

Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Im BJ 1961 hat Emil Platen auf Bachs Bearbeitung des *Stabat mater* von Pergolesi hingewiesen¹, und bald darauf erschien eine Neuausgabe des Werkes, besorgt von Diethard Hellmann, im Hänßler-Verlag Stuttgart². Bericht und Neuausgabe fußen auf dem von Bach geschriebenen Particell im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (*Mus. ms. 30 199*), das die Singstimmen und den Continuo vollständig, die übrigen Instrumentalstimmen jedoch nur in Andeutungen enthält und offensichtlich das Konzept der Bachschen Parodie darstellt (Platen, a. a. O., S. 36). Aus dem Befund der Handschrift durfte mit gutem Grund gefolgert werden, daß Bach für die (zweifelloso beachtete und höchstwahrscheinlich auch praktizierte) Aufführung die übrigen Stimmen – Violino I, II und Viola – unverändert aus der Pergolesischen Komposition übernommen habe.

Nun konnte jedoch unter den anonymen Beständen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ein Stimmenkonvolut ermittelt werden, das sich als der zugehörige Originalstimmensatz erweist³. Seine Durchsicht läßt erkennen, daß auch die Instrumentalstimmen keineswegs unverändert von Bach übernommen worden sind.

Vorhanden sind – ohne den originalen Umschlag – insgesamt zehn Stimmen, die durch Identität der Papiersorte und des Schreibers eine Einheit bilden. Die Cembalostimme, die den übrigen Stimmen vielleicht zeitweise als Umschlag gedient hat, trägt rechts oben den Vermerk: *N. 153*. und von anderer Hand: *Aus der Bachschen Auction*, womit vielleicht die Versteigerung der Restbestände aus Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß in Hamburg 1805 gemeint ist. Die Stimmen sind im einzelnen:

1. *Soprano*: 1 Bogen und 1 Blatt, 6 beschriebene Seiten
2. *Alto*: 1 Bogen und 1 Blatt, 5 beschriebene Seiten
3. *Violino Primo*: 2 Bogen, 8 beschriebene Seiten
4. *Violino Primo Ripieno*: 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten
5. *Violino Secondo*: 1 Binio, 8 beschriebene Seiten
6. *Violino Secondo Ripieno*: 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten
7. *Viola*: 2 Bogen, 8 beschriebene Seiten
8. *Violon*: 1 Binio, 7 beschriebene Seiten. Wie sich aus dem Notentext ergibt, war die Stimme zugleich auch für Violoncello bestimmt
9. *Organo* (beziffert): 1 Binio, 7 beschriebene Seiten
10. *Cembalo* (beziffert): 1 Binio, 7 beschriebene Seiten

¹ *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, S. 35–51.

² DIE KANTATE, Nr. 151.

³ Die Stimmen waren bisher unter der Signatur *Mus. ms. anon. 713* verwahrt und erhielten nach ihrer Identifizierung die Signatur *Mus. ms. $\frac{17155}{16}$* .

Das Format der Stimmen beträgt 34×23 cm (beschnitten) pro Blatt, als Wasserzeichen ist in Blatt a) die heraldische Lilie, zwischen Stegen, in Blatt b) Monogramm, zwischen Stegen erkennbar⁴, das bisher in den Originalquellen zu den Bachschen Werken BWV 96 (Nachtrag), 195 (spätere Stimmen), 232 (vom Symbolum Nicenum an) und 234 erfaßt wurde, also in Bachs letztes Lebensjahrzehnt zu datieren ist und damit gut zu der von Platen vorgeschlagenen Einordnung des Bachschen Particells in die Zeit 1741 bis 1746 (a. a. O., S. 47) paßt, aber auch eine noch spätere Datierung nicht ausschließt⁵.

Schreiber der Stimmen ist Johann Christoph Altnickol, Bachs Schwiegersohn, der sich von 1744 bis 1748 in Leipzig aufgehalten hat. Dabei ist auf einen kleinen Unterschied in den Schriftformen hinzuweisen: In den Stimmen 1 bis 9 setzt Altnickol den Hals der abwärts gestrichenen Halbenoten überwiegend rechts des Notenkopfes an, in der Cembalostimme 10 dagegen stets in der Mitte. Man ist daher versucht, die Cembalostimme als nachträglich entstanden zu betrachten; doch bleibt die Papiersorte dieselbe, und in den Schriftzügen Altnickols ist auch sonst das Nebeneinander verschiedenartiger Formen (z. B. der Achtelpausen in üblicher Form, in Sichelform und mit aufwärts gebogenem unteren Ende) zu beobachten.

Anzeichen einer Revision der Stimmen durch Bach finden sich, sieht man von einigen Kurzeintragungen fraglicher Herkunft ab, nur in der Orgelstimme (9), deren Bezifferung mindestens zum Teil von ihm selbst herrührt. Zwar findet man eine Anzahl von Ziffern, die sich Bach kaum zuweisen lassen; andere wieder, darunter auch die Vermerke *tasto solo* und *unisuono*, stammen zweifellos von ihm. Der Befund läßt sich wahrscheinlich so erklären, daß ein Schreiber (vielleicht Altnickol) die in der Vorlage vorgefundene Bezifferung eingetragen hatte und Bach sie vervollständigte. Die Stimme ist nämlich außerordentlich reich beziffert, auch an Stellen, an denen man von einem versierten Generalbaßspieler auch ohne Bezifferung die richtigen Griffe erwartet, wie z. B. (Beispiel 1):



Die Tonart des Werkes ist in den einzelnen Stimmen unterschiedlich angegeben⁶. Die Stimmen 1 bis 7 (Singstimmen, Violinen, Viola) sind in *f*-Moll

⁴ Nach Wisso Weiß, Wasserzeichen-Katalog (Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen). Vgl. dazu auch Dürr Chr, S. 5 ff., insbesondere S. 144.

⁵ Platens Einwand, die Bearbeitung werde wohl nicht in unmittelbarer Nachbarschaft der großen Spätwerke Bachs entstanden sein (a. a. O., S. 47), hat ja lediglich hypothetischen Charakter.

⁶ Nur nebenbei sei erwähnt, daß Bach und Altnickol ihrer Vorlage darin folgen, daß sie als Schlüsselakzidenzien häufig ein *b* zu wenig setzen und dieses dann akzidentell der Note voranstellen.

(mit $3b$ -Vorzeichnung) notiert, Stimmen 8 und 10 (Violoncello + Violine, Cembalo) in e -Moll (1 \sharp), Stimme 9 (Orgel) in d -Moll (1 b). Während die Singstimmen (1, 2) keines Kommentars bedürfen, da für ihre Notierung die tatsächliche Tonhöhe nicht so wesentlich ist, tragen die Instrumentalstimmen 3 bis 7 den Vermerk *Cammerthon*, was wohl in diesem Falle gleichbedeutend ist mit „tiefer Kammerthon“; denn nur so ergibt sich die zweifellos beabsichtigte Relation

tiefer Kammerthon f (Violinen, Viola) = Kammerthon e (Violoncello, Violine, Cembalo) = Chorton d (Orgel).

Der Grund für diese Tieferlegung gegenüber dem Original ist nicht sicher erkennbar; vielleicht wollte Bach dem Organisten das unerquickliche Generalbaßspiel in es -Moll ersparen, ohne deshalb die vielfach bis zum g hinabgeführten Violinpartien umkomponieren zu müssen. Violinen und Viola stimmten also einen Halbton tiefer, und die effektive Tonart der Aufführung, bezogen auf Kammerthon, war somit e -Moll.

Untersucht man die Abhängigkeit der Stimmen, so ergibt sich, daß die Singstimmen zwar im allgemeinen dem Bachschen Particell folgen, im einzelnen aber einige Abweichungen enthalten, insbesondere eine Reihe von Vorschlagsnoten, Trillern und dynamischen Zeichen, die nicht – wie sonst in solchen Fällen oft – von Bach eigenhändig im Zuge einer Revision hinzugefügt worden, sondern offenbar weitgehend Bestandteil der Altnickolschen Eintragungen, zum Teil wohl auch Zusätze von dritter Hand sind (so wurden z. B. mehrere p : in *piano* korrigiert) und daher das Vorhandensein einer Zwischenquelle zwischen Bachs Konzept (Particell) und Altnickols Stimmenkopie vermuten lassen. Diese Zwischenquelle könnte dieselbe Partitur gewesen sein, von der auch die Instrumentalstimmen kopiert wurden, denen wir uns jetzt zuwenden.

Daß die Instrumentalstimmen tatsächlich eine Partitur zur Vorlage haben, ergibt sich aus der Beobachtung, daß Altnickol an zwei Stellen ins falsche System geraten war und seinen Fehler anschließend korrigierte⁷. Diese Partitur stand der Fassung Pergolesis insofern noch nahe, als die Umstellung der Sätze⁸ 12 und 13 in ihr noch nicht deutlich genug verzeichnet war: In den Stimmen 3–5, 7, 8 wird die Bachsche Anordnung (siehe Platen, a. a. O., S. 39) erst durch Verweisungszeichen hergestellt. Die Ripienstimmen 4 und 6 weisen – außer den unten zu beschreibenden Tacet-Partien – mehrfach geringfügige Eigenlesarten auf, die vielleicht auf eine abweichende Vorlage deuten; Gewißheit hierüber läßt sich angesichts des Verlustes der Vorlage

⁷ Stimme 5 (Viol. II), Satz 2, Takt 83–87, aus Viol. I. Stimme 7 (Viola), Satz 10, Takt 42–43^a, aus Sopran; leider läßt die Stelle keine Rückschlüsse zu, ob es sich um Bachs oder Pergolesis Sopranfassung handelt.

⁸ Die Stimmen zählen die Sätze als „Versus 1“ usw. ohne Rücksicht auf die tatsächliche Zahl der in ihnen enthaltenen Halbstrophen. Die 20 Halbstrophen sind auf 13 „Versus“ aufgeteilt; Halbstrophe 7 ist – entgegen den meisten Druckausgaben – als gesonderter Satz gezählt. Wir übernehmen die Bachsche Zählung, wählen aber den weniger mißverständlichen terminus „Satz“ statt „Versus“.

quellen kaum erlangen. Unsicher bleibt auch, ob die Stimmen 9 und 10 von 8 oder unmittelbar von der Partiturvorlage kopiert wurden; nur daß die Bezifferung der Cembalostimme 10 von der Orgelstimme 9 abgeschrieben ist, läßt sich an einigen typischen Versehen erkennen.

Ehe wir uns nun der Musik selbst zuwenden, sei noch einmal die Frage nach dem Urheber der Abweichungen in den Instrumentalstimmen von Pergolesis Partitur gestellt. Für Bach spricht eine Reihe gewichtiger Argumente:

1. Bach ist als Bearbeiter der Singstimmen durch das von ihm geschriebene Particell belegt. Warum sollte er die Instrumentalstimmen nicht gleichfalls geändert haben?
2. Bach ist als Schreiber von Bezifferungspartien in Stimme 9 erkannt. Warum sollte er die Bezifferung zu einer nicht von ihm stammenden Bearbeitung geschrieben haben?
3. Auch der Stil der Bearbeitung weist auf Bach, wie gleich zu zeigen sein wird.

Trotzdem läßt sich nicht völlig ausschließen, daß die Bearbeitung der Instrumentalstimmen nicht Bachs eigenes Werk ist, sondern Gegenstand des Kompositionsunterrichts seines Schülers Altnickol war. Man würde dann hinsichtlich der Instrumentalbearbeitung nur von einem Werk der „Bach-Schule“ sprechen können. Aber selbst dann wäre belegt, daß die Bearbeitung auf Veranlassung und mit Billigung Bachs geschehen, vielleicht auch von ihm korrigiert worden wäre. Wir werden daher im folgenden getrost von „Bachs“ Bearbeitung sprechen und uns dabei der eben gemachten Einschränkung bewußt bleiben.

Bei Betrachtung der Musik bestätigt sich erneut die Zweifelhaftigkeit unserer Rekonstruktionsversuche, bei denen sich bestenfalls Stilgleichheit, niemals aber Notengleichheit erreichen läßt, im vorliegenden Falle nicht einmal Stilgleichheit. Obwohl unsere bisherige Quellenkenntnis berechtigten Grund zu der Vermutung gab, Bach habe den Instrumentalpart Pergolesis kaum verändert, bietet Hellmanns Rekonstruktion nicht im entferntesten ein Bild des tatsächlichen Sachverhalts.

Zunächst fällt die Aufspaltung der Violinen auf: Jeder Stimme ist eine Ripienstimme beigegeben, die der Tuttiverstärkung dient. Sie schweigt, sobald eine Singstimme einsetzt, und tritt wieder hinzu, wenn diese pausiert. Das geschieht aber keineswegs schematisch: In Satz 3 setzen die Ripienviolinisten mit den Singstimmen in Takt 1 ein, pausieren von Takt 2 bis 4 (3. Achtel), um den Halbschluß in Takt 4 wieder mitzuspielen usw. In Satz 5 wird von den pochenden Vierachtelfiguren jeweils die erste, bei Wechsel der Tonhöhe auch die dritte Note mitgespielt (vgl. unten, Beispiel 11). In den „Allabreve“-Sätzen 10 und 14 sind die Ripienviolinisten durchweg beteiligt. Bisweilen spaltet sich auch eine Ripienvioline mit abweichender Melodieführung von der Hauptstimme ab. So läßt Bach z. B. in Satz 8, Takt 50–56, die Hauptstimme der Violine II mit Violine I gehen, und nur die Ripienvioline II übernimmt den ursprünglichen Violino-II-Part, und in den Schluß-

takten 71–72 des Satzes 9 erhält die Ripienvioline II eine neue, eigene Stimme neben den unisono geführten Violinen I+ II (+ Viol. I ripieno). In Satz 13, Takt 15, vereinigen sich beide Ripienviolinen mit der Violine II (Beispiel 2):

Viol. I
Viol. II

Viol. I, II
ripieni
(nicht bei
Pergolesi)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin I and Violin II, featuring trills (tr) and sixteenth-note patterns. The bottom staff is for Violin I and II Ripieni, which is noted as not being in Pergolesi's original. It shows a similar rhythmic pattern to the top staff.

(ähnlich in Takt 31). Daß die Ripieni im selben Satz, Takt 5f., dem von den Hauptstimmen gebotenen Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ den Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ entgegenzusetzen, dürfte allerdings ein Schreibfehler sein.

Die durch den Einsatz von Ripienviolinen erreichte dynamische Differenzierung findet ihre Entsprechung in zahlreichen dynamischen Zeichen, deren Skala vom *fortissimo* über *forte*, *m:f.*, *dolce*, *piano*, *pianissimo* reicht und wohl meist von Pergolesi übernommen wurde. Wo Abweichungen auftreten – und das geschieht recht häufig –, braucht nicht immer eine Änderung Bachs der Grund zu sein; denn in solchen Dingen pflegten Kopisten nicht sehr genau zu sein. Schließlich kennen wir die Kopie nicht, in der Bach das Werk Pergolesis zu Gesicht bekam. Dennoch darf festgestellt werden, daß Bach, so sparsam er dynamische Vorschriften in seinen eigenen Spätwerken anzubringen pflegte, die Anweisungen Pergolesis doch nicht für entbehrlich hielt. An einigen Stellen gehen die Stimmen der Bachschen Bearbeitung noch weiter, als es uns in Pergolesis Text überliefert ist, z. B. in Satz 7, Takt 28–31 (Beispiel 3):

Viol. I
Viol. II
Viola

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin I, Violin II, and Viola, with dynamic markings *f* and *p*. The bottom staff is for the Ripieni part, starting at measure 30, with dynamic markings *p* and *f*.

Pergolesi kennt nur das *forte* in Takt 28 und ein *piano* (!) in Takt 30, 4. Viertel; doch bleibt auch hier die Frage offen, ob Bach die Änderung nicht vielleicht bereits in seiner Vorlage vorgefunden hat.

Ähnliches gilt für Ornamente und Artikulationszeichen. Oft steht hier Bachs Fassung hinter Pergolesis ausführlichen Anweisungen zurück, bisweilen jedoch bietet er mehr als für Pergolesi überliefert ist, und zwar nicht

nur in den Instrumental-, sondern auch in den Gesangspartien, für die wir selbst in Bachs Particell nicht so viele Bezeichnungen finden wie in den Stimmen. So lautet z. B. der Beginn des Satzes 2 in unserer Stimme 1 (original: Sopranschlüssel) (Beispiel 4):

27

Ist mein Herz in Mis-se - ta - ten und in
gro - ße Schuld ge - ra - ten

(Die Vorschläge fehlen in Bachs Particell und bei Pergolesi).

Ist aber Bachs Anteil in den eben genannten Fällen nicht sicher bestimmbar und überdies vielleicht noch als Konzession an den Stil des italienischen Meisters zu erklären, so dürfen wir ein weiteres Merkmal als einen bewußten Eingriff in Pergolesis Kompositionsweise ansehen: die Vervollständigung der Mittelstimmen.

Pergolesis Satz ist überwiegend zwei- und dreistimmig, selten vierstimmig. Über weite Strecken hin führt er die Violinen I und II unisono, und ebenso häufig geht die Viola in der oberen Oktave mit dem Continuo. Setzen die Singstimmen ein, so gesellt sich Violine I dem Sopran und Violine II dem Alt zu; später wird eine Steigerung dadurch erreicht, daß die Violine II mit dem Sopran geführt wird und Violine I den Alt in der oberen Oktave verdoppelt.

Es nimmt nicht wunder, daß eine solche Satzweise Bachs Kritik herausfordern mußte: Was die Neuerer als schlichte Natürlichkeit begrüßten, mußte ihm primitiv erscheinen. Mehrfach löst er daher den Part der zweiten Violine von dem der ersten, besonders aber erhält die Viola eine eigene Partie, in der die Oktavierung des Continuo nicht mehr die Regel, sondern den Ausnahmefall bildet⁹. Für die einzelnen Sätze ergeben sich dadurch, sieht man von weniger Bedeutsamem ab, folgende Änderungen gegenüber der Satzweise Pergolesis:

Satz 1 (Vers 1): Außer einigen Oktavversetzungen im Violapart keine Abweichungen.

Satz 2 (Vers 2): Selbständiger Violapart auch in den Takten 16–27, 50–73, 78–81, 95–108.

Satz 3 (Vers 3): Durchweg selbständiger Violapart.

⁹ Daß die Viola bei Bach in Satz 1, Takt 12–14, entgegen Pergolesi den Continuo oktaviert, ist zweifellos ein Kopierfehler. Seine Entstehung ist so zu denken, daß die Continuo-Verdoppelung der Takte 7ff. in irgendeiner Zwischenquelle nur durch einen Vermerk angedeutet war; der Schreiber der Quelle kopierte also vom Continuosystem und bemerkte erst drei Takte zu spät (vielleicht beim Beginn einer neuen Seite), nämlich erst in Takt 15, daß die Viola wieder eine selbständige Stimme hatte.

Satz 4 (Vers 4): Selbständiger Violino-II-Part auch in den Takten 1-24, 35-42, 48-52, 58-62, 75-81, 88-91; selbständiger Violapart auch in den Takten 25-103. Dadurch vielfach Erweiterung von der Zweistimmigkeit Pergolesis zur Vierstimmigkeit. Man vergleiche z. B. die Takte 35-38.

Pergolesi (Beispiel 5 a):

Viol. I + II
Viola

Alto
na - ti poe - nas, poe - nas in - cly - ti,

Continuo
5 4, 6b 5

Bach (Beispiel 5 b):

Viol. I, II
Viola

Alto
weiß die Sün - de mich ge - schwächt,

Continuo
6 6 5, 4 1, 6 6 5, 4 3 6

(Man beachte auch die reichere Bezifferung Bachs!)

Satz 5 (Vers 5-6): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 6 (Vers 7; da die Takte in den gebräuchlichen Ausgaben anschließend an den vorhergehenden Satz weitergezählt werden, folgen unsere Taktangaben dieser Zählung): Selbständiger Violino-II-Part in den Takten 38-49. Viola in den Takten 32-37 unisono mit den Violinen und in den Takten 38-49 selbständig. Daher von Takt 38 an wiederum Erweiterung des Instrumentalsatzes von der Zwei- zur Vierstimmigkeit.

Satz 7 (Vers 8): Selbständiger Violapart auch in den Takten 11-18, 26-43.

Satz 8 (Vers 9): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 9 (Vers 10): Selbständiger Violino-II-ripieno-Part in den Schlußtakten 71-72; selbständiger Violapart auch in den Takten 7-8, 15-20, 22-26, 29-33, 37-45, 49-53, 55-69, 71-72. Auch hier wird also der zweistimmige Schluß Pergolesis zur Vierstimmigkeit erweitert.

Pergolesi (Beispiel 6a):

Bach (Beispiel 6b):

Satz 10 (Vers 11–15): Selbständiger Violapart auch in den Takten 6–10, 14–23, 30–39, 50–54, 57, 59–68, 72–74, 77–84; in den übrigen Takten vielfach Auflockerung der Continuo-Verdoppelung durch intermittierende Pausen.

Satz 11 (Vers 16): Selbständiger Violapart in den Takten 5, 10–13, 15–22, 25.

Satz 12 (Vers 17–18): Außer einigen Oktavversetzungen im Violapart keine wesentlichen Änderungen.

Satz 13 (Vers 19–20): Selbständiger Violapart auch in den Takten 5–52.

Satz 14 („Amen“): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 14 ist überdies durch seine Wiederholung doppelt so lang wie bei Pergolesi: Nach dem Schlußtakt (in Stimme 1 wohl irrtümlich schon nach Takt 32) wird der gesamte Satz wiederholt, nunmehr aber in F-Dur, wobei lediglich die Akzidenzien geändert werden.

Die Funktion des durch Bach erweiterten Mittelstimmensatzes ist unterschiedlich. Häufig kommt es hierdurch nur zu einer Ausharmonisierung des durch die Außenstimmen und die Bezifferung bereits festgelegten harmonischen Satzes, also zu einer ausinstrumentierten Generalbaßbegleitung, ersichtlich z. B. an unsern Beispielen 5b und 6b. In diesem Zusammenhang gewinnt auch die reichliche Generalbaßbezifferung Bachs an Bedeutung, die zwar vielfach nur aus Selbstverständlichkeiten besteht (siehe Beispiel 1), an andern Stellen aber die Harmonik zu intensivieren sucht. So treten häufig Quintsextakkorde an die Stelle schlichter Sext- oder Grundakkorde Pergolesis. Bach muß den Satz Pergolesis als kärglich empfunden haben, und die Art,

wie er sich bemüht, dem abzuhelpfen, erinnert an das, was Johann Christian Kittel berichtet¹⁰:

„Wenn Seb. Bach eine Kirchenmusik aufführte, so mußte allemal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagnieren. Man kann wohl vermuthen, daß man sich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte. Demohnerachtet mußte man sich immer darauf gefaßt halten, daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu geniren, das Accompagnement mit Maßen von Harmonien ausstaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des strengen Lehrers.“

Mehrfach verselbständigt sich der Violapart jedoch in einer Weise, der den Satz beinahe schon zum Bratschenkonzert werden läßt. Ein charakteristisches Merkmal der neuen Violabehandlung ist ihre Komplementärrhythmik. So erhält der Schluß des Satzes 2 (Takt 103–108), in dem die Viola bei Pergolesi wie üblich den Continuo oktaviert, bei Bach folgende Gestalt (Beispiel 7):

Viol. I + II
Viola

Continuo

6 6 5
5 4 3

f 6

6 7
5 4

5 6

6 6 5
5 4 3

In Satz 5 wird in den Takten 13–15 die fünfmal wiederholte Violinfigur durch komplementäre Figuren der Viola ergänzt. (Beispiel 8):

Viol. I + II
Viola

In wesentlich anderem Lichte erscheint auch der Schlußteil des Satzes 6 (Takt 45–49), in dem wiederum die Zweistimmigkeit Pergolesis (Violino I+II; Continuo + Viola in 8^{va}) zu komplementärrhythmischer Vierstimmigkeit erweitert wird (Beispiel 9):

¹⁰ *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1808, S. 33. Abgedruckt z. B. in: Johann Sebastian Bach. Documenta, Kassel und Basel 1950, S. 80.

Viol. I

Viol. II
Viola

Continuo

f

f

f

6 6 9 8 7

5

5 6 9 8 7

Eine charakteristische Gegenstimme fügt der neu gestaltete Violapart dem Satz 8 hinzu (Beispiel 10):

Viol. I + II
Viola

Continuo

tr

tr

5 — 6 6 4 6 6 6 4 6

5 4 2 5 4 2 6

Mehrfach dominiert die Viola in diesem Satz durch ihre Sechzehntelbewegung inmitten eines überwiegend in Achteln fortschreitenden Bewegungsablaufes (Takt 50–53, 59, 63, 73–76). Extreme Beispiele für die Dominanz des Violaparts durch Sechzehntelbewegung innerhalb eines ruhigeren Stimmensatzes Pergolesis bieten die Sätze 5 und 7. Satz 5 (*Largo* bei Pergolesi und Bach) beginnt mit dem Einsatz der Singstimme – Sopran – zu klopfenden Achteln der Instrumente, deren Bewegung sich nach vier Takten zu Viertelfortschreitung verlangsamt mit Stauung auf einer Fermate in Takt 6. Darauf folgt eine quintransponierte Wiederholung dieser sechs Takte mit Alt statt Sopran (Takt 7–12). Dieser doppelte, in großflächiger Bewegung sich beruhigende Ablauf wird nun von Bach differenziert, indem die Ripienviolen nur jeweils die erste von vier Achteln – mit Akzentzeichen (Strich)

versehen – anspielen, ferner indem die Viola eine ostinate Skalenfigur in Sechzehnteln erhält, die auch zur Viertelbewegung der Takte 5 f. und 11 f. beibehalten wird und lediglich auf der Fermate der Takte 6 und 12 zur Ruhe kommt (Beispiel 11):

Viol. I, II
Viol. I, II
ripieni

Soprano

Wer wird sei - ne

Viola
Continuo

4 7 6
2 5

Den zweiten Teil des Satzes nehmen die oben beschriebenen komplementär-rhythmischen Figuren ein (siehe Beispiel 8).

Fragt man, ob vielleicht der geänderte Text für Bachs Bearbeitung der Instrumentalstimmen den Anlaß gegeben hat, so erhält man für den eben erwähnten Satz 5 keine Anhaltspunkte: Der Lamentocharakter dieses Satzes wird sowohl durch den originalen Text „Quis est homo, qui non fleret“ als auch durch seine Parodie „Wer wird seine Schuld verneinen“ gerechtfertigt. Anders in Satz 7. Hier scheint Bachs Änderung der Instrumentalstimmen zumindest indirekt durch den Text bedingt zu sein. Der Satz beginnt mit einem Instrumentalritornell, dessen Melodie im Vokalteil vom Sopran aufgenommen wird. Auf die Textzeile „morientem desolatum“ erklingt die Ritornellweise jedoch nur noch in vokaler Vereinfachung (Viertel statt Sechzehntel), und auf die Fortsetzung „dum emisit spiritum“ verlangsamt sich die Bewegung noch weiter zu $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ usw. Der Parodietext dagegen – „die geheimen Weisheitsgaben hast du selbst mir offenbart“ – läßt das auskomponierte Ritardando unverständlich erscheinen. Bach belebt hier nicht allein die Singstimme¹¹ (vgl. die Takte 11–18 und 30–39 des in BJ 1961, S. 49–51, wiedergegebenen Notenbeispiels), sondern er greift auch das Ritornellmotiv der Takte 3–4 (Beispiel 12 a):

Viol. I + II
Viola
Continuo
(original
1 Oktave tiefer)

5 6 7 6

in der neukomponierten Violapartie an der Parallelstelle des Vokalteils, Takte 11 ff., wieder auf (Beispiel 12 b):

¹¹ Dabei wird auch ein Teil der Textzeile 1 nochmals wiederholt.

Viol. I
Viol. II

Soprano
du willst die Wahr - heit

Viola
Continuo
5 6 7 6

Dieses Motiv wird in den Takten 11–18 und 30–42 beibehalten. Da es stets zusammen mit ruhigerer Bewegung der übrigen Instrumentalstimmen verbunden auftritt, erhalten diese Takte und damit auch der Gesamteindruck des Satzes ein gegenüber dem Urbild stark verändertes Gepräge.

Das Streben nach motivischer Bindung, das sich im eben genannten Beispiel beobachten ließ (Wiederaufnahme einer Ritornellfigur), macht sich auch an andern Stellen bemerkbar. So wird z. B. in Satz 13 das die Zäsuren der Takte 2, 15, 31 überbrückende Sechzehntelmotiv (siehe oben, Beispiel 2) auch vom neu komponierten Violapart immer wieder aufgenommen (Takt 8, 17, 18–23, 33). Dabei gelingt es mehrfach, die Figur so einzufügen, daß mit den vorhandenen Stimmen Terzen- und Sextenparallelen entstehen, z. B. in Takt 17 (Beispiel 13):

- fall - nen Mau - ern, als -

Viol. I
+ Soprano
Viol. II

Viola
Continuo
6 5

Auch die eine Oktave füllende Tonleiter des Taktes 25 (Sopran und Violinen) wird von der Viola in Takt 29 wiederaufgenommen.

Bachs Pergolesi-Bearbeitung wird bei den Modernisten seiner Zeit vom Schlage eines Johann Adolf Scheibe schwerlich Anklang gefunden haben, wird doch dem Werk gerade das genommen, was die Bewunderer Pergolesis an ihm rühmten, seine schlichte Natürlichkeit. Um so interessanter ist die Bearbeitung für die Nachwelt als Dokument an der Stilgrenze zwischen vollstimmiger Polyphonie und natürlicher Sangbarkeit. Zugleich aber wird das stark individualisierte, empfindsame Werk durch die Umarbeitung – zwar keineswegs völlig, aber doch annäherungsweise – herausgehoben aus der Sphäre des kammermusikalisch Privaten und gewandelt zur barocken protestantischen Kirchenkantate.