

Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs

Von Emil Platen (Bonn)

In dem Bestreben, das Werk Bachs in den Rahmen einer geschichtlichen Entwicklung einzuordnen, ist die historisch orientierte Musikwissenschaft sorgfältig allen Spuren nachgegangen, die Beziehungen Bachs zu Komponisten vor und neben ihm nachzuweisen scheinen. Über das Biographische hinaus gibt es eine Anzahl von konkreten Belegen für unmittelbare Berührungspunkte mit der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Es handelt sich dabei um Werke anderer Komponisten, die von Bach abgeschrieben, bearbeitet oder aufgeführt wurden. Aus diesen Verbindungsfäden läßt sich ein Netz von Beziehungen knüpfen, das von Palestrina über Vivaldi, Telemann, Lotti bis zu Bachs Schülern reicht.

Zweifellos sind solche Werke und ihre Komponisten dadurch in eine Beziehung zu Bach gesetzt, doch wäre es übereilt, allein aus dem Vorhandensein solcher Dokumente stilistische Wechselwirkungen als sicher anzunehmen. Nicht immer muß eine eigenhändige Abschrift als Studienobjekt gedient haben, und die Aufführung einer fremden Komposition durch Bach ist nicht gleichzeitig schon ein Beweis für dessen hohe Einschätzung dieses Werkes. Forderungen des Tages und besondere Situationen können hier eine wichtige Rolle gespielt haben.

Greifbarere Erkenntnisse geben uns die Fälle, in denen sich Bach mit einer fremden Komposition sichtbar, in Form einer Bearbeitung auseinandergesetzt hat. Hier können sich aus dem Vergleich von Vorbild und Umgestaltung direkte Rückschlüsse auf Bachs Verhältnis zum Stil anderer Komponisten ergeben. Solchem Zweck soll die folgende Untersuchung einer bisher kaum beachteten¹ Pergolesi-Bearbeitung Bachs dienen.

Das Manuskript befindet sich in der BB in einem Sammelband mit der Signatur *Mus. ms. 30199*, zusammengebunden mit 13 Partiturhandschriften von kirchenmusikalischen Werken des 18. Jahrhunderts. Der Kopftitel lautet:

*ψ. 51. Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont.
di G. B. Pergolese [Zusatz von andrer Hand]*

Schon eine flüchtige Durchsicht ergibt, daß es sich um eine Parodie des Stabat mater handelt, dem als neuer Text eine Paraphrase des 51. Psalms unterlegt wurde. Die Handschrift ist keine vollständige Partitur, sondern ein Particell, das auf jeweils drei zu einer Akkolade zusammengefaßten Notenzeilen das Wesentliche der Form andeutet: so sind die Singstimmen und der (nicht bezifferte) Continuo durchgehend notiert; in den Arien und einigen Duetten ist dazu in der Regel die instrumentale Oberstimme

¹ Ein Hinweis auf diese Bearbeitung mit kurzer Beschreibung einiger Umgestaltungsergebnisse findet sich in einem Brief K. Straubes vom 24./25. 6. 1946 (abgedruckt in AfMW 1957, S. 138ff.).

an den für den Verlauf wichtigen Stellen – Einleitung, Zwischenspiele und Schluß – ins oberste der drei Systeme geschrieben. Häufige Verbesserungen bei der Wortunterlegung lassen vermuten, daß wir in der Handschrift das Konzept der Parodie vor uns haben, darüber hinaus sollte das Particell wohl bei einer Aufführung als Direktionsstimme dienen.

Zum Text

Text der Umarbeitung ist eine Reimparaphrase des 51. Psalms, deren dichterische Form in Versmaß, Reimstruktur und Gliederung in Halb-
strophen genau der Stabat mater-Sequenz entspricht:

| | | |
|----------------|--|--|
| I ^a | 1 Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrymosa, dum pendebat filius. | 1 Tilge, Höchster, meine Sünden, deinen Eifer laß verschwinden, laß mich deine Huld erfreun ² . |
| II | 2 Cujus animam gementem, contristatam ac dolentem, pertransiuit gladius. | 2 Ist mein Herz in Missetaten und in große Schuld geraten, wasch es selber, mach es rein. |
| III | 3 O quam tristis et afflicta, fuit illa benedicta mater unigeniti! | 3 Missetaten, die mich drücken, muß ich mir itzt selbst aufrücken, Vater, ich bin nicht gerecht. |
| IV | 4 Quae moerebat et dolebat, et tremebat, cum videbat nati poenas inclyti. | 4 Dich erzürnt mein Tun und Lassen, meinen Wandel mußt du hassen, ³ weil die Sünde mich geschwächt. |
| V | 5 Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret, in tanto supplicio? | 5 Wer wird seine Schuld verneinen oder gar gerecht erscheinen; ich bin doch ein Sündenknecht. |
| | 6 Quis non posset contristari, piam matrem contemplari dolentem cum filio? | 6 Wer wird, Herr, dein Urteil mindern oder deinen Ausstrich hindern? Du bist recht, dein Wort ist recht. |
| | 7 Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis, et flagellis subditum. | 7 Sieh, ich bin in Sünd empfangen, Sünde wurde ja begangen ⁴ da, wo ich erzeugt ward. |
| VI | 8 Vidit suum dulcem natum morientem, desolatum, dum emisit spiritum. | 8 Sieh, du willst die Wahrheit haben, die geheimen Weisheitsgaben hast du selbst mir offenbart. |
| VII | 9 Eia mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam. | 9 Wasche mich doch rein von Sünden, daß kein Makel mehr zu finden, wenn der Isop mich besprengt. |

^{1a}Römische Ziffern beziehen sich auch im folgenden stets auf die musikalischen Formen, arabische Ziffern auf die Halb Strophen der Dichtung. Bach hat in seiner Bearbeitung den bei Pergolesi an vorletzter Stelle stehenden Satz XIIa zwischen die Sätze X und XI gesetzt. Er wird im Text als Xa bezeichnet.

²In T. 24–26, 43–45: *deine Huld laß mich erfreuen.*

³In T. 39–40 und entsprechenden Stellen: *Tun und Lassen mußt du hassen.*

⁴In T. 36–37: *Sünden wurden da begangen.*

- | | | | | | |
|------|----|--|----|---|---|
| VIII | 10 | Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam. | 10 | Laß mich Freud und Wonne spüren, daß die Beine ⁵ triumphieren, da dein Kreuz mich hart gedrängt. | |
| IX | 11 | Sancta mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide. | 11 | Schaue nicht auf meine Sünden, tilge sie, laß sie verschwinden, Geist und Herze mache neu. | |
| | 12 | Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide. | 12 | Stoß mich nicht von deinen Augen, und soll fort mein Wandel taugen, o, so steh dein Geist mir bei. | |
| | 13 | Fac me vere tecum flere, crucifixo condolere, donec ego vixero. | 13 | Gib, o Höchster, Trost ins Herze, heile wieder nach dem Schmerze, es enthalte mich dein Geist. | |
| | 14 | Iuxta crucem tecum stare, te libenter sociare in planctu desidero. | 14 | Denn ich will die Sünder lehren, daß sie sich zu dir bekehren und nicht tun, was Sünde heißt. | |
| | 15 | Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara: fac me tecum plangere. | 15 | Laß, o Tilger meiner Sünden, alle Blutschuld gar verschwinden, daß mein Loblied, Herr, dich ehrt. | |
| X | 16 | Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolare. | 16 | Öffne Lippen, Mund und Seele, daß ich deinen Ruhm erzähle, der alleine dir gehört ⁶ . | |
| | 17 | Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari ob amorem filii. | | | |
| | | | Xa | 17 | Denn du willst kein Opfer haben, sonsten brächt ich meine Gaben; Rauch und Brand gefällt dir nicht. |
| | | | | 18 | Herz und Geist, voll Angst und Grämen, wirst du, Höchster, nicht beschämen, weil dir das dein Herze bricht. |
| XI | 18 | Inflamatus et accensus per te, virgo, sim defensus in die iudicii. | | 19 | Laß dein Zion blühend dauern, baue die verfallnen Mauern ⁷ , alsdann ^{7a} opfern wir erfreut. |
| | 19 | Fac me cruce custodiri, morte Christi praemuniri, confoveri gratia. | | 20 | Alsdann soll dein Ruhm erschallen, alsdann werden dir gefallen Opfer der Gerechtigkeit. |
| XIIa | 20 | Quando corpus morietur, fac ut animae donetur Paradisi gloria. | | | |
| | | Amen | | | Amen |

Der im sprachlichen Ausdruck wenig inspirierte Textdichter hat verschiedentlich versucht, den „Parallelismus membrorum“ des Psalms auf den

⁵ In T. 46–47: daß die Gebeine triumphieren.

⁶ In T. 23 und 25: gebührt.

⁷ Der Reim kann auch als *dauern* – *Mauern* gelesen werden.

^{7a} In den Halbstrophen 19 und 20 kann statt *alsdann* auch *alsdenn* gelesen werden.

Bau der Halbstrophen (Reimstruktur: a a b) zu übertragen. Der reimenden zweiten Zeile entspricht dann die sprachliche Parallele (als Aufzählung oder Alternative), die abschließende Zeile b ist inhaltliche Zusammenfassung. So wird beispielsweise aus Psalmvers 4:

Wasche mich wohl von meiner Missetat
und reinige mich von meiner Sünde.

die Halbstrophe 2:

Ist mein Herz in Missetaten
und in große Schuld geraten,
wasch es selber, mach es rein.

Obwohl sich die beiden Dichtungen inhaltlich nur peripher berühren, zeigt die Entwicklung der Gedanken im Strophenaufbau auffällige Entsprechungen:

| | | | |
|----------|---|----------|--|
| Halbstr. | Stabat mater | Halbstr. | Psalmparaphrase |
| 1-4 | Schilderung der „schmerzhaften Mutter“ | 1-4 | Bekennnis des reueigen Sünders |
| 5-6 | (Rhetorische) Frage | 5-6 | (Rhetorische) Frage |
| 9-16 | Anrufung und Bitten | 9-15 | Bitten um Vergebung der Sünden |
| 17-20 | Bitte um die Gnade der Erlösung | 16-20 | Vertrauen auf Erhörung, Lobverkündigung |

Wegen der Verschiedenheit der letzten Strophen – hier die Aufwärtswendung des Psalms zur Lobverkündigung, dort die passive, dem Jenseits zugewandte Blickrichtung der Sequenz – ist diese Parallelität nicht bis zum Schluß durchführbar. Bis dahin wird sie jedoch durch eine Anzahl von Wort- oder Bedeutungsentsprechungen unterstützt:

| | | | |
|----------------|--------------|---|-----------------|
| Halbstrophe 1: | dolorosa | – | meine Sünden |
| | 3 mater | – | Vater |
| | 4 poenas | – | Sünde |
| | 8 vidit | – | Sieh |
| | 11 cordi meo | – | Geist und Herze |

In den Halbstrophen 9–20 der Sequenz erscheint, bedingt durch den erwähnten gedanklichen Aufbau, achtmal der Imperativ *fac*. Dieser Anhäufung entspricht in der Psalmdichtung im gleichen Abschnitt eine Fülle von Imperativformen, vor allem zu Beginn der Halbstrophen.

Schon diese, zum Teil auffälligen, Übereinstimmungen⁸ lassen die Annahme zu, daß die Psalmparaphrase als Parodie des Stabat mater konzipiert sein

⁸ Die zuweilen auftretenden Bedeutungskontraste

| | | |
|-------------------------|---|-----------------------------------|
| fons amoris | – | rein von Sünden |
| fac me vere tecum flere | – | Gib, o Höchster, Trost ins Herze |
| fac me tecum plangere | – | daß mein Loblied, Herr, dich ehrt |
| passionis fac consortem | – | daß ich deinen Ruhm erzähle |

ließen sich bei der Verschiedenheit der Ausdrucksbereiche wohl nicht vermeiden.

könne. Eine Untersuchung der Bachschen Bearbeitung auf das Verhältnis von Textstruktur zu musikalischer Form bestärkt diese Vermutung. Aus der Gegenüberstellung der Texte (S. 36f.) geht hervor, daß Bach bis zu Satz IX der Pergolesischen Zuordnung der Halbstrophen zu Sätzen genau folgt. Er übernimmt dabei auch die ungewöhnliche Aufteilung von 3 Halbstrophen für Satz V, wobei er sich – wie Pergolesi – über die Zusammenhänge der Textstruktur hinwegsetzt und die eindeutig zusammengehörenden Halbstrophen 7 und 8⁹ auseinanderreißt. Der Schlußteil der Parodie zeigt charakteristische Änderungen. Kaum erheblich wirkt sich die abweichende Aufteilung der Textstrophen auf die vorgegebene musikalische Form aus (vgl. die Gegenüberstellung der Texte). Spürbarer sind jedoch die Auswirkungen einer Umstellung des vorletzten Satzes bei Pergolesi (XIIa) zwischen die Sätze X und XI bei Bach (Xa). Dadurch werden nicht nur zwei im Original eng zusammengehörende Formelemente getrennt, es wird auch der tonale Aufbau der Gesamtform erheblich gestört. Die Tonika, bei Pergolesi in bewußter Ökonomie auf die Zentren der Form – Anfang, Mitte und Schluß – beschränkt, wird jetzt zusätzlich an drittletzter Stelle eingeschoben und schwächt damit die Wirkung der tonalen Reprise ab. Darüber hinaus wird durch den Einschub auch die enge Verbindung zwischen den Sätzen X und XI (Parallelbeziehung g-Moll-B-Dur) gelöst. Es gehört zu Bachs wichtigsten Formprinzipien, seine zyklischen Formen auf der Grundlage solcher tonaler Zusammenhänge aufzubauen. Wenn er trotzdem in diesem Falle von einer bestehenden sinnvollen Ordnung abwich, so liegt das an der Unvereinbarkeit von vorgegebener musikalischer Form und zu unterlegendem Wortlaut.

Im *Stabat mater* folgt auf die vertrauensvolle Bitte der Halbstrophen 18/19 in Pergolesis Darstellung die verklärte lyrische Vision einer Entrückung der Seele ins Paradies. Der zarten, verhauchenden Musik Pergolesis ließ sich der zuversichtlich auf die diesseitige Zukunft gerichtete Schluß des Psalms nicht unterlegen. Wollte Bach auf diesen innerhalb des Werkes sehr bedeutenden Satz nicht verzichten und andererseits den Psalmtext nicht verfälschen, so blieb nur die Umstellung, auch gegen die Logik des tonalen Aufbaus. Vom bildlichen Text her bot sich dafür der 19. Vers des Psalms an:

Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängsteter Geist, ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du, Gott, nicht verachten.

Die Umformung zur Halbstrophe 19 „Herz und Geist . . .“ ist vor allem mit der Wendung „weil dir dann dein Herze bricht“, die vom Wortlaut des Psalms her in keiner Weise motiviert ist, so sehr auf die Ausdruckssphäre des Pergolesischen „Quando corpus“ ausgerichtet¹⁰, daß man hierin wiederum ein Argument für die direkte Abhängigkeit der Parodie von der

⁹ Dem zweimaligen *vidit* der Sequenz entspricht in der Psalmdichtung das wiederholte *Sieb.*

¹⁰ Die Einbeziehung der 17. Halbstrophe mit ihrem zu diesem Satz schlecht passenden Text bleibt allerdings problematisch.

Sequenz sehen kann. Ist aber die Psalmparaphrase ursprünglich als Parodietext für das Stabat mater bestimmt, dann liegt es nahe, in Bach den Veranlasser der Umdichtung, vielleicht sogar den Verfasser selbst zu sehen.

Zur Musik

Im Prinzip folgt Bach dem musikalischen Ablauf seiner Vorlage, die wahrscheinlich eine Partiturabschrift des Stabat mater gewesen ist¹¹. Bachs Manuskript zeigt gegenüber dem Pergolesischen Urtext¹² eine gewisse Nachlässigkeit in der Setzung dynamischer Bezeichnungen und eine sehr viel sparsamere Verwendung von Verzierungen, wobei offenbleiben muß, ob schon die ihm vorliegende Kopie für diese Reduzierung verantwortlich zu machen ist. Dagegen dürfte die häufige Umwandlung der für Pergolesi

eigentümlichen Schlußformel  in die dem deut-

schen Spätbarock geläufigere Antizipation:  auf

Bach zurückgehen.

Im Verlauf des Werkes zeigen sich aber auch erhebliche Eingriffe, vor allem in die melodische Faktur des Originals, die recht aufschlußreich für Bachs musikalisches Denken sind. Es handelt sich dabei nur um Änderungen der Vokalpartien; Continuo und Oberstimme – soweit notiert – bleiben bis auf ganz wenige unerhebliche Varianten unverändert. Die Abwandlungen sind verschiedener Natur:

- a) Deklamationsbedingte Änderungen]
- b) Änderungen, die einen dem neuen Sinngehalt entsprechenden musikalischen Ausdruck intendieren
- c) Änderungen aus musikalisch-stilistischen Gründen

Zu a) Der Text der Psalmdichtung entspricht im Versmaß zwar genau der Sequenz, doch werden durch den Sinnzusammenhang oft die Silben anders gruppiert:

12 Tui / nati / vulnerati
tam dignati / pro me pati
poenas / mecum / divide

Stoß mich nicht / von deinen Augen
und soll fort / mein Wandel taugen
o / so steh / dein Geist mir bei

¹¹ Die ganze Anlage der Hs. läßt auf das Abschreiben einer Partitur und nicht auf das Spartieren von Stimmen schließen.

¹² Zum Vergleich dienten die von A. Einstein nach dem Autograph herausgegebene Studienpartitur, Ed. Eulenburg Nr. 973, und in einigen Fällen das Faksimile des Autographs in der Gesamtausgabe der Werke Pergolesis (Hrsg. F. Caffarelli), Rom 1931–42, Bd. 26.

Daraus resultieren vor allem rhythmische Abwandlungen:

1. (Satz IX)

Pergolesi
 (32) *tr* *tr*
 poe - nas me - cum, poe - nas

Bach
 o, so steh dein Geist mir bey

Zu b) Trotz der vielen, sich zwanglos ergebenden oder auch mit Absicht herbeigeführten, Entsprechungen zwischen Originaltext und Parodie erscheinen doch etliche Textstellen ihrem Inhalt nach eher gegensätzlich als vertauschbar. Wie bei manchen Parodien seiner eigenen Werke überrascht zwar auch hier manchmal Bachs Unbefangenheit im Auswechseln von Sinngehalten bei gleichbleibendem musikalischem Ausdruck: so wenn er der Melodik von „Fac me vere tecum flere“ die Worte „Gib, o Höchster, Trost ins Herze“ unterlegt (IX), oder in Satz X „passionis fac consortem“ durch „daß ich deinen Ruhm erzähle“ ersetzt. Jedoch ist vor allem da, wo Pergolesi den Ausdruck der Dichtung mit den Mitteln seines Stilvokabulars musikalisch zu unterstreichen suchte, ein einfacher Austausch des Wortlautes nicht möglich. Bach versucht dann, die Singstimmenmelodik dem neuen Text anzupassen. So sind in VI die Pergolesischen Sospiri des „dum emisit spiritum“ zu einer sich frei entfaltenden Melodik umgestaltet (s. Notenbeispiel Anhang T. 15ff.).

Aus der Klage wird in Satz IX ein Lobgesang:

2.

Pergolesi
 S. fac me te-cum
 A. fac me te - - cum

Bach
 S. 77 78
 A. daß mein Lob - - - lied,
 daß mein Lob-lied, Herr, dich ehrt mein Lob-lied,

Pergolesi
 plan - ge - re

Bach
 79
 Herr-, dich ehrt,
 Herr-, dich ehrt,

Umgestaltungen zu besonders textgebundener, bildhafter oder affekthaltiger Linienführung – wie hier im Beispiel – kommen nur selten vor, dafür waren die von Bach für die Umwandlung selbst festgelegten Grenzen zu eng gezogen.

Zu c) Abwandlungen aus musikalisch-stilistischen Gründen sind nicht primär durch den Text der Parodie bedingt. Es sind, von Bach aus gesehen, „Verfeinerungen“ oder „Verbesserungen“ der musikalischen Faktur, die sich aus der grundsätzlich anderen Einstellung Bachs zur Musik, eben aus seinem besonderen stilistischen Standort ergeben. Sie erfolgen vor allem an den Stellen, an denen Pergolesis Wiederholungssymmetrie, seine Neigung zur Gleichförmigkeit im Rhythmischen und Melodischen allzu deutlich in den Vordergrund tritt. Es handelt sich dabei im einzelnen vor allem um den oft dem Metrum völlig gleichgeschalteten Deklamationsrhythmus, um die Manier der pathetisch gedehnten, gleichförmigen Tonrepetitionen der Singstimmen und um allzu häufige, stereotype Wiederholungen von Phrasen.

Aber auch die Technik der losen Aneinanderreihung von Melodieabschnitten und die klangliche Askese einiger Duette, in denen die Singstimmen meist sukzessiv und nur bei den Schlußwendungen simultan geführt sind, veranlaßten Bach zu Umgestaltungen der Vorlage.

Wesentliche Überarbeitung der Melodik Pergolesis findet sich in den Sätzen II, V, VI, VII, IX, Xa und XI. In keinem Falle wird dabei die Form der Sätze verändert, alle Abwandlungen beziehen sich nur auf die Gestaltung des Melodieverlaufs. Dabei erfährt das Element des Rhythmus eine Belebung und Individualisierung gegenüber dem oft schematischen Skandieren bei Pergolesi.

Die einförmige, dem Metrum gleichgeschaltete Rhythmik vieler Stellen des *Stabat mater* wird durch geringfügige Abwandlungen differenziert:

3. (Satz IV)

Pergolesi ⁴³
na-ti poe-nas, na-ti poe-nas in-clý-ti,
Bach
weil die Sün-de, die Sün-de mich ge-schwächt,

Das passive Gleichmaß der Bewegung wird bei Bach durch Beschleunigungsabläufe belebt oder durch Auslösung von Bewegungsimpulsen (Stauung, Synkopierung) aktiviert:

4. (Satz XI)

Pergolesi ²⁰ *tr* *tr* *tr*
(Inflam)-ma-tus et ac-cen-sus per te, vir-go, sim de-
Bach
(laß dein) Zi-on blü-hend dau-ern, bau-e die ver-fall-nen

Pergolesi *tr*
 fen - sus in di-(e)
 Bach
 Mau - - ern, als - denn op-(fern)

(Vgl. auch die Notenbeispiele 9 und Anhang).

Durch Einführung charakteristischer, unverbrauchter Wendungen erhält eine sich vom Metrum gar nicht abhebende Schwerpunktsrhythmik wieder ein individuelles Profil:

5. (Satz VII)

Pergolesi 50
 fac ut te - - cum lu - - (geam)
 Bach
 Wenn der I - sop mich be - sprengt

Die häufigen Unterbrechungen der Melodik durch Pausen werden überbrückt und dadurch größere Zusammenhänge geschaffen:

6. (Satz V)

Pergolesi 13
 Quis est homo qui non fle-ret Chri - sti ma-trem
 Bach
 Wer wird, Herr, dein Ur - teil min-dern, o - der dei-nen

An allen umgeformten Stellen zeigt sich die für Bach typische rhythmische Detailarbeit, auf den ersten Blick feststellbar an dem durch die kleinen Zeitwerte intensiver geschwärzten Notenbild (vgl. Satz VI, Notenbeispiel Anhang).

Bei der Untersuchung von Umgestaltungen größerer Zusammenhänge ergeben sich aufschlußreiche Feststellungen über den Melodiebau Bachs und Pergolesis. Die bis zur Gleichförmigkeit gesteigerte rhythmische und melische Symmetrie bei Pergolesi wurde schon erwähnt. Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen seiner Diastematik – zumindest im Stabat mater – sind Melodiebögen, die hoch ansetzen oder mit einem Aufwärtssprung beginnen und danach stufenweise im Rahmen eines Quart- oder Quintintervalls abfallen (vgl. Notenbeispiel Anh., T. 9–18). Ein unaufhörliches Absinken wird dadurch vermieden, daß eine Verlagerung des Melos auf eine höhere Ebene jeweils ein neues Gefälle schafft. Daß es sich dabei um Versetzungen und nicht um eigentlich aufsteigende Melo-

dik, also um eine melische Gegenrichtung handelt, sieht man daran, daß die steil aufwärts gerichteten Intervalle nahezu ausschließlich nach Pausen oder Zäsuren auftreten, also „tote Intervalle“ im Sinne Riemanns sind. Dadurch wirkt die Melodik im ganzen als Aneinanderreihung von fallenden Geraden. Bach schafft dagegen in seinen Umformungen Wellenzüge, wobei das konstruktive Grundgerüst der melodischen Haupttöne der Vorlage gewahrt bleibt (vgl. Notenbeispiel 9, T. 15–18).

Bei diesen Wellenzügen wird in den untergeordneten Linien die Aufwärtsrichtung betont und dadurch ein Gegengewicht zu der dominierenden Abwärtstendenz des Gesamtverlaufs geschaffen. Aus der Geraden Pergolesis wird die Kurve Bachs, aus der Stückelung geneigter Linien wird eine permanente Schwingung.

Die in der Vorlage oft unterbrochene Kontinuität des Sekundgangs wird durch Tonraumauffüllung wiederhergestellt; offene Nahtstellen werden durch Verbindungsglieder überbrückt:

7. (Satz VII)

80

Pergolesi 

fac, ut te-cum lu - ge - am, lu - ge - am.

Bach 

Wenn der I - sop mich be-sprengt, wenn der I - sop mich be-sprengt.

Steile Anstiege werden ausgestuft (Notenbeispiel Anh., T. 28/29), die ungebogene, gerade verlaufende Linie wird durch raumgreifende Intervalle zur weit ausschwingenden Kurve umgewandelt:

8. (Satz II)

83

Pergolesi 

cu-jus a - ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam

Bach 

ist mein Herz in Mis - se - ta - ten und in gro - ße

Pergolesi 

ac do - len - tem

Bach 

Schuld ge - ra - ten

In Satz X, T. 16–18 wird die schwache Linienführung bei Pergolesi, die den zweimaligen aufwärts gerichteten Aufschwung unerfüllt und kraftlos zurücksinken läßt, von Bach in einen sich folgerichtig steigernden Melodieverlauf verbessert:

Pergolesi ¹⁶
 fac me pla-gis vul-ne-ra-ri, vul - - - ne-ra-ri

Bach
 Öff-ne Lip-pen, Mund und See-le, öff-ne Lip-pen, Mund und See-le

Schließlich greift Bach auch noch in die Klanggestalt seiner Vorlage ein, indem er die bei Pergolesis Duetten häufig dialogisierende Ablösung zweier Stimmen zu einer realen Zweistimmigkeit erweitert:

10. (Satz IX)

Pergolesi ^{S. 67}
 Vir - - go vir - gi-num prae - - - cla-ra

Bach ^{S.}
 Laß, o Tii-ger, o Tii - - ger mei - - ner Sün-den al-le

Pergolesi ^{A.}
 mi - - hi iam non sis a - ma - ra

Bach ^{A.}
 Blut-schuld ganz ver-schwin-den, laß, o Tii-ger mei-ner Sün - -
 Laß, o Tii - ger, o Tii - ger mei - - ner Sün-den

Der Rahmen für solche Ergänzungen ist begrenzt, es handelt sich daher meist um homophone Parallelführungen, die sich zwanglos aus der Satzstruktur Pergolesis ergeben. In Satz Xa „Denn du willst . . .“ sind die Takte 8–16 jedoch zu einer selbständigen Zweistimmigkeit ausgearbeitet, die sogar Ansätze zu motivischer Durcharbeitung zeigt:

11. (Satz Xa)

Pergolesi ⁸
 Quan-do cor-pus mo-ri - e - tur, fac ut

Bach
 Denn du wilst kein Op-fer ha-ben, son - - sten
 Denn du wilst kein Op-fer ha-ben, du wilst kein

Pergolesi: a - - ni - mae do - ne - tur

Bach: brächt ich mei - - ne Ga - ben
Op - fer, kein Op - fer ha - - ben

Bei allen Umgestaltungen wird über die Festigung der Struktur hinaus durch Einführung charakteristischer Tonverbindungen (verminderte oder übermäßige Intervalle) die Melodik im Sinne Bachs expressiver gestaltet.

Zur Entstehung der Parodie

Die Entstehung der Bearbeitung dürfte in Bachs letztes Lebensjahrzehnt fallen. Dafür gibt es folgende Anhaltspunkte:

1. Pergolesi starb 1736, er hat höchstwahrscheinlich das Stabat mater unmittelbar vor seinem Tode vollendet.

Erst einige Jahre danach begann die – dann allerdings sehr rasche – Verbreitung seiner Werke in Europa. Als früheste Aufführung Pergolesischer Musik in Bachs unmittelbarer Umgebung lassen sich nachweisen:

1740 Dresden *La Serva Padrona* (nach Graz 1739 erste Aufführung nördlich der Alpen)¹³

(1744 Leipzig *Amor fa l'uomo cieco*)¹⁴

1748 Leipzig *La Serva Padrona*¹⁵

Im Gefolge des berühmtesten der Werke Pergolesis hat dann auch das Stabat mater weite Verbreitung gefunden. Hierfür gibt es allerdings nur Belege aus späterer Zeit:

1747 Abo (Finnland)

1749 Stockholm¹⁶

Es ist anzunehmen, daß Deutschland in der Zwischenzeit (1740–1749) mit dem Werk bekannt geworden war, obwohl sich bisher eine deutsche Aufführung nicht vor 1770 (in Leipzig unter Hiller) nachweisen ließ.

Diese Vermutung wird durch den diplomatischen Befund der Bachschen Handschrift bestätigt und ergänzt:

2. Im Papier tritt als WZ das Wappen der Stadt Eger auf¹⁷. Die uns bekannten Bach-Hss. mit diesem WZ stammen mit großer Wahrscheinlichkeit alle aus den Jahren 1740–1750¹⁸.

¹³ Nach E. I. Luin, *Orme di Pergolesi in Europa* in *Musica d'oggi*, Bd. 19, 1939 und *La Fama di Pergolesi all'estero* in G. B. Pergolesi, *Note e Documenti*, Siena 1942.

¹⁴ Nach Schering L, S. 279. Schering glaubt, daß es sich bei dieser Aufführung um die Pergolesische Vertonung handelte.

¹⁵ Nach Schering L, S. 281.

¹⁶ Nach E. I. Luin, a. a. O.

¹⁷ Nach freundlicher Mitteilung der Musikabteilung der BB.

¹⁸ Man vergleiche hierzu A. Dürrs Angaben in NBA, Krit. Bericht I/2, S. 163f.

3. Die Notenschrift Bachs zeigt typische Spätformen¹⁹. G. v. Dadelsen hat Bachs späte Schriftzüge in die Jahre 1744–1749 datiert²⁰, wobei die untere Grenze, vor allem bei Übergangsformen, wohl als fließend angesehen werden kann.

Faßt man alle angeführten Anhaltspunkte zusammen und verbindet man damit die Überlegung, daß die relativ unbedeutende Parodie kaum in zeitlicher Nähe der großen Spätwerke Bachs zu vermuten sein wird, so ergibt sich für die Entstehung der Zeitraum von etwa 1741 bis 1746. Damit ist Bachs Manuskript der bisher früheste Nachweis für das Auftreten des Pergolesischen *Stabat mater* in Deutschland.

Über den Anlaß zu der Umarbeitung sind wir auf Vermutungen angewiesen. Das Manuskript gibt keinerlei Aufschluß, ob und wann es zu einer Aufführung gekommen ist, Hinweise aus anderen Quellen fehlen gänzlich. Daß eine Aufführung geplant war, steht wohl außer Zweifel, die Bearbeitung kann nur praktischen Zwecken gedient haben. Der Parodietext läßt auf kirchliche Verwendung schließen. Da der 51. Psalm keine besondere liturgische Bestimmung hat, ist eine spezielle Zuordnung jedoch nicht möglich. Daß sich Bach im letzten Abschnitt seines Lebens, der eher durch eine Abwendung von den musikalischen Tagesfragen gekennzeichnet war, mit einem so „modernen“ Werk intensiv befaßt hat, erscheint merkwürdig genug. War es Begeisterung? Wertschätzung? Wollte er, wie rund 30 Jahre nach ihm J. A. Hiller²¹, seinen Hörern ein Werk zugänglich machen, daß „nicht so allgemein bekannt ward, wie es zu seyn verdiente“? Geschah es auf Anregung von anderer Seite? Oder war es das wohlwollende Interesse, mit dem er auch den „Dresdener Liederchen“ gegenüberstand? Gesichertere Rückschlüsse auf sein Verhältnis zur Musik Pergolesis lassen sich aus der Art der Umgestaltung ziehen. Die musikalisch-stilistisch bedingten Eingriffe in die Faktur zeigen, daß Bach bewußt oder unbewußt während des Parodierens seine eigenen Maßstäbe an das fremde Werk legte und dabei manches gut und anderes ergänzungs- oder gar korrekturbedürftig fand. Die archaisierenden, polyphonen Formen I²², VIII und XII ließ er nahezu unverändert, auch andere, durch ihre ausdrucksstarke und kantable Melodik bedeutende Sätze (III, X) wurden nur unwesentlich überarbeitet. Bestimmte Eigenheiten der Musik Pergolesis wurden jedoch von Bach offensichtlich als Schwächen empfunden und durch Umformung

¹⁹ Es handelt sich vor allem um die von G. von Dadelsen in TBS^t 4/5, S. 116 beschriebenen charakteristischen Formen der Akkoladenklammern und der abwärts gestrichenen Halben.

²⁰ TBS^t 4/5, S. 117.

²¹ J. A. Hiller hat das *Stabat mater* als „*Passions-Cantate mit deutscher Parodie des Herrn Klopstocks*“ 1774 als Klavierauszug und 2 Jahre später in Partitur „mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf 4 Singstimmen gebracht“ herausgegeben.

²² Die Bezeichnung „*Motetto*“ im Kopftitel der Hs. ist wahrscheinlich aus dem polyphonen Anfangssatz abgeleitet.

zu bessern gesucht. Die von den Zeitgenossen gepriesene „Eingängigkeit“ und „Natürlichkeit“ der Melodik Pergolesis mußte Bach als Simplizität erscheinen. Die schematische Symmetrie der Form hat er wenigstens in den Vokalpartien zu modifizieren gesucht. Er hat die oft zur bloßen Deklamation reduzierte Melodik aufgelöst und die ins Metrum gebannte Rhythmik zu einem frei schwingenden Bewegungsablauf befreit. Die im ganzen statische Haltung Pergolesis hat durch Bach eine dynamische Überformung erfahren; aus dem Einfachen wurde das Differenzierte, aus der Geraden die Kurve.

Die hier auftretende Divergenz beruht nicht allein auf dem Unterschied des künstlerischen Ranges oder des Personalstils, sie entspricht dem Gegensatz zweier musikgeschichtlicher Epochen, die sich in dieser Bearbeitung unmittelbar berühren. Pergolesi wird, gerade durch seinen legendären Nachruhm, zum Exponenten eines neuen Stils. Seine Musik prägt in ihrer Gruppenbildung und ihrer Akzentsymmetrie wichtigste Merkmale der Klassik aus. Sie ist – von Rousseau begeistert begrüßt – Anstoß zu einer neuen Ästhetik der „Empfindsamkeit“ und „Natürlichkeit“, die zu der tiefsinnigen, problemreichen Musik Bachs in ausgesprochenem Gegensatz steht. Die Verschiedenheit dieser Stile und vor allem ihre sinnfällige Erscheinungsform in den „gegensätzlichen Grundzügen des polyphonen und klassischen Melodiestils“²³ ist mehrfach und gründlich dargestellt worden²⁴. Die Untersuchung der Pergolesi-Bearbeitung Bachs bestätigt diese Ergebnisse. Die besondere Bedeutung dieses Dokuments liegt darin, daß es sich hier um den Niederschlag eines unmittelbaren Aufeinandertreffens der beiden Stilprinzipie handelt und daß an den sich hieraus ergebenden Verschiebungen deren Wesensunterschiede direkt ablesbar werden.

²³ So hat E. Kurth das 1. Kapitel des III. Abschnitts seiner *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* bezeichnet.

²⁴ Vgl. außer E. Kurth auch W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Heft III.

Anhang

Vokalteil der Arie VI

10

Pergolesi Sopran
Vi - - dit su - um dul - - cem na - tum mo - ri - -

Bach Sopran
Sieh, du wiffst die Wahr-heit, du wiffst die Wahr-heit ha - ben, du wiffst die

Continuo

12

Pergolesi
en - tem, de - so - - la - tum, mo - ri - en - tem, de - so -

Bach
Wahr-heit, die Wahr-heit ha - ben, die ge - hei - men Weis - heits -

15

Pergolesi *tr*
la - tum, dum e - - mi - -

Bach
ga - ben hast du selbst mir of - fen - bart, die ge - hei - men Weis - heits -

17

Pergolesi
sit spi - - ri - tum. Vi - - dit su - um

Bach
ga - ben hast du selbst mir of - fen - bart, Sieh, du wiffst die Wahr - heit, du

2 Takte
Zwischen -
spiel

22

Pergolesi: dul-cem na - tum, mo - - - ri - en - tem,

Bach: willst die Wahr-heit ha - ben, sieh, du willst die Wahr-heit, du

24

Pergolesi: de - so - - - la - tum, de - so - - - la - -

Bach: willst die Wahr-heit ha - ben, die ge-hei-men Weis - heits-ga - -

26

Pergolesi: tum, dum e - - mi - - sit spi - - ri -

Bach: ben, hast du selbst, hast du selbst mir of - - fen -

28

Pergolesi: tum. Vi - - - dit su - um dul - - - cem

Bach: bart, die ge-hei-men Weis-heits-ga-ben, die ge-hei-men Weis-heits-

30

Pergolesi: na - tum, mo - ri - - en - - tem, de - so - -

Bach: ga - ben hast du selbst, du selbst, mir of - fen -

32

Pergolesi *tr*
la - - tum, de - so - - la - tum, dum e - - - -

Bach
bart, die ge-hei - men Weis-heits- ga - ben, hast du selbst mir of-fen-

35

Pergolesi
mi - sit, dum e - - - -

Bach
bart. Sieh, du willst die Wahr-heit ha - ben, die ge -

37

Pergolesi
mi - - - sit spi - - - ri - tum.

Bach
hei-men Weis-heits-ga-ben hast du selbst mir of - fen-bart.