

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

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

Kritischer Bericht

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

CONCERTATO

BEMERKUNGEN ZUR EDITION UND HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

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

Zur Entstehung der Edition

Die vorliegende Praxisedition wurde im Sommersemester 2022 von Studierenden der Gustav Mahler Privatuniversität für Musik im Rahmen eines Editionspraktikums (Leitung: Ramona Hocker) erarbeitet.¹ Die Materialien wurden für die moderne Erstaufführung im Dom zu Klagenfurt (2022)² erstellt und für die Wiederaufführungen in der Stiftskirche Ossiach (2023)³ bzw. im Rahmen der *Musica sacra* im Dom zu Klagenfurt (2023)⁴ korrigiert und überarbeitet. Sie umfassen eine Dirigierpartitur, einen Vokalauszug mit Basso continuo, einen Vokalauszug mit ausgesetztem Continuo (Realisierung: Robert Wernig) sowie Einzelstimmen für die Instrumente. Darüber hinaus wurden zur Unterstützung der Artikulation für die colla parte-Instrumente Stimmen erstellt, die auch die gesungenen Texte beinhalten.

Die Vokalstimmen werden in den Tutti durch die Streicher (Violine I und II, Viola) sowie durch weitere Bläser-/Streicherstimmen (Cornetto, zwei Posaunen, Fagott, Violoncello ripieno) verstärkt. Der Continuo ist mit Violoncello, Violone und Orgel (sowie dem ebenfalls am Tasteninstrument agierenden Maestro di Cappella) besetzt. Soweit vorhanden, enthalten die Stimmen in der Edition sowohl die Solo- als auch die Tuttipassagen; separate Concertato- oder Ripieno-Stimmen sowie Einzelstimmen für die Vokalparts wurden nicht eigens herausgezogen.

Anmerkungen des Verfassers zur Aussetzung des Continuo

In den originalen Materialien für den Continuo liegen – wie üblich – die Stimmen für die Orgel sowie den Maestro di Cappella als Basslinie mit Bezifferung vor. In den Bezifferungen finden sich einige Ungereimtheiten und auch Fehler, darüber hinaus sind in den Originalen die Positionen der Ziffern bei längeren Notenwerten häufig uneindeutig. Für heutige Ausführende ist es sehr schwer, anhand einer solchen Einzelstimme zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen, deshalb wird in den meisten Fällen zumindest aus einem Vokalauszug musiziert, aus dem die musikalische Struktur sowie die Stimmführung ersichtlich sind. Die vorliegende Aussetzung orientiert sich großteils an der aus dem originalen Stimmenmaterial erstellten Partitur, weshalb die Akkorde der rechten Hand manchmal nicht völlig mit der Bezifferung übereinstimmen, sich jedoch in den Zusammenklang mit den übrigen Stimmen einfügen.

Die gesamte Aussetzung ist als Vorschlag und Hilfe für weniger geübte Ausführende zu verstehen – eigene Adaptionen sind für Neueinstudierungen möglich und erwünscht, beispielsweise durch Weglassen oder Verdopplung von Tönen (evtl. bei Verwendung eines Cembalos), bei der möglichen Interpretation der Ausführung von verminderten Quinten als Quintsextakkord, bei der rhythmischen Gestaltung von Akkorden etc.

In der alternativen Version 3 des „Crucifixus“ ist die Bassstimme in Fux' Original unbeziffert. Die vorliegende Aussetzung ist daher als ein möglicher Vorschlag zu verstehen und keinesfalls bindend.

Quellenbeschreibung

Die einzige erhaltene Quelle sind die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Stimmenkopien aus dem Bestand der Hofmusikkapelle. Diesen sind zwei autograph notierte Stimmensätze für alternative Vertonungen des „Crucifixus“ beigelegt (s. die Ausführungen in der Einleitung zu dieser Edition).

1 Neben den an der Edition sowie an der Aufführung mitwirkenden Studierenden sowie dem musikalischen Gesamtleiter Thomas Wasserfaller brachten auch die an der Einstudierung sowie an der Erarbeitung der Generalbassaussetzung beteiligten Kollegen Klaus Kuchling, Christian Tachezi und Robert Wernig ihre Expertise mit ein und standen für Diskussionen und aufführungspraktische Fragen zur Verfügung, wofür ihnen ein herzlicher Dank ausgesprochen sei.

2 „Fux im Dom“, konzertante Aufführung am 11.11.2022, Solist*innen, Chor und Orchester der Gustav Mahler Privatuniversität Klagenfurt, Leitung: Thomas Wasserfaller.

3 Aufführung im Rahmen des Festivals „Fête Baroque“ am 4.6.2023 im Rahmen der Liturgie, Solist*innen, Chor und Orchester der Gustav Mahler Privatuniversität Klagenfurt, Leitung: Thomas Wasserfaller.

4 Aufführung im Rahmen der Liturgie am 6.8.2023, Solist*innen, Chor und Orchester der Dommusik Klagenfurt, Leitung: Domkapellmeister Thomas Wasserfaller.

25. Xbra 726 tutta
21. Xbre 727 Kyrie gloria
16. May 728 tutta
8. Xbra 728 Kyrie Gloria
26. Xbra 729 tutta
20. Xbra 730 Kyrie Gloria
14. Magg. 731 tutta.

16118

722 Luster.
C. maj

~~20~~ ~~23~~ 3
Kyrie e Gloria. Credo, Sanctus
et Agnus
n. 4.

- Soprano
 - Alto
 - Tenore
 - Basso
 - 2 Corini
 - 1 Timpano
 - 2 Violini
 - 2 Tromboni
 - Ripieni
- } Cone:

Parti. 33.

Del Sig. Gio. Giuseppe
Fux. Maestro di
Cap. la di S. M. C.

I

Abb. 1a-c: [A-Wn Mus.Hs. 16118](#), J. J. Fux, Missa in C (K 47),
Titelseiten der Umschläge für Kyrie e Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei

~~26~~
23

redo.

- 2 Soprani
 - 2 Alti.
 - 2 Tenori.
 - 2 Bassi.
 - 2 Corini.
 - 1 Timpano.
 - 2 Violini.
 - Ripieni
- } Con.

Parti. 33.

Del Sig. Gio: Giuseppe
Jux. Maestro di Cap.^{la}
di S. M. C.

26.
23

Sanctus, et Agnus Dei:

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso. } Cone.
2 Corini.
1 Timpano.
2 Violini
Rispienti.

Parti: 33.

Del Sig. Gio. Giuseppe
Fux. Maestro di Capp.^{la}
di S. M. C.

Ein Digitalisat der Quelle kann auf <https://data.onb.ac.at/rec/AL00491669> eingesehen werden, eine ausführliche Quellenbeschreibung ist auf Fux-online verfügbar (https://fux-online.at/quellen.php?id_quellen=403&action=view; erstellt 09/2020).

A-Wn Mus. Hs. 16118 (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung): Stimmenkopien
Drei mit eigenen Umschlägen in der Größe eines Doppelbogens versehene Konvolute für „Kyrie, e Gloria“ (73 fol., fol. 72–73 gehören zum Sanctus), „Credo“ (68 fol. + 4 Einzelblätter + 3 halbe Blätter für die zwei beiliegenden Crucifixus-Sätze) und „Sanctus, et Agnus Dei“ (31 fol. zzgl. der 2 fol. M.D.C., die im Umschlag des Kyrie liegen).

Papier und Wasserzeichen

Papier italienischer Provenienz im Hochformat, ca. 22,5 x 27,5 cm, 10-zeilig handrastriert

Wasserzeichen:

Kyrie, e Gloria: 3 kleiner werdende Mondsicheln sowie ein längliches Kreuz mit den Buchstaben „F“ links und „S“ rechts neben dem Stiel.

Credo: Umschlag: dreiblättriges Kleeblatt. Stimmen: 3 Mondsicheln sowie ein längliches Kreuz mit den Buchstaben „F“ links und „S“ rechts neben dem Stiel.

Beiliegende „Crucifixus“-Sätze: „S“ bei den großen Zusatzblättern, wahrscheinlich Teil von „FS“, ohne Ge-
genmarke; bei den halbierten Zusatzblättern ist das Wasserzeichen nicht zu identifizieren.

Sanctus, et Agnus Dei: 3 Mondsicheln sowie ein längliches Kreuz mit den Buchstaben „F“ links und „S“ rechts neben dem Stiel.

Mit Ausnahme des Umschlags für das Credo und der zusätzlichen Crucifixus-Sätze wurde für alle Stimmen das gleiche Papier (Wasserzeichen „FS“ + 3 Mondsicheln + längliches Kreuz) verwendet. Wie die Papieruntersuchungen von Martin Eybl ergeben haben, wurde dieses bereits von Walter Gleißner beschriebene Papier (G1) an der Wiener Hofmusikkapelle wahrscheinlich seit Oktober / November 1715 verwendet, wobei in der Übergangszeit noch Restbestände des älteren Papiers (Wasserzeichen G2 = wie G1, nur mit Kleeblatt statt des Kreuzes) in Gebrauch waren.⁵ Dafür spricht auch die Verwendung eines einzelnen Doppelblattes von G2 als Umschlag für das Credo. Vorsicht ist allerdings dabei geboten, dieses Einzelblatt als hinreichendes Argument für eine Entstehungszeit von K 47 in den letzten Monaten des Jahrs 1715 heranzuziehen, denn kleinere Restbestände von einzelnen Blättern könnten möglicherweise den von Eybl konstatierten Zeitraum des Papierwechsels überdauern haben. Mit aller Behutsamkeit könnte die Entstehungszeit von K 47 jedoch eher am Anfang des dafür in Frage kommenden Zeitrahmens zwischen 1715 und 1726 (s. u., „Datierung und Aufführungsdaten“) vermutet werden.

Schreiber

Kopist E (Gleißner / Prominczel);⁶ der gleiche, ab spätestens 1713 am Wiener Kaiserhof wirkende Schreiber hat unter anderem auch die Stimmenkopien von Fux' *Missae Corporis Christi* (K 10),⁷ *In fletu solatium* (K 18),⁸ *Reconvalescentiae* (K 31),⁹ *S. Caroli* (K 33)¹⁰ und *Temperantiae* (K 40)¹¹ ganz oder teilweise angefertigt.

5 Siehe Martin Eybl, „Was Papier erzählt – Aufführungsmaterial der Kirchensonaten von Fux aus der Wiener Hofmusikkapelle“, in: *Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740. Referate des Symposiums zum fünfzigjährigen Jubiläum des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 7. bis 9. Dezember 2017*, hg. von Klaus Aringer und Bernhard Rainer (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 9), Graz: Leykam 2022, S. 227–236, insbes. S. 229–235 mit Verweis auf die Abbildungen bei Walter Gleißner, *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Glattbach 1982, S. 254.

6 Johannes Prominczel, „Die Hofkopisten der Hofkapelle von Kaiser Karl VI.“, bislang unpubliziertes Vortragsmanuskript von der Tagung *Werkstatt und Label. Kompositorische Produktionsprozesse in der Frühen Neuzeit*, Marburg, 9. Oktober 2014, [S. 8f., 12f. sowie die Übersicht mit den Schriftproben aus dem Anhang], das der Autor freundlicherweise zur Verfügung stellte. Zu Kopist E, allerdings ohne Erwähnung von K 47, siehe auch Gleißner, *Die Vespere von Johann Joseph Fux* (wie Anm. 5), S. 77f.

7 [A-Wn Mus. Hs. 16996](#); Aufführung zu ähnlichen Anlässen wie K 47, z. B. am 26.12.1728 sowie am 14.5.1727 und 1730 (siehe dazu Tabelle 1 in der Werkeinführung).

8 A-Wn Mus. Hs. 19011.

9 A-Wn Mus. Hs. 16997.

10 A-Wn Mus. Hs. 16131.

11 A-Wn Mus. Hs. 17000.

Die beigelegten Stimmen zu den zwei alternativen „Crucifixus“-Sätzen sind Autographe von Johann Joseph Fux.¹²

Erhaltene Stimmen¹³

Konvolut „Kyrie e Gloria“:

Soprano Concertato. (c1), Alto Concertato. (c3), Tenore Concertato. (c4), Basso Concertato. (f4); Soprano Ripieno. (c1), Alto Ripieno. (c3), Tenore Ripieno. (c4), Basso Ripieno. (f4); Violino Primo Concertato. (c1, g2), Violino Secondo Concertato. (c1, g2), Alto Viola Ripieno. (c3); Alto Trombone Concertato. (c3), Tenore Trombone Concertato. (c4), Cornetto Ripieno. (c1); Clarino Primo. (g2), Clarino Secondo. (g2), Tympano. (f4); Fagotto Ripieno. (f4), Violoncello Ripieno. (f4); Violoncello. (c4, f4), Violone. (f4), Organo. (c3, c4, f4), M[aestro] D[i] C[appella] (c3, c4, f4).

Ebenfalls hier beigelegt und fortlaufend paginiert: Sanctus et Agnus Dei, M.D.C. (c4, f4).

Konvolut „Credo“:

Soprano P:^{mo} Conc:^{to} (c1), Soprano 2:^{do} Conc:^{to} (c1), Alto P:^{mo} Conc:^{to} (c3), Alto 2:^{do} Conc:^{to} (c3), Tenore P:^{mo} Conc:^{to} (c4), Tenore 2:^{do} Conc:^{to} (c4), Basso P:^{mo} Conc:^{to} (f4); Basso 2:^{do} Conc:^{to} (f4); Soprano Rip:^{no} (c1), Alto Rip:^{no} (c3), Tenore Rip:^{no} (c4), Basso Rip:^{no} (f4); Violino P:^{mo} Conc:^{to} (c1, g2), Violino 2:^{do} Conc:^{to} (c1, g2), Alto Viola Rip:^{no} (c3); Cornetto Rip:^{no} (c1), Alto Trombone Rip:^{no} (c3), Tenore Trombone Rip:^{no} (c4); Clarino P:^{mo} (g2), Clarino 2:^{do} (g2), Timpano. (f4); Fagotto Rip:^{no} (f4), Violoncello (c4, f4); Violoncello Rip:^{no} (f4), Violone (f4), Organo. (c3, c4, f4), M[aestro] D[i] C[appella] (c3, c4, f4).

„Crucifixus [2]“: [Maestro di Cappella] (c4), [Soprano Concertato] (c1), [Alto Concertato] (c3), [Tenore Concertato] (c4).

„Crucifixus [3]“: Tenore (f4), Violone (f4), M.D.C. (f4)

Konvolut „Sanctus, et Agnus Dei“:

Soprano Conc:^{to} (c1), Alto Conc:^{to} (c3), Tenore Conc:^{to} (c4), Basso Conc:^{to} (f4); Soprano Rip:^{no} (c1), Alto Rip:^{no} (c3), Tenore Rip:^{no} (c4), Basso Rip:^{no} (f4); Violino P:^{mo} Conc:^{to} (c1, g2), Violino 2:^{do} Conc:^{to} (c1, g2), Alto Viola Rip:^{no} (c3); Clarino P:^{mo} (g2), Clarino 2:^{do} (g2), Timpano. (f4); Violoncello (c4, f4), Violoncello Rip:^{no} (f4), Violone (f4); Cornetto Rip:^{no} (c1), Alto Trombone Rip:^{no} (c3), Tenore Trombone Rip:^{no} (c4), Fagotto Rip:^{no} (f4), Organo. (c3, c4, f4).

M.D.C. (c3, c4, f4): befindet sich im Konvolut Kyrie e Gloria

Von den ursprünglich 33 Stimmensätzen sind demnach noch 23 (Kyrie/Gloria, Sanctus/Agnus) bzw. 27 (Credo incl. der verdoppelten Vokalstimmen) Stimmensätze erhalten; auf den Umschlägen der Konvolute ist jeweils ohne Berücksichtigung der Vergrößerung im Credo die Stimmenanzahl „23“ angegeben.

Durch (teilweise) Skartierungen von Dubletten bzw. reinen Ripienostimmen wurde die Anzahl der Stimmensätze zunächst von 33 auf 26 und schließlich auf 23 (bzw. 27 im Credo) reduziert. Daraus ergibt sich eine Differenz von zunächst sieben und letztendlich zehn Stimmen. Ursprünglich waren wahrscheinlich zusätzlich zu den erhaltenen Stimmen noch folgende Stimmkopien vorhanden:

Ripieno-Stimmen für Violine I + II, Viola ripieno

Weitere (Ripieno-)Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass für Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus (im Credo durch die Verdopplung der Stimmen erhalten).

Damit ergäbe sich eine Stimmenanzahl von 26; um auf 33 Stimmen zu kommen, könnten die genannten Stimmen in einer dritten Kopie vorhanden gewesen sein. Auszuschließen sind Verdopplungen solistischer (Trompeten, Pauken) oder reiner colla parte-Bläserstimmen (Cornetto, Posaunen, Fagott). Ob alternativ

12 Bei Köchel sind die beiden zusätzlichen Vertonungen nicht eigens angeführt, die Quelle ist pauschal als „Abschriften. Stimmen“ angegeben; vgl. den Werkeintrag bei Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcomponist und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien: Alfred Hölder, 1872, [Beil. X., S. 30](#). Soweit ich die relevante Forschungsliteratur überblicke, sind die beiden autographen Einlagesätze erstmals erwähnt bei 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: Katznbichler, 1977, S. 177f., Anm. 20. Mein Dank gilt Thomas Hochradner, Salzburg, für seine Bestätigung dieses Befundes.

13 In der folgenden Aufstellung sind die originalen Stimmbezeichnungen sowie in Klammer die originale Schlüsselung wiedergegeben. Die Reihenfolge entspricht der Reihung in der Quelle (Foliierung mit Bleistift) bzw. im Digitalisat.

weitere Stimmen für den Continuo existierten (Cello, evtl. zusätzliches Fagott oder Theorbe), lässt sich weder aus dem erhaltenen Material für K 47 noch aus dem für andere, ähnlich disponierte Messen von Fux erschließen.¹⁴

Datierung und Aufführungsdaten

Die Quelle ist nicht datiert; die Entstehungszeit von Komposition und Handschrift ist zwischen Februar 1715 (Ernennung von Fux zum Hofkapellmeister) bzw. ca. Oktober/November 1715 (Wechsel zum Papier mit Wasserzeichen G1) und 1726 (erste Aufführungsdaten) anzusiedeln. Allerdings weisen viele Materialien der Hofmusikkapelle als früheste Aufführungen Daten aus dem Jahr 1726 auf; es ist aber wenig wahrscheinlich, dass in diesem Jahr eine derart große Anzahl an Neukompositionen entstand – vielmehr ist mit Martin Eybl zu vermuten, dass erst ab diesem Jahr die Daten regelmäßig vermerkt wurden.¹⁵

Weitere Quellen, die Hinweise auf die Entstehungszeit geben könnten, sind nicht bekannt. Die zu den Aufführungsdaten passenden Berichte aus dem *Wienerischen Diarium* enthalten für gewöhnlich keine oder nur sehr pauschale Hinweise auf die Musik, meist ohne Nennung des Komponisten, sodass aus diesen Angaben keine eindeutige Identifizierung oder Datierung möglich ist.¹⁶

Aufführungsdaten laut der Umschläge von Kyrie/Gloria und Sanctus/Agnus Dei:¹⁷

26.12.1726 tutta

21.11.1727 Kyrie, Gloria

16.5.1728 tutta

8.12.1728 Kyrie, Gloria

25.7.1729 tutta

26.12.1729 tutta

30.7.1730 Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei¹⁸

14.5.1731 tutta

Generelle Editionsprinzipien

Editorische Zusätze beschränken sich prinzipiell auf das Nötigste. Für die Praxisedition wurde die Auszeichnung von Herausgeber-Zusätzen mit eckigen Klammern auf ein Minimum reduziert. Aus den Diskrepanzen zwischen zeitgenössischen Schreibgewohnheiten und moderner Edition resultierende Modifikationen bei den Schlüsseln, in der Balken- und Akzidenziensetzung werden stillschweigend vorgenommen.

Die heute nicht mehr gebräuchlichen c-Schlüssel sind durch die üblichen g₂-Schlüssel (Sopran, Alt, Violinen, Cornetto; Tenor: oktavierender g₂-Schlüssel) ersetzt. Tonartenvorzeichnungen bleiben unverändert. Akzidenzien werden nach den heute geltenden Regeln verwendet und ihr Gebrauch wird stillschweigend dem modernen Usus angepasst: Statt nur für die jeweilige Note gelten Vorzeichen wie heute üblich für den ganzen Takt, dabei erscheint ein im Sinne eines Auflösungszeichens verwendetes originales # oder ♭ in der Edition als ♯. Gelegentlich werden in Übereinstimmung mit den Quellenbefunden Vorzeichen zur Warnung oder Erinnerung gesetzt. Die Balkensetzung lehnt sich an das Original an, sie wurde behutsam vereinheitlicht. Lange Schlussnoten (Longa, Brevis) entsprechen dem Original. Die Continuoabezifferung ist dem Original entnommen und wurde nur in wenigen Fällen normalisiert (z. B. ♯ statt ♭ für die Mollterz), Ergänzungen wurden nicht vorgenommen.

14 Für die *Missa brevis solennitatis* (K 5) waren ursprünglich sogar 41 Stimmen vorhanden, allerdings ist hierbei die vergrößerte Trompetengruppe (4 Trompeten) zu berücksichtigen. Siehe die Quellenbeschreibung der in der ÖNB erhaltenen Stimmen unter https://fux-online.at/quellen.php?id_quellen=353&action=view (eingesehen am 26.6.2023).

15 Eybl stützt sich bei seinen auf die Triosonaten von Fux fokussierten Überlegungen auch auf die Befunde zu den Wasserzeichen: Dass bei relativ neuen Werken bereits zu dieser Zeit die Umschläge ausgetauscht wurden und deshalb ältere Daten nicht erhalten sind, ist wenig wahrscheinlich, wie auch Wasserzeichenvergleiche von Umschlag und Stimmen belegen. Siehe Eybl, „Was Papier erzählt“ (wie Anm. 5), insbes. S. 229.

16 Weitere Details sind in der Einleitung zum Werk ausgeführt.

17 Eine Transkription der originalen Schreibweisen (s. Abb. 1a+c) ist in der Quellenbeschreibung auf Fux-online (https://fux-online.at/quellen.php?id_quellen=403&action=view) enthalten. Der Umschlag des Credo hat keine Aufführungsvermerke, auf dem Umschlag von Sanctus/Agnus ist ein Datum (= die Aufführung ohne Credo) notiert.

18 Auf dem Umschlag von Sanctus/Agnus Dei ist das Aufführungsdatum (als einziges) ebenfalls aufgeführt.

Die Setzung von Bindebögen erfolgt nach der Quelle, wo sie hauptsächlich in den Singstimmen und in solistischen Streicherpassagen, nicht jedoch analog zu den Vokalstimmen in den colla parte-Stimmen notiert sind. Verlängerungspunkte jenseits des Taktstriches werden in der Edition durch Haltebogen mit angebundener Note wiedergegeben, umbruchbedingte Überbindungen werden in größere Einheiten umgeschrieben.

Die originalen Dynamikanweisungen umfassen Forte, Piano und Pianopiano/Pianissimo; sie werden in der Edition in den heute üblichen Abkürzungsformen (*f*, *p*, *pp* statt for., pia., pianopiano etc.) wiedergegeben. Generelle Lautstärkebezeichnungen am Satzbeginn sind nur selten vorhanden; vielmehr ist von einer Art ‚Grundlautstärke‘ auszugehen, von der dann die Abweichungen stellenweise angezeigt werden. Diese dynamischen Abstufungen gelten nur für die jeweiligen Abschnitte und nicht bis zur nächsten Lautstärkeangabe. Die meisten Dynamikangaben stehen im Zusammenhang mit der Besetzung: Tutti ist meist gleichbedeutend mit „Forte“, in den Solopassagen reduziert sich die Dynamik durch die kleinere Besetzung von selbst. Als obligate Begleitung solistischer Singstimmen spielen die Violinen stets leise, Forte-Angaben finden sich nur in den instrumentalen Zwischenspielen. In der Quelle sind Dynamikangaben hauptsächlich in den Streichern notiert, zusätzlich finden sich an wenigen Stellen dynamische Anweisungen in den Singstimmen, insbesondere wenn Fux eine (unerwartete) Zurücknahme der Lautstärke vorsieht wie beispielsweise bei a cappella-Stellen des Tutti (Gloria, T. 13, Schluss des Agnus T. 79–80) sowie in der basslosen Solo-Passage im „Et incarnatus“ (Credo T. 117–119), die allesamt im Dienste der Textausdeutung stehen. In der Edition sind die Dynamikangaben in den Continuo-Stimmen ergänzt.

Triller werden in der Edition mit „tr“ wiedergegeben; die Ausführung erfolgt nach barocken Gepflogenheiten.

Die durchgehende und zuverlässige Textierung der Singstimmen wurde für die Edition übernommen, wobei Abkürzungen stillschweigend aufgelöst und Orthographie, Groß- und Kleinschreibung sowie Interpunktion nach dem *Kyriale Romanum* behutsam vereinheitlicht werden. Zur besseren Orientierung wurden bei Textwiederholungen Satzzeichen (Kommata) eingefügt. Die originale Lautung (z. B. bei „coeli“) ist beibehalten.

Abweichungen zwischen klanglich identischen Stimmen – dies betrifft allgemein die Continuo-Gruppe sowie an den Tutti-Stellen die Ripieno- und Colla parte-Stimmen – sind, soweit sie klangrelevant sind, in den Einzelnachweisen dokumentiert. Offensichtliche Fehler wurden ohne weitere Kennzeichnung korrigiert. Interpretatorisch uneindeutige Stellen sind zudem im Notentext (Dirigierpartitur) ausgewiesen.

Spezifische Bemerkungen zur Praxisedition und zur Aufführungspraxis

Besetzung und Stimmfunktionen

In den Violinen gehen in den Originalen Funktions- mit Schlüsselwechslern einher: Colla parte-Stellen sind – wie die Sopranstimme – im c₁-Schlüssel notiert, Solostellen im g₂-Schlüssel. Eine Ausnahme bildet der komplett im g₂-Schlüssel notierte Beginn des Credo, wo aufgrund der schnellen Wechsel auf den c₁-Schlüssel verzichtet wird. Da die Schlüsselwechsel sich aus den Stimmfunktionen und diese sich wiederum aus den Hinweisen „Tutti“ und „Soli“ aus Partitur und Stimmen ablesen lassen, wurden sie nicht in die tabellarischen Einzelnachweise aufgenommen.

Die Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen verweisen auf die Mitwirkung der Streichinstrumente: Bei Passagen im c₄-Schlüssel pausiert der Violone als 16'-Instrument, bei Abschnitten im c₃-Schlüssel schweigt auch das Violoncello. Die Edition enthält eine kombinierte Stimme für die weitgehend identisch verlaufenden Instrumente Violoncello und Violone, in denen die Mitwirkung des Violone verbal mit „con / senza Violone“ angezeigt ist.

Die entsprechende Ausführung in den Einzelstimmen oblag dem Kopisten, der in K 47 zudem Modifikationen in der Oktavlage vornahm: Töne ab E abwärts wurden im Violone häufig in die höhere Oktav verlegt. Dies könnte auf ein kleineres Instrument hindeuten, auf dem diese Töne nicht verfügbar waren – allerdings verfuhr der Kopist hierbei nicht konsequent, weshalb zahlreiche Stellen in der großen Oktav mit den Tönen C, D und E stehen geblieben sind.¹⁹ Dass diese Änderungen nicht generell auf die am Wiener Hof verwendeten Instrumente zurückzuführen sind, belegen andere Messvertonungen, in denen die Violonestimme bis

¹⁹ Kyrie T. 56 (D), 72 (E); Gloria T. 26+30 (E), 34 (D), 39 (E, vgl. T. 44 mit Oktavierung), 200+202 (E); Credo T. 31 (E, vgl. T. 34 mit Oktavierung), 170+172 (D), 199+223 (E), Sanctus T. 32 (D).

zum C_1 geführt wird – unter anderem in den ebenfalls von Kopist E geschriebenen Stimmen zur 1713 komponierten *Missa Corporis Christi* (K 10). Da jedoch ursprünglicher Anlass und Aufführungsort unbekannt sind, lassen sich aus dem Befund keine weiteren Rückschlüsse ziehen; stellenweise Oktavierungen zählen zur Aufführungspraxis und konnten jederzeit auch ohne Niederschlag in der Schrift vorgenommen werden. Möglicherweise sind die Abweichungen in der Oktavlage klanglichen Gründen geschuldet. Die Edition folgt den originalen Materialien mit einer verbalen Kennzeichnung der im jeweiligen Instrument zu spielenden Töne („Vc“ / „Vln“); die vom Kopisten potentiell übersehenen tiefen Stellen wurden dabei nicht angeglichen – es obliegt an allen diesen Stellen den Ausführenden, je nach Instrument die passende Oktavlage zu wählen.

In die Dirigierpartitur sind nur die klanglich substantziellen Stimmen (mit Ausnahme der hier explizit berücksichtigten Ripieno-Viola) aufgenommen. Reine Colla parte-Stimmen wie Cornetto (Sopran), Posaunen (Alt und Tenor) sowie Violoncello ripieno und Fagott (Bass), erhalten keine eigenen Systeme, da ihre Mitwirkung durch die Hinweise „Tutti“ (mit Colla parte-Instrumenten) und „Soli“ (ohne Colla parte-Instrumente) ersichtlich ist. Spielen im Tutti die Colla parte-Instrumente ausnahmsweise nicht (a cappella-Passagen Gloria T. 14; Agnus T. 79–80), so ist dies in der Partitur verbal vermerkt. Im Gloria sind die beiden Posaunen während ihrer kurzen solistischen Passage („Domine Deus“, T. 70–90) als selbstständige Stimmen in der Partitur aufgeführt.

Die im Credo aufgrund des doppelhörigen „Crucifixus“ zweifach vorhandenen Concertato-Vokalstimmen sind in den übrigen Tutti-Teilen identisch, deshalb sind die zweiten Stimmen nur im betreffenden Abschnitt in die Partituredition aufgenommen.

Am Wiener Hof waren noch ungewöhnlich lange, nämlich bis in die 1740er Jahre, Cornetti (Zinken) als Diskantinstrument des Posaunenensembles und somit als colla parte-Verstärkung der Sopranstimmen sowie als solistische Instrumente beispielsweise in Instrumentalstücken oder in konzertanten Vokalstücken in Verwendung. Sollte für moderne Wiederaufführungen kein Zink zur Verfügung stehen, wird als Ersatz eine Oboe empfohlen, die zwar am Wiener Hof nicht in der Kirchenmusik eingesetzt wurde, aber an anderen Orten wie z. B. in Prag schon zu Fux' Zeiten als Ersatz für den Cornetto belegt ist.²⁰

Besetzung von Tutti und Soli

Fux hält in seinen Kompositionspartituren die musikalische Struktur fest, während klangliche Abstufungen, Besetzungsgrößen und das Tutti-Instrumentarium nicht im Detail spezifiziert sind. Das konkrete, auf den jeweiligen Raum, Anlass und die musikalischen Kapazitäten abgestimmte Klangbild spiegelt sich hingegen in den zeitgenössischen Stimmenmaterialien.

Wie das durchgehende Notat in den originalen Concertato-Stimmen belegt, beteiligen sich die Solostimmen immer am Tutti. Für die Edition wurden die zeitgenössischen Begriffe zur Modifikation der Besetzungsgröße übernommen, deshalb erscheint „Soli“ ausschließlich im Plural. Zum einen ist darunter eine auf alle an einer Stelle beteiligten Stimmen übertragbare Sammelbezeichnung zu verstehen, zum anderen gibt der Plural Hinweise auf die Aufführungspraxis: „Soli“ zeigt eine Reduktion der Stimmen und das Pausieren der colla parte-Instrumente an, wobei jedoch die genauen Größenverhältnisse von Soli- und Tutti-Besetzung variabel und – unter Berücksichtigung der musikalischen Faktur – auf die jeweiligen akustischen und stimmlichen Gegebenheiten adaptierbar sind.

Analog zu den Vokalstimmen ist auch die Größe der Streichergruppe während der solistischen Passagen zu reduzieren; je nach Besetzungsstärke in den Vokalstimmen kann hier eventuell zwischen einer kleineren Gruppe („Concertino“, vorzugsweise während der Soli-Stellen in Tuttsätzen) und solistischer Besetzung (z. B. im „Laudamus“) differenziert werden. Im Continuo ist während der Solopassagen beispielsweise eine reduzierte Besetzung bzw. eine dynamische Zurücknahme (z. B. in der Orgelregistrierung) denkbar.

Spielanweisungen

In den originalen Aufführungsmaterialien wurden in den vokalen Concertato-Stimmen notierte Dynamikangaben und Artikulationen nicht in die instrumentalen colla parte-Stimmen übertragen – instrumental verstärkte Tutti-Stellen sind grundsätzlich im Forte gehalten und Bindebögen sind an den Textvortrag gebunden

20 Beispielsweise enthält die im Archiv der Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern aufbewahrte Kopie von Fux' *Te Deum* L 35 Oboen- statt Cornettostimmen. Vgl. *Johann Joseph Fux, Te Deum-Vertonungen K 271 und L 35*, vorgelegt von Ramona Hocker und Robert Klugseder (Johann Joseph Fux – Werke A/IV/1), Wien: Hollitzer 2017, S. 121f.

bzw. haben ihren Zweck darin, Textunterlegung und -artikulation zu verdeutlichen. Dahingegen hat die Balkung in den textlosen colla parte-Stimmen eine ‚instrumentale‘ Gestalt. Für die Edition wurden im Agnus Dei / Dona nobis pacem die Bindebögen aus den Vokalstimmen in die colla parte-Stimmen zur Verdeutlichung der hier wichtigen Artikulation der für das Thema wichtigen Zweierbindungen übertragen.

Der Vergleich von vokalen Tutti- und instrumentalen Ripienostimmen zeigt Diskrepanzen bei Tonwiederholungen mit Silbenwechsel in den Vokalstimmen, die vom Kopisten in den instrumentalen colla parte-Stimmen teilweise mit, teilweise ohne Haltebögen notiert sind, sowie bei punktierten Rhythmen, die zu längeren Notenwerten zusammengezogen wurden. Im Hinblick auf die spezifischen Anforderungen an eine Praxisedition wurde der Rhythmus an den betreffenden Stellen an die vokale Version angeglichen (s. Einzelanmerkungen), sodass die Instrumente die Singstimmen nicht nur klanglich, sondern auch artikulatorisch stützen. Einige wenige Stellen mit Synkopenbildungen und langen Notenwerten wurden von diesem Prinzip ausgenommen,²¹ um den ‚schwebenden‘, dichten Charakter des Gesamtsatzes zu wahren – es steht den Ausführenden jedoch in allen Fällen frei, die Rhythmisierung in den Colla parte-Stimmen (weiter) zu vereinfachen bzw. konsequent an die Vokalstimmen anzugleichen.

Kleinere rhythmische Abweichungen zwischen vokaler Bassstimme und Continuo wurden in der Edition beibehalten, denn wie die erhaltenen Partiturautographe (z. B. in den Messen K 5, K 10, K 34a) zeigen, notierte Fux diese Stimmen selbst aus. Angeglichen wurden hingegen kleine rhythmische Diskrepanzen im homophonen Vokalsatz, wenn eine Stimme minimal von den übrigen differiert (Gloria T. 85, Credo T. 76 und 88, Agnus T. 49; s. Einzelanmerkungen). Ob es sich dabei um intentionale ‚Mikrovarianten‘ oder um Flüchtigkeiten handelt, lässt sich jedoch nicht feststellen – solche ‚Unschärfen‘ sind jedenfalls charakteristisch für die dem barocken Werkbegriff inhärente Textdynamik.²²

Identische Parallelstellen wurden für die Praxisedition ebenfalls aneinander angeglichen;²³ bei den kürzeren Stellen ist davon auszugehen, dass Fux sie in seiner Partitur ausnotierte. Lediglich beim Kyrie – das Kyrie II T. 76 Tutti entspricht dem Kyrie I T. 15ff – könnte er die Ausführung dem Kopisten überlassen haben.

Bemerkenswert ist im „Et incarnatus“ die Notation in gebundenen Halben in der ersten Violine, die jedoch nur in den ersten beiden Takten ausgeführt ist. Analoge Stellen mit Tonwiederholungen sind jedoch weder in Violine I noch in Violine II mit Haltebögen versehen. Es stellt sich die Frage, warum in diesen ersten Takten die gebundenen Töne nicht als punktierte Ganze (vgl. T. 122/123 VI I) notiert sind. Auszuschließen sind an dieser Stelle Systemumbrüche im Partiturautograph, die auch innerhalb eines Taktes auftreten und eine Aufteilung längerer in überbundene kürzere Notenwerte nötig machen und häufig mechanisch von den Kopisten in die Stimmen übernommen wurden, auch wenn sich der Takt dort nicht mehr an einer Umbruchstelle befindet.

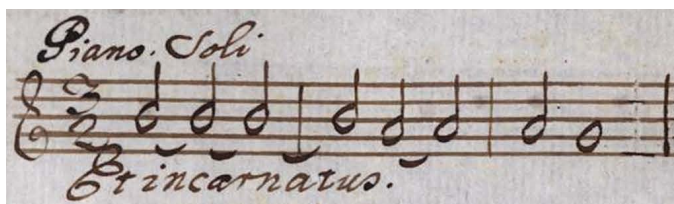


Abb. 2: A-Wn Mus.Hs. 16118, Credo fol. 29: Violino Primo Concertato

Möglicherweise wollte Fux durch diese Art der Notation eine bestimmte Aufführungsweise andeuten: Ein Tremolo („Tremulant“), das mit dem Streicherbogen auszuführen ist („Bogenvibrato“ durch Druckänderung bzw. Pulsieren des Bogens ohne Vibrato in der linken Hand, gespielt auf einen Bogenstrich).²⁴ Üblicherweise

21 Sanctus T. 12/13 (VII-II, Cnto), Agnus T. 61/62 (VII-II, Cnto) und T. 63/64 (T-Trbe).

22 Siehe dazu Ramona Hocker, „Philologie des Unpräzisen. Inspirationen aus den Graubereichen von Notation und Überlieferung bei Johann Joseph Fux“, in: Aringer / Rainer (Hg.), *Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740* (wie Anm. 5), S. 237–252.

23 Siehe die Einzelanmerkungen zum Kyrie (T. 4ff/78ff), Gloria / Miserere (T. 110/146, 111/147), Gloria T. 94/100; Credo T. 207.

24 Siehe die grundlegenden Ausführungen von Stewart Carter, „The String Tremolo in the 17th Century“, in: *Early Music* 19/1, 1991, S. 42–59; Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*, Graz: ADEVA, 1998, S. 134–136; dies., *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz: ADEVA, 2006, S. 136–144. Beide verweisen auch auf die Darstellungen zur „Bebung“ sowie zum „Tremulo“ bei Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756, 11. Hauptstück („Von dem Tremulo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen“), S. 239 (<https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violinschule#11-0-1>, eingesehen am 23.6.2023). – Zur Spielweise auf einen Bogenstrich und zur Notation mit „Cirkel“

werden diese im c -Takt in Achteln ausgeführt, die durch einen Bogen – manchmal auch in Kombination mit Punkten²⁵ –, mit einer schlangenförmigen Linie oder durch den verbalen Zusatz „tremulo“ gekennzeichnet sind. Solche eindeutigen Hinweise fehlen im „Et incarnatus“ von K 47, das im $3/2$ -Takt und in langen Notenwerten notiert ist. Die Notationsweise am Beginn von Violine I sowie der Charakter der Stelle könnten jedoch eine tremolierende Ausführung nahelegen. Trotz der anderen Notation weist das „Et incarnatus“ von K 47 Analogien zu Stellen wie dem „Te ergo quaesumus“ im *Te Deum* auf, das beispielsweise Fux in K 271 mit tremulierenden Achteln im Piano, solistischer Besetzung sowie ebenfalls in der Tonart e-Moll setzt bzw. Caldara (doppelhöriges *Te Deum* A-Wn Mus.Hs. 16105) in langsamerem Tempo, repetierten Streicherachteln (allerdings ohne Bögen) über einem chromatisch fallenden Bass und in e-Moll vertont.²⁶ Im *Te Deum* unterstreicht die Musik die demütige, in der Liturgie von einem Kniefall begleitete Bitte, wobei die Tremoli vielleicht eine Art des inneren Bebens versinnbildlichen. In ähnlicher Weise als ein ängstliches „Zittern“ sind wohl Tremolopassagen während des „Crucifixus“ zu verstehen.²⁷

Im „Et incarnatus“ von K 47 könnten die durch die Tremulandi belebten langen Noten die geheimnisvolle Aura der im Text geschilderten Ereignisse der Fleischwerdung bzw. unbeflecken Empfängnis symbolisieren – somit hätten die Tremulandi hier einen ähnlichen Effekt wie in den an Stelle von Propriumssätzen (insbes. zum Graduale und Offertorium sowie zur Elevation) musizierten Sonate da chiesa, wo sie möglicherweise dazu dienen, „to enhance the emotional impact of the most mystical moments of the service.“²⁸ Das „Et incarnatus“ unterscheidet sich indessen durch den $3/2$ -Takt und die dadurch bedingten längeren Notenwerte von den genannten Beispielen, in denen die Tremulandi auf Achtelfiguren bezogen sind und die Tonrepetitionen intensivieren. Bei den Halben in K 47 stellt sich somit auch die Frage nach einer adäquaten, dem Charakter des Satzes entsprechenden Geschwindigkeit der Bebugen. Abgesehen von einer möglichen Symbolizität tragen die Tremulandi und das dadurch entstehende leichte Pulsieren zur Belebung der Töne und zur ‚Klangschönheit‘ bei.

In der vorliegenden Edition sind die ergänzten Bögen sowohl in der Dirigierpartitur als auch in den Violinstimmen gestrichelt dargestellt, sodass das Ausmaß der Ergänzungen ersichtlich wird und es den Ausführenden möglich ist, zu einer eigenen Interpretation zu gelangen.

Zusätzlich zur oben gestellten Frage, inwieweit die Bögen auf weitere Tonwiederholungen in den Violinen zu übertragen und entsprechend auszuführen sind, lässt der originale Notentext offen, ob und in welchem Ausmaß die Tremulandi auch auf die entsprechenden Stellen in der Continuostimme bzw. die dafür verwendeten Instrumente (Celli/Violone: Bogenvibrato, Orgel: Tremulant) zu übertragen sind. Diese anhand des Klangbildes und der Akustik zu treffende Entscheidung muss der Aufführungspraxis überlassen bleiben, eine Ergänzung in den Materialien wurde deshalb unterlassen.

und „Puncten“ vgl. auch L. Mozart, ebd., 1. Hauptstück, 3. Abschnitt §17 <https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violin-schule#1-3-17>, eingesehen am 23.6.2023).

25 Diese könnten möglicherweise auf eine stärkere Trennung der Noten hinweisen, siehe Carter, „String Tremolo“, S. 50.

26 Siehe die Edition in Johann Joseph Fux, *Te Deum-Vertonungen K 271 und L 35* (wie Anm. 20), T. 132–146 sowie die Anmerkungen auf S. XXIII; vgl. auch Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* (wie Anm. 12), S. 205.

27 Vgl. die bei Carter, „String Tremolo“ (wie Anm. 24), S. 51 abgebildete *Messa a 4 & 8 voci* von Lorenzo Penna (aus: *Galeria del sacro Parnaso*, Bologna 1678) sowie die von Riedel, *Kirchenmusik* (wie Anm. 12), S. 177, erwähnte *Missa Ariosa* (K 37 / L 20 / K 2) von Fux. – In einen ähnlichen Kontext des (furchtvollen) Erzitterns sind die Tonwiederholungen (jeweils mit Bögen über zwei Achteln) bei „Judex crederis“ im *Te Deum* L 35 sowie bei „Quantus tremor est futurus“ im sog. „Kaiserrequiem“ (K 51–53) von Fux einzuordnen.

28 Carter, „String Tremolo“ (wie Anm. 24), S. 51.

EINZELANMERKUNGEN (AUSWAHL)


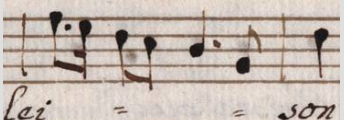

Die folgende Aufstellung enthält lediglich die Stellen, an denen der edierte Text vom Original inhaltlich abweicht oder die aufführungspraktisch bedeutsam sind; detaillierte Einzelnachweise werden im Partiturband der Printreihe *Johann Joseph Fux – Werke* (i. V.) aufgeführt.

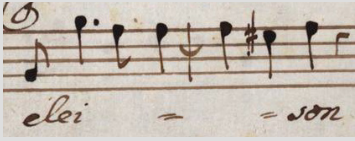
Bei der Positionsangabe im Takt werden die Zählzeiten, bezogen auf die jeweilige Taktart (also Viertel im 4/4-Takt, Achtel im 6/8-Takt etc.), angegeben; weitere Differenzierungen erfolgen ggf. bei den Anmerkungen. Zur besseren Übersicht sind substantielle editorische Eingriffe insbesondere in den konzertanten bzw. obligaten Stimmen grau hinterlegt.

Kyrie

Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen:

T. 3³–4 c3, 17–18 c4, 22–24 c4, 36²–31³ c4, 77–79 c4, 91²–92² c4.

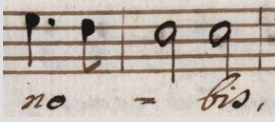
Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
4	S conc	Melisma „[Kyri-]e“ statt „eleison“ (wie in S rip; vgl. Parallelstelle in T. 78)
		 (Schlüssel: c1)
22	T conc+rip	Melisma „[e-]lei-[son]“, Textierung in der Edition an Parallelstelle T. 77 angeglichen
		 (Schlüssel: c4)
23 ²	T conc+rip, T-Trbe	Rhythmus ♪♪ statt ♪. ♪; in der Edition an die Parallelstelle T. 78 angeglichen
23 ⁴ –24 ¹	A-Trbe, Vla	Ton <i>f</i> mit Haltebogen
27 ²	T-Trbe	Rhythmus ♪. ♪
42 ⁴ –43 ¹	Cnto	Ton <i>g</i> ohne Haltebogen
43 ⁴	Cnto	Rhythmus ♪♪ statt ♪. ♪ wie im S
45 ³	Org, M.D.C.	Bezifferung 4 $\frac{6}{3}$ statt 3 $\frac{6}{4}$ (ebenso T. 100)
55 ⁵	VI I	ohne Dynamikanweisung <i>p</i>
65 ⁴	VI I	falscher Ton <i>e</i> ''
77 ⁴	T-Trbe	letzte Achtel <i>g</i> statt <i>f</i>
78 ²	T rip	Rhythmus ♪♪ statt ♪. ♪ (vgl. auch T. 23)
78 ⁴ –79 ¹	A conc+rip Vla, A-Trbe	Ton <i>f</i> mit falschem, zur Textierung unpassendem Haltebogen (vgl. T. 23/24) mit Haltebogen
80 ⁴ –81 ¹	T rip	ohne Haltebogen
82 ¹	T-Trbe	falscher Rhythmus mit zu frühem Wechsel zu <i>gis</i> (vgl. T):
		 (Schlüssel: c4)
83 ⁴ –84 ¹	T rip	ohne Haltebogen
83 ⁴	B	<i>g</i> statt <i>e</i> (vgl. T. 28 und Bc)

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
87 ³	A conc+rip, Vla, A-Trbe	Rhythmus ♩ in der Edition an T. 32 (♩. ♩) angeglichen
91–92	A conc	Textierung mit Melisma; in der Edition an T. 35 bzw. A rip angeglichen  (Schlüssel: c3)
100 ³	Org, M.D.C.	Bezifferung 4 $\frac{6}{3}$ statt 3 $\frac{6}{4}$ (ebenso T. 45)

Gloria

Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen:

T. 17¹⁻² c4, 85³–88 c4, 91–92 c4, 108³–110 c4, 126–128² c4, 144³–146 c4, 225–216⁴ (1. Achtel) c4, 231³–233¹ c4, 247²–248³ c4.

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
4 ⁴ –5 ⁴	B rip	Tuttistelle nicht notiert, in B conc mit „Tutti“-Hinweis vorhanden
14	VI II	ohne Dynamik, ohne Bindebögen
14 ⁴ –15 ¹	Cnto	Ton <i>d</i> '' mit Haltebogen
17 ⁴ –18 ¹	Vla	Ton <i>f</i> '' ohne Haltebogen
24 ¹	Org	Vorzeichen # fehlt
28 ⁴ –30	Org, M.D.C.	Org: Pause; M.D.C.: Notation Bc-Stimme mit Hinweis „senza Organo“, T. 31: „con Organo“
34 ⁴	S conc	Töne <i>c</i> '' <i>e</i> '' in der Edition angeglichen an T. 31 ⁴
59 ²⁻³	A conc+rip, Vla, A-Trbe	unklare Vorzeichensetzung <i>g/gis</i> in der Achtfelgure
66/67	T-Trbe	ohne Haltebogen
78 ²	A conc	Bindebogen auf <i>d</i> '– <i>c</i> ' statt auf T. 78 ¹ <i>e</i> '– <i>d</i> ' (vgl. T. 80; Textunterlegung)
85 ²⁻³	S conc	Rhythmus ♩; in der Edition an die übrigen Stimmen angeglichen
94 ⁴	B rip+conc, Vc rip, Fag	letzte Achtel <i>f</i> statt <i>fis</i> (s. auch T. 100)
96	Cnto, VI I+II	♩, wahrscheinlich fehlender Haltebogen, in der Edition an den S angeglichen
100 ⁴	B conc+rip, Fag, Vc rip, Org, M.D.C.	letzte Achtel <i>d</i> statt <i>dis</i> (s. auch T. 94)
102 ⁴ –103 ¹	Cnto, VI I+II	mit Haltebogen
109 ¹⁻²	Vc, Vlne, Org, M.D.C.	Rhythmus ♩; in der Edition an T angeglichen (vgl. T. 145)
110/111	VI I+II, S conc+rip, Cnto	Rhythmus und Textverteilung divergierend zur Parallelstelle T. 146/147 (o „bis“), in der Edition an T. 146/147 angeglichen  (Schlüssel: c1)
111	T conc+rip, T-Trbe	Rhythmus ♩, in der Edition zu ♩ geändert (vgl. T. 147)
112 ¹⁻²	Vlne	mit Haltebogen

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
117–125	A-Trbe	trotz Solo im A fälschlich colla parte notiert; in T. 117 mit Bleistift ergänzt „S:“ [Solo]
126	S conc, B conc, Vla, Vc, Vlne, Org	Tempoangabe „piu adagio“, übrige Stimmen: „adagio“
130 ¹	T conc	2. Ton: Sechzehntel <i>es'</i> statt <i>d'</i> , in der Edition an vorige Figuren angeglichen
133 ²⁻³	Vlne	Rhythmus $\downarrow\downarrow$ statt \downarrow (fehlender Haltebogen)
135 ⁴ –136 ¹	A-Trbe	mit Haltebogen
137–138	Vla	ohne Haltebogen
139–142	T-Trbe	trotz Solo im T fälschlich colla parte-Führung statt Pausen
141 ⁴ –142 ¹	T-Trbe	mit Haltebogen
144 ¹	Vla	♯ fehlt (vgl. A, A-Trbe)
166 ¹ , 167 ¹	VI I	Achtel ohne Bindebogen (vgl. VI II)
188 ¹ , 189 ¹	VI I	Achtel ohne Bindebögen, ergänzt nach T. 165ff
189 ¹	VI II	
210 ¹ , 211 ¹	VI II	Achtel ohne Bindebögen, ergänzt nach T. 165ff
233 ⁴ –234 ¹	T-Trbe	ohne Haltebogen
238 ³	Org, M.D.C.	Bezifferung: Org $\frac{5}{2}$, M.D.C. $\frac{5}{4}$
243 ²	M.D.C.	2. Achtel: <i>a</i> statt <i>g</i>

Credo

Für das Credo existieren aufgrund des doppelchörigen „Crucifixus“ die Solostimmen in doppelter Ausfertigung (z. B. Soprano Primo Concertato, Soprano Secondo Concertato) zuzüglich der Ripieno-Stimmen. Die Solostellen sind in der Edition ausschließlich im Part der ersten Concertato-Stimmen notiert. Die zweiten Concertato-Stimmen sind nur im „Crucifixus“ selbstständig geführt und entsprechen an den übrigen Stellen dem Tutti.

Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen:

T. 80 (1.–7. Achtel): *c*4, 83 (1.–7. Achtel): *c*4, 137³–138¹ *c*4, 143³⁻⁴ *c*3, 259³–261³ *c*4, 267–268 (3. Achtel): *c*3, 271³–274⁵ *c*4, 284³–285¹ (1. Achtel): *c*4.

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
7 ¹	T I +II conc,, T rip, T-Trbe	falscher Ton <i>d'</i> statt <i>c'</i>
7 ³ –8 ¹	Cnto	ohne Haltebogen
18 ¹	Org, M.D.C.	falsche Bezifferung ♯ (statt ♮ / keine Ziffer)
22	T-Trbe	Rhythmus $\downarrow\ddagger$ in der Edition an übrige Stimmen (\downarrow) angeglichen
27 ²	Clno II	ohne Triller
73–74 ¹	Vlne	mit Haltebogen
76 ¹	T conc I+II, T rip, T-Trbe	Rhythmus $\downarrow\downarrow$ in der Edition an übrige Stimmen ($\downarrow\downarrow$) angeglichen
77 ⁴ –78 ¹	A-Trbe, Vla	mit Haltebogen
78 ¹	S I conc	Ton <i>b'</i> statt <i>c''</i>
79 ¹	VI I conc	Rhythmus \downarrow in der Edition an übrige Stimmen ($\downarrow\ddagger$) angeglichen
81 ⁴ –82 ¹	S II conc, S rip, Cnto	ohne Haltebogen

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
83 ⁴ –84 ¹	Cnto	mit Haltebogen
84 ¹	VI I, II	falscher Ton <i>d</i> '' statt <i>c</i> '' (vgl. S)
85 ³	B conc	Vorzeichen ♭ fehlt (s. B.c.-Ziffer)
88 ⁴	A conc	Rhythmus ♩ ♩ in der Edition an übrige Stimmen angeglichen (♩ ♩)
91 ¹	B conc I	2. Achtel: fehlendes Vorzeichen ♭ (Ton <i>b</i> statt <i>b</i>)
94 ² , 95 ² , 96 ²	VI I	Tonwiederholungen ohne Haltebogen (vgl. VI II)
97 ¹⁻²	Vlne	Rhythmus ♩ ♩ in der Edition an übrige Stimmen angeglichen (♩ ♩)
99 ¹⁻²	VI II	ohne Haltebogen
99–128	VI I, VI II	Haltebögen in der Edition ergänzt (punktierte Bögen, vgl. dazu oben die Anmerkungen zu den Spielanweisungen)
102 ²	VI II	<i>f</i> hier statt in T. 101 ³ (vgl. Motiv VI I)
104 ²	VI I	ohne Triller
119 ³ –120 ¹	Vlne	mit Haltebogen
124 ³ –125 ¹	VI II	mit Bindebogen
125 ³	VI I	ohne Dynamikangabe
131 ³ –132 ¹	B I	ohne Haltebogen
146 ³	A II	Vorzeichen ♭ fehlt (vgl. B)
151–156, 157–160	Org, M.D.C.	Haltebogen jeweils zwischen den beiden Oktaven notiert, für beide Lagen gültig?
		
		(Schlüssel: f4)
152–153	Vc	ohne Haltebogen
164 ²	Vc, Vlne, Org, M.D.C.	2. Achtel Ton <i>H</i> statt <i>c</i>
167 ²	B II conc, B rip, Fag, Vc rip	2. Achtel Ton <i>g</i> statt <i>f</i>
168 ²	B rip	2. Achtel Ton <i>g</i> statt <i>f</i>
175 ⁴ –176 ¹	Cnto	ohne Haltebogen
177 ⁴ –178 ¹	VI I+II, Vla, A-Trbe	mit Haltebogen
182 ¹	VI I, II	„Tutti“ und Wechsel zum c1-Schlüssel hier; in der Edition analog zum Chortutti auf T. 181 ⁴ versetzt
189 ²⁻³	Cnto	mit Haltebogen
194 ³ –195 ¹	T-Trbe	mit Haltebogen
207 ⁴⁻⁶	Vc, Vlne, Org, M.D.C.	Rhythmus ♩ ♩ in der Edition angeglichen an durchgehende Achtelbewegung des Kontextes
232 ¹	VI II	<i>f</i> hier statt auf 232 ² (vgl. VI I)
236 ⁴	VI I	<i>p</i> fehlt
245 ³	T rip	falscher Ton <i>f</i> (statt <i>g</i>)
262 ¹	T rip	Rhythmus ♩. (statt ♩ ♩)
268 ⁴ –269 ¹	Fag	Achtel <i>g</i> ohne Haltebogen
269 ²⁻³	Vc, Vlne, Org	Achtel <i>f</i> ohne Haltebogen
273 ⁴ –274 ¹	S II conc	Achtel <i>b</i> ' ohne Haltebogen
277 ¹	VI I conc	falsche Vorzeichen ♭ (<i>b</i> ' statt <i>b</i>)
278 ¹	A rip	Rhythmus ♩ ♩

Takt ^{Zählzeit}	Stimme(n)	Anmerkung
279 ¹⁻²	Vla, A-Trbe	mit Haltebogen (7 ♫ e'); an übrige Stimmen (♫) angeglichen
282 ³ -283 ¹	Vc, Vlne	mit Haltebogen
289 ³ -290 ¹	T-Trbe	mit Haltebogen

Crucifixus 2 (dreistimmige Fassung)

7 ⁴ -8 ¹	S	Haltebogen ergänzt
--------------------------------	---	--------------------

Sanctus

Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen:

T. 1 c4, 9-10¹ c3, 28¹⁻³ c4, 31-32¹ c4, 33-34¹ c4, 35³-36² (1. Achtel) c4, 48-50 c4, 63³-65² c4.

Takt ^{Zählzeit}	Stimme	Anmerkung
7 ¹	T conc, T rip, T-Trbe	falscher Ton e' statt d' (und T. 6 ⁴ -7 ¹ dadurch Binde- statt Haltebogen)
11 ¹⁻²	S rip	mit Bindebogen
12 ²⁻³	VI I+II	mit Haltebogen (entspricht ♫)
12 ⁴ -13 ¹	T-Trbe	mit Haltebogen
17 ⁴ -18 ¹	VI I+II, Cnto	mit Haltebogen
22 ³	T rip	fehlendes Vorzeichen # vor f
23 ³	Fag, Vc rip	fehlendes Vorzeichen # vor g
25 ¹⁻²	Fag, Vc rip	ohne Haltebogen
32 ¹	T rip, T-Trbe	2. Achtel b statt a
36 ¹	T rip, T-Trbe	1. Achtel b statt c'
36 ²	Vlne	2. Achtel d (statt A in den übrigen Bc-Stimmen)
36 ³⁻⁴	S rip	falscher Rhythmus ♫ ♫
51 ¹⁻³	Vc, Vlne, Org	ohne Haltebogen
53 ²	Vlne	Notenwert ♫ (statt ♫)
66	Vla, A-Trbe	Töne g' g' (statt a' a', vgl. A)
73 ³	Clno	letzte Viertel c' in der Edition getilgt, da musikalisch überflüssig

Agnus Dei

Die Instrumentalstimmen weisen ab T. 21 (Dona nobis pacem: zweitöniges Anfangsmelisma auf „nobis“) grundsätzlich keine Bindebögen auf, sie wurden in der Edition ohne weitere Kennzeichnung ergänzt, um die Artikulation des wiederkehrenden Themas zu verdeutlichen.

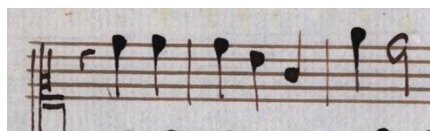
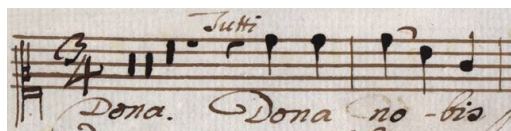


Abb. 3a+b: A-Wn Mus.Ms. 16118, Sanctus et Agnus, fol. 2^r Soprano concertato, fol. 14^r Violino I concertato

Schlüsselwechsel in den Continuo-Stimmen:

T. 28-30 c4, 44-49 c4, 68-78¹ c4.

Takt ^{Zählzeit}	Stimme	Anmerkung
6 ²⁻³	M.D.C.	mit Haltebogen
19 ⁴ -20 ¹	VI I	mit Haltebogen

Takt ^{Zählzeit}	Stimme	Anmerkung
30–31 ¹	A-Trbe	ohne Haltebogen
32 ³ –33 ¹	T-Trbe	ohne Haltebogen
35–37	Vla	ohne Haltebögen
46–47 ¹	Vc, Vlne	ohne Haltebogen
49	S conc	Rhythmus $\downarrow \uparrow$ an übrige Stimmen (\downarrow) angeglichen
57 ³ –58 ¹	Vc	mit Haltebogen
60 ¹	VI I	falscher Ton <i>b'</i> statt <i>d''</i>
63–64	T-Trbe Vc	mit Haltebogen ohne Haltebogen
64 ³ –65 ¹	Fag, Vc rip, Vc, Vlne	ohne Haltebogen
65 ³ –66 ¹	VI I	mit Haltebogen
74–75 ¹	B rip, Fag, Vc rip	mit Haltebogen; in B rip wegen Silbenwechsels nicht sinnvoll

Abkürzungen

A	Alto	S	Soprano
B	Basso	T	Tenore
Bc	Basso continuo	Tr	Tromba (Trompete)
Cnto	Cornetto (Zink)	Trbe	Trombone (Posaune)
conc	concertato	Vc	Violoncello
Fag	Fagotto	VI	Violine
Org	Organo	Vla	Viola
rip	ripieno	Vlne	Violone

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

2023