

Bach und der italienische “Gusto”

Die Pracht der goldenen Jahre der Musik zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts gäbe es nicht ohne die “vereinten Gusti”: mit diesem Ausdruck (*Les Goûts Réunis* nach dem Untertitel der *Nouveaux Concerts* von François Couperin) ist die Verflechtung der aus verschiedenen europäischen Ländern stammenden Stile zu einem einzigen Werk gemeint. Was wir heute “kulturelle Integration” nennen würden, die verschiedene Komponisten auf die unterschiedlichste Art erlebten, war ein revolutionäres Element des Musikpanoramas jener Jahre. Der Austausch unter den Ländern verwandelte Europa in ein Labor für Musikkreativität, das von gegenseitiger Bewunderung und Nachahmungsgeist lebte. Natürlich wandten die deutschen Musiker Italien bereits in den vorhergehenden Jahrhunderten ihre Aufmerksamkeit zu: Die Wiege der mittelmeeischen Kultur hatte – neben vielen anderen – Heinrich Schütz angelockt, der sich 1628 nach Venedig begab und dort bei Monteverdi studierte. Die Verehrung des italienischen Stils nahm in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts noch zu. In Frankreich ließ Couperin den italienischen mit dem französischen Stil in den *Nouveaux Concerts* (1724) und *Les Nations* (1726) verschmelzen, die bedeutungsvoll mit *La piemontaise* enden; auf deutschem Boden erlagen Bach, Händel und Telemann dem magnetischen Zauber Italiens. Unterschiedlich zu Händel reiste Bach nie nach Italien. Da der Kantor selten sein heimatliches Thüringen und Sachsen verließ, stillte er sein Interesse für die italienische Musik mit dem minutiösen Studium und der Aneignung zahlreicher Partituren in der Einsamkeit seiner persönlichen Nachforschungen. Dieser von jeder *Grand Tour* ante litteram weit entfernte Verinnerlichungsprozess war entscheidend für die Entfaltung der Kreativität

Bachs, man denke nur an den Einfluss der rein italienischen Ausdrucksformen auf die Komposition der *Brandenburgischen Konzerte* oder der *Violinkonzerte*. Bachs Interesse für Italien beschränkte sich jedoch nicht allein auf den Konzertstil. Sein Sohn Carl Philip Emanuel schrieb in einem Brief an Forkel (13. Januar 1775), dass Bach die Werke von Frescobaldi gehört und dann studiert hatte. Diese Aussage bestätigt sich dadurch, dass Bach in den Besitz der Sammlung der *Fiori Musicali* gelangt war. Die Toccaten und die Formen des italienischen Kontrapunktes entlehnte er von Frescobaldi (die *Ricercari* in primis), jedoch stellte Antonio Vivaldi den entscheidenden Bezugspunkt zum Genre des Konzerts dar. Von den einundzwanzig Transkriptionen für Tasteninstrumente der Konzerte, die Bach schuf (sechzehn für Cembalo, fünf für Orgel), stammen nicht weniger als zehn aus Werken von Vivaldi, fünf von Prinz Ernst von Sachsen, eins von Telemann, eins wahrscheinlich von Torelli und zwei von bislang nicht identifizierten Autoren. Wenn aber Bach nicht nach Italien reiste, wie und wann kam er dann in den Besitz dieser Werke? Nichts ist sicher, aber wahrscheinlich gehen die Transkriptionen von Bach auf die Jahre 1713-1714 zurück, als der Komponist in Weimar verweilte. Hier hatte er nicht nur den Aufgaben des Hoforganisten nachzukommen, sondern erteilte wahrscheinlich auch dem jungen Prinzen Johann-Ernst von Sachsen Musikunterricht, der ein ausgeprägtes Musiktalent besaß. Bach kam 1708 nach Weimar und fand ein von strengstem deutschem Puritanismus bestimmtes, von Herzog Wilhelm Ernst vorgeschriebenes Ambiente. Wenn aber das Theater, die Oper und der Tanz auch nahezu vollkommen verbannt waren, zeigte sich der Herzog jedoch sehr fortschrittlich gegenüber der instrumen-

talent Musik. Bach war überdies dadurch begünstigt, dass er auf die Gegenwart eines Cousins und Organisten am Hofe, Johann Gottfried Walther, bauen konnte, dessen Talent und Begeisterung einen bedeutenden Anstieg der höfischen Ausgaben für die Musik bewirkten (Erwerb von Partituren, Instrumenten, zusätzlicher Musiker im Orchester). Im Hinblick auf die italienischen Konzerte wurde Bach ein Glücksfall zuteil: als der junge Prinz Johann Ernst von einem zweijährigen Studium in Utrecht in den Niederlanden zurückkehrte, brachte er ganze Kisten voller Partituren mit. Amsterdam war zu jener Zeit die europäische Hauptstadt für Musikveröffentlichungen, und es ist nicht erstaunlich, dass sich unter diesen Musikstücken auch das *Estro armonico op. 3* von Vivaldi befand, das Estienne Roger 1711 herausgegeben hatte. Man soll allerdings nicht meinen, dass Bach vor den Entdeckungen in den Weimarer Jahren den italienischen Konzertstil nicht kannte, denn die jüngsten Studien vermuten, dass Bach bereits seit geraumer Zeit mit Partituren von Corelli, Albinoni und Torelli in Berührung gekommen war, die in Deutschland als Kopien in Umlauf waren. Eine weitere Frage stellt sich nun, welchen Zweck Bach bei der Transkription der Konzerte verfolgte: Handelte es sich um Material für die Musikerziehung des Prinzen oder auch um eine Erweiterung seines eigenen Repertoires? Wahrscheinlich treffen beide Aspekte zu. Wie Alberto Basso in seiner monumentalen Biographie betont, stellte Bach für den Prinzen nicht nur ein rein didaktisches Material zusammen, sondern wollte auch irgendwie das Talent des Jungen ehren, indem er ihn in eine Musik mit der größtmöglichen Qualität einführte. Überdies lässt die peinliche Genauigkeit der Arbeit Bachs an diesen Transkriptionen vermuten, dass die Werke den Bereich des Unterrichts überstiegen und das Konzertrepertoire des

Kantors erweiterten. Die beiden von Andrea Bacchetti gewählten Werke, das *Concerto in D-Dur BWV 972* nach Vivaldi (Modell ist das *Concerto op. 3 n. 9*, aus *L'Estro Armonico*) und das *Concerto n. 3 in D-Moll BWV 974* nach einem Konzert für Oboe von Alessandro Marcello (einst seinem Bruder Benedetto zugeschrieben) sind – schon im Original – sublim: Bach war zweifellos von der Inspiration fasziniert, die von den langsamen, beinahe paradiesischen Sätzen dieser Werke ausgeht. Die Umschreibung für die Tastatur bewahrt wirkungsvoll die ursprüngliche Unterteilung in *Tutti* (von Bach reichlich mit Akkorden versehen, die oft nicht leicht auszuführen sind) und *Soli*, bei denen sich das Gefüge vereinfacht. Für das Timbre lehnte sich Bach zuweilen auch an Domenico Scarlattis Tonuniversum an, das ihm ein Modell vorgab, mit dem er den italienischen Stil auf die Tastatur übertragen konnte, was zum Beispiel im virtuoseren Finale des *Concerto BWV 972* nach Vivaldi erkennbar wird. Obgleich er noch jung war, nahm Bach keineswegs eine untertänige Haltung gegenüber den italienischen Komponisten an. So brachte er zahlreiche Änderungen an dem Grundmaterial an, um manche Wiederholungen und schematische Tonfolgen in der melodischen Umschreibung und in den Sequenzen leichter zu gestalten. Was jedoch in der Kunst der Bach'schen Transkription am meisten beeindruckt, ist die Sparsamkeit der Mittel und die Weigerung, die italienischen Partituren zur spektakulären Anwendung an der Tastatur einzusetzen: nichts Überflüssiges wird hinzugefügt. Die Synthese der italienischen melodischen Transparenz und der deutschen polyfonischen Solidität vollzieht sich mehr als zwanzig Jahre nach der Entdeckung von Vivaldi mit dem

Concerto nach italienischem Gusto von 1735, aber bereits zwischen dem Ende des siebzehnten und dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts hatte Bach – wie bereits erwähnt – zweifellos von der italienischen Musik Kenntnis erhalten. Die Bestätigung für Bachs Leidenschaft für Italien sind zwei jugendliche Partituren wie das *Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders BWV 992* (wahrscheinlich um 1703-1704 oder nach einigen Musikwissenschaftlern noch früher einzuordnen) und die *Aria variata alla maniera italiana BWV 989* (1709). In dem ersten Musikstück, das Bach fast sicher für die Abreise seines älteren Bruders Johann Jacob in der Armee Karls XII. von Schweden schrieb, wird die Ausrichtung auf Italien in den Titeln (“Adagiosissimo”, “Aria di Postiglione”, “Fuga all’imitatione di Posta”) und in der großzügigen Melodik der Ariosi deutlich, die sich mit Episoden eher typisch deutscher Prägung abwechseln (die stark chromatische Passacaglia lehnt sich an den Stil der Klagelieder von Froberger und Pachelbel an). Die *Aria variata* mit ihrem Thema voller mediterraner Sehnsucht vereint den Stil der Chorale für Orgel mit einer neuen Sensibilität, die in gewisser Weise die *Goldberg-Variationen* vorausnimmt. Mit diesen hat sie die Rückkehr der Arie zum Schluss gemein, aber unterschiedlich zu den *Goldberg* erscheint die Arie in diesem Falle mit einigen Änderungen, das heißt, als zehnte und letzte Variation. Wie bei den *Goldberg* gründen sich die Variationen überdies eher auf die harmonische als auf die melodische Gestaltung. Aber in beiden Werken ist es neben den formellen Aspekten die Substanz, die sich dem italienischen Gusto nähert. Der teutonische, protestantische Geist weicht einem sonnigeren Zug, der strenge Kontrapunkt lässt oft der Begleitung der Melodie

oder einem leichteren kontrapunktischen Stil nach Corellis Art Raum. Wie im Falle der transkribierten *Concerti* bietet der italienische Stil Bach auch die Möglichkeit, neue Klanglösungen zu erforschen und über die Tastatur selbst hinauszugehen. Diese Elemente lassen uns heute durchaus die Ausführung mit dem Klavier rechtfertigen, besonders wenn es am Klavier gelingt, besonders die Episoden offener Kantabilität italienischen Charakters und die brillanten dynamischen Kontraste wiederzugeben.

Den direkten Vergleich zwischen den beiden wesentlichen Einflüssen auf Bach, dem italienischen und dem französischen, stellt der Komponist selbst an: im zweiten Teil der *Clavier-Übung*, die er in Leipzig komponierte und die der Nürnberger Verleger Christoph Weigel 1735 zum traditionellen Osterjahrmarkt veröffentlichte, lautet der Titel: “Ein *Konzert nach italienischem Gusto* und eine *Ouverture nach französischer Art*, für ein Clavicembalo mit zwei Manualen”. Die Kombination ist kein Zufall: in diesem zweiten Teil der “Übungen für Tasteninstrumente” stellte Bach die beiden Stile einander gegenüber, beinahe, als sollten sie zwei unterschiedliche Synthesen seines Assimilierungsgeistes bilden. Als spätreife Partita voller Charme und Sinn für den Tanz und die Verzierung schrieb er zuerst die *Ouverture nach französischer Art*; in ihr nimmt die jugendliche Bewunderung für die *pièces de clavecins* von Grigny, Dieupart und Couperin endgültig Gestalt an. Das *Concerto nach italienischem Gusto* stellt hingegen die extreme Synthese der Liebe zur italienischen Musik dar, einer Musik, die zu jener Zeit oft Unkeuschheit, Überschwänglichkeit, Seltsamkeit, *barocker* Geschmack auch im abwertenden Sinne des Wortes bedeutete (Rameau wurde wegen seiner überaus fantasievollen und

traumtänzerischen Musik nicht zufällig des "Itali-
anismus" angeklagt). Jedenfalls vollzieht Bach
eine Synthese zwischen der Anlehnung an die ita-
lienische Welt mit ihrer Lebhaftigkeit und Sinn-
lichkeit und der Solidität der typisch deutschen
polyfonischen Architektur. Die Kreativität des
Kantors ist überreich: im ersten wie im dritten
Satz erfolgt der für den italienischen Konzertstil
typische Wechsel *Solo-Tutti* auf eine neue Art, nie
steif; die verschiedenen Gruppen zeigen eine enge
Verbindung untereinander und lassen erahnen,
was sich später in der Form zur Sonate entwickeln
wird. Verweisen die äußeren Sätze auch zuweilen
auf Scarlattis Stil, so ist jedoch im kantablen An-
dante voller verhaltener, mystischer Melancholie
noch klarer der Ursprung Vivaldis in diesem
Werk zu erkennen. Die Melodie (es könnte eine
Violine oder eine Oboe sein) hebt sich überaus
rein von einer leichten Begleitung ab, die an ein
Streichorchester erinnert (einschließlich der Kon-
trabasse). Was die Klangfülle betrifft, so diente
das große Clavicembel mit zwei Tastaturen und
fünf vollen Oktaven fast als Orchester, was den
Titel "*Concerto*" rechtfertigt (Bach war übrigens
nicht der Erste, der ein Konzert für ein einziges
Instrument schrieb: man denke an die 25 *Concerti*
"pour le clavecin" von Christian Petzold). Mit
einem außerordentlichen Kontrast gab das erste
Manual dem *Tutti* den Klang, während dem
zweiten die *Soli* anvertraut waren. Der heute mit
dem Klavier mögliche umfassende dynamische
Tonumfang lässt die Poesie des Kontrastes und
des *Wunders* weiterleben, das selbst Bach nicht
unbekannt war.

Luca Ciammarughi

(Translation: Dagmar Kaiser Gentile)