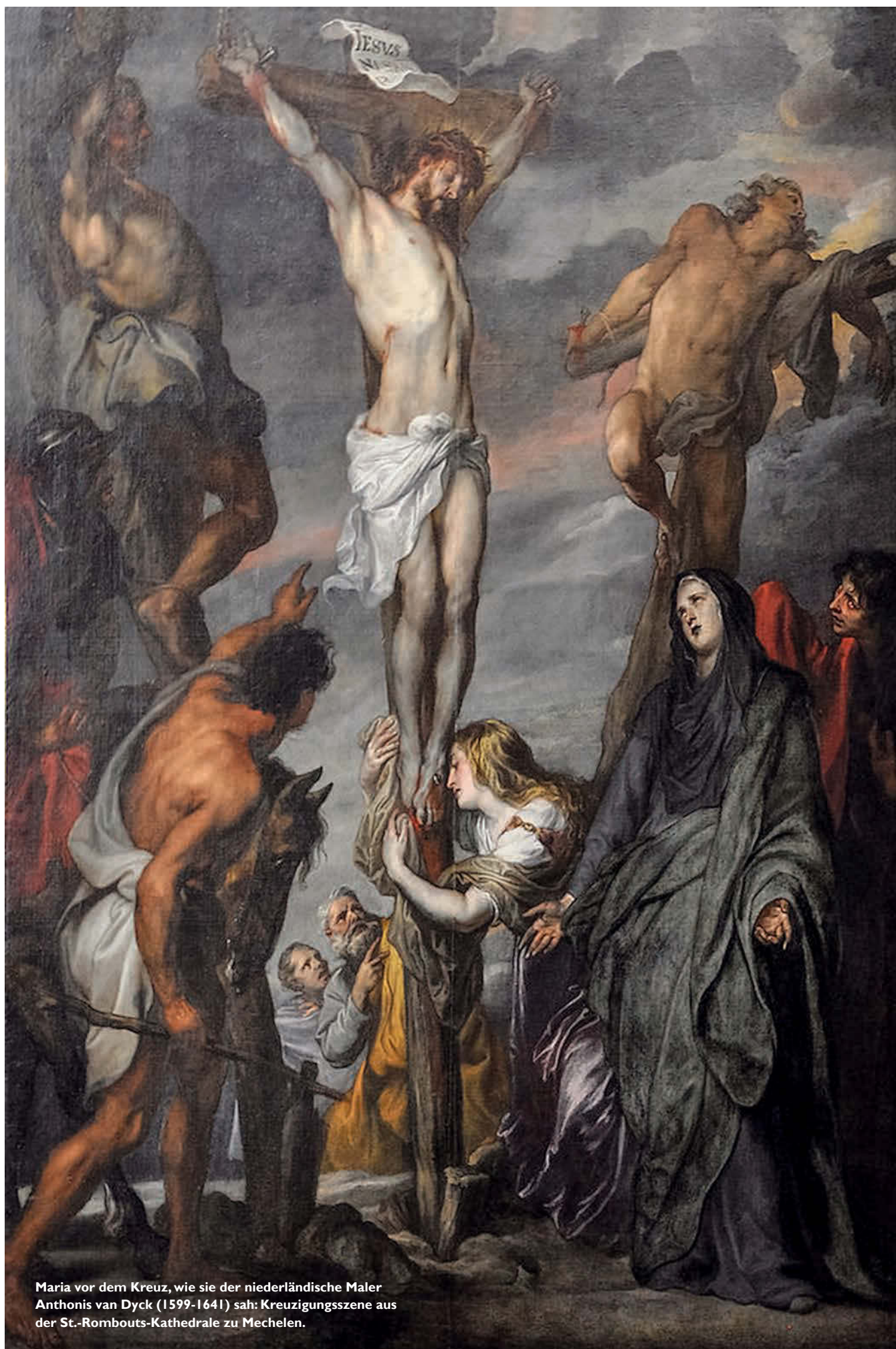




Maria vor dem Kreuz, wie sie der niederländische Maler
Anthonis van Dyck (1599-1641) sah: Kreuzigungsszene aus
der St.-Rombouts-Kathedrale zu Mechelen.

Folge 82: Pergolesis „Stabat Mater“

Gefühlsbetonte Frömmigkeit

Seine Vertonung des „**Stabat Mater**“ machte den Komponisten **Giovanni Battista Pergolesi** berühmt. Noch heute gehört dieses geistliche Vokalwerk des früh vollendeten und gestorbenen Meisters zu den beliebtesten seiner Art – was sich auch in der Diskographie widerspiegelt, über die Arnd Richter Auskunft gibt.

Wer den Schwerpunkt seiner Interessen nicht gerade auf die Frühgeschichte der „Opera buffa“ verlegt hat und in diesem Kontext die Bedeutung von Giovanni Battista Pergolesis Intermezzo „La Serva Padrona“ zu schätzen weiß, der wird wohl dazu neigen, den 1736 im Alter von nur 26 Jahren gestorbenen Komponisten zu den One-Hit-Wundern der klassischen Musik zu zählen. Ungeachtet der Tatsache nämlich, dass Pergolesi in seinem kurzen Leben alle im Neapel der damaligen Zeit gängigen musikalischen Genres virtuos bedient hat, ist nur eines seiner Werke dauerhaft im kollektiven Gedächtnis hängen geblieben: das „Stabat Mater“. Mit diesem Stück, das wohl ursprünglich für das Passionszeremoniell einer neapolitanischen Bruderschaft bestimmt gewesen sein mag, traf Pergolesi den Geist der Zeit: Pietismus und Empfindsamkeit hatten die religiöse Praxis individualisiert und damit quasi zu einer Privatangelegenheit eines stark an Selbstbewusstsein gewinnenden Bürgertums gemacht. Ein hohes Maß an subjektiver Innerlichkeit prägte bereits in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts die sakralen Texte. Nicht nur viele Libretti Bach'scher Kantaten liefern dafür beredtes Zeugnis. Die Komponisten des empfindsamen Stils fanden für diese intime, gefühlsbetonte Frömmigkeit die passende Musiksprache.

Das mehrstrophige lateinische Reimgebet „Stabat mater dolorosa“ war im Mittelalter ursprünglich für den privaten Gebrauch bestimmt und wurde erst im 15. Jahrhundert offiziell Teil der Liturgie. Wegen seines hohen emotionalen Gehaltes zwischenzeitlich verboten, wurde es 1727 von Papst Benedikt XIII. erneut zugelassen und dem „Fest der Sieben Schmerzen Mariens“ zugeordnet, das im Kirchenjahr auf den Freitag nach Ostersonntag terminiert ist. Bereits vom Anfang des 15. Jahrhunderts an ist das Reimgebet mit einer Sequenz-Melodie überliefert, und rund 100 Jahre später begannen die Komponisten,

sich für den Text zu interessieren. Um 1500 existierte eine zweiteilige Motette von Josquin Desprez, in der einige der „Stabat Mater“-Strophen vertont sind. In den folgenden Jahrhunderten nahmen sich dann zahllose Musiker der Verse an, unter ihnen Berühmtheiten wie Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Antonio Vivaldi, Alessandro und Domenico Scarlatti, Joseph Haydn, Gioacchino Rossini, Franz Schubert, Antonín Dvořák, Giuseppe Verdi, Krzysztof Penderecki oder Arvo Pärt.

Hinsichtlich der Besetzung orientierte sich Giovanni Battista Pergolesi explizit an der „Stabat Mater“-Vertonung von Alessandro Scarlatti, die dieser zwischen 1708 und 1717 für die „Erzbruderschaft von der schmerzreichen Mutter“ in Neapel geschrieben hatte. Die Geistlichen verfügten über bescheidene musikalische Mittel, und so liegt es durchaus im Rahmen des Möglichen, dass Pergolesi mit dem Auftrag konkrete Vorgaben erhielt, was dann in der Tat für die vielfach geäußerte Hypothese spräche, das Werk sei für eben jene Glaubensgemeinschaft komponiert worden. Die Annahme wird noch gestützt durch den Umstand, dass Herzog Carafa Maddaloni, Pergolesis Dienstherr, in der neapolitanischen Kirche San Luigi di Palazzo, in der die Bruderschaft ihre Gottesdienste feierte, eine Privatkapelle besaß.

Während also das für eine Aufführung des „Stabat Mater“ erforderliche Personal den durch Scarlatti abgesteckten Rahmen nicht sprengte, überschritt Pergolesi mit seiner musikalischen Diktion die Grenzen eines neuen Zeitalters. Der kammerkonzertante Stil des „Stabat Mater“ verzichtet völlig auf das noch in Scarlattis Vorlage anzutreffende Rezitativ und beschränkt sich auf größtenteils zweiteilige Arien und Duette, die in ihrem Duktus den Opernkomponisten erkennen lassen, wobei Pergolesi, wohl aus Gründen der Pietät, auf die in der Oper übliche und daher mit der Weltlichkeit des Genres assoziierte Da-Capo-Form verzichtet.



Foto: Uli Weber/Decca

Musizierten gemeinsam mit Diego Fasolis: die Russin Julia Lezhneva ...

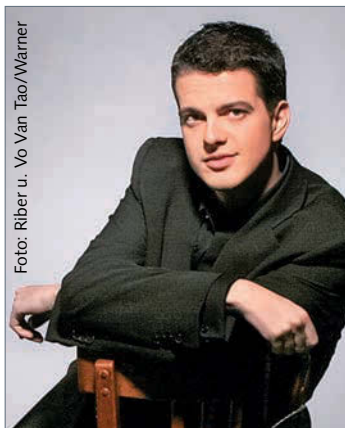


Foto: Riber u. Vo Van Tao/Warner

... und Philippe Jaroussky in einer absolut empfehlenswerten Aufnahme.



Foto: James MacMillan/Decca



Foto: Eric Larayadieu/PR

Zwei historisch informierte Spitzenkünstler auf Pergolesi-Mission: In ihrer gemeinsamen Aufnahme mit Barbara Bonney von 1999 legten der Countertenor Andreas Scholl (l.) und der Dirigent Christophe Rousset die Messlatte sehr hoch.

Die Gesangsstimmen werden führend, während das Orchester auf eine reine Begleitfunktion reduziert ist. Entsprechend – und damit ganz im Geiste der Empfindsamkeit – rückt der melodische Aspekt in den Vordergrund. Pergolesi deutet in jedem Satz den emotionalen Gehalt des Textes aus und schafft so eine Folge von Reflexionen, die in kongenialer Weise die drei Ebenen der Dichtung erlebbar werden lassen: die „neutrale“ Schilderung, das Mitgefühl und die daraus abgeleitete Hoffnung auf die eigene Erlösung. Für all das nutzt er die modernsten Stilmittel seiner Zeit: Chromatik, schneidende Dissonanzen, Seufzermotivik und lautmalerische Details – jedoch nicht als plakativen Selbstzweck, sondern im Dienste einer den Hörer ergreifenden Emotionalität. Die Gottesmutter wird quasi zur Person aus Fleisch und Blut, deren Leiden für jedermann unmittelbar nachvollziehbar ist.

Wie bereits angedeutet, hat Giovanni Battista Pergolesi mit seinem „Stabat Mater“ ein Werk geschaffen, das musikalisch den Nerv der Zeit traf. Empfindsamer Stil und Vermenschlichung des religiösen Gefühls prägten die Gesellschaft während eines großen Teils des 18. Jahrhunderts. Die Mystifizierung der Entstehungsgeschichte tat zur Popularisierung des Werkes sicher noch das ihre, analog zu den Legenden, wie sie sich auch um das Mozart-Requiem ranken. In kammermusikalischer Besetzung oder am Klavier lässt sich das Werk hervorragend auch im häuslich-privaten Rahmen realisieren, und in dieser Form, als beliebter Teil der hausmusikalischen Praxis, dürfte es

Der Pergolesi-Fan Bach machte das Werk in seiner Umarbeitung auch auf deutsch populär

im vormedialen Zeitalter die Runde gemacht haben durch die Behausungen von Bürgertum und Adel. Im Laufe des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ist es in unzähligen Abschriften und Drucken verbreitet worden. Immerhin war das „Stabat Mater“ bereits in den 1740er-Jahren auch in Leipzig angekommen, wo der amtierende Thomaskantor mit Namen Johann Sebastian Bach es einer Bearbeitung unterzog, um es, versehen mit einem deutschen Text, auch in seinem eigenen Wirkungskreis aufführen zu können. Durch die Unterlegung mit einer freien Nachdichtung des 51. Psalms machte Bach das Werk des italienischen Kollegen für den protestantischen Kulturraum verfügbar und akzeptabel. Immerhin beweist dieser Vorgang, wie offen Johann Sebastian Bach in seinen letzten Lebensjahren auch für eine Musiksprache war, die über seine eigene Ausdruckssphäre eigentlich hinausging. Andere Bearbeitungen, beispielsweise von Johann Adam Hiller, Abbé Vogler und anderen, passten das „Stabat Mater“ dem Zeitgeschmack an, womit es das Schicksal des Händel'schen „Messias“ oder der Bach-Passionen teilt, oder fütterten es klanglich auf, um es für repräsentative kirchenmusikalische Zwecke nutzen zu können.

Aus dem heutzutage anerkanntermaßen hohen künstlerischen Rang und der raschen Verbreitung des Pergolesi-„Stabat Mater“ in Europa kann man jedoch nicht auf eine lückenlos positive Rezeption schließen. Eifrigen Apologeten wie Christian Schubart, Wilhelm Heinse oder Christoph Martin Wieland

Während Claudio Abbados (l.) erste Einspielung von 1985 im Breitwandformat daherkam, legte er 2010 eine völlig andere Deutung vor. Von Anfang an der historischen Aufführungspraxis zugewandt: René Jacobs (r.).



Foto: DG



Foto: Molina Visuals/PR

Zum Werk

Komponist: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Titel: Stabat Mater

Sätze: Zwölf Sätze (Arien und Duette im Wechsel)

Spieldauer: 37 bis 40 Minuten

Besetzung: Sopran- und Altsolo, Streicher, Basso continuo

Text: Spätmittelalterliche Dichtung aus Frankreich oder Italien, sie wird dem Franziskanermönch Jacopone da Todi (13. Jh.) zugeschrieben

Entstehung: Vermutlich in Pergolesis Todesjahr 1736, eventuell aber auch bereits im Jahre 1734. Die Umstände der Komposition sind nicht geklärt. Pergolesis erster Biograph, Carlantonio Marchese di Villarosa, berichtet 1831, dass der Komponist das Werk im Auftrag der Bruderschaft „Arciconfraternità della Vergine de’Dolori“ geschrieben hat, der es das „Stabat Mater“ von Alessandro Scarlatti (1660-1725) ersetzen sollte. Obwohl es eine ganze Reihe anderer Möglichkeiten gibt, spricht für diese am häufigsten zitierte Version, dass sich Pergolesi an Struktur und Besetzung des älteren Werkes von Scarlatti orientiert hat. Zu dieser Fassung der Werkgeschichte gehört auch, dass der Auftrag bereits



Foto: Archiv

Starb bereits im Alter von 26 Jahren: Giovanni Battista Pergolesi.

ergangen war, bevor der Komponist ins Franziskanerkloster nach Pozzuoli übersiedelte, um durch eine Luftkur Linderung im fortgeschrittenen Stadium seiner Tuberkulose-Erkrankung zu erfahren. Da Giovanni Battista Pergolesi wenig später starb, wird sein „Stabat Mater“ gern zum Opus ultimum verklärt, das dem Tod mit letzter Kraft abgerungen worden ist. Da durchaus seriöse Quellen das „Salve Regina“-c-Moll noch nach dem „Stabat Mater“ datieren, darf man die tragische Variante unter Umständen ins Reich der Legende verweisen.

Bearbeitungen: Johann Sebastian Bach: „Tilge, Höchster, meine Sünden“, BWV 1083: Fassung mit deutschem Text, freie Nachdichtung des 51. Psalms von unbekannter Hand

(Leipzig, etwa 1746/1747); Johann Adam Hiller: Fassung für vier Singstimmen, im Orchester ergänzt durch Flöten und Oboen, mit deutschem Text von Friedrich Gottlieb Klopstock (Leipzig, 1776); Joseph von Eybler: Fassung für vierstimmigen Chor und obligate Soli, Orchester erweitert um Holzbläser (Wien, 1795), um Posaunen ergänzt durch Ignaz von Seyfried (1830), revidiert von Otto Nicolai (1843). Eine weitere deutsche Textfassung stammt von Christoph Martin Wieland (1779).

stehen erbitterte Gegner des Werkes wie der Bach-Biograph Nikolaus Forkel gegenüber, den Giuseppe Radiciotti in seinem Pergolesi-Buch mit den Worten zitiert: „Die fromme und andächtige Miene des ‚Stabat mater‘ habe unerfahrene Liebhaber wie eine frömmelnde Heuchlerin hintergangen und sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu besitzen, deren Lob erobert. Jetzt sei diese Heuchelei entdeckt, Kenner erklärten das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft, das Publikum beginne bei dessen Aufführung zu gähnen.“ In der Tat ist die Legendenbildung um die Entstehung des „Stabat Mater“ nicht ganz schuldlos an den Urteilen der Nachwelt. Kritiker glauben in der Musik Zeichen der Erschöpfung zu erkennen: Sie machen Anleihen Pergolesis in seinen eigenen Werken aus, reklamieren schlechte und ametrische Textverteilung sowie gegen Ende kürzer werdende Sätze – als habe dem Komponisten, der für das Stück im Voraus bezahlt worden war, die Zeit im Nacken gesessen. Von alledem kann

heute kaum mehr die Rede sein, und spätestens seit die Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis sich seiner Interpretation angenommen haben, gehört Giovanni Battista Pergolesis „Stabat Mater“-Motette unstrittig zum Kanon der großen Würfe der Musikgeschichte.

Mit dem Beginn der Vivaldi-Renaissance in den späten 80er-Jahren verankerte sich peu à peu auch andere italienische Musik des 18. Jahrhunderts im Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit, maßgeblich katalysiert durch die Originalklang-Bewegung. Von dieser Tendenz profitierte auch das „Stabat Mater“, und es erschienen mit der Zeit zahlreiche bemerkenswerte Einspielungen, die einen bis dato praktizierten Wiedergabestil gründlich revidierten. Noch in den Siebzigern des vorigen Jahrhunderts wurde die künstlerische Freiheit des Interpreten mitunter gründlich überstrapaziert: Man besetzte einzelne Sätze chorisch, etwa in England, wo 1978 eine entsprechende Aufnahme mit Felicity Palmer, Alfreda Hodgson, dem Choir of St. John’s

Foto: PR



Foto: Uwe Arens/Sony



Exotische Varianten: Emma Kirkby ist in Bachs deutschsprachiger Bearbeitung zu hören, während Valer Sabadus im Duett mit Terry Wey, einem anderen Countertenor, singt.

Die empfehlenswertesten Aufnahmen

Referenz:

Julia Lezhneva, Philippe Jaroussky, I Barocchisti, Diego Fasolis (2013); Erato/Warner
Barbara Bonney, Andreas Scholl, Les Talens Lyriques, Christophe Rousset (1999); Decca/Universal

Weitere hörensvalue Produktionen:

Historische Instrumente:

Anna Prohaska, Bernarda Fink, Akademie für Alte Musik Berlin (2010); Harmonia mundi
Sara Mingardo, Gemma Bertagnoli, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (1999); Naïve/Indigo
Emma Kirkby, James Bowman, Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood (1989); Decca/Universal

Moderne Instrumente:

Rachel Harnisch, Sara Mingardo, Orchestra Mozart, Claudio Abbado (2010); DG/Universal
June Anderson, Cecilia Bartoli, Sinfonietta de Montréal, Charles Dutoit (1993); Decca/Universal

Zwei Countertenöre:

Valer Barna-Sabadus, Terry Wey, Neumeyer Consort, Michael Hofstetter (2012); Oehms/Naxos

Knabensopran und Countertenor:

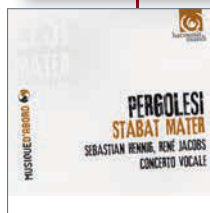
Sebastian Hennig, René Jacobs, Concerto Vocale (1983); Harmonia mundi

Fassung mit deutschem Text von Christoph Martin Wieland:

Elisabeth Scholl, Alexander Schneider, Barockorchester L'arpa festante, Alexander Eberle (2008); Naxos

Bearbeitung von Johann Sebastian Bach („Tilge, Höchster, meine Sünden“, BWV 1083):

Emma Kirkby, Daniel Taylor, Theatre of Early Music (2009); BIS/KC



Mater“ von 1985 mit Margaret Marshall und Lucia Valentini Terrani. Der im Januar 2014 gestorbene Maestro hat allerdings in seinen letzten Jahren eine deutliche Hinwendung zu den Idealen der Darmsaiten-Fraktion erkennen lassen und im Pergolesi-Jahr 2010 eine völlig andere Deutung des Stücks vorgelegt. Der ebenfalls bei der Deutschen Grammophon erschiene Konzertmitschnitt mit Rachel Harnisch und Sara Mingardo sei all jenen empfohlen, die den letzten Schritt in Richtung alte Instrumente nicht zu gehen gewillt sind. Interessant ist, dass Sara Mingardo bei Abbado die Alt-Partie singt, während sie zehn Jahre zuvor bei Rinaldo Alessandrini noch als Sopranistin agierte. Die Interpretation Alessandrinis ist eine der extremsten unter den verfügbaren Aufnahmen. Er schafft außerordentliche Tempogegensätze, ohne dass die besonders langsamen, wie die ersten beiden Werkteile, ähnlich verkitscht daher kämen wie in der erwähnten Freni-Berganza-Produktion. Alessandrinis Pergolesi ist interessant, aber hochgradig gewöhnungsbedürftig und sollte keinesfalls als einzige Einspielung im Regal stehen. Wer eine einzige zeitgemäße und repräsentative Interpretation sucht, der findet im aktuellen Angebot zwei Alternativen.

Um den historisch informierten Ansatz kommt man dabei nicht herum, denn nur auf der Basis einer gründlichen Kenntnis der Verzierungs-, Artikulations- und Phrasierungskunst des 18. Jahrhunderts lässt sich das Werk angemessen darstellen. Wenn dann noch ausgezeichnete, perfekt harmonisierende Stimmen dazukommen und der Dirigent einen Instinkt für musikdramatische Akzente und Affekte besitzt, dann leuchtet diese Musik in den schönsten Farben. Der französische Cembalist und Dirigent Christophe Rousset hat zusammen mit Barbara Bonney und Andreas Scholl bereits 1999 die Messlatte sehr hoch gelegt, bevor im vergangenen Jahr der Italiener Diego Fasolis noch nachlegte, indem er mit der jungen Sopranistin Julia Lezhneva und dem Countertenor-Star Philippe Jaroussky zwei Solisten aufgeboden hat, wie man sie sich für dieses Werk idealer nicht vorzustellen vermag.

Für einen tieferen Einstieg in Pergolesis „Stabat Mater“ und seine Geschichte hält der CD-Markt einige interessante Produktionen bereit. So ist beispielsweise auszuschließen, dass an den ersten Aufführungen des Werkes Frauen beteiligt waren, wenn es tatsächlich für die neapolitanische Erzbruderschaft komponiert worden ist. Schon 1983 hat der heutige Dirigent und damalige Countertenor René Jacobs sich mit Sebastian Hennig einen Knabensopran an die Seite geholt, um ein der Situation zur Entstehungszeit entsprechendes Klangbild zu erzeugen. Zu dieser musikalisch etwas steif geratenen Einspielung bietet sich die wesentlich modernere Produktion von 2012 mit den Countertenören Valer Barna-Sabadus und Terry Wey als Alternative an. Lohnend sind auch Einspielungen von Johann Sebastian Bachs Bearbeitung und einer deutschsprachigen Fassung mit dem Text von Christoph Martin Wieland. Spannend wäre es, wenn sich jemand der Eybler-Seyfried-Nicolai-Version annähme, die nämlich ebenfalls aufführungspraktisch erschlossen ist.

College aus Cambridge und dem Argo Chamber Orchestra unter George Guest entstanden ist. Dass eine solche Praxis auch heute noch Schule machen kann, zeigt die jüngste derzeit verfügbare Produktion mit den Zürcher Sängerknaben unter Alphons von Aarburg. Andere rückten mit ihrer Sichtweise das Werk gefährlich nah an schmalztriefenden Sacropop. Selbst unter dem Authentizitätslabel „Archiv Produktion“ der Deutschen Grammophon erschienen solche Einspielungen, etwa mit den beiden Operndiven Mirella Freni und Teresa Berganza. Extrem breite Tempi, ein Streicherklang, der jedem Filmorchester zur Ehre gereichen würde und das Über-Vibrato der beiden Solistinnen lassen diese Aufnahme als das erscheinen, was sie ist: historisch.

Nicht weit entfernt vom MGM-Breitwand sound dieser 72er-Produktion ist auch Claudio Abbados Londoner „Stabat