

Pečman, Rudolf

Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1968, vol. 17, iss. H3, pp. [29]-42

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112336>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

CORELLIS CONCERTI GROSSI ALS VORBOTEN DES KLASSIZISMUS

Die Entstehung des Klassizismus in der italienischen Musik kann man nicht streng abgrenzen. Als Vorbote desselben wird die kurze stilistische Zwischenperiode angesehen, die wir als Musikrokoko¹ bezeichnen. Es läßt sich jedoch nicht genau festsetzen, wann diese Epoche anhebt, ähnlich wie wir in anderen Kunstbereichen Italiens den Beginn des Rokokos nicht sicher ansetzen können.

Wir sind gewohnt, das Rokoko als einen Bestandteil des Barockstils zu verstehen. Das Rokoko jedoch repräsentiert eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne, die den künftigen Klassizismus vorbereitet, in vielem aber dem Stilkanon des Barocks verpflichtet ist. Und es war gerade Italien, das schon vor Frankreich die Fesseln des barocken Lebensstils zerbrach und konsequent die Lebensformen zu verfeinern begann. Auf diese Priorität Italiens haben schon früher etliche Forscher, von den Musikologen z. B. Edward J. Dent,² Ernst Bücken,³ von den Kulturhistorikern Casimir von Chłędowski⁴ u. a. hingewiesen. Dent sieht in der neapolitanischen Oper eine deutliche Vorwegnahme des klassischen Stils, Bücken geht vor allem den stilistischen Merkmalen nach, die in der italienischen Barockmusik die auf das vorklassische Instrumentalschaffen zielende Entwicklung antizipierten, Chłędowski betont die allgemeinen Zusammenhänge der Kunst- und Kulturentwicklung Italiens in der 1. Hälfte

¹ Vom stilistischen Standpunkt pflegt man die Musik des Rokokos als galante Musik zu bezeichnen.

² Edward J. Dent: *Italian Opera in the 18th Century and its Influence on the Music of the Classical Period* (SIMG XIV, 1913, S. 500–509).

³ Ernst Bücken: *Musik des Rokokos und der Klassik*. Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3, Wildpark-Potsdam 1927.

⁴ Casimir von Chłędowski: *Das Italien des Rokoko* (deutsch von Rosa Shapire), München 1935.

des 18. Jh. Der polnische Autor sieht eine enge Verbindung des Rokokos mit dem Barock, hebt aber zugleich eine gewisse Verweichlichung des Lebensstils des Rokoko hervor, denn „das Rokoko war nichts anderes als eine Fortsetzung des Barock mit stark weiblichem Einschlag“.⁵ Während sich im Barock die mächtige Aristokratie und der hohe Klerus mit einer Kunst umgaben, die ihren Reichtum und die weltliche Macht widerspiegeln, begannen dieselbe Aristokratie und derselbe Klerus ihr Interesse an eben dieser Kunst zu verlieren, sobald ihre Machtpositionen erschüttert waren. In den zwanziger Jahren des 18. Jh. begannen der Adel und der hohe Klerus langsam zu verarmen und hatten folglich kein Interesse mehr an allzu hohem Prunk. Der Barock brachte die Machthegemonie dieser beiden herrschenden Schichten mit allem Nachdruck zur Geltung; er gefiel sich im ganzen in einer überaus prunkvollen Architektur, in allzu steifen Sitten und in einer allzu ekstatischen Literatur. Das Rokoko jedoch faßte die gesamte Kultur bereits anders auf. Es ersetzte den barocken Schwung durch Preziosität, die religiöse Verzückung durch bukolische Idyllenhaftigkeit und drückte sich mit maßvollem Edelmut aus, der es nicht weit zur Sentimentalität hatte. In der Kunst gelangte immer mehr die feine Meisterschaft der Kleinmalerei zur Geltung; das Detail ersetzte die großartige Konzeption, das Ganze begann sich gleichsam in kleinere, von einer gewissen barocken Starrheit gelöste Gebilde zu zerfallen. Friedrich Blume⁶ spricht in diesem Zusammenhang von einem Prozeß der „Vermenschlichung“, zu dem es vor allem in Italien einen geeigneten Boden gab. Italiens Norden und Neapel machten sich bald vom barocken Pathos frei, denn die Aristokratie, die sich dort unter dem mächtigen Einfluß Spaniens entwickelt hat, ging nur allzu rasch ihrem gesellschaftlichen Verfall und dem Verlust ihrer Machtpositionen entgegen. Ähnlich war es in Venedig, jener reichen Patrizierstadt, in der die Stellung des Adels und des hohen Klerus durch die wachsende Kraft des jungen, handelstüchtigen Bürgertums früh erschüttert worden war.

Den ersten Platz bei der Durchsetzung des neuen Lebensstils nahm gerade Italien ein, was in der bisherigen Literatur noch nicht genug deutlich und klar herausgestrichen worden ist.⁷ Ziehen wir in dieser Hinsicht die Priorität der italienischen bildenden Kunst und Architektur bei der Geltendmachung der Rokokoelemente in Betracht, die allerdings

⁵ Chłędowski, sub. 4, zit. Werk, S. 1.

⁶ Siehe Schlagwort *Klassik* in MGG VII, 1958, Spalte 1027–1090.

⁷ F. Corder: *The Classical Tradition*, Musical Quarterly III, 1917, S. 282–287, spricht vor allem von der allgemeinen reichen Kulturtradition, aus der die vor-klassische Musik hervorging.

am stärksten vor allem in der venezianischen Malerei⁸ zum Vorschein kamen, und beachten wir auch die Musik, die in den Werken der italienischen Hauptmeister aus dem Anfang des Jahrhunderts (Corelli, Vivaldi, D. Scarlatti u. a. m.) offensichtlich gewisse vereinfachende Tendenzen in der Melodik⁹ mit sich brachte, und vergessen wir ferner auch das Schrifttum nicht, das im Zeichen eines gewissen Übergangs von der alten zur neuen Literatur¹⁰ stand, mit Metastasio, Gozzi, Parini und Goldoni¹¹ als Repräsentanten – dann haben wir meines Erachtens genug Beispiele dafür zusammengetragen, daß der italienische Lebensstil bereits allzusehr entfernt war von der Gehobenheit des Barocks. Eine Zeit, die die Einheit des barocken Universalismus zerstört hat, signalisiert – volens nolens – Verfall und Untergang einer Gesellschaft, die dann auch Ende der achtziger Jahre von der Großen Französischen Revolution weggefegt wurde. Diesen Zeitläuften liegt die religiöse Ekstase des Barock schon fern, sie haben keinen Sinn mehr für Monumentalität. Diese Zeit spottet der

⁸ Die venezianische Malerei veranschaulicht – neben der Tagebuch- und Memoirenliteratur das damalige Venedig am markantesten. Schriftsteller und Denker wie Casanova, Gozzi und Advokat Lungo führen uns zusammen mit Da Ponte in die Patrizierhäuser, in die stillen Gemächer der sparsamen Bürger, in Klubs, Cafés und Klöster ein. Diese literarischen Genrebilder gewinnen sofort an Klarheit, sobald wir Bilder von Canaletto, Guardi und Longhi in Augenschein nehmen. In ihnen kommen nämlich Verfahren und bildnerische Lösungen vor, die dem Barockpathos bereits sehr fernstehen. Sie geben den Menschen in seinen Alltagssituationen. Bei Canaletto, Guardi und Longhi stehen wir „auf dem Boden eines Realismus, dem die illusionistische Zeittendenz wirksame Malermittel geboten hat“ (Antonín Matějček, *Dějiny umění v obrysech* [Kunstgeschichte in Umrissen], Praha 21951, S. 392). Wenn Matějček vom Realismus spricht, so versteht er darunter jene Elemente, die zu dem barocken Ausdruckskanon in Gegensatz standen. Vgl. auch Chłędowski zit. Werk, S. 169 ff.

⁹ Mit diesen Fragen beschäftige ich mich in meiner maschinengeschrieb. Kandidatendissertation: *Skladatel Josef Mysliveček a jeho jevištní epilog* (Der Komponist Josef Mysliveček und sein Bühnenepilog), Brno 1967, Philos. Fakultät der J. E. Purkyně-Universität, S. 155 ff., wo auch die Literatur zu diesem Problem angeführt ist.

¹⁰ Charakteristik von Francesco de Sanctis in: Geschichte der italienischen Literatur, zit. nach der tschech. Übersetzung, Praha 1959, S. 502.

¹¹ Pietro Bonaventura Metastasio (1698–1782), der bedeutendste Librettist des 18. Jh., Wiener Hofdichter. – Carlo Gozzi (1720–1808), Dichter und Dramatiker, Mitglied der Accademia Granelleschi, veröffentlichte eine Reihe von Maskenkomödien mit Motiven aus der orientalischen Fabulistik. – Giuseppe Parini (1729–1799), Professor der Rhetorik an der Mailänder Scuola Palatina, schrieb vorwiegend Verse, oft satir. Inhalts. – Carlo Goldoni (1707–1793), hervorragender Dramatiker und Autor zahlreicher Komödien mit gesellschaftskritischem Einschlag.

Größe vergangener Zeitalter. Francesco de Sanctis charakterisiert sie als eine parfümierte und gepuderte Zeitperiode; sie ist nach ihm schwächlich und lieblich wie ein Weib, das die Poesie mit ihrer Deklamation und mit ihrem Gesang begleitet. Das Wort allein hat für die Menschen des Rokoko keine solche Bedeutung wie die Musik, die Dichtkunst wird eigentlich der Musik untergeordnet und erreicht ihren eigenen Wert erst dort, wo sie sich in Melodie verwandelt. Das Wort ist im Rokoko ein bloßer Schall geworden und hat aufgehört, Idee zu sein.¹² Die Emotion begann über die strenge Logik zu siegen. Es entsteht eine gefühlsvolle Kunst, wenn dieses Gefühl auch etwas oberflächlich und zerbröckelt ist und der Tiefe und Strenge der vergangenen Zeit entbehrt.

Wie bereits hervorgehoben, spielte bei der Herausbildung des Rokokos Italien¹³ eine führende Rolle, denn das Unpathetische dieser Zwischenzeit entsprach dem temperamentvollen, volkstümlich eingestellten Italiener, der die Emotionalität und Unmittelbarkeit stets über die Scholastik, philosophische Tiefe und äußeren Prunk stellte. Ist es etwa verwunderlich, daß es gerade die italienische Musik, eine ausgesprochen emotionale Kunst, gewesen war, die im 18. Jahrhundert zum markantesten Ausdruck des Nationalgeistes¹⁴ wurde?

Sobald die Forscher daran gehen, Parallelen zwischen dem galanten

¹² Umschreibung von Gedanken de Sanctis. Vgl. Francesco de Sanctis' zit. Buch in tschech. Übersetzung, I. c., S. 512. — Eine gründliche Einsicht in die Zeit des sogen. Rokoko vermittelt die kulturhistorische Arbeit *Das Jahrhundert des Rokoko (Kultur- und Weltanschauung im 18. Jahrhundert)*. Hofman-und-Campe-Verlag. Hamburg, o. J., von Alexander von Gleichen-Russwurm. In Übereinstimmung mit de Sanctis würdigt Russwurm das Rokoko als Epoche eines neuen Kunst- und Lebensstils (insbes. S. 94 ff.) und setzt den Beginn desselben schon in die ersten Jahre des 18. Jh. Er neutralisiert jedoch die Auffassung de Sanctis', daß das Rokoko nur eine Periode des verspielten Grazioso darstelle, indem er es eher als eine Zeit ansieht, die bereits das gesellschaftliche Heute vorwegnimmt. „Tatsächlich hat das (18.) Jahrhundert eine Tragik, die kaum ausgeschöpft werden kann und die der Tragik unseres Jahrhunderts mit Akkorden und Dissonanzen präludiert, dergleichen auf der Weltharfe noch nicht gerissen waren“ (S. 7).

¹³ „Die eigentliche Heimat des Rokoko war Italien, und wenn später die Form der Perücken und der Schnitt der Kleider aus Paris nach Venedig und Rom gekommen ist, so darf man deshalb die Ursprünge der Kultur des Rokoko nicht in Frankreich suchen (...) Im 18. Jahrhundert hat die Seinestadt das italienische Rokoko auf ihre Art verändert und die entlehnten Formen gelegentlich dem Mutterland, reicher und schöner ausgestaltet, wiedergegeben“. (Chleďowski, I. c., S. 3.)

¹⁴ Vgl. Romain Rolland: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt/Main 1921, verdeutscht von L. Andro. (Tschech. u. d. T. Hudebníkova cesta do minulosti, Praha 1946.)

Stil in der Musik und dem Rokokostil in der bildenden Kunst aufzustellen, tun sie es im vollen Bewußtsein dessen, daß sowohl die Musik als auch die Rokokomalerei in dieser Zeit ein ähnliches „sfumato“ besitzen, gekennzeichnet durch eine ebenso ähnliche Feinheit des Ausdrucks.¹⁵

Nicht minder interessant ist, daß wir in der damaligen Malerei eine ähnliche Neigung zu Ironie und Melancholie vorfinden, wie in der Musikkomposition des galanten Zeitalters. Gemeinsam mit der Malerei ist auch die Tatsache, daß die Rokokomusik unmittelbar Bezug genommen hat auf die Formen des Spätbarocks, von denen sie sich durch Einschränkung der Ausdrucksmittel, präzise Feinheit und Klarheit des musikalischen Ausdrucks unterschied, die die Homophonie vor dem Kontrapunkt bevorzugte. Schon H. H. Eggebrecht hat betont, daß die Epoche des Musikrokos im wahrsten Sinne des Wortes verhältnismäßig kurz war und daß es sehr bald von seinem „gefühlsvollen“ Stadium in eine Periode hinüberwechselte, die Gedanken Nachdruck verlieh, die philosophisch der Sturm-und-Drang-Bewegung entsprachen.¹⁶ Und von da führt bereits ein direkter Weg in die Jahre des Hochklassizismus, repräsentiert vorzugsweise durch Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Als Ganzes bewertet, erscheint der sogenannte galante Stil in der Musik eher als eine logische Vorwegnahme des Hochklassizismus, denn als eine bloße Zeitepisode im Schoße des Hochbarocks. Es sei auch darauf verwiesen, daß es nicht gut möglich ist, feste Grenzen zu ziehen zwischen der kurzen Zeitspanne des „gefühlsvollen“ (galanten) Stils, dem vornehmlich das sentimentale Element nahesteht, und zwischen dem bildlich als „Sturm und Drang“ bezeichneten Stil. Beide kurzen Perioden verschmelzen miteinander und münden letztlich direkt in die Sphäre der großen Gefühlsströmungen, nämlich in den Hochklassizismus ein.¹⁷

Den sogenannten Rokoko-Elementen in der italienischen Musik nachzuspüren ist zwar eine ungemein schwierige, immerhin jedoch dankbare Aufgabe. Es zeigt sich, daß die italienische Musik des sogenannten Hochbarock bereits Ausdruckselemente umfaßt, die weder mit dem schwer-

¹⁵ R. Gerbert: *Klassischer Stil in der Musik*, in: Die Sammlung IV, Göttingen, Nov. 1949, S. 652–665. Ferner Helmuth Kuhn: „*Klassisch*“ als historischer Begriff, in: *Sammelschrift Das Problem des Klassischen und die Antike*, red. von W. Jaeger, Leipzig–Berlin 1931, S. 109–128.

¹⁶ H. H. Eggebrecht: *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, Jg. 29/1955, S. 323–349. Siehe auch Lothar Hoffmann-Erbrecht: *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753–1763*, in: *Die Musikforschung* X, 1957, S. 466–499.

¹⁷ Vgl. Friedrich Blume in: *MGG* VII, 1958, Spalte 1027–1090.

fälligen kontrapunktischen Stil der voraufgegangenen Jahre noch auch mit der wohlerwogenen polyphonischen Arbeit deutschen Typs¹⁸ etwas zu tun hatten. Repräsentant jener Bestrebungen in der italienischen Musik, die eine Sublimierung des Ausdrucks anstrebten und daher allem Barockpathos fremd waren, war eigentlich schon Arcangelo Corelli (1653–1713), der in eine Zeit hineingerät, in der die Formen der italienischen Instrumentalmusik bereits festgesetzt sind. Er pflegt nicht nur die Solosonate mit beziffertem Baß, sondern auch die Triosonate und vor allem den Stil des sogenannten Concerto grosso. Freilich ist er nicht der Begründer dieser Form, denn mit dem Concerto grosso treffen wir – bekanntlich – schon vor Corelli¹⁹ zusammen, obschon Corelli selbst zu dessen eigentlichstem Vollender und Träger wird. In seinem Schaffen wurde ein stilmäßiger Zusammenhang mit Torelli, Cavalli, Cesti, Legrenzi,

¹⁸ Vgl. Luigi Torchi: *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* (Rivista musicale italiana, 1901). – Josef Wasielewski: *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1878. – Derselbe: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1927, bearbeitet und ergänzt von Waldemar v. Wasielewski.

¹⁹ Auf den Terminus Concerto grosso stoßen wir erstmalig in Christophano Malvezzi (1547–1597) Intermedien aus dem Jahre 1591. Der Begriff Concerto grosso bedeutet bei Malvezzi bloß eine simultane Ausnutzung aller Instrumente auf einmal – kommt also dem heutigen „tutti“ gleich. Die Anfänge dieser Form des Concerto grosso werden in Italien gewöhnlich mit dem Namen des Tommaso Albinoni (1674–1745) verbunden, von dessen Concerti grossi op. 2 selbst J. S. Bach begeistert war. Arnold Schering weist in seiner Arbeit *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (Leipzig 1903, S. 41) nach, daß wir der Form des Concerto grosso bereits bei Alessandro Scarlatti (1660–1725) begegnen, doch war die Form des Concerto grosso bei diesem Meister der neapolitanischen Oper wenig geläufig und wurde im allgemeineren Sinn gar nicht als selbständige Form aufgefaßt. Corellis Concerti grossi waren in Italien schon im Jahr 1709 bekannt und man kann annehmen, daß sie der Meister bereits früher komponiert hat (die früheste Datierung geht auf das Jahr 1682 (?) zurück), Ganz sicher waren diese Corellischen Kompositionen ein Vorbild für den jungen Händel während seiner Italienreise, da dieser hochberühmte Hallenser seine späteren bedeutenden Werke konzertanten Charakters unter direktem Einfluß der Kompositionen Corellis schreibt. Näheres siehe bei Sir John Hawkins: *The General History and Peculiar Character of the Works of Arcangelo Corelli* (Universal Magazine of Knowledge and Pleasur, London 1777, Vol. LX, S. 171); Charles Burney: *A General History of Music*, London 1789; Fr. J. M. Falyolle: *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*, Paris 1810. Von neueren Arbeiten siehe vor allem Francesco Vatielli: *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo* (in Sammelschrift: *Arte e vita musicale a Bologna*, I. T., Bologna 1927; Marc Pincherle: *Corelli*, Paris 1933. Ausführlichere Literatur über Corelli s. bei Bernhard Paumgartner, in: MGG II, 1952, Spalte 1668–1679.

ja sogar mit Lully²⁰ nachgewiesen; allgemein wird auch die innerlich ausgewogene Kompositionsarbeit Corellis hervorgehoben. Schon Arnold Schering hat bemerkt, daß Corellis Concerti grossi deshalb künstlerisch so wirkungsvoll sind, weil sie eine ideale Klangfarbe besitzen und klassisch ausgewogen sind. In diesen Werken, sagt Schering weiter, hat die bisherige kleine Form des Concerto grosso ihren Höhepunkt erreicht.²¹ Bernhard Paumgartner²² erwähnt sogar den aristokratischen Charakter der Musiksprache Corellis und stellt scharfsinnig fest, daß sich seine Kantilene in einer elegischen Ausdrucksebene entfalte. Das, was Paumgartner nur schüchtern und bildlich angedeutet hat, könnte man konsequent zu Ende denken und einfach sagen, daß der besagte elegische Einschlag in Corellis Kantilenen bereits eines von den Merkmalen darstelle, die Corelli mit der weiteren, zum Vorklassizismus führenden Entwicklung verknüpfen. Wir sind der Meinung, daß es mehrere Ausdrucksmittel gibt, die man auch schon bei Corelli als vorklassizistisch bezeichnen könnte. Sie treten nicht nur in der Kantilene elegischen Charakters zum Vorschein, sondern berühren auch die Baustruktur der Werke Corellis, vornehmlich seine Concerti grossi.²³

Allgemein gesehen, ist der Bau der Corellischen Concerti grossi recht einfach. Das Prinzip der horizontalen Stimmführung ist hier noch keines-

²⁰ Vgl. Bernhard Paumgartner, zit. Schlagwort, Sp. 1676.

²¹ „Ihren beispiellosen Erfolg verdanken Corellis Konzerte ihrem idealen Ausdrucksgehalt und klassischen Tonsätze; mit ihnen hat die junge Literatur des Concerto grosso bereits ihren Höhepunkt erreicht“ (Arnold Schering a. a. O.). — Der Erfolg der Concerti grossi von Corelli war sogar so groß, daß das Londoner Orchester, das die Concerti im Jahr 1724 aufgeführt hat, alle Kompositionen auf einmal brachte, ohne den Vortrag zu unterbrechen. (Zit. nach Waldemar Woehls Vorwort zu der Gesamtausgabe von *Corellis Concerti grossi*. Taschenpartitur in der Edition Peters, Auflagenzahl 11362, Leipzig 1937. Nach dem Nachdruck dieser Ausgabe aus dem Jahr 1961 zitieren wir auch im weiteren.

²² Bernhard Paumgartner schreibt a. a. O.: „Aber kein ital. Meister jener Zeit hat die aristokratische Würde des Corellischen Stils, das Pathos, die elegische Ausdruckshaltung seiner Kantilene (. . .)“.

²³ Corelli besetzt die Solistimmen (das sogen. Concertino) mit den ersten und zweiten Geigen und einem Violoncello. Die Orchesterstimmen (d. h. „tutti“, das eigentliche „concerto grosso“) bilden die I. u. II. violini di ripieno, viola, violoncello und Kontrabaß. In der Technik des bezifferten Basses ist die Cembalostimme gearbeitet, die zu Corellis Zeiten, aber auch später noch improvisiert wurde. — Die Besetzung der Concerti grossi änderte sich bei den jüngeren Komponisten, insbesondere bei Georg Friedrich Händel (1685–1759) und bei Johann Sebastian Bach (1685–1750), dessen Brandenburger Konzerte aus dem Jahr 1721 den reifsten Barocktypus der Form des Concerto grosso überhaupt darstellen; ihre Interpretation ist bis heute mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden.

falls vom harmonischen Vertikalismus verdrängt, die einzelnen Konzerte sind auf monothematischer Grundlage aufgebaut, so wie es in der Zeit des Hochbarocks üblich war. Es ist offensichtlich, daß der kontrapunktische Charakter aller Konzerte auf ältere Vorbilder hinweist und daß er aus der italienischen Tradition des vorcorellischen Instrumentalschaffens erwächst.²⁴ Die zwölf Concerti grossi aus Corellis gleichnamigem Werk Opus 6 verwerten einerseits das Schema der kirchlichen, andererseits der weltlichen Instrumentalmusik, wie dies auf dem Titelblatt²⁵ verzeichnet steht. Der Komponist zeigt sich in diesen seinen Kompositionen als Meister eines gelassenen, edlen Ausdrucks, nicht unbeeinflusst von der italienischen Volksmelodik. Corelli meidet jede rein „technische“ Entwicklung des Musikgedankens; weit eher finden wir bei ihm reichlich durchkomponierte Sätze, die bereits in einer „sublimierten“ Kontrapunkttechnik komponiert sind und vor allem auf Kontrastwirkung des Ausdrucks ausgehen. Vom Standpunkt der Melodik sind für unsere Untersuchung Corellis Concerti grossi am interessantesten. Namentlich in den Typen der „Kammerkonzerte“ nimmt Corelli den Raketencharakter der späteren vorklassischen Musiksprache, vor allem eines J. V. Stamic und F. X. Richter, vorweg. Das Beispiel aus der in das IX. Konzert eingefügten Gavotte ist ein beredter Beweis dafür [1]. Raketen-Akkord-Bre-

(Notenbeispiel 1: Partitur S. 155, 1. Zeile von oben.)

²⁴ Vgl. Arnold Schering, a. a. O.

²⁵ Die ersten acht Konzerte der Sammlung gehören zum „da chiesa“-Typus (d. h. kirchlichen Typ) und führen diesen gemeinsamen Titel: Concerti grossi con duoi Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare (...) Opera Sesta. Parte Prima. Die Konzerte Nr. 9–12 kann man dem „da camera“-Typus (Kammermusikwerke) zuordnen; sie haben diese gemeinsame Bezeichnung: Preludii, Allemande, Corrente, Gighe, Sarabande, Gavotte e Minuetti (...) Parte Seconda per Camera.

chungen, wie sie später nicht nur bei Antonio Vivaldi, sondern auch in den Sinfonien des Mannheimer Typus gang und gäbe sind, finden wir übrigens auch schon im VII. Konzert [2].



(Notenbeispiel 2: Partitur S. 112, Allegro $\frac{3}{4}$, Takt 10–17, Oberstimme.)

In den langsamen Sätzen von Corellis Concerti grossi offenbart sich eine Melodik, die stellenweise dem volkstümlichen Pastorellentypus nahesteht, wie er nicht nur in der tschechischen, sondern auch in der italienischen Musik zutage tritt. Corelli ist es beispielsweise gelungen, die schematische Form der tempomäßig verlangsamten Final-Gigue mit einer rührenden Melodik zu füllen, die ihrem musikalischen Ausdruck nach in die Nähe der Händelschen Pastoralen rückt [3]:

(Notenbeispiel 3: Partitur S. 141: Pastorale ad libitum, 1. Dreizeiler.)

Diese Pastoralmelodik gehört ihrem Stil nach eigentlich überhaupt nicht zum Barock; man kann sie den sehr wirkungsvollen, ausgesprochen vorklassischen Ausdrucksmitteln zuordnen.

Wie bereits gesagt, arbeitet Corelli in seinen Werken auf barocke monothematische Art. Das bedeutet freilich nicht, daß sich bei ihm zumindest andeutungsweise nicht auch ein Zug des thematischen Dualismus (das heißt ein bereits vorklassischer Zug) fände. Es handelt sich nämlich darum, daß in Corellis Sonaten, aber auch in seinen Concerti grossi (vgl. z. B. das auf S. 38–39 angeführte Vivace des VIII. Concerto grosso; Partitur S. 136–137) in den zweiten Teilen der Sätze des „da camera“-Typs ein verhältnismäßig reicher harmonischer Plan entwickelt wird, der zwar

R. PECMAN

Vivace

Viol. Concerto I
Viol. Concerto II
Vla.
Vcllo
Comb.

Vivace

Vivace

This system contains the first system of the musical score. It features five staves: Violin Concerto I, Violin Concerto II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Vivace'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piano part shows a bass line with chords and some arpeggiated figures.

Vivace

This system contains the second system of the musical score, continuing the same instruments and tempo as the first system. It includes staves for Violin Concerto I, Violin Concerto II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Vivace'. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation continues with similar musical elements as the first system, including slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays five systems of musical notation for Corelli's Concerti Grossi. Each system consists of multiple staves, likely representing different instruments in the ensemble. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with a focus on melodic lines and harmonic support.

(Notenbeispiel 4.)

noch vorwiegend, ja sogar ausschließlich mit der Sequenz-Technik rechnet, gleichzeitig aber – cum grano salis – als ein bestimmter Typus der monothematischen Barockdurchführung angesehen werden kann.²⁶ Die zweiten Teile der zweiteiligen Sätze Corellis bieten überhaupt ein sehr interessantes Studienmaterial zur Entwicklung der barocken Sonatenform. Ein Vergleich vor allem mit den Werken des Domenico Scarlatti würde zeigen, daß die spätere klassische Sonatenform eine von ihren Wurzeln schon im Schaffen Corellis hat, das in dieser Hinsicht z. B. Scarlattis Technik vorwegnimmt, wie sie in seinen Klavierwerken zur Geltung kommt. Und von Scarlatti ist es nur noch ein kleiner Schritt zu ausgesprochen vorklassischen Kompositionsgebilden, die sich in den dreißiger und insbesondere in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur in Italien, sondern auch im übrigen Europa entwickelten.

²⁶ Diesen Terminus gebrauchen wir ausschließlich nur im übertragenen Sinne des Wortes; er hat mit der Durchführung in den klassischen Sinfonien oder Sonaten nichts Gemeinsames.

Die klare melodische Periodizität des schon vom schwerfälligen Barockausdruck gelösten Musikgedankens trägt bei Corelli zu einer klaren harmonischen Satzgliederung bei [5], [6]:



(Notenspiel 5: Partitur S. 32, Stimme der I. Geige bis zu Nr. 15.)



(Notenspiel 6: Partitur S. 63, Stimme der I. Geige, ganze Seite.)

Der musikalisch eigentlich schon vorklassisch denkende Corelli arbeitet zwar mit einer horizontalen Kontrapunkttechnik, aber die Harmonie ist ihm keinesfalls eine bloße rohe Resultante der horizontalen Stimmführung, sondern hat im Gegenteil vielfach ihre selbständige, von der Funktion der einzelnen kontrapunktierenden Melodien gelöste Funktion. Ein Vergleich von Corellis Arbeitsweise, wie wir sie von seinen Concerti grossi her kennen, beispielsweise mit Monteverdis Kompositionsprinzip, läßt uns erkennen, daß während der große Schöpfer des Orfeo in der Harmonie völlig gesetzmäßig zwischen den Dur-, Moll- und Kirchen-tonarten oszilliert, Corellis harmonisches Denken schon bedeutend klarer ist und dem Klassizismus nähersteht. Es geht nämlich darum, daß Corelli größtenteils eindeutige, vorwiegend durartige Sätze schuf, die gleichsam schon eine ausgesprochen rokokomäßige Grazie annahmen [7], [8].

Auf Corellis Beziehung zum vorklassischen Musikdenken könnte man selbstverständlich weit ausführlicher eingehen. Doch aus dem Gesagten und mitunter nur Angedeuteten dürfte erhellen, daß Corelli zu jenen Phänomenen der italienischen Musik zählt, die im Hochbarock vor allem der Weiterentwicklung der Melodik den Weg gebahnt haben, ohne sich vollends der Grundsätze der streng barocken Kompositionsarchitektonik zu begeben. Corellis Concerti grossi liefern somit einen besonders inter-

A musical score for a violin concerto, specifically a Sarabande. The tempo is marked 'Vivace'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo 'Vivace' is written above the staff.

(Notenbeispiel 7: Partitur S. 205, Sarabande Nr. 14, ganze Zeile.)

A musical score for a violin concerto, specifically No. 30. The tempo is marked 'Vivace'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo 'Vivace' is written above the staff.

(Notenbeispiel 8: Partitur S. 101, Vivace, Nr. 30, Zeile der I. Geige.)

essanten Beweis dafür, daß man sich auch in dieser gestrengen Barockform musikalisch auf eine innerlich gelockerte Weise ausdrücken kann, die offensichtlich eine Vorwegnahme der Ausdrucksobjektivität des späteren Klassizismus darstellt. Das Problem der Antizipation des Klassizismus in der italienischen Musik als Ganzes ist allerdings ungemein kompliziert.

Wir haben unseren Beitrag lediglich auf die vergleichende Charakteristik der einzelnen Kompositionselemente in Corellis Sammlung der Concerti grossi ausgerichtet, bei denen sich ein struktureller Zusammenhang mit der Funktion analoger Elemente im Schaffen des Vorklassizismus nachweisen läßt. Die Kontinuität aller entwicklungsgemäßer Zusammenhänge wäre freilich noch durch ein systematisches und eingehendes Studium unter Beweis zu stellen.

Übersetzt von Karel Krejčí

CORELLIHO CONCERTI GROSSI JAKO PŘEDZVĚST KLASICISMU

Vznik klasicismu v italské hudbě nelze přesně vymezit. Za jeho předzvěst bývá považováno krátké slohové mezidobí, které nazýváme hudebním rokokem. Nelze přesně určit, kdy toto údobí začíná, stejně jako nemůžeme pevně stanovit počátek rokoka v jiných oblastech umění v Itálii.

Autor studie se pokouší o hutnou charakteristiku takzvaného hudebního rokoka a všimá si v další své stati přínosu Arcangela Corelliho (1653–1713) ke vzniku

předklasického hudebního myšlení. V článku je konstatováno, že v Corelliho sbírce *Concerti grossi* op. 6 (která byla vydána r. 1712), lze již bez nadsázky konstatovat — zejména v melodice a ve funkčním využití harmonie — ony výrazové rysy, které již bezprostředně směřují ke skladebnému kánonu předklasickému. Kromě toho je možno v Corelliho tvorbě objevit i názvuky na pozdější sonátové provedení.

Corelli patří k těm zjevům italské hudby, které již v době vrcholného baroka razily cestu zejména dalšímu vývoji (předklasické) melodiky, aniž ještě opouštěly zásady kompoziční architektiky výlučně barokní. Corelliho *Concerti grossi* jsou pak zvláště zajímavou ukázkou toho, že i v této přísné formě barokní se lze hudebně vyjadřovat způsobem vnitřně oproštěným, jenž je zjevnou anticipací výrazové objektivitivy pozdějšího klasicismu. Celý problém anticipace klasicismu v italské hudbě je ovšem značně složitý. Ve svém příspěvku se autor zaměřil pouze na srovnávací charakteristiku jednotlivých skladatelských složek v Corelliho sbírce *Concerti grossi*, u nichž lze prokázat strukturní souvislost s funkcí obdobných složek v tvorbě předklasické. Kontinuitu všech vývojových souvislostí by bylo ovšem třeba ještě prokázat na základě soustavného a podrobného studia.