



Johann Joseph Fux
Musica di camera
„TÜRKENSCHLACHT“

Triopartita in g-Moll, K 320

1.	Andante	2'23
2.	Allegro	2'01
3.	Sarabande	3'14
4.	Passacaglia	3'17

Sinfonia a 3 in D-Dur, K 330

(früher Johann Joseph Fux, neuerdings und wohl richtiger Georg Philipp Telemann zugeschrieben)

5.	Adagio	1'38
6.	Vivace	2'51
7.	Largo	1'35
8.	Presto	1'36

Triopartita in d-Moll, K 326

9.	Vivace	2'26
10.	Adagio	1'43
11.	Presto	2'12
12.	Allemande	3'32
13.	Sarabande	2'54
14.	Gigue	2'28

„Türkenschlacht“

Zusammenstellung: Lorenz Duftschmid

Aufzug

15.	Turcaria-Janitschara, K 331	4'20
16.	Les vainqueurs, K 323	2'05

Préparation

17.	Marche des Ecurieus, K 356	1'27
18.	Il Libertino, K 329	0'51

Die Schlacht

19.	Les Combattans. K 323 Aire La Volage, K 356	2'33
-----	--	------

Lamentatio

20.	Rondeau, K 327 Trio, K 325	2'46
-----	-------------------------------	------

Réjouissance

21.	Contredanse, K 327	1'59
22.	Rondeau, K 321	3'08

ENSEMBLE « ARMONICO TRIBUTO »

Leitung: Lorenz Duftschmid

Michael Oman	Blockflöte
Gunar Letzbor	Violine
Brigitte Täubl	Violine
Lorenz Duftschmid	Viola da Gamba
Wolfgang Glüxam	Cembalo, Orgel
Robert Pammer	Percussion

Die Musikkarriere des Johann Joseph Fux war ein Aufstieg mit Hindernissen, ein Aufstieg vor allem gegen ästhetische und soziale Vorurteile, die dem armen Bauernsohn aus der Steiermark in einem von Italienern beherrschten Musikleben am Wiener Hof entgegenschlagen mußten. Ein Dorfpfarrer sorgte dafür, daß der 1659 oder 1660 in Hirtenfeld bei Graz Geborene sein Talent nicht dem ländlichen Umfeld opfern mußte. Für den Unterricht in Graz war er auf ein Stipendium der Jesuiten angewiesen, sein Studium der Rechte in Ingolstadt verdiente er sich auf der Orgelbank. In den 1690er Jahren ließ er sich als Organist in Wien nieder, wo ihn Kaiser Leopold I. wahrscheinlich 1693 auf einem Jagdausflug „entdeckte“. Die merkwürdigen Umstände dieser Begegnung und ihre Folgen, Fuxens Aufstieg in kaiserliche Ämter, waren schon zu seinen Lebzeiten Anlaß zur Legendenbildung. Der Hamburger Musikkritiker Johann Adolf Scheibe schilderte diese Begegnung 1740 in mythologischer Form als Geschichte eines „dacischen Schäfers“ (=Fux), den der Thrakerkönig (=Leopold I.) gegen die Intrigen seiner griechischen (=italienischen) Hofmusiker an den Hof gezogen habe, um ihn zum „Oberaufseher über die Musik“ zu ernennen. Letzteres geschah tatsächlich freilich erst unter Leopolds jüngerem Sohn, Karl VI., während dessen Regentschaft Fux 1711 zum Vizekapellmeister und schließlich 1715 zum Hofkapellmeister aufstieg. Er brachte für dieses Musikeramt – das zweithöchste der Christenheit – außer seinen musikalischen Fähigkeiten menschliche Güte, Kaiserstreue und seine akademische Bildung mit, der wir auch seine berühmte lateinische Kontrapunktlehre „Gradus ad parnassum“ (Stufen zum Parnaß) verdanken.

Als Komponist war Fux in erster Linie Kirchenmusiker, in zweiter Opern- und Oratorienkomponist. Seit seiner Ernennung zum Hofcompositeur hatte er aber auch umfangreiche Beiträge zur weltlichen Instrumentalmusik bei Hofe zu liefern. Erst diese drei Aufgabenbereiche zusammen ergaben das Dreigestirn des barocken Stilkosmos, der sich aus theatralischem Kirchen- und Kammerstil zusammensetzte. Zu letzterem trug Fux zunächst 1701 seinen „Concentus musico-instrumentalis“ bei, eine Kaiser Joseph I. gewidmete, hochbedeutende Sammlung von Orchestersuiten; später folgten – die Datierung ist in den meisten Fällen unsicher – die „Triopartiten“. Ihr Titel grenzt sie von den „Triosonaten“ ab, die am Wiener Hof ausschließlich zum kirchlichen Gebrauch und in chorischer Streicherbesetzung aufgeführt wurden. Die Triopartiten aber waren „musica da camera“ im ursprünglichen Sinne: Musik für die fürstliche Kammer als intime und geistreiche Unterhaltung. Sie sind durch ihren Ideenreichtum und ihre eigenwillige Formensprache besonders gut geeignet, gängige Vorurteile über den „trockenen Theoretiker“ Fux zu widerlegen.

Die Partiten sind – wie die Cembalopartiten Bachs – französische Suiten mit längeren italienischen Einleitungen. In der Partita d-Moll, K 326, folgen auf eine dreisätzig italienische „Sinfonia“ drei klassische Suitensätze: Allemande, Sarabande und Gigue, in K 320 wird eine zweisätzig italienische „Sonata“ von einer Sarabande und Passacaglia ergänzt. Die sonatenhaften Einleitungsstücke dieser beiden Partiten finden sich denn auch, losgelöst von den folgenden Tanzsätzen, unter den Fuxschen Triosonaten wieder, unter denen auch, mit einem einleitenden Adagio, die Passacaglia aus K 320 rangiert.

Ich sage, jene Composition darf den Vorzug des guten Geschmackes für sich in Anspruch nehmen, die, auf Gesetzen beruhend, von Trivialität sowie von ausschreitender Ungebüß sich entfernt hält, nach Erhabenem strebt, jedoch auf natürliche Art sich bewegt, zugleich die Fähigkeit in sich besitzt, auch den Kundigen in der Kunst zu vergnügen. Diese Lehrsätze aus Fuxens „Gradus ad Parnassum“ nehmen am Beispiel der g-Moll Partita K 320, Gestalt an. Das Stück beruht auf den „Gesetzen“ des Kontrapunkts und hält sich dadurch ebenso von homophoner „Trivialität“ wie von „Ausschreitungen“

einer allzu ungezwungenen Stimmführung frei. Sein zweiter Satz ist eine „erhabene“ Doppelfuge, die sich jedoch ganz „natürlich“ zu bewegen scheint. Der erste Satz, ein imitatorisches Andante, erinnert in seinen Stimmverzahnungen an Bach, in seiner schlichten, gesanglichen Melodik an Händel. Wie Bach sucht Fux quasi instinktiv den Vorhalt am Taktanfang. Die wechselnde Couleur dieser Vorhalte läßt die Themen in immer neuem Lichte erscheinen und vergnügt so auch „den Kundigen in der Kunst“. Der Schlußsatz, die Passacaglia, zeigt Fux harmonisch und rhythmisch auf neuen Wegen. Durch scharfe Dissonanzen mit verzögerter Auflösung, drastische chromatische Linien, Anklänge an Kirchentönen und synkopische Rhythmen gewinnt die ausgereizte Form unter seinen Händen ein neues Gesicht. Die „Erhabenheit“ des Satzes resultiert wiederum aus kontrapunktischen Techniken wie Kanon und Umkehrung, in deren Anwendung auch der Continuo miteinbezogen wird.

In den Tanzsätzen der Partiten und den Spielfiguren der fugierten Allegri rückt Fux häufig in die Nähe Georg Philipp Telemanns. Dies hat zu Verwechslungen zwischen den beiden Komponisten geführt. Die D-Dur „Sinfonia“ unserer CD ist in der Musiksammlung von Kremsmünster Fux zugeschrieben, weshalb sie auch Ludwig Ritter von Köchel in sein Verzeichnis der Werke des Komponisten als K 330 aufnahm. In Dresden wird sie dagegen als Werk Telemanns aufbewahrt. Für die Zuschreibung an letzteren sprechen unter anderem stilistische Gründe. Die viersätzigige Sonata da chiesa offenbart in ihrer bürgerlich-freundlichen Melodik und den typischen Telemann-Wendungen ihrer Spielfiguren eine Selbstverständlichkeit des Galanten, wie sie bei aller Ähnlichkeit in Fuxens Partiten nicht zu finden ist.

Dessen Stilideal bleibt an das Sublime gebunden. Es offenbart sich auch in der Partita K 326 in Affinitäten zu Bach – die pathetische, auf Septakkorden aufbauende Kontur des Vivace-Themas – oder zu Händel – das Fugato des dritten Satzes. Mit letzterem teilt Fux auch die Anlehnung an Arcangelo Corelli, dessen Schüler er in Rom vielleicht gewesen ist. Zur „Erhabenheit“ der Bach- und Händelklänge und zur „Natürlichkeit“ des Telemann-nahen Idioms kommt die Neigung zum eigenwilligen rhythmischen und harmonischen Experiment hinzu, die dritte und vielleicht persönlichste Facette des Stilbildes von Fux. Seine vierte und äußerlichste ist die Programmusik der – wenn auch nicht von Fux selbst so zusammengestellten – „Türkenschlacht“.

Karl Böhmer

Musikalische Darstellung einer Türkenschlacht

Die Zusammenstellung dieser türkischen „Battaglia“ durch das Ensemble „Armonico tributo“ wurde durch das Vorhandensein einer Reihe von Stücken des Johann Joseph Fux inspiriert, die man sich im Zusammenhang mit der zu Fuxens Zeit akuten Bedrohung Österreichs durch die Türken vorstellen kann.

Als Aufzug erklingt die Fux zugeschriebene „Turcaria“, K 331: Militärfanfaren und Trommelwirbel unterbrechen immer wieder fugierte Abschnitte, und sogar eine Janitscharenkapelle tritt auf. Um die Gemüter wieder zu besänftigen, schmeicheln „Les vainqueurs“, K 323, dem Zuhörer um die Ohren. Bei der Vorbereitung auf die Schlacht, „Préparation“, gibt erst die Reiterei ihren „Marche des Ecurieus“ (Concentus musico-instrumentalis) zum besten, als Nachtanz folgt der „Libertino“, K 329, ein Gassenhauer der Tagediebe und Taugenichtse. Nun schreitet man zur „Schlacht“: In „Les Combattans“ sieht man förmlich die Mündungsfeuer der Musketen, ist mitten im Schlachtgetümmel mit all seinen unangenehmen Erscheinungen wie Schwerthieben und Messerstichen. Doch so schnell das Scharmützel begonnen hat, so schnell ist es auch vorbei: Vereinzelt Kämpfe auf der Flucht in der „Air La Volage“ (Concentus musico-instrumentalis) erinnern in ihrer Ruhelosigkeit an das Geflatter von Vögeln. Nachdem sich der Kriegssturm nun gelegt hat, tritt im „Rondeau“, K 327, mit Trio K 325, das Elend, das der Kampf verursacht hat, in seinem ganzen Ausmaß zu Tage. „Lamentatio“ ist angebracht. Da aber im Barock einmal alles ein gutes Ende braucht, folgt „Rejouissance“, ein „Contredanse“, K 327, zur Ergötzung des Gemüts und ein hymnisches Schluß-„Rondeau“, K 321.

Lorenz Duftschmid