



Georg Friedrich Händel (1685-1759) mit 56 Jahren,
also kurz nach Veröffentlichung der Concerti grossi op. 6.
Porträt von Thomas Hudson

Folge 158: Händels zwölf Concerti grossi op. 6

Universell und vielseitig

Eher aus der Not geboren, sollten die **zwölf Concerti grossi** des Jahres 1739 Händels beste und erfolgreichste Orchesterwerke werden. Auf Tonträger sind sie heute reichlich vertreten, doch eine perfekte Gesamteinspielung ist noch niemandem gelungen

Von Matthias Hengelbrock

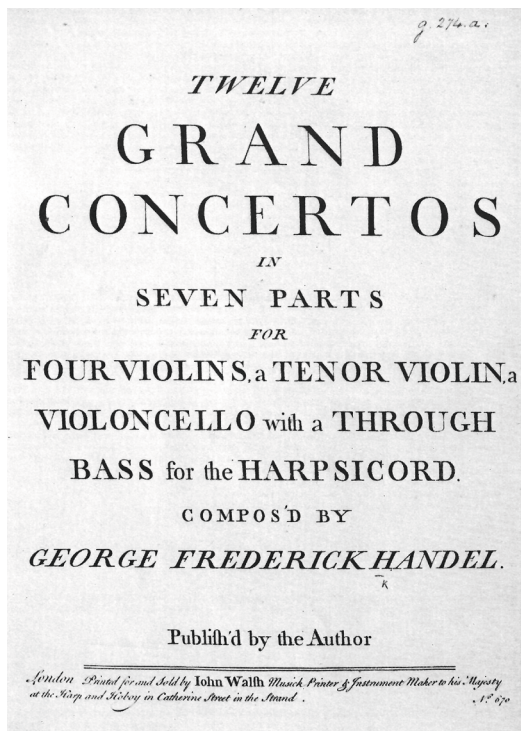
Am 27. Oktober 1739 erschien in der Londoner Zeitung „The Craftsman“ folgende Mitteilung: „Heute werden Subskriptionsangebote aufgelegt, und zwar mit Genehmigung und Bewilligung seiner Majestät, des Königs. Zwölf Große Konzerte [Grand Concerto's] in sieben Stimmen [...], komponiert von Herrn Händel. [...] Alles wird in sauberen Noten gestochen und auf gutem Papier gedruckt.“ Der Preis betrug zwei Guineas (so viel verdiente ein Tutti-Musiker in Händels Orchester an vier Abenden), von denen eine bei Subskription und eine bei Auslieferung im April des Folgejahres zu zahlen war. Was auf den ersten Blick wie eine von vielen Subskriptionsannoncen aussieht, sollte musikgeschichtlich von epochaler Bedeutung werden.

Die späten 1730er Jahre standen für Händel unter keinem guten Stern. Mit der italienischen Opera seria, die ihm mehr als zwei Jahrzehnte lang

Ruhm und Reichtum beschert hatte, ging es schon seit geraumer Zeit stetig bergab: „Faramondo“ brachte es in der Spielzeit 1737/38 auf gerade einmal acht Aufführungen, „Serse“ auf kümmerliche fünf, und der Komponist konnte seine hohen Schulden nur durch ein Benefizkonzert in eigener Sache begleichen, indem er ein Potpourri aus überwiegend englischsprachigen Werken sowie ein Orgelkonzert zum Besten gab. In den ersten fünf Monaten des Jahres 1739 versuchte er, an seine Anfangserfolge auf dem Gebiet des Oratoriums anzuknüpfen, doch während „Saul“ immerhin noch ein gewisser Achtungserfolg beschieden war, fiel „Israel in Egypt“ glatt durch. Was diese Abende im King's Theatre am Londoner Haymarket rettete und zu ihrer eigentlichen Attraktion wurde, waren die Orgelkonzerte, die Händel hier zur allgemeinen Begeisterung zwischen den Akten aufführte. Diese gute Erfahrung beeinflusste nun sei-

ne Konzeption der Saison 1739/40: Er mietete das kleinere Theatre Royal in Lincoln's Inn Fields und setzte gemischte Programme auf den Spielplan, die neben englischen Oden und (gekürzten) Oratorien eben auch vermehrt eigenständige Instrumentalmusik umfassten. Dafür aber bot sich neben den Orgelkonzerten, die in erster Linie von Händels eigener Virtuosität und Improvisationskunst lebten, keine Gattung so sehr an wie die des Concerto grosso.

Das englische Publikum befand sich zu dieser Zeit immer noch im Corelli-Rausch und liebte das Concerto grosso wie nichts anderes. Dies bedarf einer Erklärung. In Europa hatten sich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert, vereinfacht gesagt, zwei Gattungen an Orchestermusik etabliert: die französische Suite mit Ouvertüre und Tanzsätzen für den Adel, das italienische Solokonzert vivaldischer Prägung für das Bürgertum. Beides war im Wesentlichen



Titelblatt des Erstdrucks vom 21. April 1740. In der zweiten Auflage, die drei Monate später erschien, wurde die Opuszahl 6 hinzugefügt

Auf den beiden unteren Notensystemen seiner Kompositionspartitur notierte Händel nachträglich zwei Oboenstimmen, hier in der Musette des Konzerts Nr. 3 jeweils in Oktaven zu den beiden Geigenstimmen



eine Sache für Berufsmusiker oder studentische Collegia musica. Nur in England, wo das öffentliche Musikleben einerseits schon früh kommerzialisiert war, andererseits das Bürgertum stärker aktiv integrierte, gab es eine Vielzahl von musikalischen Vereinigungen, die von Profimusikern angeführt und von Amateuren aufgefüllt wurden, etwa die Academy of Ancient Music in der Crown and Anchor Tavern, das Ladies Concert in Lincoln oder die Monday Night Musical Society in der Fleet Street. Für solche Formationen war eine Gattung, die vom Wechselspiel zwischen einem aus zwei Violinen und einem Violoncello bestehenden Concertino und einem voll besetzten Streichorchester, dem sogenannten Ripieno, lebt, ideal, zumal wenn das Ripieno mehr oder weniger das wiederholt oder ausführt, was das Concertino vorspielt. Nach dem durchschlagenden Erfolg von Corellis Opus 6 (1714) waren es vor allem Komponisten wie Geminiani, Locatelli, Castrucci oder de Fesch, die den englischen Markt mit Concerti grossi regelrecht überfluteten. Obwohl Händel sich anders als diese Musiker in erster Linie als

Komponist von Vokalmusik verstand und Instrumentalmusik für ihn zeit seines Lebens nur ein Nebenprodukt war, konnte er sich sicher sein, unter diesen Umständen mit der nötigen Konzentration ein für ihn neues Terrain im Handstreich zu erobern.

Wie den detaillierten Datierungen der Kompositionspartitur zu entnehmen ist, entstanden die zwölf Konzerte zwischen dem 29. September und dem 30. Oktober 1739, also in nur viereinhalb Wochen. Dies ist kein ungewöhnliches Arbeitstempo, wenn man bedenkt, dass Händel für die Niederschrift ganzer Opern oder Oratorien oft weniger als einen Monat benötigte und dass Bach seine Kantaten in der Regel in zwei bis drei Tagen zu Papier brachte. Ungewöhnlich ist, dass lediglich die beiden zuletzt fertiggestellten Stücke (in der späteren Zählung des Erstdrucks Nr. 9 und 11) komplette Bearbeitungen älterer Werke sind, die übrigen hingegen mit nur wenigen thematischen Anleihen bei Händel selbst oder anderen Komponisten auskommen. Allein schon dies verleiht dem Zyklus im Vergleich zu den sechs Concerti grossi op. 3 (1734), die vom Verleger ohne Zutun des Komponisten aus Werken verschiedener Kontexte zusammengestückt wurden, oder zu den sechs Orgelkonzerten op. 4 (1738), die ebenfalls ein heterogenes Bild abgeben, eine hohe Konsistenz. Zu jedem Ton der C-Dur-Tonleiter gibt es mindestens ein Konzert in Dur oder Moll, und das einzige Stück, das diesbezüglich mit B-Dur aus der Reihe fällt (Nr. 7), unterstreicht seine Sonderstellung dadurch, dass es keine nennenswerte Solopassagen enthält.

Hinzu kommt aber noch etwas anderes, Bedeutsameres: Zwar gibt es auch in diesem Zyklus fulminante Soli, vor allem in Nr. 11, das schon Züge eines Violinkonzerts trägt; insgesamt ist in diesem Dutzend aber eine gewisse Abkehr von blendender Virtuosität und weit gespannten Melodien zu beobachten, weswegen

Im Theatre Royal in Lincoln's Inn Fields wurden 1740 unter Händels Leitung die *Concerti grossi* op. 6 uraufgeführt. Aquarell von George Shepherd 1811

kantable Edelsteine wie die berühmte Aria in Nr. 12 umso auffälliger sind. Zudem sind die Konzerte dezidiert rhetorisch konzipiert, und in der starken Präsenz von Fugen tragen sie sogar ausgesprochen intellektuelle Züge. Das Concertino hat hier eine ganz andere Funktion als bei Corelli oder Geminiani, und der italienische Geist weicht zumindest partiell dem der englischen Aufklärung, wonach Musik nicht allein der Unterhaltung, sondern auch der Erbauung dienen soll. Dazu passt, dass Händel sich nach dem Niedergang der italienischen Oper mit Dichtungen von John Milton (1608-74) und John Dryden (1631-1700) befasste, und ein Reflex auf den im Zuge des „War of Jenkins' Ear“ erstarkenden Nationalismus mag sein, dass der Erstdruck anders als in dieser Gattung üblich auf Englisch und zudem in Versalien betitelt ist.

Für Händel hatten diese universellen und vielseitigen Werke eine wichtige Doppelfunktion: Bis auf Nr. 9 und 11, die als Orgelkonzerte bereits bekannt waren, bereicherten sie allesamt in den ersten vier Monaten des Jahres 1740 die Konzerte im Lincoln's Inn Fields Theatre, und danach brachte der Verkauf der frisch gedruckten Noten dem Komponisten kein geringes Geld ein. Stolze 106 Subskribenten hatten 128 Exemplare bestellt, darunter der Bruder des Königs und alle fünf Prinzessinnen, mehrere Konzertunternehmer und Musikgesellschaften, aber auch viele wohlhabende Bürger und Adlige. Bereits nach drei Monaten erschien die zweite Auflage, diesmal mit dem lateinischen Zusatz „Opera sexta“. Händels Rechnung war aufgegangen.

Heutige Musikwissenschaftler und Musiker stellt ein Vergleich dieser beiden Editionen mit dem Autograf



vor einige Probleme: Nicht nur in der Artikulation und Dynamik, sondern sogar im Rhythmus gibt es erhebliche Abweichungen; so sind zum Beispiel die lombardischen Figuren der Musette von Nr. 6 in der handschriftlichen Partitur noch gleichmäßig notiert. Die Cellostimme des Concertinos ist erst in der zweiten Auflage beziffert – sollte sie ursprünglich ohne Cembalo ausgeführt werden, oder hat Händel zunächst auf Ziffern verzichtet, weil er diesen Part selbst übernahm? Vor allem aber enthält das Autograf in vier Konzerten noch nachträglich notierte Oboenstimmen, die in allen Drucken fehlen – aus pragmatischen und Kostengründen oder aus künstlerischen?

Wie vorläufig und subjektiv die Antworten auf solche Fragen bleiben, lässt sich gut an den vier Aufnahmen nachvollziehen, die im Laufe der Zeit für die Archiv-Produktion entstanden. **Fritz Lehmann** wählte 1952 die reine Streicherfassung und nur ein Cembalo (an dem übrigens der junge Karl Richter saß), und obwohl die Bamberger Symphoniker mit 45 Musikern üppig besetzt waren, fiel ihr Spiel dank der Erfahrung, die Lehmann seit 1934 als Leiter der

Göttinger Händel-Festspiele gesammelt hatte, erstaunlich transparent, manchmal sogar schon tänzerisch aus. 1964 legte **August Wenzinger** mit der Schola Cantorum Basiliensis auf der Grundlage der gerade erschienen Hallischen Händel-Ausgabe die erste Einspielung auf alten Instrumenten vor, und zwar mit 20 Streichern, doppelt besetzten Oboen nebst Fagotten und je einem Cembalo für das Concertino und das Ripieno. Auch wenn Wenzinger noch einen sehr lyrischen, legato- und vibratoreichen Stil pflegte, ist in seiner artikulatorischen Aufbereitung der Partitur schon sehr viel von dem zu erkennen, was Nikolaus Harnoncourt dem Hörer später mit maßlosen Übertreibungen um die Ohren schlug, und in seiner Tempowahl bewies Wenzinger durchweg ein bemerkenswertes Fingerspitzengefühl. (Leider würdigt die Deutsche Grammophon das musikalische Vermächtnis dieses verdienstvollen Pioniers der historischen Aufführungspraxis heute viel zu wenig.)

Nur sechs Jahre später kehrte **Karl Richter** zur alten Chrysander-Ausgabe von 1869, zu modernen Instrumenten (31 Streicher) und einem einzigen Cembalo zurück. Seine



London auf einem Gemälde von Canaletto aus dem Jahr 1750

wichtige Interpretation mit dem Münchener Bach-Orchester wirkte schon damals etwas aus der Zeit gefallen. 1982 trat mit **Trevor Pinnock** eine neue Generation von Barockmusikern an, die in ihrer mitreißenden Musizierlust nicht nur auführungspraktische Erkenntnisse, sondern auch schlichtweg Freude am „Barocksound“ vermittelten. Mit 15 Streichern, drei Holzbläsern, Cembalo und Orgel entsprach The English Concert dem, was sich heute als Standardbesetzung etabliert hat; Händels Orchester waren allerdings ungefähr doppelt so groß.

Pinnocks Einspielung, die übrigens auch heute noch einfach sehr schön anzuhören ist, zog eine Linie, hinter die es kein Zurück mehr gab. Bevor die weitere Entwicklung der historisch ausgerichteten Interpretationen genauer betrachtet wird, soll hier kurz auf den anderen Strang der Geschichte eingegangen werden. In England bis heute zur Legende geworden ist die Aufnahme von **Boyd Neel** (Decca, 1950), die einen sinfonischen Klang mit kammermusikalischer Präzision verband. Wenn man sie kennt, versteht man, warum die Begeisterung sich überschlug, als **Neville Marriner** mit seiner Academy of St. Martin in the Fields in den Ring stieg (Decca, 1968), denn das war spieltechnisch und interpretatorisch ein Quanten-

sprung; aus heutiger Sicht wirkt diese Einspielung allerdings unangenehm zackig und mechanisch. Wesentlich Geschmeidigeres, Charmanteres und auch Fantasiereicherer war kurz zuvor **Raymond Leppard** mit dem English Chamber Orchestra gelungen (Philips, 1966), eine urmusikalische Interpretation, der man auch heute noch viel abgewinnen kann. Die Academy of St. Martin in the Fields legte später zwei weitere Gesamteinspielungen unter der Leitung ihrer Konzertmeisterin **Iona Brown** vor (1981 bei Philips, 1994 bei Hänssler Classics); in beiden Fällen hat man den Eindruck, als wollten die Musiker sich mit aller Kraft gegen die immer stärker werdende Barockwelle stemmen. Wesentlich entspannter und undogmatischer gingen da **I Musici** (Philips, 1987/89) und das New Yorker **Orpheus Chamber Orchestra** (Deutsche Grammophon, 1993/94) vor – für alle, die sich mit einer historisch informierten Aufführungspraxis nicht anfreunden können, vielleicht immer noch die muntersten und klangschönsten Interpretationen.

Im Darmsaitenlager hat sich seit Wenzinger und Pinnock sehr viel getan, doch es gibt, um das ernüchternde Ergebnis vorwegzunehmen, immer noch keine perfekte oder zumindest ohne Einschränkung zu

empfehlende Gesamteinspielung. **Nikolaus Harnoncourt** stellte wie immer kluge Fragen und gab auch viele interessante Antworten, beispielsweise indem er das Concertino räumlich stark vom Ripieno absetzte (Teldec, 1982); gleichwohl ist seine Interpretation, die zum Exzentrischen gehört, was er jemals auf Tonträger bannte, wirklich sehr schwere Kost. Den besten Sinn für Händels Anliegen und Eigenart bewies **Christopher Hogwood**, der alle Nuancen in und zwischen den Noten erfasste und geistreich in den richtigen Kontext stellte (L'Oiseau-Lyre, 1991/92). Leider wurde sein musikalisch perfektes Konzept von der US-amerikanischen Handel & Haydn Society handwerklich ziemlich schlecht umgesetzt. Hogwoods Hausorchester, die Academy of Ancient Music, legte 1997 unter Leitung ihres damaligen Konzertmeisters **Andrew Manze** eine ungemein inspirierte Interpretation vor, die eine Herausforderung für alle englischen Ohren war, weil der Orchesterklang so ausgesprochen unbritisch ausfiel. Seinerzeit wurde sie von mir als Referenzeinspielung gepriesen; indes sind nach mehr als einem Vierteljahrhundert in der Beurteilung minimale Abstriche zu machen, weil einerseits die Aufnahmetechnik wenig Atmosphäre transportiert, andererseits bisweilen die Erhabenheit von Hogwoods Ansatz ebenso fehlt wie das ausgesprochen Solide und Austarierte, das in der sehr klugen Interpretation von Manzes Lehrer **Simon Standage** wahrzunehmen ist (Chandos, 1996/97). Dessen Einspielung leidet indes aufnahmetechnisch unter starken Nebengeräuschen; sonst stünde sie weiter oben auf der Liste. **Pavlo Beznosiuk** setzte 2008 mit seinem Avison Ensemble gewissermaßen Manzes Ansatz fort (Linn), sehr kultiviert und ebenso ge-

schmack- wie temperamentvoll, doch auch ihm fehlte hier und da noch der souveräne Überblick eines Hogwood.

Wenig Spuren hinterlassen haben die in Europa kaum bekannten Einspielungen von **Martin Pearlman** mit Boston Baroque (Telarc, 1992/2007) und Paul Dyer mit dem Australian Brandenburg Orchestra (ABC Classics, 2004-08), beide technisch einwandfrei, aber auch mit einem gewissen Hang zu oberflächlicher Selbstdarstellung. **Giovanni Antonini** drosch mit Il Giardino Armonico regelrecht auf Händel ein (L'Oiseau-Lyre, 2008); das war schlichtweg geschmacklos und wirkte so, als habe er seinen Harnoncourt nicht verstanden. Dies kann man **Ottavio Dantone** gewiss nicht unterstellen (HDB Sonus, 2022), doch auch dessen Vorgehen, jeder Note eine besondere Bedeutung zuzuweisen und die Accademia Bizantina zu einem extrem plakativen Spiel anzutreiben, schießt weit übers Ziel hinaus. **Kevin Mallon** knüpfte in einem Punkt ebenfalls an Harnoncourt an, indem er nicht nur in den vier von Händel so eingerichteten, sondern in allen Konzerten Bläser mitspielen ließ, und zwar über die Oboen hinaus auch noch je eine Block- und Traversflöte (Naxos, 2011). Dabei ging es ihm nicht darum, die Stücke möglichst bunt klingen zu lassen, sondern darum, den Charakter der einzelnen Sätze dezent zu profilieren. Das Ergebnis klingt durchaus überzeugend, doch spieltechnisch erreicht das kanadische Aradia Ensemble längst nicht das Niveau englischer Barockorchester.

Zu den insgesamt besten Aufnahmen zählt die des polnischen Orchesters Arte dei Suonatori unter Leitung von **Martin Gester** (BIS, 2007), der alles sehr gründlich aufbereitet und mit einer durchaus emphatischen Ernsthaftigkeit vortragen lässt, ohne in seiner Darstellung zu übertreiben. Das an sich sehr ansprechende Gesamtbild wird jedoch durch die Unart des Lautenisten, sich immer wieder

in den Vordergrund zu spielen, merklich gestört. Die Interpretation der Akademie für Alte Musik Berlin unter Leitung ihres Konzertmeisters **Bernhard Forck** (Pentatone, 2018/19) hat ebenfalls ihre Meriten; sie kommt im Spannungsfeld zwischen Respekt und Ehrgeiz oft zu überzeugenden Ergebnissen, könnte manchmal aber mehr Disziplin an den Tag legen und in der Tempowahl besonnener sein. So bleibt als Geheimtipp ein Fragment: Das Orchestra of the Age of Enlightenment plante eine Gesamteinspielung mit **Nicholas McGegan**, die jedoch abgebrochen wurde, als Virgin sich von seiner Klassiksparte trennte. Die ersten vier Konzerte waren noch zusammen mit dem Concerto grosso aus „Alexander's Feast“ erschienen (Virgin, 1997), die bereits produzierte Einspielung der Konzerte Nr. 5-7 verschwand dann leider im Orkus. Hier stimmte eigentlich alles: die Präzision und Klangkultur des Orchesters, die Inspiration und das Temperament des Dirigenten sowie die Aufnahmetechnik und Präsentation. Schade, dass aus diesem verheißungsvollen Projekt nicht mehr geworden ist!

Händel hatte das Concerto grosso 1707 in Rom bei Arcangelo Corelli kennengelernt, dem diese Gattung ihre klassische Form verdankt. Sie bot mehr Möglichkeiten für die Verwendung und Variation der geläufigen instrumentalen Satztypen als das drei- oder viersätziges Solokonzert, und Händel füllte sie mit seinen ganz eigenen Inhalten, ohne Corelli als Impulsgeber zu verleugnen. Es ist ein Zufall, dass seine zwölf Concerti grossi genau 25 Jahre nach Erscheinen von Corellis Sammlung entstanden, und wir wissen nicht, wer dafür sorgte, dass die zweite Auflage von Händels Zyklus dieselbe Opuszahl erhielt wie Corellis. Mag auch das bloßer Zufall sein, so wird durch diese Laune der Geschichte doch unterstrichen, dass Corellis und Händels Concerti grossi das Alpha und Omega der barocken Orchesterliteratur sind. ■

CD-Empfehlungen

Handel & Haydn Society, Christopher Hogwood (1991/92); L'Oiseau-Lyre (3 CDs, Wiederveröffentlichung bei Decca auf 2 CDs)



Arte dei Suonatori, Martin Gester (2007); BIS (3 SACDs)



The Academy of Ancient Music, Andrew Manze (1997); Harmonia mundi (2 CDs)



Collegium Musicum 90, Simon Standage (1996/97); Chandos (3 separate CDs)



The Avison Ensemble, Pavlo Beznosiuk (2008); Linn (3 SACDs)



Concerti Nr. 1-4 und HWV 318: Orchestra of the Age of Enlightenment, Nicholas McGegan (1997); Virgin, Wiederveröffentlichung bei Erato

