



Arcangelo Corelli (1653-1713).
Dieses kleinformatische Porträt malte
der irische Maler Hugh Howard.

Folge 156: Arcangelo Corellis zwölf Concerti grossi op. 6

„So majestätisch, *feierlich und erhaben*“

Corellis Opus 6 zählt zu den einflussreichsten Werken barocker Instrumentalmusik überhaupt – bewundert, studiert und gedanklich fortgesetzt von zahlreichen Komponisten der folgenden Generation.

Von Matthias Hengelbrock

Arcangelo Corellis zwölf Concerti grossi op. 6 wurden 1714 in Amsterdam bei dem renommierten Verleger Estienne Roger gedruckt. Über ihr Eintreffen in London berichtet zweieinhalb Generationen später John Hawkins in seiner „General History of Music“ (1776): „Mr. Prevost, ein Buchhändler, erhielt eine große Lieferung aus Amsterdam, darunter die Konzerte von Corelli, die gerade veröffentlicht worden waren. Als er sie sich anschaute, dachte er an Mr. Needler [einen damals hochangesehenen Geiger] und ging sofort mit den Noten zu dessen Haus. Aber als ihm mitgeteilt wurde, dass Mr. Needler gerade beim Konzert bei Mr. Loillet war, ging er dorthin. Mr. Needler war beim Anblick eines solchen Schatzes hingerissen: Die Notenhefte wurden sofort ausgeteilt, und er und die übrigen Musiker spielten die gesamten zwölf Konzerte in einem Zug

durch, ohne eine Pause zu machen.“ Woher diese Begeisterung?

Nun, zu dieser Zeit war Corelli einer der bekanntesten, vor allem aber der einflussreichste Komponist in ganz Europa; ein italienischer Zeitgenosse rühmte ihn als „neuen Orpheus unserer Tage“, und in England nahm der Corelli-Kult schon fast religiöse Züge an. Den klassischen Formen und der universellen Verwendbarkeit seiner Werke war es nämlich zu verdanken, dass reine Instrumentalmusik sich gegen die jahrhundertlange Vorherrschaft der Vokalmusik hatte durchsetzen können.

Dabei waren das Leben und die Karriere des Meisters eher unspektakulär: Geboren 1653 in der kleinen Gemeinde Fusignano, kam er um 1670 nach Bologna, wo er die neueste Violinliteratur kennenlernte und sich als Tutti-Geiger die ersten Sporen verdiente. Etwa fünf Jahre später siedelte

er nach Rom über. Hier erwarb sich „Il Bolognese“, wie er anerkennend genannt wurde, mit seinem Spiel in kürzester Zeit einen solchen Ruhm, dass ihm Zutritt zu den Palästen wichtiger Mäzene gewährt wurde: 1677 trat er in den Dienst der ehemaligen schwedischen Königin Christina, die in der Ewigen Stadt ihr Exil gefunden hatte; 1684 wechselte er zu Kardinal Benedetto Pamphilj, dessen Palazzo zu den Zentren des römischen Musiklebens zählte; und als dieser 1690 zum päpstlichen Legaten in Bologna ernannt wurde, stand schon Kardinal Pietro Ottoboni, der kunst- und musikbegeisterte Großneffe und Vizekanzler des Papstes, bereit, Corelli an seinen Palazzo della Cancelleria zu ziehen. Die beiden verband übrigens fortan eine enge persönliche Freundschaft. Von wenigen Reisen innerhalb Italiens abgesehen, blieb Corelli beharrlich in Rom. Einen Abwerbungs-



Königin Christina von Schweden (1626–1689)
war Corellis erste Mäzenin in Rom, wo sie seit 1655 lebte



Am 3. Februar 1675 wirkte Corelli bei einer Oratorien-
aufführung in S. Giovanni dei Fiorentini mit. Dies war
sein erster belegter Auftritt in Rom.

versuch des Herzogs von Modena wies er höflich zurück, angebliche Aufenthalte in Paris oder Bayern gehören in das Reich der Legende.

Diese Konzentration auf das, was ihm wirklich wichtig schien, spiegelt sich auch in Corellis Publikationen wider: Viermal zwölf Triosonaten, in denen er alle Winkel dieser Gattung ausleuchtete, dann die epochalen zwölf Violinsonaten op. 5, deren Veröffentlichung er selbstbewusst auf den 1. Januar 1700 datierte, um einen Maßstab für das neue Jahrhundert zu setzen, und schließlich die zwölf Concerti grossi op. 6 – das ist das Kondensat eines Schaffens, welches einmal wesentlich umfangreicher gewesen sein muss. Als Leiter von Konzerten in den Palästen verschiedener Kardinäle und weltlicher Aristokraten, in den römischen Nationalkirchen Englands und Frankreichs oder in den sogenannten Akademien, die von diversen literarisch-musischen Gesellschaften veranstaltet wurden, hatte Corelli nämlich regelmäßig neue Kammer- und Orchestermusik zu liefern. Doch nur wenig hielt er für würdig, den unmittelbaren Anlass zu überdauern, und auch an dem feilte er in einem oft jahrelangen Optimierungsprozess, wie wir aus mehreren Briefe und Berichten wissen. Alles andere vernichtete er, um kein schlechtes Bild von sich zu hinterlassen. Nur durch Zufall sind auf Umwegen zehn Einzelwerke ohne Opuszahl erhalten, denen allerdings eine Flut von Fehlzuschreibungen gegenübersteht; offenbar wollten viele mit Corellis Namen ein Geschäft machen.

Über die Concerti grossi op. 6 weiß man viel Allgemeines und wenig Konkretes. Zunächst einmal muss mit dem weitverbreiteten Irrtum aufgeräumt werden, Corelli habe diese Gattung erfunden: Er hat dem, was Francesco Upser und Massimiliano Neri in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angebahnt, Alessandro Stradella und Giovanni Lorenzo Gregori dann ausgearbeitet hatten, eine

klassische Form verliehen und somit Werke geschaffen, die allen nachfolgenden Komponisten als Modell dienten. Konstitutiv für diese Gattung ist, dass ein solistisch besetztes Concertino, bestehend aus zwei Geigen und Violoncello nebst Akkordinstrument, einem beliebig groß besetzten Tutti, auch Concerto grosso genannt, gegenübergestellt wird.

Heute werden diese Stücke meist von Kammerorchestern aufgeführt, aber in Corellis Orchestern waren 30 bis 40 Musiker keine Seltenheit, und für besondere Anlässe sind sogar 80, 100 oder erstaunliche 150 Mitwirkende belegt. Auf der anderen Seite – und hier zeigt sich schon etwas, was man bei keinem anderen Komponisten findet – sind fast alle Sätze auch nur mit dem Concertino darstellbar, weil in dessen Stimmen im Grunde alles enthalten ist. Deshalb heißt das Tutti auch „ripieno“ (Auffüllung), und die denkbar kleinste Erweiterung des Concertinos besteht aus einer Bratsche, dann aus einem Kontrabass, dann aus einzelnen Geigen und Celli usw. Nur durch zeitgenössische Dokumente, aber nicht durch Noten ist auch die Mitwirkung von Trompeten und Posaunen belegt, und in vielen Sätzen spricht nichts gegen ein Collaparte-Spiel von Oboen und Fagotten. Dass Johann Christian Schickhardt einige Stücke bald nach ihrer Veröffentlichung sogar für Blockflöten bearbeitete, ist kein Kuriosum, sondern zeigt, was musikalisch alles in ihnen steckt.

„Corellis Konzerte scheinen allen Angriffen der Zeit und Modestandhafter widerstanden zu haben als jedes seiner anderen Werke. Die Harmonie ist so rein, so reich und so wohlthuend; die Stimmen sind so klar, einleuchtend und genial angeordnet; und die Wirkung des Ganzen ist, wenn man sie mit einem großen Orchester aufführt, so majestätisch, feierlich und erhaben, dass sie jede Kritik ausschließen und uns vergessen lassen, dass es eine andere Musik

der gleichen Art gibt.“ Was Charles Burney 1789 im dritten Band seiner „General History of Music“ so euphorisch umschrieb, springt auch dem nüchternen Analytiker beim ersten Blick in die Partitur sofort ins Auge: Corelli folgt klaren Regeln und setzt sich selbst Grenzen, innerhalb deren er dann eine große Vielfalt an formalen Varianten und musikalischen Inhalten erzielt. Durch Reduktion und Konzentration schafft er gewissermaßen ein musikalisches Hologramm, in dem Harmonie und Melodie ein perfektes Gleichgewicht bilden. Faszinierend daran ist aber auch, dass man unter dieser sehr klaren und geordneten Oberfläche unweigerlich eine kräftige Glut ahnt, die bei Corelli jedoch – um an Burneys Emphase anzuknüpfen – zu keinen Vulkan- ausbrüchen führt, sondern warme mediterrane Winde im Wechsel mit frischen Brisen aufkommen lässt.

Ein solches Ideal des „temperamentum“, also der richtigen Mischung, und der „temperantia“, also des Maßhaltens, entspricht genau dem intellektuellen Klima, das Corelli umgab. Bereits in Bologna gehörte er der Accademia Filarmonica an, in Rom dann der Accademia Reale, der Accademia degl'Arcadi und der Accademia del Disegno di San Luca. In diesen literarisch-musischen Gesellschaften strebte man nach einer neuen Einfachheit, weswegen die bukolische Idylle hier hoch im Kurs stand. Das harmonische Ideal bildete den Kontrast zur rauen Realität, und dementsprechend sollte die Ästhetik auf allen Gebieten den Regeln der Vernunft und Mäßigung folgen, nicht den barocken Auswüchsen der Gegenwart. Exemplarisch zeigt sich dieses künstlerische Selbstverständnis in Corellis Fugen, die bei aller Ordnung und Strenge zunächst einmal sehr unauffällig wirken und einfach schön klingen. Wie sauber der Satz durchgearbeitet, wie variantenreichen das Thema verarbeitet ist, erschließt sich erst in einer genauen Analyse. Doch

bei aller Akribie ist Corelli nie buchhalterisch; sein Kontrapunkt bleibt immer inspiriert, seine Motiventwicklung stets phantasievoll.

Dies führt zu der Frage, wie phantasievoll ein Interpret heute sein darf oder muss. Zweifellos hat Corelli als Solist den sehr schlicht wirkenden Notentext seiner Concerti grossi ebenso aufwendig verziert, wie das für seine Violinsonaten op. 5 von ihm und seinen Schülern mannigfach belegt ist. Gleichwohl folgen auch diese Verzierungen festen Regeln, und sie sind eben nur Ornamente, gewissermaßen Girlanden, die sich um eine Säule ranken, ohne das Eigentliche zu verdecken.

Der Interpret muss also die Gesetze kennen, denen die Stücke gehorchen. Und wie Buchstaben nicht nur in verschiedenen Sprachen unterschiedlich ausgesprochen werden, sondern auch innerhalb ein und derselben Sprache dem historischen Wandel unterliegen – Shakespeares Englisch klang anders als das heutige, sonst funktionieren bestimmte Reime nicht –, so bedeuten Corellis Angaben nicht immer dasselbe wie schon eine Generation nach ihm. Wenn der Interpret die Sprache und Grammatik der Musik nicht kennt, kann er ihre nonverbale Aussage nicht begreifen. Der heikelste Punkt sind dabei wohl die Tempi: Ein Largo ist in Corellis Werken keineswegs langsam, sondern nur ruhiger als ein Allegro, ein Vivace meist ein deklartierter oder verkappter Tanz und als solcher zwar belebt, aber keinesfalls stürmisch. Dass der Komponist die Sarabande in Nr. 11 mit „Largo“, in Nr. 12 mit „Vivace“ bezeichnet, verdeutlicht nur die Nähe dieser beiden Tempi zueinander, denn der Charakter einer Sarabande darf ja nicht grundlegend verändert werden. Ein besonders prominentes Beispiel für eine Fehlinterpretation hinsichtlich der Vorgaben ist das erste Allegro des „Weihnachtskonzerts“ (Nr. 8): Dieses ist im Viervierteltakt notiert, im Bass laufen durchgehend Achtel; zu hören



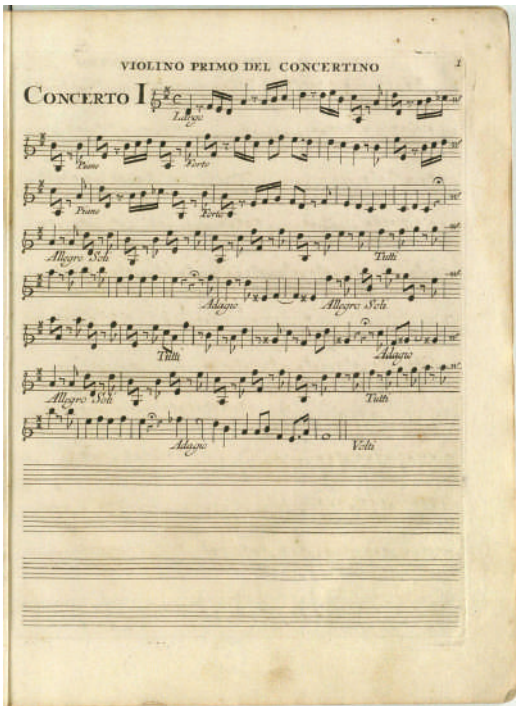
Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740) förderte Literatur, Musik und Kunst



Im Palazzo della Cancelleria, dem Amtssitz Ottobonis, bezog Corelli 1690 zusammen mit seinem Lebensgefährten Matteo Fornari ein kleines Appartement



Frontispiz des Erstdrucks der zwölf Concerti grossi op. 6 (1714). Kupferstich von Gilliam van der Gouwen.



Erste Seite des Erstdrucks der zwölf Concerti grossi op. 6 (1714). Notenstich aus dem Verlag Estienne Roger.

ist dieser Satz aber oft in einem so flotten Tempo, dass man meint, Cello und Kontrabass spielten aufgeregte Sechzehntel – völlig widersinnig!

So beliebt gerade dieses Konzert ist, so wenig aus historischer Perspektive wirklich überzeugende Interpretationen gibt es davon. Dabei war schon eine der ersten Schallplattenaufnahmen ein großer Wurf: August Wenzinger bewies 1955 mit der Cappella Coloniensis ein bemerkenswertes Gespür für angemessene Tempi, Phrasierungen und Gesten. Gewiss, bezüglich des Legatos und Vibratos geht man inzwischen ganz anders an Alte Musik heran, wie in Christopher Hogwoods apollinisch klarer sowie hinsichtlich des „temperamentum“ und der „temperantia“ immer noch unübertroffener Interpretation (1982) deutlich wird; aber wie Wenzinger vor fast 70 Jahren Corellis Geist zum Klingen gebracht hat, ist aus interpretationsgeschichtlicher Perspektive auch heute noch unbedingt hörens Wert.

Dies gilt ebenfalls für die Gesamtaufnahme, die Sigiswald Kuijken 1976/77 vorlegte: Im Vergleich mit der ersten Aufnahme von I Musici (1966), die mit ansteckender Spielfreude auch die übrigen elf Concerti grossi ins Bewusstsein des Publikums hob, oder auch im Vergleich mit der seinerzeit hochgelobten Darbietung der Academy of St. Martin-in-the-Fields unter Leitung von Neville Marriner (1973/74), die in ihrem straffen Zugriff den mechanischen Zeitgeist der Siebziger widerspiegelt, stieß Kuijken mit seiner Petite Bande in ganz andere Dimensionen der musikalischen Rhetorik und des inneren Gleichgewichts vor. Knapp 50 Jahre später hört man in dieser Aufnahme ein vorsichtiges Herantasten an das „richtige“ Spiel auf alten Instrumenten und ein Bemühen, ja nicht zu „romantisch“ zu spielen. Diese aus heutiger Sicht etwas übertriebene Zurückhaltung war sicherlich Teil eines Lernprozesses in Abgrenzung vom

forschen „Durchbrettern“ derjenigen, die sich nicht mit den Quellen beschäftigt hatten.

Vor allem von der englischen Kritik begeistert aufgenommen und mit einem Gramophone Classical Music Award ausgezeichnet wurde Trevor Pinnocks Gesamteinspielung (1987/88), obwohl sie musikalisch erkennbar hinter das zurückfiel, was Kuijken bereits erarbeitet hatte. Pinnock ging nämlich an Corelli nicht wie an dessen Zeitgenossen Stradella und Scarlatti heran, sondern wie an Vivaldi und andere Teufelsgeiger, was bedeutete, dass Pinnock sein English Concert zu einem präpotenten Spiel mit durchweg gehetzten Tempi anfeuerte. Dies fing zum Glück Roy Goodman 1992 mit seinem Brandenburg Consort in einer deutlich ausgewogeneren Interpretation auf, und 2011 gelang Pavlo Beznosiuk eine Ehrenrettung der englischen Corelli-Tradition, denn in dessen Gesamtaufnahme mit dem Avison Ensemble findet man jene Ruhe und klangliche Wärme, die man bei Marriner, Pinnock und zum Teil auch noch bei Goodman vermisst.

Derweil wurden andernorts im Wesentlichen zwei Interpretationsansätze ausgearbeitet: Der eine versuchte, mit virtuosens Mätzchen besondere Effekte zu erzielen, und soll hier nicht weiter verfolgt werden, weil er Corelli in keiner Weise gerecht wird. Dem anderen ging es um das Weiterforschen in Kuijkens Sinne. So berücksichtigte Jean Lamon in ihrer Einspielung von sechs Konzerten mit dem kanadischen Tafelmusik Baroque Orchestra (1988), dass der Stimnton zu Corellis Zeit in Rom noch einen weiteren Halbton unter dem lag, was sich heutzutage aus pragmatischen Gründen als „alter Kammerton“ (415 Hz) etabliert hat; das Resultat ist ein dunklerer, warm leuchtender Orchesterklang. Regelrecht archaisch wirkt, was Chiara Banchini und Jesper Christensen 1991 als Ergebnis eines Forschungsprojekts der Schola

Cantorum Basiliensis vorstellten: Mit sechzehn Geigen sowie einer aus zwei Tasteninstrumenten und fünf Erzlauten bzw. Chitarronen bestehenden Continuo-Gruppe näherten sie sich der Größe von Corellis Festtagsorchestern an. Diese Aufnahme kann heute noch als Referenz gelten, zumal sie auch hinsichtlich der Tempowahl vorbildlich ist. Noch tiefer beeindruckt freilich die Orchestergroße, zu der sich die New Dutch Academy unter Leitung von Simon Murphy im Jubiläumsjahr 2003 aufschwang: 21 Geigen, sechs Bratschen, fünf Celli und sechs Kontrabässe lassen eine Vorstellung davon aufkommen, wie es in den römischen Palästen einst geklungen haben mag, und das gewisse Ungefähr, mit dem sich das Concertino hier filigran um das Tutti schleicht, verleiht dieser Aufnahme in zweiter Hinsicht eine besondere Atmosphäre.

1997 wagte Federico Maria Sardelli sich daran, die nicht überlieferten Trompeten- und Posaunenstimmen zu rekonstruieren und bei dieser Gelegenheit gleich auch Blockflöten und Oboen mitspielen zu lassen. Das war nicht nur legitim, sondern auch begrüßenswert, doch das Spiel des Ensembles Modo Antiquo litt zu sehr unter der Hemdsärmeligkeit, mit der viele italienische Ensemble damals wie heute auf sich aufmerksam machen zu müssen glaubten. Wesentlich ansprechender war zwanzig Jahre später, was das Freiburger Barockorchester an „registriertem“ Corelli vorlegte, obwohl auch hier etwas mehr Gelassenheit der Sache guttäte. Geradezu tragisch, weil auf sehr hohem Niveau scheiternd, wirkt die brandneue Gesamteinspielung der Accademia Bizantina unter Leitung von Ottavio Dantone (eine Teileinspielung hat es schon 1990 bei Amadeus gegeben): Auf der einen Seite wird hier auffallend klug in Kuijkens, Banchinis und Christensens Sinne weitergedacht und ausdifferenziert, was hohe Anerkennung verdient; auf

der anderen Seite fetzen die Italiener einem die Musik oft so sehr um die Ohren, dass es nur noch anstrengend und nervtötend ist. Da greift man lieber zu Pieter-Jan Belders – übrigens sehr preisgünstiger – Einspielung sämtlicher Corelli-Werke: Sie bietet keine musikwissenschaftlichen Besonderheiten, ist aber in jeder Hinsicht rund und stimmig.

Das Streben nach perfekter Harmonie macht das Wesen von Corellis Concerti grossi aus. Dies muss auch ein junger Sachse erkannt haben, der 1707 in Rom eintraf und als fulminanter Organist so großes Aufsehen erregte, dass er schnell in jene exklusiven Zirkel aufgenommen wurde, in denen auch Corelli verkehrte. Die beiden waren grundverschieden: Georg Friedrich Händel spottete über die Marotte des aus seiner Sicht schon alten Mannes, nur schwarze Kleidung zu tragen; er soll ihm sogar bei einer Probe zur Aufführung von „La Resurrezione“ die Geige aus der Hand gerissen und selbst vorgespielt haben, wie die französische Ouvertüre, die für dieses Oratorium ursprünglich vorgesehen war, zu klingen habe. Außerdem verstand Händel sich ja in erster Linie als Komponist von affektgeladener Vokalmusik, während Corelli keine einzige Silbe vertont hatte. Einstweilen wusste man miteinander wenig anzufangen. Doch als Händel 1739 in einer schweren Krise einen für ihn neuen Weg erkundete, erinnerte er sich dessen, was er mehr als 30 Jahre zuvor in Rom erlebt hatte, und schrieb in nur fünf Wochen zwölf Concerti grossi, die zufälligerweise ebenfalls als Opus 6 veröffentlicht wurden. Sie übertreffen an Konsistenz und Ausgewogenheit alles, was Corellis Schüler und Epigonen in der Zwischenzeit zu Papier gebracht hatten, und knüpfen trotz ganz eigener Tonsprache und Satztechnik erkennbar an das große Vorbild an. So wurden Corellis und Händels Concerti grossi zum Alpha und Omega der barocken Orchesterliteratur.

CD-Empfehlungen

Opera omnia (darin auch die Concerti grossi op. 6 Nr. 1–12): Musica Amphion, Pieter-Jan Belder (2004); Brilliant (10 CDs)



Nr. 1–12 (in relativ großer Besetzung): Ensemble 415, Chiara Banchini, Jesper Christensen (1991); harmonia mundi (2 CDs)



Nr. 4, 8, 11 und 12 (in ziemlich großer Besetzung): New Dutch Academy, Simon Murphy (2003); Pentatone (SACD)



Nr. 1, 3, 7, 8, 9 und 11 (in tiefer Stimmung): Tafelmusik Baroque Orchestra, Jean Lamon (1988); dhm/Sony



Nr. 1–5 und 7, Sinfonia WoO 1 (in tiefer Stimmung und mit ergänzten Bläsern): Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz (2017); Aparté



Nr. 8 („Weihnachtskonzert“): The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood (1982); L'Oiseau-Lyre



Nr. 8 („Weihnachtskonzert“): Cappella Coloniensis, August Wenzinger (1955); Archiv/DG (wiederveröffentlicht auf der Doppel-CD „The Christmas Album“)

