bezeichnet „*Ouvertur a 2 Hautb. 2 Violn Viol. 2 Fag. Violone del Sign. Fux*“. Beide stammen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Nur über eine Stelle bemerkt, dass die Quintenfolge Seite 39, Takt 3 in den äusseren Stimmen nicht übersehen, sondern als wohl beabsichtigte Freiheit angesehen wurde.

Guido Adler.

Druck von
Jos. Eberle & Co., Wien