

Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei? Zur Rezeption des „Stabat mater“ von Pergolesi in Deutschland bis 1820

von Jacob de Ruiter, Berlin

Die Entstehungsgeschichte des *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi zählt zu den musikhistorischen Ereignissen, die die Phantasie späterer Generationen immer wieder aufs neue beflügelt haben: Ein verkannter italienischer Komponist stirbt viel zu jung in einem abgelegenen Kloster, wo er schwer krank seine letzte Zuflucht gefunden hat. Auf dem Sterbebett vollendet er — von seinen Auftraggebern schlecht bezahlt — in größter Eile eine geistliche Komposition: das *Stabat mater*, sein letztes Meisterwerk. Dieses künstlerische Testament rächt das ungerechte Schicksal, das der Frühverstorbene zu seinen Lebzeiten erlitten hat. Die Sequenz erobert bald nach seinem Tod die Herzen der Musikliebhaber in ganz Europa und begründet damit den posthumen Ruhm seines Schöpfers.

Diese weitverbreitete Vorstellung, die von den ungeklärten Entstehungsumständen des *Stabat mater* zehrt¹, verstellt den Blick auf die komplizierte Rezeptionsgeschichte des Werkes. Pergolesis Vertonung der Marien-Sequenz erlangte zwar eine weite Verbreitung, aber sie war gleichzeitig in musikalischen Fachkreisen so heftig umstritten, daß das beliebte Klischeebild eines ‚Siegeszuges‘ in bezug auf diese Komposition verfehlt ist. Auf welche mehrschichtige Weise Pergolesis *Stabat mater* tatsächlich vom deutschen Publikum rezipiert worden ist, wird dieser Aufsatz darzulegen versuchen.

Die vielen von Pergolesis Vertonung inspirierten Übersetzungen und Paraphrasen, die Bearbeitungen sowie die zeitgenössischen Berichte über Aufführungen dokumentieren die Verbreitung und die Beliebtheit des Werkes in Deutschland. In diesem Zusammenhang spielt überraschenderweise eine evangelische Institution eine wichtige Rolle: die Leipziger Thomaskirche. Hier fand zwischen 1740 und 1750 die früheste belegbare deutsche Aufführung des *Stabat mater* unter der Aufsicht von Johann Sebastian Bach statt. Bach hatte dazu Pergolesis Komposition bearbeitet und ihr als neuen Text eine Paraphrase des 51. Psalms (*Tilge, Höchster, meine Sünden*) unterlegt². Nach Bachs Tod haben sich zwei andere Thomaskantoren schöpferisch mit dem *Stabat mater* auseinandergesetzt. Johann Friedrich Doles, der das Amt von 1756 bis 1789 innehatte, stellte eine vierstimmige Version für den Thomanerchor her³, und Johann Adam Hiller, der vor seiner Übernahme des Kantorates im Jahre 1789 die

¹ Die Version des Marchese di Villarosa (*Lettera biografica*, Neapel 1831) wird von der heutigen Pergolesi-Forschung zwar weitgehend akzeptiert, läßt sich aber nicht belegen.

² Vgl. Emil Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 48 (1961), S. 35ff., sowie Alfred Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, in: *Bach-Jahrbuch* 54 (1968), S. 89ff.

³ Vgl. Elisabet J. Luin, *Fortuna e influenza della musica di Pergolesi in Europa*, Siena 1943 (= *Quaderni dell'Accademia Chigiana* 6), S. 31.

Leipziger Liebhaberkonzerte und *Concerts spirituels* leitete, veröffentlichte 1774 einen Klavierauszug und 1776 eine Bearbeitung, die für die deutsche Aufführungspraxis bis ins 19. Jahrhundert hinein maßgeblich werden sollten⁴.

Aber auch in anderen deutschen Städten war Pergolesis *Stabat mater* bekannt. So schildert Friedrich Wilhelm Marpurg den tiefen Eindruck, den eine Aufführung des Werkes 1758 oder 1759 in der Berliner Hedwigs-Kathedrale hervorgerufen hat, und Johann Friedrich Reichardt beschreibt in seiner Autobiographie, wie österreichische kriegsgefangene Offiziere die Königsberger 1761 oder 1762 mit der Sequenz bekannt gemacht haben⁵.

Ein weiteres Indiz für die Schätzung, die viele Musikliebhaber Pergolesis *Stabat mater* entgegengebracht haben, ist die Zahl der Übersetzungen und Paraphrasen des lateinischen Textes, die auf Pergolesis Vertonung zurückzuführen sind. Dabei sollte man bedenken, daß kaum deutschsprachige Übersetzungen von mittelalterlichen Sequenzen aus dem 18. und dem frühen 19. Jahrhundert existieren, weil damals nur die wenigsten Dichter sich für die mittellateinische Hymnik interessierten⁶. Aus Friedrich Gottlieb Klopstocks Feder stammt die musikgeschichtlich wichtigste Übersetzung des *Stabat mater*, die eine weite Verbreitung durch die erwähnten Pergolesi-Ausgaben von Hiller gefunden hat. Christoph Martin Wieland, Johann Caspar Lavater und Ludwig Tieck haben — von Pergolesis Werk dazu angeregt — weitere Übertragungen bzw. Paraphrasen verfaßt⁷.

Es ist bezeichnend für die zwiespältige Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland, daß das Werk im 18. Jahrhundert nur in überarbeiteter Form veröffentlicht worden ist. Obwohl der Sequenz hohes Lob gezollt wurde, war man mit der Originalfassung offensichtlich nicht zufrieden. Anders als in Frankreich und England, wo im Laufe des 18. Jahrhunderts rund 13 Partiturausgaben des Originals erschienen sind, zog das deutsche Publikum Umgestaltungen vor. Neben den genannten Fassungen von Bach, Doles und Hiller ist in diesem Zusammenhang vor allem die Bearbeitung von Georg Joseph Vogler hervorzuheben.

Während die innere Distanz zur Komposition sich in den Umarbeitungen nur unterschwellig äußert, tritt sie in der rücksichtslosen Kritik von Johann Nikolaus Forkel in aller Schärfe zutage. Seine Einwände werden hier in extenso zitiert, erstens, weil mehrere spätere Kritiker sich auf Forkel bezogen haben, und zweitens, weil die beiden wichtigsten Vorwürfe gegen das *Stabat mater* sich in seinen Äußerungen vereinigen: Es fehle dem Werk an religiösem Tiefgang, und außerdem sei es vom handwerklichen Standpunkt her fehlerhaft komponiert. In seiner Herausgabe der Operngeschichte von Esteban de Arteaga polemisiert Forkel wie folgt gegen die Sequenz: „Die Verdienste des Pergolesi sind [...] kaum der Rede werth. Er hat seines frühen Todes und stets

⁴ Vgl. Anm. 35 und 40.

⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Über die Verziehung eines Tonfusses in dem Pergolesischen Stabat mater*, in: *Berlinische musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts*, hrsg. von Karl Spazier, Berlin 1794, S. 159; Johann Friedrich Reichardt, *Autobiographie*, in: *Berlinische musikalische Zeitung*, hrsg. von J. F. Reichardt, 1 (1805), S. 280.

⁶ Vgl. Ingrid Schürk, *Deutsche Übertragungen mittellateinischer Hymnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Tübingen 1963, S. 31.

⁷ Christoph Martin Wieland, *Der alte Kirchengesang: Stabat mater*, in: *Teutscher Merkur* 1781, Bd. 1, S. 97ff.; Johann Caspar Lavater, *Nach dem lateinischen Stabat mater des Pergolesi*, in: ders., *Vermischte gereimte Gedichte 1766–1785*, Winterthur 1786, S. 68ff.

kränkelnden Lebens wegen nur wenig machen können, und unter diesem wenigen ist sein *Stabat mater* eigentlich das Stück, worauf sein ganzer Ruhm gegründet worden ist. Die fromme, andächtige Miene, die er diesem Stück zu geben gewußt hat, hintergieng die unerfahrenen Liebhaber wie eine frömmelnde Heuchlerin, und erwarb sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu haben, doch den Lohn derselben. Jetzt ist ihre Heuchelei entdeckt, Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft (s. Sulzers Theorie der sch. Künste, Art. Verrückung,) das Publikum fängt schon seit mehreren Jahren an, bey dessen Aufführung zu gähnen, sollen wir demohngeachtet noch immer fortfahren, mit Bewunderung davon zu reden, es als ein Meisterstück der Kunst zu rühmen und zu preisen, und den Urheber eines so schlechten, so schülerhaften Werks den großen und unnachahmlichen Pergolesi zu nennen?"⁸

Während Forkel seinen Vorwurf der kompositionstechnischen Mangelhaftigkeit mit einem Hinweis auf den Artikel *Verrückung* [sic] von Johann Abraham Peter Schulz in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* untermauert, geht seine Anprangerung einer religiösen Scheinheiligkeit möglicherweise auf Giovanni Battista Martini zurück. Martini hatte nämlich im Vorwort seiner Kontrapunktschule eine große Ähnlichkeit zwischen dem *Stabat mater* und dem Intermezzo *La Serva padrona* festgestellt und daraus eine Diskrepanz zwischen geistlicher Intention und weltlicher Expressivität der Sequenz gefolgert. „E come mai può quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi, e ridicoli, come quella della Serva Padrona, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti, e compunctivi, come quella degli Ebrei?"⁹

Der mehr ethisch als ästhetisch fundierte Vorwurf, die religiöse Haltung einer geistlichen Komposition sei bloß eine Pose, findet sich einige Jahre nach Forkel auch bei Wilhelm Heinse, der jedoch den Spieß umdreht. Heinse vergleicht in seinem Roman *Hildegard von Hohenthal* das dem *Stabat mater* nahestehende *Salve regina* in c-moll von Pergolesi mit der Vertonung des gleichen Textes durch Johann Christian Bach und wirft dabei diesem eine „fromme Hofmiene“ ohne „einen Funken Glauben“ vor, während er jenem „Wahrheit des Ausdrucks“ bescheinigt¹⁰.

Wie bereits erwähnt wurde, berührt Forkels extrem formulierte Kritik zwei Problemkreise, die für die Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland bis um 1820 entscheidend gewesen sind: die Frage, inwieweit das *Stabat mater* als kirchenmusikalische Komposition betrachtet werden kann, sowie den Tadel der handwerklichen Fehlerhaftigkeit. Dementsprechend beschäftigt sich der folgende Abschnitt dieses Aufsatzes mit dem Verhältnis zwischen dem *Stabat mater* und den kirchenmusikalischen Vorstellungen des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, während im letzten Teil die kompositionstechnischen Einwände sowie die ‚Verbesserungsversuche‘ von Georg Joseph Vogler erörtert werden.

⁸ Esteban de Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*, übers. von Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1789, Bd. 2, S. 18. Weitere Topoi der *Stabat mater*-Kritik sind die der Wiederholung, der Eintönigkeit und der mangelhaften Textqualität.

⁹ Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bd. 1, Bologna 1774, S. VIII.

¹⁰ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Bd. 5, Leipzig 1903, S. 84f.

Die Idee von der „ächten edlen Kirchenmusik“

Das Schrifttum über die ideale Kirchenmusik läßt im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert grob gesagt zwei unterschiedliche Ansatzpunkte erkennen: Entweder kreisen die Gedanken um Kategorien wie die des Ernsten, des Würdevollen und des Edlen, oder die Vorstellungen sind vor dem Hintergrund der romantischen Musikästhetik zu interpretieren. Zu den wichtigsten Vertretern der ersten Richtung zählen Johann Gottfried Herder und Johann Friedrich Reichardt. Herder beschwört in einigen Schriften das Ideal einer neuen Kirchenmusik herauf, das sich an historischen Vorbildern orientiert¹¹. Dem Verfall der zeitgenössischen geistlichen Musik stellt er die „heilige Tonkunst“ des Zeitalters von Palestrina bis Händel gegenüber. Aus diesem Gegenbild abstrahiert er seine Forderungen an eine „ächte Kirchenmusik“. Nach Herder soll der moderne Kirchengesang wie die Musik der alten jüdischen und katholischen Liturgie auf feierliche, würdevolle und einfache Weise nur allgemein menschliche Empfindungen ausdrücken. Weil die Musik im Gottesdienst nicht der Versinnlichung von subjektiven Gefühlen eines einzelnen diene, sondern als veredelte Herzenssprache der ganzen Gemeinde zu verstehen sei, betrachtet Herder den Chor als ihre logische Grundlage: „Die Basis der heiligen Musik ist Chor: denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden Eine Gemeinde. Arien also, Duette, Terzette u. dgl. sind nie das Hauptwerk einer Musik der Kirche, gesetzt, daß sie auch in die Kirche gehörten“¹².

Reichardt beschreibt im *Musikalischen Kunstmagazin* seine kirchenmusikalischen Idealvorstellungen mit ähnlichen Begriffen wie Herder, aber er konkretisiert sie gleichzeitig, indem er mehrere geistliche Kompositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert kommentiert¹³. Wie Herder verlangt Reichardt von der Kirchenmusik Simplizität, Kraft sowie Erbauung, Veredlung und Erhebung der Seele: „Nur der reine und einfache Gesang, der geradezu aus der bestgeordnetsten reinsten Harmonie entspringt, das ist der wahre edle Gesang, das ist der Gesang der Kirche, und der kann am vollkommensten in den Chören statt finden“¹⁴. Zu einer solchen „würdigen heiligen Musik“ passen weder Arien noch Rezitative, die deswegen aus dem Gottesdienst verbannt werden sollten¹⁵. Obwohl Reichardt einige zeitgenössische Kompositionen von Johann Abraham Peter Schulz und von Carl Philipp Emanuel Bach lobt, weil sie „den wahren, edlen Charakter der Kirchenmusik“ zeigen, warnt er vor einer Tendenz zur Verweltlichung, die vor allem in der neuen italienischen geistlichen Musik zutage tritt. Um dies zu veranschaulichen, kontrastiert Reichardt eine neue italienische Messevertonung, die „aus lauter Rondos und Bravourarien“ besteht, mit dem Schaffen von

¹¹ Johann Gottfried Herder, *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, 46. Brief; ders., *Zerstreute Blätter, fünfte Sammlung* (1793), V *Cäcilia*; ders., *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Siebente Sammlung, 82. Brief.

¹² Ders., *Cäcilia*, in: J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan und Carl Redlich, Bd. 16, Berlin 1887, S. 261.

¹³ J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, 2 Bde., Berlin 1782–1791, Bd. 1, S. 84f., 179ff.; Bd. 2, S. 16ff. und 55ff.

¹⁴ Ebda., Bd. 1, S. 84.

¹⁵ Ebda.; vgl. auch Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 263, der den Typus der protestantischen Kantate als kirchenmusikalische Gattung ablehnt.

Palestrina, nach Reichardt „dem größten uns bekannt gewordenen Komponisten in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil“¹⁶. Fasziniert von der modalen Harmonik rühmt er die „Würde und Kraft“ sowie den „reinsten Satz“ von Palestrinas Kompositionen.

Anders als Herder erörtert Reichardt das Problem der instrumentalen Begleitung von kirchenmusikalischen Werken relativ ausführlich. Zu dieser Frage nimmt Reichardt einen differenzierteren Standpunkt ein als etwa Vogler, der der a cappella-Besetzung als „der ältesten, reinsten und erhabensten“ den Vorzug einräumt¹⁷. Reichardt läßt sich nicht zu solchen Generalisierungen hinreißen, sondern mißt individuelle Werke oder bestimmte Stile an seinen Vorstellungen von Natürlichkeit und Würde. So lehnt er den folgenden barocken Begleittypus als „widersinnig“ ab: „Man wählte zur Begleitung eines Chors, auch wohl einer Arie irgend eine Instrumentalfigur — bald verschiedene Harpeggios, bald Läufe u. d. gl. — denen die Melodie dann immer den Weg bahnen mußte; hierdurch also schon in ihrem eignen natürlichen Gange gehemmt wurde.“ Andererseits lobt Reichardt die „starke würdige Instrumentalbegleitung“ des doppelchörigen *Heilig* von Emanuel Bach — in seinen Augen ein Musterbeispiel der modernen Kirchenmusik¹⁸.

In den Schriften von E. T. A. Hoffmann und Ludwig Tieck wird das Problem der „ächten Kirchenmusik“ unter einem anderen Blickwinkel aufgeworfen. Während Herder und Reichardt von der Frage nach einer Funktion und dem Ernst der Liturgie angemessenen Stil ausgegangen waren, bilden bei Hoffmann und Tieck kunstreligiöse Vorstellungen die zentrale Perspektive. Darüber hinaus sind sich diese beiden Ästhetiker darin ähnlich, daß ihre kirchenmusikalischen Äußerungen zu ihren älteren Ideen einer Metaphysik der Instrumentalmusik in einer verquerten Beziehung stehen. So bezeichnet Tieck in den *Phantasia*-Gesprächen die Werke von Palestrina, Leo und Allegri als die einzige „wahre Musik“, ohne jedoch seine früheren, zusammen mit Wackenroder entwickelten Vorstellungen über die Instrumentalmusik aufzugeben. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, daß für Tieck die Musik der „religiöseste“ aller Kunstzweige ist: „Sie ist ganz Andacht, Sehnsucht, Demuth, Liebe“¹⁹.

Eine ähnliche gedankliche Konstellation findet sich in Hoffmanns Aufsatz über *Alte und neue Kirchenmusik*. In Hoffmanns Darlegungen fließen „der religiöse Gehalt der Vokalmusik Palestrinas und der metaphysische der Beethovenschen Instrumentalmusik ineinander. Das »Geisterreich«, das die moderne Instrumentalmusik ahnen läßt — die Märchenwelten Dschinnistan und Atlantis —, ist von der religiösen Transzendenz, deren Widerschein auf die alte Kirchenmusik fiel, kaum noch unterscheidbar“²⁰. Wie für Tieck fängt für Hoffmann mit Palestrina, dessen Schaffen er ähnlich wie Reichardt charakterisiert, die „herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der

¹⁶ Ebda., Bd. 2, S. 55; vgl. Bd. 2, S. 16f.

¹⁷ Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde., Mannheim 1778—1781, Repr. (3 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele) Hildesheim 1974, Bd. 3, S. 121; vgl. Bd. 1, S. 303f.

¹⁸ Reichardt, Bd. 2, S. 56f.; zum *Heilig* von Bach vgl. Bd. 1, S. 84f. und Bd. 2, S. 18 und 22f.

¹⁹ Ludwig Tieck, *Phantasia*, in: ders., *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1828, S. 424ff.

²⁰ Carl Dahlhaus, *Der Streit um die wahre Kirchenmusik*, in: *Musik zur Sprache gebracht*, hrsg. von dems. und Michael Zimmermann, München und Kassel 1984, S. 208f.

Musik überhaupt)“ an. Weil aber die Komponisten sich bald mehr um „Eleganz“ als um „jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde“ der Werke Palestrinas bemüht haben, setzt nach Hoffmann bereits im 17. Jahrhundert ein Verfall ein, der mit der „verweichlichten“ und „süßlichen“ Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Tiefpunkt erreicht habe²¹.

Die Rezeption des *Stabat mater* in Deutschland kann unter beiden geschilderten Gesichtspunkten verfolgt werden. Im Kreis der Ästhetiker, die eine besonders ernste und würdevolle Kirchenmusik forderten, wurde bald der Einwand erhoben, die Marien-Sequenz habe zu sehr ein weltliches Gepräge. Darüber hinaus vertraten einige Kritiker die Ansicht, das *Stabat mater* sei zu weichlich — auch nach Hoffmann ein Merkmal des Verfalls der modernen Kirchenmusik. Der Vorwurf der Weltlichkeit betraf manchmal nur einen einzelnen Satz²², aber meistens führte er zu einer Ablehnung des ganzen Zyklus. Als extremster Vertreter dieser Richtung wurde bereits Forkel zitiert, dessen Ansichten jedoch bei späteren Autoren stark umstritten waren. Zu seinen Anhängern gehörte der Berliner Theoretiker Johann Gottlieb Karl Spazier, der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Forkels vernichtendem Urteil explizit beigepliziert hat. In einem ähnlich polemischen Ton versucht Spazier zunächst, Pergolesis internationalen Ruhm zu relativieren und greift dann das *Stabat mater* wie folgt an: „Pergolesi hat sich immer selbst wieder gegeben, und fast sklavisch wiederholt. Sein *Salve regina* ist ein völliger Widerschein vom *Stab. mater*, oder umgekehrt, und selbst die kleine [weltliche] Cavatine, die in Reichardts Kunstmagazin (2. Band, S. 100) von ihm steht, ist fast Note für Note sammt der Modulation und Bewegung mit einer Stelle aus dem ersten Duett vom *Stab. mater* einerley. Alles ist weichlich an ihm, und überdem nicht von harmonischen und Partiturfehlern (was Ausarbeitung der Stimmen betrifft) frey. Das Weichliche, Süße, Schmelzende, Melodieuse ist aber grade das, was ungebildete Ohren am leichtesten anreizt, und insonderheit weibliche (man kann auch wohl sagen, weibische Männer-) Herzen gewinnt. In Rücksicht des immer und ewig gepriesenen *Stab. mater*, dessen elender lateinischer Text kaum einer Komposition überhaupt werth war, stimme ich dem Urtheile des Herrn Doktor Forkel, der den Ruhm dieses Werkes größtentheils seiner frommen (wenn auch nicht gerade heuchlerischen) Miene zuschreibt, vollkommen bey“²³. In diesem Zitat hat Spazier fast alle Einwände mobilisiert, die die deutsche Musikkritik um 1800 gegen das *Stabat mater* bereit hielt.

Fünf Jahre vorher hatte Wilhelm Heinse Pergolesis Vertonung gegen Forkel — allerdings ohne diesen zu nennen — in Schutz genommen. Abgesehen davon, daß er — wie oben dargelegt wurde — Forkels Vorwurf einer religiösen Verstellung an ein *Salve regina* von J. Chr. Bach quasi weitergeleitet hat, erklärt Heinse in *Hildegard von Hohenthal* Pergolesis *Stabat mater* zu einer vorbildlichen kirchenmusikalischen

²¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in: ders., *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 214 und 227.

²² So z. B. Vogler, Bd. 3, S. 212: Im Duett Nr. 11 (*Inflamatus*) „verräth sich Pergolesens komische Oper *La serva Padrona*; denn diese lächerliche und Soubrettenmäßige Wiederholung entfernt sich vom traurigen Kirchenstile zu weit“.

²³ Johann Gottlieb Karl Spazier, *Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs und zur Erinnerung an seine Verdienste*, in: *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 557f.

Komposition: „Man mag aus Neid und jugendlichem Übermuth sagen, was man will: das *Stabat mater* gehört unter die klassischen Werke der Kirchenmusik, und ist ganz gemacht für ungeheuchelte Christen. Es liegt wunderbar viel christliches Gefühl darin“²⁴. Mit dieser Auffassung steht Heinse in der Rezeptionsgeschichte des *Stabat mater* relativ isoliert da, denn auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben viele wichtige Ästhetiker wie Justus Thibaut, Amadeus Wendt und Franz Brendel den Standpunkt vertreten, daß Pergolesis Vertonung wegen ihres weichlichen und weltlichen Charakters als geistliche Komposition mißlungen sei²⁵.

Es ist auf Heines besondere kirchenmusikalische Vorstellungen zurückzuführen, daß er zu einer radikal entgegengesetzten Einschätzung des *Stabat mater* gelangen kann. Wo in *Laidion* oder in *Hildegard* über dieses Thema gesprochen wird, hat Heinse sich weit von Herders und Reichardts Grundgedanken entfernt, daß die Kirchenmusik den religiösen Empfindungen der ganzen Gemeinde auf ernste und würdevolle Weise Ausdruck zu verleihen habe. Stattdessen ist für Heinse entscheidend, daß der Zuhörer als Individuum von einer Komposition so stark ergriffen ist, daß ihm dadurch der Weg zu metaphysischen Erfahrungen eröffnet wird. Den von Herder und Reichardt aufgeworfenen Fragen, ob eine kirchenmusikalische Komposition mit einem Chor oder mit Solisten besetzt werden solle, ob sie instrumental begleitet werden dürfe, ob sie kontrapunktisch gearbeitet sein solle und ob sie auch Arien und Rezitative enthalten dürfe, mißt Heinse daher eine sekundäre Bedeutung bei. Daraus erklärt sich auch die auf den ersten Blick überraschende Konstellation, daß Heinse Pergolesis *Stabat mater* als kirchenmusikalisches Meisterwerk rühmt, obwohl seine Einzelbeobachtungen in die umgekehrte Richtung zu weisen scheinen. So stellt Heinse fest, daß eine andere geistliche Komposition von Pergolesi, das *Salve regina* in *c*-moll, „kleinlich und ängstlich“ sei und weniger „Würde“ als die Vertonung des gleichen Textes durch Francesco Majò habe; der Stil dieses dem *Stabat mater* eng benachbarten Werkes sei nicht „groß“, aber doch „äußerst darstellend bis ins Feinste“. Pergolesis „Genie“ umschreibt Heinse als „von geringem Umfang, und nicht von großer Kraft und Stärke“. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß in *Hildegard von Hohenthal* Pergolesi vor allem von der Person der Mutter favorisiert wird²⁶. Während ein Befürworter des Ideals einer ernstesten und würdevollen Kirchenmusik diese Beobachtungen als Einwände gegen Pergolesis *Stabat mater* interpretieren würde, stehen sie für Heinse einer positiven Würdigung des Werkes nicht im Wege. Seine Einschätzung beruht einerseits auf der starken Expressivität, der er sich nicht entziehen kann, und andererseits auf seinen kunstreligiösen Vorstellungen. Wenn religiöse Erfahrung nicht mehr innerhalb einer Gemeinde in der Kirche stattfindet, sondern primär als eine von ästhetischen Phänomenen ausgelöste bzw. begünstigte private Andacht oder Versenkung verstanden wird, gibt es

²⁴ Heinse, S. 193.

²⁵ Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, hrsg. von Raimund Heuler, Paderborn 1907, S. 41; Amadeus Wendt, *Über die Hauptperioden der schönen Kunst*, Leipzig 1831, S. 269; Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852, S. 116f.

²⁶ Heinse, S. 87 und 192ff.

keinerlei Schwierigkeiten prinzipieller Art, Pergolesis Komposition als geistliche Musik zu verstehen. In seinem frühen Roman *Laidion* hat Heinse diese Rezeptionshaltung ausführlich geschildert²⁷.

Es kann jetzt nicht mehr überraschen, daß Tieck, ebenfalls ein Vertreter kunstreligiöser Ansichten, wie Heinse keine Bedenken hat, das *Stabat mater* als Kirchenmusik aufzufassen. Daß dem Werk „Kraft“ und „Würde“ fehlen, betrachtet Tieck in *Phantasia* nicht als Mangel, sondern als Merkmal eines besonderen Stils. Neben der edlen und erhabenen Schreibweise von Palestrina und dem sehnsuchtsvollen Stil von Leo und Marcello unterscheidet Tieck eine weitere Art von Kirchenmusik: „Drittens kann die geistliche Musik ganz wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln, arglos in der Süßigkeit der Töne wühlen und plätschern, und auf gelinde Weise Schmerz und Freude vermischt in den lieblichsten Melodien ausgießen. Der oft von den Gelehrteren verkannte Pergolese scheint mir hierin das Höchste erreicht zu haben“²⁸. Ein Zwischengespräch im zweiten Band des *Phantasia* bezieht diese Ansicht ausdrücklich auch auf das *Stabat mater*: Gerühmt wird die „Lieblichkeit der Wehmuth in des Schmerzes Tiefe, dies Lächeln in Thränen, diese Kindlichkeit, die den höchsten Himmel anrührt“. Seine Begeisterung für das *Stabat mater* hat Tieck zu einer echt romantischen Paraphrase des lateinischen Textes inspiriert, die von einem Doppelsonett über Pergolesi „als Opfer seiner Kunst und Begeisterung“ und von einem Sonett, „welches die Musik selber spricht“, umrahmt wird²⁹.

Die Rezeptionsgeschichte des *Stabat mater* ist wesentlich vom Umstand geprägt worden, daß dieses Werk zu den Auseinandersetzungen um die wahre Kirchenmusik eine verquere Position eingenommen hat. Das *Stabat mater* gehört streng genommen nicht zum Bereich der Kirchenmusik, sondern versteht sich eher als eine geistliche Musik für private oder halbprivate religiöse Andachten. Dieser Umstand ist mitverantwortlich für die extreme Divergenz der Urteile, die über die Sequenzvertonung gefällt worden sind. Die Einsicht, daß dieses Werk sich weniger für das liturgische Hochamt eignet, sondern vielmehr als geistliche Kammermusik zu betrachten ist, kann man implizit bereits Marpurgs Schilderung der Berliner Aufführung im Jahre 1758 oder 1759 sowie den oben zitierten Schriften von Heinse entnehmen, aber erst E. T. A. Hoffmann hat unmißverständlich darauf hingewiesen, daß Kompositionen wie die Psalmen von Marcello und das *Stabat mater* von Pergolesi „das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama halten“³⁰.

Die Pergolesi-Forschung hat die These des Marchese di Villarosa inzwischen weitgehend übernommen, daß das *Stabat mater* im Auftrag der adligen Bruderschaft *della Vergine de'Dolori* zu Neapel komponiert worden ist. Pergolesis Werk sollte die Sequenzvertonung von Alessandro Scarlatti ersetzen, die an allen Freitagen im März während der Zusammenkünfte der Bruderschaft in der Kirche San Luigi di Palazzo

²⁷ Ders., *Laidion*, Bd. 3, Abt. 1, Leipzig 1906, S. 3f.

²⁸ Tieck, Bd. 4, S. 429; vgl. auch S. 431.

²⁹ Ebda., Bd. 5, S. 478ff.

³⁰ Marpurg, S. 159; E. T. A. Hoffmann, S. 225. Hoffmanns Differenzierung zwischen einer liturgischen und einer nicht-liturgischen geistlichen Musik geht auf Reichardt zurück (Bd. 2, S. 18).

(und später in der Kirche San Ferdinando) aufgeführt wurde. Die bescheidene Besetzung, die Pergolesis *Stabat mater* mit Scarlattis Werk gemein hat, weist bereits darauf hin, daß die Komposition weniger als Passionsmusik mit oratoriumähnlichen Dimensionen denn vielmehr als geistliche Kammermusik, als ein *Duetto spirituale* zur Erbauung eines geschlossenen Kreises konzipiert war³¹. Pergolesis *Stabat mater* steht also mitten in dem für die katholische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts so charakteristischen Spannungsfeld zwischen überlieferter liturgischer Ordnung, außerliturgischem Gottesdienst und privater Andacht³².

Diese Unsicherheit über den praktischen Zweck des *Stabat mater* wurde durch den Umstand verstärkt, daß bereits die liturgische Einordnung des Textes schwankte³³. Nachdem das Konzil von Trient diese Sequenz aus der Messe entfernt hatte, wurde sie 1727 von Papst Benedictus XIII. für das Fest der Sieben Schmerzen am 15. September wieder eingeführt. Als Offiziumshymnus wurde das *Stabat mater* jedoch bereits im 17. Jahrhundert während des Festes der Sieben Schmerzen am Freitag nach Passionssonntag gesungen. Dazu wurde der Text so über die Offiziumsdienste dieses Tages verteilt, daß die ersten zehn Strophen als Vesperhymnus aufgeführt werden konnten. Diese Gliederung macht sich auch in Pergolesis Vertonung bemerkbar. Mit dem *Fac ut ardeat*, dem Gegenstück zur Schlußfuge des Zyklus, hebt Pergolesi die Zäsur zwischen dieser Strophe und dem darauffolgenden *Sancta mater* klar hervor³⁴.

Ein weiterer Faktor hat die Verwirrung um die korrekte kirchenmusikalische Bestimmung des *Stabat mater* auf die Spitze getrieben. Der Umstand, daß das Werk auch in protestantischen Kreisen bald beliebt wurde, hat den — selbst überwiegend evangelischen — Ästhetikern der „ächten Kirchenmusik“ den Blick auf seinen besonderen gottesdienstlichen Charakter verstellt. In der Bearbeitung von Johann Adam Hiller mit der pietistisch eingefärbten Textfassung von Klopstock wurde Pergolesis Vertonung nicht nur in den Liebhaberkonzerten aufgeführt, sondern sie fand als „Passionsmusik“ oder „Passions-Cantate“ auch Eingang in den evangelischen Gottesdienst. Damit stellt sich eine wichtige Rezeptionslinie als eine Kette von Mißverständnissen dar: Protestantische Kritiker haben ein älteres, katholisches Werk, das keine liturgische Musik im engeren Sinne ist, an ihrem neuentwickelten Ideal der wahren Kirchenmusik gemessen.

Hillers Einrichtung des *Stabat mater* von 1776 stellt den wichtigsten Versuch dar, das Werk den neuen liturgischen Anforderungen anzupassen. Die Umarbeitung, der ein Klavierauszug des Werkes (ebenfalls mit Klopstocks Übersetzung) vorangegangen war³⁵, ist mit Hillers Bestrebungen im Zusammenhang zu sehen, die Verbreitung qualitativ wertvoller Kirchenmusik zu fördern. Zu den von ihm herausgegebenen

³¹ Vgl. Alfred Einstein im Vorwort seiner *Stabat mater*-Ausgabe (Leipzig und Wien 1927).

³² Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. v. dems., Bd. 2, Kassel 1976, S. 75ff.

³³ Vgl. John Caldwell und Malcolm Boyd, *Stabat mater*, in: *The New GroveD*, Bd. 18, S. 36f.

³⁴ Vgl. das *Stabat mater* von Antonio Vivaldi, der nur die ersten zehn Strophen vertont hat.

³⁵ G. B. Pergolesi, *Stabat mater oder Passions-Cantate mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstocks*, in einem *Clavierauszuge*, hrsg. v. J. A. Hiller, Leipzig 1774. Hiller ist mit dieser Ausgabe einem geplanten Klavierauszug des jungen Reichardt gerade zuvorgekommen (vgl. Reichardt, *Autobiographie*, S. 280).

Werken zählen neben dem *Stabat mater* von Pergolesi ein *Te Deum* von Händel sowie das *Stabat mater* von Joseph Haydn, zu dem Hiller selbst eine Übersetzung verfaßt hat. Außerdem hat er Händels *Messias* für die großbesetzte Berliner Aufführung dieses Werkes im Jahre 1786 eingerichtet³⁶. Im Vorwort seiner Haydn-Ausgabe begründet er sein Eintreten für solche herausragenden Kompositionen wie folgt: „Ich habe mir es [...] angelegen seyn lassen, einige namhafte Werke aufzusuchen; ihnen, nach unsern Verfassungen, mehr Brauchbarkeit zu geben, und sie in dieser Gestalt, öffentlich bekannt zu machen“³⁷. Seine Unzufriedenheit mit dem zeitgenössischen Schaffen im kirchenmusikalischen Bereich hat Hiller in seinen *Beyträgen zu wahrer Kirchenmusik* klar artikuliert: „Die wenigsten [Komponisten] scheinen von der Würde geistlicher Musik, und von dem Eigenthümlichen des Kirchenstils, hinlängliche Begriffe zu haben; so gemein und kraftlos ist alles“³⁸. In seiner Forderung nach einer würdevollen Kirchenmusik zeigt Hiller sich von Herders Ansichten beeinflusst. Bei der Verwirklichung seiner Vorstellungen ist Hiller eher pragmatisch vorgegangen. So hat er nicht nur geistliche Werke von Händel, Pergolesi und Haydn als Musterbeispiele der Kirchenmusik herausgegeben, sondern auch weltlichen Vokalwerken des von ihm bewunderten Johann Adolf Hasse geistliche Texte unterlegt, um sie auf diese Weise zu liturgischer Musik umzufunktionieren³⁹. Noch 1805 veröffentlichte Hoffmeister in Leipzig Mozarts Kantate *Davidde penitente* als *Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller*.

Im Vorbericht seiner Pergolesi-Ausgabe von 1776 bemängelt Hiller die ursprüngliche Fassung des *Stabat mater*, „in welcher sie der Componist schreiben mußte“, als „eingeschränkt“. Um diese Komposition dem zeitgenössischen Geschmack anzupassen und für kirchliche Zwecke brauchbar zu machen, hat er Pergolesis Musik, wie das Titelblatt besagt, „in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht“. Hiller hat seine Bemühungen mit der Überzeugung begründet, „daß eine Musik, die überall, wo sie bekannt geworden war, selbst in ihrer ersten mangelhaften Gestalt, den größten Beyfall gefunden hatte, diesen mit gemeldeten Verbesserungen noch mehr finden, und nicht allein in Concerten, sondern auch selbst in Kirchen brauchbar seyn würde“⁴⁰.

Hiller hat Pergolesis *Stabat mater* zurückhaltender bearbeitet als etwa J. S. Bach oder G. J. Vogler. So setzt Hiller das vollständige Ensemble mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, Basso continuo, zwei Sopranen, Tenor und Baß nur in der Schlußfuge ein; die hinzugefügten Bläser haben vor allem die Aufgabe, die Violin- oder die Singstimmen zu verdoppeln; die Erweiterung des vokalen Ensembles dient primär

³⁶ Vgl. Klaus Kropfinger, *Händels Oratorium. Aspekte der Gattungsprofilierung, der Werkentstehung und Rezeption*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 1), S. 101.

³⁷ Joseph Haydn, *Passionsmusik des Stabat mater mit einer deutschen Parodie in einem klaviermäßigen Auszuge*, hrsg. von J. A. Hiller, Leipzig o. J., Vorwort (datiert 12. Dezember 1781).

³⁸ J. A. Hiller und Johann Adolf Hasse, *Beyträge zu wahrer Kirchenmusik*, 2. verm. Aufl., Leipzig 1791, S. 4.

³⁹ Vgl. zu dieser verbreiteten Parodiepraxis: Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Mf* 41 (1988), S. 16ff., bes. S. 17 und 36f.

⁴⁰ G. B. Pergolesi, *Vollständige Passionsmusik zum Stabat mater mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht von J. A. Hiller*, Leipzig 1776, Vorbericht.

der klanglichen Abwechslung. Die wichtigsten Änderungen betreffen die bei Pergolesi stark an den Baß gefesselte Violastimme, die von Hiller ein eigenes Profil bekommen hat. Viele andere Abweichungen sind teils auf die neue Textunterlegung, teils auf den unterschiedlichen Ambitus der Singstimmen zurückzuführen. Die auffallendste „Verbesserung“ der Harmonie findet sich im Duett Nr. 9 (*Sohn des Vaters / Sancta mater*). Hier hat Hiller die übermäßige Sext zwischen Baß und Viola in T. 42f. und 45f. durch Oktavparallelen ersetzt: Wie die Viola spielt der Baß an dieser Stelle eine Wechselnote in die kleine Untersekunde (vgl. T. 75). Auch in das metrische Gefüge hat Hiller gelegentlich eingegriffen. So läßt er in der gleichen Nummer die erste Hälfte von T. 46 wegfallen und fügt dafür als Ausgleich zwei Viertel zwischen T. 49 und 50 ein.

Hillers Bestreben, dem *Stabat mater* mehr „Kraft und Würde“ zu verleihen, äußert sich nicht nur in der mit Bläsern verstärkten Instrumentation, sondern auch in der Behandlung der beiden Fugen. Die Doppelfuge Nr. 8 (*Erben sollen sie am Throne / Fac ut ardeat*) hat Hiller durch ein geschicktes Umverteilen der Stimmen in eine Chorfüge verwandelt, in deren Exposition das Hauptthema durch den ersten Sopran (verstärkt von der ersten Oboe und der ersten Geige), den zweiten Sopran (mit der zweiten Oboe und der zweiten Violine), den Tenor (mit Viola und Violoncello) und den Baß (mit dem Basso continuo) wandert. Während Pergolesis Original stark zum dreistimmigen, galanten Satz neigt, dominiert in Hillers erweiterter Fassung die Vierstimmigkeit. Obwohl Hiller die formale Anlage der Fuge unangetastet läßt, hat er in die thematische Arbeit eingegriffen. Das auftaktige Viertelnotenmotiv der Episoden, das nach Hillers Geschmack wohl zu sehr mit dem getragenen Hauptthema kontrastierte, hat er durch eine fließende Bewegung ersetzt, die mehr den kontrapunktischen und ernsten Charakter des Satzes unterstreicht. Auch in der Schlußfuge setzt Hiller das gesamte vokale Ensemble ein, aber er läßt die dreistimmige Exposition des Satzes unverändert: Tenor und Baß bringen zusammen den dritten Themeneinsatz. Anders als in Nr. 8 beschränken sich Hillers Bestrebungen, diesem relativ kurzen und wenig anspruchsvollen Finale mehr Gewicht zu verleihen, auf die neue Instrumentation — es ist, wie erwähnt, der einzige Satz, in dem die gesamte Besetzung erklingt — sowie auf die Dehnung der letzten drei Takte.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein bildete Hillers Bearbeitung die maßgebliche Grundlage für Aufführungen des *Stabat mater* in Deutschland⁴¹. Die Originalfassung wurde nur selten zu Gehör gebracht, wie aus dem folgenden Bericht über ein Konzert in Königsberg während der Karwoche von 1819 hervorgeht: Es wurde u. a. „Pergolesi's berühmtes *Stabat mater*, nach der ursprünglichen Bearbeitung für eine Sopran- und eine Altstimme, mit Begleitung des Geigenquartetts (wie es hier seit 30 Jahren nicht

⁴¹ Klopstocks Paraphrase fand auch unabhängig von Hillers Umarbeitung internationale Verbreitung; sie wurde sogar ins Schwedische übersetzt. Vgl. Luin, S. 14b, 19, 25, 32, 37 und 43. Noch 1841 wurde Klopstocks Text (höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit Hillers Bearbeitung) zu liturgischen Zwecken benutzt, wie dem Titel des folgenden Textbuches zu entnehmen ist: *Ordnung des Gottesdienstes nebst Musik-Text der Passionsmusik zum Stabat mater mit der Klopstockischen Parodie, in Musik gesetzt von Johann Baptist Pergolesi. Aufzuführen am Charfreitage Nachmittags in der Kirche zu Neustadt-Dresden 1841*. Klopstocks Umdichtung hatte jedoch auch ihre Gegner: So hat Justus Thibaut sie 1824 scharf angegriffen (Thibaut, S. 98).

gehört war, da man später Hillers Bearbeitung vorgezogen hatte), ausgeführt. (Dem Ref. ist die einfache, wenn gleich in der Harmonie oft leere und fehlerhafte Original-Partitur lieber, als Hillers correctere Partitur.)“⁴² Obwohl er sich von Hillers Fassung distanziert, bestätigt der Rezensent ihre Beliebtheit und Verbreitung. 15 Jahre später lenkt Gottfried Wilhelm Fink allerdings die Aufmerksamkeit auf die neue Bearbeitung des *Stabat mater* durch den russischen Offizier und Geiger Alexej F. Lwow, der das Werk für Soli, Chor und Orchester eingerichtet hat. Fink bezeichnet Hillers Ausgabe einerseits als verdienstvoll, aber andererseits betrachtet er sie als veraltet. Eine öffentliche Aufführung des Werkes in seiner Originalgestalt kann er sich (anders als der oben zitierte Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) kaum vorstellen: „In solcher Form dürfte das Werk in unseren Zeiten nur äußerst selten einer öffentlichen Aufführung sich erfreuen; die Bearbeitung desselben ist also höchst dankenswerth. [...] In seiner Urgestalt [kann es] jetzt nur noch in dazu geeigneten häuslichen Zirkeln und in historischen Concerten gebraucht werden“⁴³.

„Ein Meisterwerk nicht ohne Fehler“

Das *Stabat mater* hat nicht nur als geistliches Werk die Bedenken deutscher Musikkritiker erregt. Vielfach wurde auch der Vorwurf erhoben, die Sequenz sei handwerklich gesehen schlecht komponiert. Obwohl Forkels generalisierende Behauptung, „Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft“⁴⁴, die Sachlage polemisch überspitzt, ist es doch auffallend, wie lange und hartnäckig dieses Verdikt tradiert worden ist. Bereits Johann Adolf Scheibe hat Pergolesi mangelnde musikalische Gelehrsamkeit und Erfahrung vorgeworfen⁴⁵. Dieses Urteil haben dann neben Forkel auch Vogler, Schulz, Schubart, Reichardt, Marpurg und Spazier mehr oder weniger modifiziert übernommen. Einige dieser Kritiker haben aber in diesem Zusammenhang eine Tendenz zum Natürlichen als mildernden Umstand hervorgehoben⁴⁶.

Der Topos der technischen Fehlerhaftigkeit hat eine wichtige Quelle in dem von J. A. P. Schulz verfaßten Artikel *Verrückung* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Schulz erörtert hier unter anderem das metrisch-prosodische Problem der Synkope in Vokalwerken, das er an Hand zweier Beispiele zu veranschaulichen versucht: Den Eröffnungstakten der Arie *Guerrier forte non perdona* von Johann Gottlieb Graun stellt er die Arie Nr. 2 *Cuius animam gementem* aus Pergolesis *Stabat mater* gegenüber: „In dem *Stabat mater* des Pergolesi, das der großen Bewundrung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie: [*Cuius animam gementem*], wo diese Ver-

⁴² AMZ 21 (1819), Sp. 491.

⁴³ Gottfried Wilhelm Fink, *Recension*, in: AMZ 36 (1834), Sp. 6 und 13. Die deutsche, 1840 bei Schlesinger erschienene Ausgabe der Bearbeitung von Lwow hat Fink angezeigt in: AMZ 42 (1840), Sp. 783ff.

⁴⁴ Forkel, *Kunstmagazin*, Bd. 2, S. 18.

⁴⁵ Nach Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi*, erw. Ausg. von Antoine-E. Cherbuliez, Zürich und Stuttgart 1954, S. 98.

⁴⁶ So Reichardt, Bd. 2, S. 123, und Schubart, S. 68f.

rückung so unschicklich angebracht ist, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derselben die Haut schaudert“⁴⁷. Diese von vielen Kritikern übernommene Einschätzung zeigt, daß dem späten 18. Jahrhundert das Verständnis für das spätbarocke rhetorische Idiom abhanden gekommen war. Während solche Synkopen in der neapolitanischen Tradition als Mittel zur Versinnlichung von Verwirrung, Leid und Schmerz eingesetzt wurden⁴⁸, empörten sich seit Schulz' Angriff immer mehr Kritiker über diese angebliche Verletzung der prosodischen Regeln. Es hat auf der anderen Seite einige Kritiker gegeben, die versucht haben, die Synkopen dieser Arie metrisch zu erklären und damit zu rechtfertigen. Um die Jahrhundertwende entfachte sich über die Zulässigkeit dieser Figur eine heftige Kontroverse, die von E. T. A. Hoffmann eineinhalb Jahrzehnte später jedoch als „Geschwätze“ bezeichnet wurde⁴⁹. Weil weniger Pergolesis Arie als vielmehr ein metrisches Problem den zentralen Gegenstand dieser wenig fruchtbaren Diskussion bildete, braucht sie im Rahmen dieses Aufsatzes nicht weiter erörtert zu werden.

Aus dem Vorwurf der kompositionstechnischen Mangelhaftigkeit hat G. J. Vogler die Konsequenz gezogen, das *Stabat mater* gründlich nach seinen Vorstellungen umzuarbeiten. Zerstreut über die drei Bände seiner *Mannheimer Tonschule* hat Vogler alle Sätze des Zyklus eingehend analysiert und ihnen jeweils eine „verbesserte“ Version gegenübergestellt⁵⁰. Es ist auffallend, daß seine Bearbeitung nicht in direktem Zusammenhang mit irgendwelchen Reformbestrebungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik steht, denn Vogler hat sich intensiv mit diesem Problemkreis beschäftigt⁵¹.

Vogler benutzt in seiner *Mannheimer Tonschule* Pergolesis *Stabat mater* als Demonstrationsobjekt. Er hat sich dieser Komposition zugewandt, um die Frage zu klären, „ob die Tonsezkunst seit 50 Jahren gefallen oder gestiegen sei“. Weil die Sequenz zu den „berühmtesten Meisterwerken Europens“ zählt, hat Vogler sie zum Gegenstand seiner Betrachtungen gewählt. Er will dabei „sowohl das Gute zum Nachahmen vorstellen, als das Schwache verbessern. Hiebei soll keine pedantische Regelmäßigkeit, sondern nur das Schöne, und dasjenige Schöne, welches von ungebildeten Ohren selbst vernommen wird, der einzige Zweck unsers Bestrebens sein“⁵². Obwohl Vogler hier eine „pedantische Regelmäßigkeit“ ablehnt, zeigt er sich auf Schritt und Tritt als ein Erzrationalist, der für alle musikalischen Phänomene eine unumstößliche „tonwissenschaftliche“ Begründung verlangt. Das Fundament seiner *Tonschule* bilden folgende

⁴⁷ Johann Abraham Peter Schulz, *Verrückung*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794, S. 655. Schulz hat sich später von diesem harten Urteil distanziert: In der *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 276–279, hat er eingestanden, die Meinung seines Lehrers Johann Philipp Kirnberger unreflektiert übernommen zu haben.

⁴⁸ So Helmut Hücke im Vorwort seiner Ausgabe des *Stabat mater* (Wiesbaden 1987).

⁴⁹ Hoffmann, S. 245. Zu den wichtigsten Theoretikern, die sich mit dieser Frage auseinandergesetzt haben, zählen Vogler, Reichardt, Marpurg, Dittersdorf, Spazier und Hand.

⁵⁰ Voglers Adaption ist ausführlich von Floyd K. Grave besprochen worden [*Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat mater*, in: *JAMS* 30, 1977, S. 43ff.], so daß dieser Aufsatz sich auf die Erörterung einiger Grundfragen beschränken kann. Vgl. auch Hermann Jung, „Der pedantisch geniale Abt Vogler“. *Musiktheorie und Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), bes. S. 104–108.

⁵¹ Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Idee der „wahren Kirchenmusik“ in der Erneuerungsbewegung der Goethezeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 200.

⁵² Vogler, Bd. 1, S. 19.

Überlegungen: „Es ist wahr, der aufgeklärte Verstand macht uns zuerst zu Menschen, und nur die richtigen Begriffe vom Wahren, Guten, Vollkommenen machen uns glücklich. Vorschriften also, wodurch unser Verstand erleuchtet, und unsere Gesinnungen veredelt werden, sind die beste[n], wohlthätigste[n] Erfindungen“⁵³. „Wissenschaftliche Gründe“, „philosophische Ursachen“ und „vernünftig-gefolgerte Wahrheiten“ liefern für Vogler die ausschlaggebenden Kriterien, um zeitgenössische ebenso wie ältere Kompositionen „vorurteilsfrei“ zu beurteilen und gegebenenfalls zu korrigieren⁵⁴.

Unter diesen Voraussetzungen kann es kaum verwundern, daß Vogler an Pergolesis *Stabat mater*, einem rund 40 Jahre alten Werk aus einer ihm fremd gewordenen Stiltradition, sehr viel auszusetzen hat. Obwohl er die natürliche Expressivität der Komposition bewundert, nimmt Vogler an vielen Stellen einschneidende Änderungen vor: Er glättet die metrische Struktur im Sinne einer regelmäßigen, ‚quadratischen‘ Syntax, verdichtet die Textur, indem er die zweite Violine und die Bratsche selbstständig, ‚verbessert‘ die Dissonanzbehandlung, ergänzt die Bezifferung, ändert die Textunterlegung, kritisiert den harmonischen Plan sowohl des Gesamtzyklus als auch mehrerer Einzelsätze und beklagt das Fehlen von Blasinstrumenten. Während das *Stabat mater* durch solche Modifikationen dem stilistischen Idiom des späteren 18. Jahrhunderts angepaßt wird, berühren einige andere Eingriffe unmittelbar die Substanz des Werkes. So hat Vogler nicht nur die Orchesterritoriale teilweise beträchtlich abgewandelt und die synkopischen Metren in den Arien Nr. 2 (*Cuius animam*) und Nr. 6 (*Vidit suum*) getilgt, sondern auch die beiden Fugen weitgehend neugeschrieben. Für das *Fac ut ardeat* benutzt Vogler wenigstens noch das gleiche — wenn auch leicht modifizierte — Hauptthema wie Pergolesi, aber die *Amen*-Fuge ist in der *Mannheimer Tonschule* eine vollständige Neuschöpfung.

Über dem schulmeisterlichen Gekritzel Voglers vergißt man leicht, daß es keineswegs seine Intention ist, das *Stabat mater* als ein bloß mangelhaftes Werk hinzustellen. Vogler will eine ältere Komposition aus moderner, „tonwissenschaftlicher“ Perspektive heraus zu didaktischen Zwecken analysieren und beurteilen; das Gute lobt er als nachahmungswürdig, das Fehlerhafte wird peinlich genau „verbessert“. Um dieses Nebeneinander von Gelungenem und Mißlungenem erklären zu können, greift Vogler auf einige damals weit verbreitete, rationalistische Vorstellungen über Natur und Genie zurück. Nach Vogler muß das „rohe Genie“, die noch ungebildete natürliche Anlage des Komponisten, durch das Studium der Tonwissenschaft geläutert werden, damit der Künstler imstande ist, vollkommene Werke zu schaffen: „Je einfacher, mit dem Gegenstande harmonirender, auf die edle Simplicität der nakenden Natur bezugvoller eine Sache im Felde der schönen Künste ist, desto allgemeiner, desto dauerhafter ist der Beifall. [...] Pergolese hat auch sehr viel, aus blossem Antrieb der Natur gesetzt, und hiemit gewonnen; sein rohes Genie aber viel gewagt, und dabei den ächten Punkt der Wahrscheinlichkeit im *Stabat mater* elendig verfehlt; wie es unsere Rezension

⁵³ Ebda., S. 1.

⁵⁴ Ebda., S. 33.

deutlich zeigt: das ist eine Antwort auf jenen flatterhaften Satz, daß bloßes Genie, regellos, große Meisterstücke zeugen könne, und die Kunst den Schwung hämme⁵⁵.

Obwohl die in diesem Aufsatz angesprochenen Gesichtspunkte für die moderne Rezeptionshaltung keine wesentliche Rolle mehr spielen, gehört das *Stabat mater* auch für ausgesprochen apologetische Forscher wie Radiciotti noch immer zu den problematischen Kompositionen Pergolesis. Bedingungslose Anhänger hat es nur ausnahmsweise gefunden, den meisten gilt die Sequenz nur unter Vorbehalt als ein Meisterwerk. Es bietet kritischen Zuhörern mehrere Angriffsflächen, und eben dieser Umstand macht Pergolesis *Stabat mater* zu einem dankbaren Gegenstand der Rezeptionsforschung.

Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo — Drei Beispiele

von Raymond Dittrich, Hamburg

Antonio Zachara da Teramo, ein italienischer Komponist zur Zeit des abendländischen Schismas, gewinnt seit den neueren Studien von Nino Pirrotta, Agostino Ziino und John Nádas zunehmend an Interesse¹. Die Ereignisse der Kirchenspaltung betrafen ihn unmittelbar, stand er doch von 1391 bis 1407 als *cantor* und *scriptor* im Dienst der römischen Kurie², während 1413 sein Name in Besoldungslisten des Bologneser Antipapstes Johannes XXIII. erscheint³.

Untersuchungen am geistlichen Repertoire erwiesen Zachara als einen nicht unbedeutenden Vertreter der Musik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts⁴, einer Zeit, in der kompositorische Probleme der Vokalmusik — nicht nur der geistlichen — bewußt als Frage danach, wie Sprache in Musik umzusetzen sei, wahrgenommen

⁵⁵ Ebda., S. 295f.; vgl. auch Bd. 3, S. 206ff.

¹ Nino Pirrotta, *Zacharus Musicus*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 153ff., engl. Übers. mit *Additional Postscript* 1983 unter dem Titel *Zachara da Teramo*, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge 1984, S. 126ff.; Agostino Ziino, *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, in: *Rivista italiana di Musicologia* 14 (1979), S. 311ff.; John Nádas, *Further notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in: *Studi Musicali* 15 (1986), S. 167ff.

² Vgl. Ziino, S. 311ff.

³ Vgl. Nádas, S. 178ff.

⁴ Vgl. Kurt von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 43ff.; ders., *Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius dictus Zacharias da Teramo*, in: *MD* 41 (1987), S. 161ff.; Wolfgang Nitschke, *Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 13), S. 43–59 u. 121–126; Gilbert Reaney, *Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements*, in: *L'ars nova italiana del trecento* 4, Certaldo 1978, S. 345ff.