

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1882.

Erster Band.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1882.

In Commission bei G. Franz.

11
17130-1882, 1, 2

Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Historische Classe.

Sitzung vom 7. Januar 1882.

Herr v. Riehl hielt einen Vortrag:

„Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier
musikgeschichtlichen Epochen.“

I.

Das siebenzehnte Jahrhundert trägt in der Musikgeschichte den Character einer Episode.

Es hat keine so grossen, schöpferischen Meister aufzuweisen, wie das sechzehnte in den überragenden Gestalten Palestrina's und Orlando Lasso's oder wie das achtzehnte in Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, deren Hauptwerke heute noch lebendig fortwirken. Die allermeisten Tonschöpfungen des siebenzehnten Jahrhunderts bieten im Gegensatze hierzu fast nur noch antiquarisches, historisches Interesse. Seine Meister wurden von den Vorgängern und Nachfolgern verdunkelt und verfielen der Geschichte.

Allein zum Ersatze ist dieses Jahrhundert höchst wichtig für die Genesis neuer musikalischer Formen, die sich aus älteren Anfängen damals langsam zu steigender Klarheit und wachsendem Einfluss entwickelten und aus untergeordneten Versuchen des sechzehnten Jahrhunderts zur

1099236

BV 1074 582 73

Herrschaft neuer Kunstgattungen im achtzehnten hinüberleiteten.

Die Meister dieser episodischen Zeit lösten bewusst und unbewusst die mittelalterlichen Musikformen auf, welche durch Palestrina ihren reichsten und reinsten Inhalt gewonnen hatten, und entwarfen die Grundlinien der modernen Formen. Und wer im Sinne solch überleitender Vorarbeit der Geschichte verfällt, der hat darum doch nicht umsonst gearbeitet.

Ist also auch das siebenzehnte Jahrhundert arm für den heutigen praktischen Musiker und für den geniessenden Musikfreund, so gewährt es dafür dem wissenschaftlichen Forscher, vorab auf dem Gebiete der musikalischen Technik und Tektonik, überaus reiche Ausbeute, die noch lange nicht ganz gehoben ist.

Jene neuen Formen und Gattungen waren: die italienische Oper und das französische Musikdrama, die weltliche Cantate und das Oratorium mit den Unterformen des Recitativs und der Arie; dann die Sonate und Suite mit ihren zahlreichen Verzweigungen bis hinauf zur Symphonie und zum Streichquartett.

Zwar hatte das sechzehnte Jahrhundert hier überall bereits die ersten Keime gebracht, wie das achtzehnte die klassische Blüthe bringen sollte; aber dazwischen bereitete das siebenzehnte den Boden und förderte und regelte das Wachsthum der neuen Form und Art.

Und nicht blos der Form. Denn auch im geistigen Gehalte, im Kunstideal ward damals eine grosse Wandlung angebahnt. Im sechzehnten Jahrhundert hatte noch die strenge objective Kirchenmusik geherrscht, in der ersten Hälfte des achtzehnten hingegen gelangte die freiere, subjectivere geistliche Musik zur höchsten Macht; die Messe weicht dem Oratorium, um vollends in der zweiten Hälfte der weltlichen Tonkunst den überragenden Platz zu räumen.

Daneben war die rein instrumentale Kunst, die absolute Musik, im sechzehnten Jahrhundert noch in ganz untergeordneter Dienstbarkeit verharret, während wir sie in der ersten Hälfte des achtzehnten bereits ebenbürtig neben dem Gesange erblicken. Und rasch gelangt sie dann in der folgenden symphonischen Periode zur fast despotischen Herrschaft.

Der scharfe Gegensatz des achtzehnten Jahrhunderts zum sechzehnten, der gewaltige Umschwung begreift sich aber nur durch die dazwischen liegende rastlos zersetzende und ebenso rastlos formbildende Thätigkeit des siebenzehnten Jahrhunderts.

Unter den Meistern dieser episodischen Zeit behauptet der Römer Arcangelo Corelli (geb. zu Fusignano 1653, gest. zu Rom 1713) einen hervorragenden Platz.

Man hat ihn stets geehrt als den Begründer des kunstreichen Geigenspiels und des concertmässigen Geigensatzes, als den Ahnherrn einer langen Geschlechterreihe glänzender Geigenvirtuosen, die in ununterbrochener Folge von Meistern und Schülern bis auf Viotti herabreicht. Allein es erging ihm dabei wie geraume Zeit sogar Seb. Bach: über dem Virtuosen Corelli wurde der Komponist Corelli vergessen, dessen beste Werke sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie auf alles bloß virtuosenhafte Beiwerk strenge verzichten, wie man lange genug über dem Orgelvirtuosen Bach den universal epochemachenden Tonsetzer Bach vergessen hat. Beides ist leicht begreiflich. Der reproduktive Musiker gehört der Gegenwart voll und ganz; je schöpferischer dagegen der „productive“ Musiker war, um so mehr gehört er auch der Zukunft. Die Zeitgenossen spendeten Corelli das höchste Lob, indem sie ihn „Virtuosissimo di Violino“ nannten und auf mehreren gleichzeitigen Porträts ist er mit einem Notenblatte in der Hand dargestellt, welches die Anfangstakte seiner fünften Solo-Sonate zeigt. Diese Solo-

Sonaten des Virtuosen galten lange und gelten vielfach auch heute noch für sein ausgezeichnetstes Werk, jedenfalls waren sie das verbreitetste, und unter ihnen gewann die zwölfte, La Follia, die grösste Popularität bis auf diesen Tag, obgleich sie doch wohl die schwächste und inhaltlich ärmste von allen ist. Aber sie ist die virtuosenhafteste. Eine Aussprache dieser alten Tradition, die in dem Komponisten Corelli zunächst den Virtuosen ehrt, finden wir selbst noch bei Fétis, wenn derselbe in seiner Biographie universelle des Musiciens die Solo-Sonaten als Corelli's Chef d'oeuvre bezeichnet.

Allein der Schwerpunkt des grossen kunstgeschichtlichen Einflusses, den Corelli als Komponist übte, liegt nicht in diesem Werke sondern in seinen Geigen-Trios und in den Concerti grossi. Die letzteren bieten uns den Schlüssel zum historischen Verständniss der italienischen Orchestrirung wie sie, im scharfen Gegensatze zu Bachs Orchester, bis in's letzte Drittheil des vorigen Jahrhunderts auch in Deutschland herrschte; die ersteren dagegen, die Kirchen- und Kammer-Trios, sind die Vorläufer des klassischen deutschen Streich-Quartetts, wobei freilich das verbindende Mittelglied jener zahlreichen italienischen Trio-Componisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht übersehen werden darf, die den strengen Styl Corellis unter dem Einflusse des Opern-Satzes schmeidigten, popularisirten und trivialisirten, — eine Gruppe von Kleinmeistern, die jetzt ganz verschollen und historisch noch gar nicht gewürdigt ist.

Der Kammer-Komponist Corelli, der Meister des alten Streich-Trios und der Prophet des neuen Streichquartetts, ist es, auf welchen ich hier vorzugsweise mein Augenmerk richte.

Er wird uns aber in dieser historischen Stellung nur verständlich, wenn wir seine Werke untersuchen im Zusammenhang mit der ganzen musikalischen Bewegung seiner

Zeit, im Wendepunkt jener zwei grossen Epochen. Gleich einem Januskopfe schaut er vor- und rückwärts. Das gilt zumal von der Periode seiner eingreifendsten schöpferischen Thätigkeit, in den achtziger und neunziger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts. Was Corelli damals geworden war, das ist er in seinem späteren Lebensalter auch wesentlich geblieben.

II.

Corelli gehört zu jenen Meistern, die sich auf ein enges Kunstgebiet beschränken (wir besitzen von ihm nur Kammer- und Konzertmusik für Streichinstrumente). Innerhalb dieser Gattung hielt er dann weiter eine bestimmte Form fast ausschliessend fest, — die Sonatenform, oder genauer die Form der Kirchensonate und der Suite. Auch im Aufbau dieser Form gestattet er sich im Einzelnen wenig Freiheit, ringt aber nach fein abgestuften Unterschieden der Empfindung und des Ausdrucks. Grosses und Gewaltiges hat er uns nicht zu sagen; aber was er uns sagt ist die vornehm feine, oft geistreiche Aussprache eines edeln, reinen und innigen Gemüths.

Ein kühner Neuerer war er durchaus nicht. Diese Rolle würde schon seinem persönlichen Wesen widersprochen haben, welches als bescheiden, schlicht, anspruchslos, ja mitunter sogar als schüchtern und verlegen geschildert wird, selbst in jenen Tagen, wo er sich eines europäischen Rufes erfreute und mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft wurde. Sein Gesicht, aristokratisch fein wie seine Musik — wenigstens nach dem Stiche von Anderloni ¹⁾ — erinnert eher an einen etwas reservirten vornehmen Herrn, an den „Marquis

1) In einer Radirung nachgebildet bei Vidal, *Les instruments à archet*. Paris 1877 II. Vol. p. 114.

von Ladenburg“, welchen Titel ihm der Kurfürst Philipp Wilhelm von der Pfalz verlieh,²⁾ als an einen Künstler.

Corelli war nicht frühreif; er veröffentlichte sein erstes Werk erst im dreissigsten Lebensjahre (1683), steht aber mit demselben auch schon fest und fertig in abgeschlossener Eigenart vor uns, die sich später nur glättet, läutert und erweitert, nicht aber im Wesen verändert. Er schrieb vergleichsweise nur wenig, nur sechs Werke. Allein dies sind dann wirkliche Opera, wie er sie auch ausdrücklich nennt; sie umfassen zusammen 72 Sonaten.

Sie gliedern sich in zwei Gruppen, welche zugleich chronologisch als zwei Perioden erscheinen:

Erste Periode: Opus 1—4; 48 Kirchen- und Kammer-Trios von 1683—1694 — Corelli führt den älteren mehrstimmigen Sonatenstyl der Italiener zu seinem Höhepunkte und bereitet die Formen des späteren klassischen Streichquartetts vor.

Zweite Periode: Op. 5 und 6; 12 Solo-Sonaten für die Violine 1700 und 12 Concerti grossi 1712. Hier tritt Corelli der Virtuose mehr in den Vordergrund, erscheint aber in dem letzten Werke zugleich auch als Mitbegründer einer

2) Laut der Inschrift auf Corelli's Grabmal im Pantheon zu Rom. Dort heisst es Arcangelo Corellio . . . Philippi Wilhelmi Comitjs Palatini Rheni S. R. I. Principis ac electoris beneficentia Marchioni de Laden(s)burg . . . Petrus Cardinalis Ottobonus . . . monumentum ponere curavit. Philipp Wilhelm regierte von 1685—90; er war, wie Häusser sagt (Gesch. der rhein. Pfalz II, 761), „unter seinen Zeitgenossen als ein gelehrter Fürst gerühmt“. Corelli soll sich einige Zeit am kurpfälzischen Hofe aufgehalten haben; dies könnte aber nur während der Regierung des Kurfürsten Karl (1680—85) gewesen sein. Wenn Wasielewski („die Violine und ihre Meister“ S. 44) angiebt, dass Kurfürst Philipp Wilhelm jene Gedenktafel habe errichten lassen, so wird dies schon durch den Wortlaut der Inschrift widerlegt, abgesehen davon, dass Philipp Wilhelm bereits 23 Jahre vor Corelli gestorben ist und diesem also schwerlich einen Grabstein gesetzt haben wird.

auf grössere Vollstimmigkeit gebauten neuen Orchestrirung, zunächst des Streichchores.

Das Ansehen und der Einfluss dieser Kompositionen nicht bloß in Italien sondern im musikalischen Europa ist schon durch die zum Theil recht schönen gestochenen Ausgaben bezeugt, welche bei Lebzeiten des Meisters und unmittelbar nachher in Rom, Bologna, London, Amsterdam, Antwerpen und Paris erschienen. Einen alten deutschen Druck finde ich nirgends verzeichnet. Es könnte dies auffallen, da Corelli einige Zeit in Deutschland gelebt und gewirkt hat, in fortdauernder Beziehung zu deutschen Künstlern und Fürsten stand (noch sein letztes Werk ist dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz³⁾ gewidmet), und nach dem Zeugnisse von Printz, Quanz, Mattheson u. A. unter den deutschen Musikern noch lange als eine grosse Autorität geachtet und studiert wurde. Die Armuth Deutschlands nach dem dreissigjährigen Kriege und der traurige Zustand unsers damaligen Musikalien-Verlags und -Handels erklärt aber wohl zur Genüge, dass sich die Deutschen, hier wie anderswo, statt in einheimischen Drucken mit Paris und London zu wetteifern, lieber mit einheimischen Abschriften der Pariser und Londoner Drucke begnügten.

Erst in neuester Zeit unternahm es Chrysander in seinen „Denkmälern der Tonkunst“ eine deutsche Ausgabe Corelli's in diplomatisch getreuem Abdrucke der Römischen und

3) Kurfürst Johann Wilhelm (reg. v. 1690—1716), durch seine Kunst- und Prunkliebe bekannt, war der Gründer der Düsseldorfer Gemälde-Gallerie. Auch Corelli, mit Carlo Cignani und Carlo Maratta befreundet, war ein leidenschaftlicher Bilder-Sammler und brachte eine stattliche Privat-Gallerie zusammen, die er dem Kardinal Ottoboni vermachte. Händel sagte (nach Hawkins, bei Chrysander, Händel I 226), Gemälde, die er umsonst sehen konnte, seien Corelli's besondere Liebhaberei gewesen. Allein durch das unentgeltliche Betrachten von Bildern pflegt man doch keine Sammlung zu erwerben.

Bologneser Originaldrucke durch Joseph Joachim herstellen zu lassen. Diese höchst verdienstliche Ausgabe gerieth aber in's Stocken und so besitzen wir davon bis jetzt nur den ersten Band, welcher die 48 Trios, also die frühere Periode Corellis umfasst. Es ist dies aber der kunstgeschichtlich wichtigste Theil von unseres Meisters Schaffen, und da seine späteren Solo-Sonaten ohnedies immer verbreiteter waren und in Neudrucken zugänglicher geblieben sind, als jene fast verschollenen Trios, so darf man wohl sagen, dass selbst durch die unvollendete Chrysander'sche Ausgabe das Studium und die Kenntniss Corelli's wieder neu erweckt worden ist. Zu bedauern bleibt nur, dass sein letztes Werk, die *Concerti grossi*, bis auf diesen Tag zu den bibliothekarischen Seltenheiten gehört.

Auch in anderer Weise wurde das Studium Corelli's neuerdings gefördert durch Jos. Wilh. von Wasielewski, der in seinen beiden Schriften: „Die Violine und ihre Meister“ (1869) und „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition“ (1874) unsern Künstler eingehend und gründlich gewürdigt hat. Dass übrigens auch ein so ausgezeichnete Kenner wie Wasielewski sich erst einleben musste in die Kenntniss Corelli's, beweist das Verhältniss der zweiten Schrift zu der erstgenannten. Das jüngere Buch ergänzt, vertieft und berichtigt die Ausführungen des älteren, und beide zusammengenommen geben erst das treffend gezeichnete Bild unsers Meisters. Noch grösseren Dank des Forschers aber erwarb sich Wasielewski durch die Partitur-Ausgabe von 38 „Instrumentalsätzen vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts“ (Bonn, M. Cohen 1874). Wir erhalten hier eine reiche Auswahl zwei-, drei- und mehrstimmiger Sonatenwerke von den Vorläufern Corelli's seit Florentio Maschera (1593) bis zu seinen Zeitgenossen Bassani, Veracini und Giuseppe Torelli, nach Handschriften und Drucken der Bibliotheken von Berlin,

Dresden, Brüssel und Bologna. Und dieses ebenso seltene als werthvolle Material setzt uns erst in den Stand, durch Vergleichung mit den Vorgängern die Schranke wie die Grösse von Corelli's historischem Verdienste genauer zu würdigen.

Wasielewski hat aber hiermit die Untersuchung über Corelli keineswegs abgeschlossen, sondern dieselbe vielmehr erst recht eröffnet, und so glaube ich denn auch im Nachfolgenden auf manche unbeachtete Thatsache aufmerksam machen und manche neue Gesichtspunkte hervorheben zu können.

III.

Nicht weil Corelli im Anfang sondern weil er in der Mitte der neuen instrumentalen Bewegung steht, weil er ihren ersten Höhepunkt bezeichnet, erscheint er epochemachend. Er hat die Geigensonate und das Streichtrio nicht erfunden, aber er hat die älteste Form beider Gattungen so scharf gefestigt, so klar ausgerundet und mit einem so entsprechenden Inhalte erfüllt, dass seine Sonate und sein Trio für lange Zeit massgebend blieb, soweit nur der Einfluss der italienischen Musik reichte. Sein Name wurde zum Stichwort der Periode und blieb im Gedächtniss der Nachkommen auch als die Namen und Werke seiner Vorgänger und Nachfolger längst vergessen waren.

Die Instrumentalsätze eines Marini, Neri, Vitali, Bassani, Veracini gehören doch zunächst der Spezialgeschichte der italienischen Musik; Corelli gehört der allgemeinen Musikgeschichte.

Seine Werke drangen schon um desswillen über Italien hinaus in die Welt, weil er selber persönlich in die Welt gekommen war, weil persönliche und künstlerische Bezüge ihn, den Italiener zugleich mit den beiden andern grossen Musikvölkern verbanden, mit den Deutschen und Franzosen.

Im 17. Jahrhundert begannen die Musiker zu wandern: ein persönlicher internationaler Austausch hebt an, wie ihn die frühere Zeit nicht gekannt hat. Am fleissigsten wanderten die Italiener, und ihre Wanderschaft steigert sich nicht selten zur Auswanderung, um in der Fremde dauernd colonisatorisch zu wirken, auf Grund der Ueberzeugung, dass Italien das Land der höheren musikalischen Cultur sei.

Hier gehen die Instrumentalkomponisten voran, welche als Virtuosen ihre eigenen Werke vortrugen und an den Höfen musikliebender Fürsten gerne einen längeren Aufenthalt nahmen. Deutschland, Frankreich und England wurde am häufigsten besucht, in späterer Zeit lockte auch Russland. Nicht ganz so beweglich waren die Opernkomponisten, dafür wanderten aber die Sänger und brachten die italienischen Opern mit. Am sesshaftesten waren die Kirchenmusiker. Ihr persönlicher Einfluss blieb darum auch viel mehr örtlich begrenzt, ihre Werke oft örtlich verborgen, wobei zudem noch die konfessionellen Schranken hemmend in den Weg traten. Die sinkende Macht der Kirchenmusik seit dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts gegenüber der aufsteigenden Herrschaft der weltlichen wird zu einem Theile schon durch die scheinbar geringfügige Thatsache erklärt, dass der weltliche Musiker in alle Welt wanderte, während der Kirchenmusiker zu Hause blieb.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wanderten die Italiener nach Deutschland um zu lehren und blieben Italiener; die Deutschen wanderten nach Italien um zu lernen und verwältschten dort nicht selten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kehrte sich aber die Sache um. Die Bedeutendsten der ausgewanderten Italiener verdeutschten oder französisirten sich in der Fremde, wie Sacchini, Piccini, Cherubini, Viotti, Clementi; denn die nationalen Centren des europäischen Musiklebens lagen nun nicht mehr in Rom und Neapel sondern in Wien und Paris.

Das so überaus wichtige musikalische Wanderleben und Auswandererwesen jener beiden Perioden verdiente nach Ursache und Wirkung einmal selbständig untersucht zu werden.

Corelli ist nicht viel und nicht lange gereist; aber seine Wanderjahre sind zugleich seine Lehrjahre gewesen; erst nachdem er von ihnen heimgekehrt, begann er seine Werke zu veröffentlichen, und für seinen späteren internationalen Einfluss waren seine Reisen doch sehr massgebend.

Sein erster Ausflug nach Paris (1672), von wo ihn Lully's Eifersucht wieder verscheucht haben soll, gilt neuerdings für sagenhaft oder schlechthin für erdichtet, weil Hawkins⁴⁾, der von dieser Reise erzählt, seine Nachricht nicht näher begründet habe, auch sonst über einen Aufenthalt Corelli's in Paris nichts aufzufinden sei.

Allein wenn wir in den Biographien der älteren Musiker, und vollends der kleineren Meister, nur diejenigen Thatsachen gelten lassen wollten, welche urkundlich belegt sind, dann bliebe von den meisten Musikergeschichten wenig oder gar nichts mehr übrig. Und wo will man denn weiter heute noch in Paris einen Nachweis darüber finden, dass sich vor mehr als zweihundert Jahren einmal ein neunzehnjähriger, damals noch sehr unbekannter italienischer Musiker des Studiums halber vorübergehend dort aufgehalten habe?

Hawkins sagt von Corelli: About the year 1672 his curiosity led him to visit Paris probably with a view to attend the improvements which were making in music under the influence of Cardinal Mazarin.

Vidal (a. a. O. II, 111 ff.) citirt diese Stelle, um den Zweifel an Corelli's Pariser Aufenthalt zu bestärken; denn Mazarin († 1661) sei damals schon elf Jahre todt gewesen. Auf Mazarin's Todesjahr kommt es aber hierbei meines Erachtens gar nicht an. Wenn unter dem Einflusse des Kar-

4) History of the science and practic of music, T. IV, 308.

dinals wirklich „improvements“, Verbesserungen, in der Musik gemacht worden waren, so konnten dieselben auch über seinen Tod hinaus nachwirken und noch lange nachher einen fremden Künstler zum Studium herbeilocken. Es fragt sich nur, welches diese Verbesserungen gewesen sein könnten?

Mazarin wird in der Geschichte des Pariser Opernwesens genannt, insofern er 1647 den Versuch machte, durch eine italienische Truppe die italienische Oper bei den Franzosen einzubürgern. Dieser Versuch misslang jedoch vollständig und führte später (nach des Kardinals Tode) vielmehr zum Gegentheil, nämlich zu den Anfängen einer national französischen Oper. Von Verbesserungen unter dem Einflusse des Kardinals kann also hier doch nicht geredet werden.

Dagegen gibt uns Vidal selbst, nur wenige Blätter vor seiner Kritik der Hawkins'schen Stelle, auf Seite 102, sehr dankenswerthe Notizen aus sonst schwer zugänglichen zeitgenössischen Quellen, die uns an eine „Verbesserung“ ganz anderer Art unter Mazarin's Auspicien denken lassen. Zu der Zeit, da der Cardinal auf der Höhe seiner Macht stand, veranlasste Ludwig XIV. die Einführung der Streichinstrumente bei der Kirchenmusik durch Lully, und als im März 1660 der päpstliche Heirathsdispens für Ludwig und die Infantin Maria Theresia in Paris einlief, wurde dieses Ereigniss durch ein vom Streichchor begleitetes Tedenm gefeiert. Ein langer Streit entbrannte über diese Neuerung der kirchlichen Instrumentalmusik, die den Einen ein Fortschritt, den Andern eine Profanation dünkte; allein sie behauptete sich. Ein Jahr nach Corelli's angeblichem Aufenthalte in Paris schreibt der *Mercure galant*: *On ne chante presque plus d'airs à quatre parties dans les temples et les menuets y sont devenus à la mode.*

Nun wurde es später eine der Lebensaufgaben Corellis, die Instrumentalmusik in der Kirche immer fester einzubürgern, und er hat epochemachend die Geigen neben die

Orgel und über die Orgel gestellt. In seinen für die Kirche geschriebenen Streich-Trios läuft der Einfluss der französischen Suite ganz deutlich mit unter, ja es fehlt sogar der ächte Menuett nicht (z. B. Op. I, Son. 7, Satz 3), dem nur die ausdrückliche Ueberschrift mangelt.

Sollte da nicht wenigstens die Hypothese erlaubt sein, dass bei den „improvements“, welche unter Mazarin's Einfluss, oder mindestens zur Zeit, da der Kardinal herrschte, in der französischen Musik eingeführt wurden, an die Geigenmusik in der Kirche zu denken sei, und dass also gerade die Stelle bei Hawkins, um derentwillen man Corelli's Pariser Reise bezweifelt, dieselbe vielmehr wahrscheinlicher mache? Aber selbst wenn unser Meister jene Reise gar nicht unternommen hätte, behält die Sage davon, wie so manche Künstler-Anekdote, dennoch eine tiefe innere Wahrheit: sie versinnbildet Corellis Richtung und seinen geistigen Rapport mit der musikalischen Bewegung in Frankreich.

Von Lully, der damals die französische Musik geradezu persönlich vertritt, dürfen wir aber auch in anderem Sinne nicht absehen, wenn wir Corelli würdigen wollen.

Man beachtet Lully gewöhnlich nur als den Schöpfer der Tragédie lyrique, und in dieser weitwirkenden That gründet auch sein grosser historischer Name. Allein die Forderung, die Musik dem Worte, die Melodie den rhetorischen Accenten zu opfern, wurde von Lully selbst nur auf den dramatischen Gesang beschränkt, und in ihrem Erfolg beschränkte sie sich zunächst nur auf die französische Opernbühne für einen kurzen Zeitraum. Von dieser Tendenz bleibt Corelli völlig unberührt. Er bereitet die Herrschaft der absoluten Melodie vor bei einer rein musikalischen Architektonik des Instrumentalsatzes und ist insofern ein folgerechterer Widersacher des französischen Musikdramatikers als selbst die gleichzeitigen italienischen Operncomponisten.

Aber Lully paralysirte seine eigene Einseitigkeit durch die zahlreichen instrumentalen Intermezzos, Pantomimen, Ballette, mit welchen er seine melodielos deklamatorischen Gesangscenen durchwob. Ja er war früher schon ein anerkannter Meister dieser absoluten, architektonischen Musik, bevor er (seit 1673) der Meister der dramatischen Recitation wurde. Lully's Tänze, Pantomimen und Overtüren verbreiteten sich auch in's Ausland, während sein dramatischer Gesang nur in Frankreich Wurzel fassen konnte. Obgleich er, meines Wissens, niemals grössere selbständige Instrumentalwerke komponirte, verdient er doch einen Platz in der Geschichte der Instrumentalmusik. Und zwischen diesem Lully und unserm Corelli besteht allerdings ein geistiges Band. Beiden gemeinsam ist das Streben, zum Urquell der Melodie, zum Volksliede zurückzugreifen, wie es als Tanzlied sein schärfstes rhythmisches Gepräge und den nächsten Uebergang vom Gesang zum Instrumente gefunden hat; Beiden gemeinsam aber auch das Streben, die Tanzweise über sich selbst zu erheben, so dass sie sich als melodisch schöne Form der Aussprache mannichfaltigster Stimmungen bietet.

Man braucht nur die Correnten, Sarabanden und Gigueen in den Sonaten der Vorgänger Corelli's, eines Marini, Magni, Vitali, Bassani (vgl. Wasielewski „Instrumentalsätze“ S. 17, 18, 46, 56, 57), mit den entsprechenden Corelli'schen Tanzweisen zu vergleichen, um zu erkennen, wie Corelli diese, ich möchte sagen kunsthandwerklichen, Formen doch erst auf ihre künstlerische Potenz erhoben hat.

Hierin ist er denn auch Lully weit überlegen; aber dieser französirte Florentiner, dessen Kunstverstand grösser war als sein Genie, überragt dafür seinen römischen Landsmann durch die vielgestaltigen neuen Probleme, welche er der Tanzmusik zu erschliessen sucht, ganz besonders nach Seiten der orchestralen Tonmalerei. Auf diesem Wege folgte

ihm Corelli nicht, wohl aber Franz Couperin in vielen Klaviersätzen seiner „Ordres“. Couperin's Technik aber wirkte anregend auf Sebastian Bach, wie Corelli's auf Händel. Und so sehen wir Deutsche, Italiener und Franzosen auch hier wieder in weittragender Wechselbeziehung, und wenn Corelli auch niemals in Paris gewesen wäre, so führen doch die Wege seines Schaffens öfters nach Paris.

Unbestritten ist, dass Corelli um 1680 längere Zeit in Deutschland verweilte und zwar am bayerischen und pfälzischen Hofe. Printz sah ihn am markgräflichen Hofe zu Ansbach, wo später Giuseppe Torelli wirkte und starb; Chrysander berichtet von seiner Anwesenheit in Hannover, wo damals die Instrumental-Kapelle vorzugsweise Lully spielte.⁵⁾

Was Corelli auf seinen deutschen Wanderjahren bei unsern Künstlern gelernt und welchen rückwirkenden Einfluss er etwa auf dieselben geübt habe, das lässt sich nicht mehr nachweisen; nur der spätere Einfluss seiner Werke und seiner Schüler bis in die zweite und dritte Generation liegt uns deutlich vor Augen.

Seine direktesten persönlichen Beziehungen zur deutschen Kunst knüpfen sich aber örtlich nicht an München oder Heidelberg, Ansbach oder Hannover, sondern an Rom, wo er (1708) mit Händel zusammentraf.

Händel war damals dreiundzwanzig, Corelli fünfundfünfzig Jahre alt. Die grössten Gegensätze des Künstlercharakters standen in den beiden Männern verkörpert nebeneinander: — der junge Deutsche dem bereits auf der Höhe des Mannesalters stehenden Italiener an Geist und Gaben gewaltig überlegen, ein universal angelegtes Genie, voll Drang und Kraft, die ganze weite Welt seiner Kunst zu umfassen, während Jener, ein feines, in gemessenen Schranken

5) Chrysander, Händel I, 357.

trefflich entwickeltes Talent, mit dem grösseren Theile seines Schaffens schon abgeschlossen hatte; — Händel ungestüm, selbstgewiss; Corelli zurückhaltend und bescheiden; der Eine nach dem Tiefen, Grossen und Gewaltigen ringend, der Andere eine anmuthige, sinnig gemüthvolle Kunst in ruhigem Gleichmass pflegend. Man erzählt gewöhnlich nach Hawkins, wie Händel seinen Humor über Corelli habe spielen lassen, und wie dieser nicht im Stande gewesen sei, eine Ouverture Händels mit dem Feuer vorzutragen, welches der deutsche Meister forderte und dem Italiener vergebens zu veranschaulichen suchte. Dies lässt sich wohl begreifen. Doch sollte man dabei nicht vergessen, dass andererseits Händel auch seine Achtung vor dem älteren und mit Recht berühmten Meister dadurch thatsächlich aussprach, dass er auf dessen Wunsch nachher eine Sinfonia im mehr italienischen Geschmack statt jener Ouverture setzte. Kunstgeschichtlich wichtiger als diese Anekdote ist aber der Austausch und die gegenseitige Anregung, welche wir in den Werken beider Meister nach ihrem Zusammentreffen in Rom wahrnehmen. Mit Recht bemerkt Wasielewski, dass Händel die methodisch normale Behandlung der Streichinstrumente Corelli's in sich aufgenommen habe, während andererseits Corelli's Instrumentalsatz in seinen vier Jahre später veröffentlichten Concerti grossi bisweilen sehr stark an Händels Orchesterstyl erinnere.

Die vorstehenden Andeutungen genügen wohl, um darzuthun, dass der bescheidene, auf so eng begränztem Kunstgebiet thätige Corelli zu seiner Zeit nicht bloss Italien angehörte sondern der musikalischen Welt und die damalige internationale Machtstellung der italienischen Musik, empfangend und schaffend, wesentlich fördern half.

IV.

Ich wende mich nun zu einer genaueren Untersuchung von Corelli's Kirchen- und Kammer-Trios (Op. I — IV), in welchen ich nach Form und Inhalt die bedeutendsten Vorstudien des siebenzehnten Jahrhunderts zu der späteren klassischen Kammermusik des deutschen Streichquartetts erblicke.

Der dreistimmige Satz ging hier dem vierstimmigen voraus; durch hundert und mehr Jahre musste das Streichtrio bis zur äussersten Uebersättigung dargeboten werden, bevor es durch das Streichquartett verdrängt wurde. Wenn Corelli die Dreistimmigkeit mit ganz besonderer Vorliebe handhabt, so folgt er hierin nur dem herrschenden Geschmacke seiner Zeit und seines Volkes, den er aber veredelt und festigt.

Durch das Trio nimmt er Stellung als weltlicher Componist gegenüber den Kirchencomponisten, als Meister der Geige gegenüber den Meistern der Orgel und des Kirchengesanges. Der Kirchensatz gründete auf der Vierstimmigkeit und strebte nach noch reicherer Polyphonie; denn er ging aus vom Chorgesang und den natürlichen vier Lagen der menschlichen Stimme. Der weltliche Instrumentalsatz dagegen ist, gleich dem Volksliede, von der Einzelstimme ausgegangen, welche zunächst eine zweite, dann eine dritte Stimme zur Begleitung sucht.

Diese Gegensätze stehen zu Corelli's Tagen noch schroff neben einander. Während sich Ottavio Pitoni bemühte, eine zwölfhörige, d. h. achtundvierzigstimmige Messe zu schreiben, ⁶⁾ erblickten die italienischen Opern- und Geigencomponisten vielmehr in durchsichtiger reiner Dreistimmigkeit den Triumph einer schönen, anmuthigen Harmonie.

6) S. Proske *Musica divina*, Tom. I. LVI.

Der höhere Rang der Dreistimmigkeit vor der Polyphonie ward zu einem förmlichen Dogma des musikalischen Fortschrittes. Matheson ⁷⁾ behauptet, dass in einem Trio mehr Kunst stecke als in vielstimmigen Sätzen, dass ein rechtes Trio das grösste Meisterstück der Harmonie sei; er beruft sich dabei auf die gleiche Ansicht italienischer und französischer Schriftsteller und lässt seine Weisheit in den Versen des Christoph Donaverus gipfeln:

Crede, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille
Noverit harmonico concinuisse sono.

Die gedachte Dreistimmigkeit ist dann aber hoffentlich correcter wie die Prosodie dieses Distichons.

Obgleich nun der vielstimmige Satz als besonders kirchlich, der dreistimmige als weltlich galt, setzte Corelli doch auch seine Kirchensonaten für drei Stimmen. Er hält so folgerecht auf die reine Dreistimmigkeit, dass er in seinen sämtlichen 48 Trios den Geigen nicht einen einzigen Doppelgriff gibt. In seinen Solosonaten dagegen wimmelt es von Doppelgriffen, weil der Geiger mit dem Basso continuo drei reale Stimmen darstellen soll. Diese Sonaten sind darum viel schwerer wie jene Trios; denn der Geiger hat hier für Zwei zu spielen. Wir begreifen dann auch, dass später eine fremde Hand die Solosonaten als Trios bearbeitete und solchergestalt Verwirrung in den Katalog der Corelli'schen Werke brachte. Der Bearbeiter zog nur die Dreistimmigkeit an's Licht, die bereits in den scheinbar zweistimmigen Sätzen steckte. Schon der blosse Titel „Trio“ wirkte vor hundertundfünfzig Jahren wie eine Empfehlung. Eine Sonate für Violine und Klavier, die wir heute ein Duo nennen, nannte man darum auch ein Trio, weil man in diesem Falle das Klavier für zwei Stimmen zählte. Setzte

⁷⁾ „Neu eröffnetes Orchester“ (1713) und „Vollkomm. Kapellmeister“ (1739) S. 344 f.

man dagegen zu drei Solostimmen ein begleitendes Klavier, so zählte man das letztere nicht mit und nannte das von vier Spielern ausgeführte Musikstück gleichfalls ein Trio.

In Corelli's Concerti grossi, welche orchestral angelegt und stellenweise zu vier-, ja sechsstimmigem Satze gesteigert sind, bilden die drei Solo-Instrumente doch wieder ein Trio, als Kern des Ganzen.

Dies führt zu der weiteren Thatsache, dass das italienische Opern-Orchester noch bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, auch wenn es über vollen Streich- und Blasechor verfügte, dennoch zumeist dreistimmig gehalten war (die Viola mit dem Basse oder die zweite Violine mit der ersten gehend). Die Instrumentation der Opern-Arien Hasse's, der zu Dresden über das beste Orchester seiner Zeit verfügte, bewegt sich, scheinbar dürtig aber absichtlich, in überwiegender Dreistimmigkeit und selbst noch Jomelli's Opern-Partituren zeigen meist ein nur dreistimmig geführtes Streichquartett; in seinen Messen und seinem Miserere dagegen behandelt er das Quartett vierstimmig; denn hier schrieb er für die Kirche.

Seb. Bach, von der Kirchenmusik ausgehend, steht jenem italienischen Orchester ganz ferne; er denkt polyphon, auch wenn er eine Arie begleitet. Händel, weit mehr von italienischer Kunst berührt, und durch die Oper zum Oratorium dringend, behauptet eine mittlere Stellung.

Auf die Frage, wie sich denn jene so langdauernde und weitgreifende Vorliebe der Italiener für den dreistimmigen Satz ästhetisch erklären lasse, dürfte Folgendes zu antworten sein: Man rang die Melodie zu befreien. Die thematische Vielstimmigkeit aber hatte die Melodie gefesselt und verhüllt. Die Melodie ist der Zeichnung, die Harmonie der Farbe vergleichbar; Corelli und die italienischen Opern-componisten strebten vor allem nach einfach schöner, klarer Zeichnung bei nur leichtem, durchsichtigem Farbeauftrag.

Sie arbeiteten wohl thematisch, aber die sich kreuzenden Stimmen sollten doch immer der Hauptstimme, der leitenden Melodie dienen. Die Entwicklung des freien Satzes aus dem gebundenen war ihr Problem, und drei Stimmen führten leichter zu dessen Lösung als vier oder mehrere. Die Kunst im vielstimmigen Satz bald frei bald gebunden zu schreiben, melodisch und thematisch zugleich, die Kunst, die alte und neue Technik zu verschmelzen und auf die höhere Potenz des ächten Quartettstyls zu erheben, ist dann vollauf erst Haydn und Mozart gelungen, und auch diesen erst in ihrer mittleren Periode. Corelli's Trios sind primitive und doch überaus feine Vorstudien dazu.

Zum Verständniss seiner durchsichtig dreistimmigen Schreibart ist aber nicht bloss der Rückblick auf die alten Contrapunktisten förderlich, sondern auch der Vorblick auf die Satzweise unserer Zeit. Wir sind neuerdings in der Musik immer coloristischer geworden, ganz wie in der Malerei, und streben darum nach tief gesättigten, stark contrastirenden Modulationen, die nur durch selbständige vollklingende Mittelstimmen erreicht werden können. Das hierdurch gewonnene harmonische Helldunkel dämpft und verschleiert dann die melodischen Hauptumrisse nicht minder stark als es die alten Contrapunkte gethan, aber in ganz anderer Weise. Gerade dieses Helldunkel, welches wesentlich im Alt und Tenor liegt, floh Corelli. Er wollte einen lichten, frischen Klang mit klarsten Conturen der Melodie. Darum schrieb er seine Trios auch nicht für Violine, Viola und Violoncell, sondern für zwei Violinen und Bass. So hatten es seine Vorgänger gethan, so thaten auch seine Nachfolger bis weit über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Die beiden Geigen, enge geführt, häufig gekreuzt, bewegen sich dabei überwiegend in einer höheren Mittel-lage; der Bass schreitet in der Tiefe, manchmal volle zwei Oktaven von den Oberstimmen entfernt, seinen einsamen Weg und steigt nur selten zur Tenorlage auf.

Man hat schon oft bemerkt, dass Corelli's Geigenstimmen das dreigestrichene *d* nur selten überschreiten und hat dies durch die erst schwach entwickelte Technik des damaligen Violinspiels erklärt. Diese Technik war aber nach anderer Richtung (Doppelgriffe und Harpeggien) gar nicht schwach. Corelli bedurfte keiner hohen und höchsten Lagen, weil er keine tieferen Mittelstimmen hat, welche die Oberstimme gedeckt und verdunkelt hätten. Je tiefer und voller *d. h.* dunkler, unsere Mittelstimmen wurden, um so höher mussten dagegen die Geigen geführt werden, um ihren hellen herrschenden Klang zu behaupten.

Wenn aber Corelli's Geigen nicht hoch gehen, so gehen sie andererseits auch nicht tief, und auf Letzteres hat man meines Wissens noch nicht aufmerksam gemacht. Man kann die erste Stimme seiner meisten Triosätze, ja mitunter eines ganzen Trios spielen, ohne die *G*-Saite auch nur ein einzigesmal zu berühren. Und selbst die zweite Geige steigt nur selten, nur gleichsam nothgedrungen zu den vollen tiefen Klängen der *G*-Saite herab; höchstens wird bei feierlich langsamen Schlusskadenzen von dieser Regel eine Ausnahme gemacht. Corelli verschmäht es also geradezu, die sämtlichen Klangregister seines Instrumentes auszubeuten, und hier stand doch keine technische Schwierigkeit im Wege. Allein er braucht keinen Alt und Tenor, er will keinen haben, weil ihm der helle, freudige Klang der höheren Saiten schöner dünkt und die Sopran-Melodie, welche er so einseitig sucht, am klarsten hervortreten lässt. Seine beiden Geigenstimmen sind concertirende Soprane, die sich in gleicher Lage kreuzen. Dies wurde noch lange nachher als förmliches Dogma der Theorie gefordert. Im Jahre 1752 schreibt noch Quantz ⁸⁾: „Ein Trio muss so beschaffen

8) Vergleiche „Joh. Joach. Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“, S. 303, ein Werk, welches keineswegs blos

sein, dass man kaum errathen könne, welche von beiden (Ober-) Stimmen die erste sei.“ Wie getreu die Praktiker selbst jener späteren Zeit noch diesem Gebote folgten, das bezeugen z. B. die Trios Alessandro Besozzis (1700—1775) und Johann Christian Bach's (des „Mailänder Bach“), zweier Meister, die zwar nach Anlage und Inhalt der Sätze bereits ganz andere Wege eingeschlagen haben wie Corelli, von denen aber im Punkte der Stimmlagen und der instrumentalen Technik noch wörtlich dasselbe gilt, was ich hier von Corelli sagte.

Bei Corelli's Solo-Sonaten (op. 5) dagegen gestaltet sich die Sache sofort anders: der hoch geführte Bass des begleitenden Cembalo und die Oberstimme liegen hier weit enger bei einander als in den Trios und die Geige steigt nicht selten und wirkungsreich zur tieferen Lage herab. Nicht ein verändertes Ziel sondern die anderen Mittel der Klangwirkung gestatteten und geboten Beides.

V.

Corelli steht in einer Uebergangsperiode. So folgerecht, ja einseitig darum auch seine Trio-Technik nach dem neuen Ziele der Befreiung und Herrschaft der Melodie ringen mag, so scharf und streng er die damals moderne und weltliche Dreistimmigkeit durchführt, so hängt seinem dreistimmigen Satze doch noch die Eierschale der alten Kirchenmusik an: — der „Basso continuo“, mitgespielt von der Orgel bei den Kirchensonaten, vom Klavier oder der Orgel bei den Kammeronaten.

Mit diesem „Continuo“ stehen wir vor dem Kreuz aller modernen praktischen Musiker, die sich bemühen, solche Werke des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts

eine Flötenschule sondern auch eine Kompositionsschule und eine Fundgrube lehrreicher historischer Notizen ist.

durch die Aufführung für uns neu zu beleben; und was ich hier sage, gilt nicht blos von Corelli und seinen Genossen, sondern auch von gar manchem Continuo Bach's und Händel's.

Im Continuo legt uns der alte Meister folgendes Räthsel vor: er gibt ein streng dreistimmiges Werk, die drei Stimmen sind voll und ganz in der Partitur ausgeschrieben, aber mit dem Basse (Violone o Arcileuto) geht nun noch unausgesetzt die Orgel oder das Klavier, welche nichts Neues und Selbständiges bieten, sondern nur die in Ziffern ange deuteten Harmonien verdoppeln und ergänzen sollen. Also hatte der Komponist doch das Bedürfniss gesättigterer Mittelstimmen, also empfand er doch die Leere des übergrossen Abstandes zwischen Sopran und Bass! Und er füllt sie aus — nicht durch eine vierte selbständige Stimme, denn da wäre ja das Trio ein Quartett geworden, sondern durch ein viertes Instrument, welches aber keine selbständige Stimme führt, also durch eine Tautologie. Erst ein Menschenalter nach Corelli's Tode begannen die Italiener bei ihren Trios diesen Continuo hinwegzulassen; bei den Solos und bei vielstimmigen Werken hat er sich noch länger behauptet.

Zu den drei Stimmen, deren Gang auf's Genaueste vorgeschrieben ist, gesellt sich im Continuo ein viertes Instrument, welches improvisirend ausfüllen soll. Auch dieses Improvisiren erscheint uns unorganisch, und wir möchten heutzutage eine solche Improvisation wohl kaum mehr dulden, selbst wenn sich der rechte Mann dazu fände. Wir suchen also den Continuo schriftlich zu enträthseln, wir schreiben ihn aus.

Wie die alten Meister sich diese Enträthselung dachten, das hat uns Joh. Ph. Kirnberger in einem klassischen Muster gezeigt, indem er den Continuo der Trio-Sonate aus dem „Musikalischen Opfer“ seines Lehrers Seb. Bach vierstimmig

aussetzte.⁹⁾ Und so hat man sich denn auch neuerdings oft genug in mehr oder minder stylgerechter Ausfüllung alter Continuo-Bässe versucht und könnte dergleichen auch leicht bei Corelli's Partituren einfügen.

Denken wir uns die Kirchensonaten von einem grossen Streichchor ausgeführt und die fortlaufende Orgelbegleitung durch wechselnde harmonische Fülle oder Aussparung wie durch geschickte Registrirung fein abgestuft, dann mag das Ganze auch für ein modernes Ohr wirksam klingen. Die bloss verstärkende und ergänzende Rolle des Orgel-Continuo stört uns nicht, weil wir durch Kirchengesang und Oratorienwerke an dieselbe gewöhnt sind. Bei diesen ist denn auch der historische Ursprung aller Continuo-Bässe zu suchen. Der Kirchenchor bedurfte der fortwährenden Tongabe und Harmonie-Verstärkung durch die Orgel, und als man den Gesang auf Instrumente übertrug und so zur selbständigen polyphonen Instrumentalmusik kam, nahm man den ausfüllenden Fundamental-Bass der Orgel aus alter Gewohnheit mit und übertrug ihn im Zimmer auf's Klavier. Erst als der letzte Continuo aus dem Konzertsale verschwand, war die Emancipation der Instrumentalmusik von der Kirchenmusik vollendet.

Soweit ist nun aber Corelli auch in seinen Kammer-Trios noch lange nicht. Ueberwiegend aus Tänzen zusammengesetzt, haben diese doch noch den Continuo des Klaviers, der uns die wirksame Ausführung der reizenden kleinen Werke auf's äusserste erschwert. Schon aus dem Grunde, weil die tonschwachen Cembali des siebenzehnten Jahrhunderts ganz andere Instrumente waren als unsere volltönenden Flügel. Besetzen wir ein solches Trio einfach, so erdrücken die unaufhörlichen Accordenfolgen des modernen

9) Diese Ergänzung Kirnbergers ist neuerdings abgedruckt in der Peters'schen Ausgabe jenes Trios,

Klaviers die feine Stimmführung der Geigen. Auch widerstrebt es unserm Fundamentalbegriff der höheren Kammermusik, zu drei realen Stimmen unablässig noch eine blose Ausfüllstimme zu hören. Und überdiess ist das früher so bescheiden dienende Klavier seit Mozart und Beethoven so herrschgewaltig und herrschsüchtig geworden, dass uns dessen blosse Diener-Rolle befremdet und stört.

Nach vielen praktischen Versuchen, die ich angestellt, fand ich zuletzt folgende Wege, um die so überaus schönen Corelli'schen Kammer-Trios, ohne irgendwelche fremdartige Zuthat, dem modernen Ohre zu retten. Entweder: Man spare den voll ausgeschriebenen Continuo des Klaviers nur für kräftige Tutti-Stellen auf, und lasse bei den zarteren und weicheren Partieen die drei Streichinstrumente für sich allein den vollen Zauber reiner Dreistimmigkeit entfalten. Oder: man beseitige den Continuo ganz und gar. Dies kann aber nur geschehen, indem man die Lage des Basses häufig um eine Oktave erhöht und dadurch den allzugrossen und leeren Abstand zwischen Ober- und Unterstimmen aufhebt. Ein Blick in die Partituren lehrt, dass uns dies der Komponist sehr leicht gemacht hat, und da wir doch Corelli's Bass-Instrument, Violone oder Arcileuto, gewiss nicht mehr anwenden werden, sondern unser Violoncello, so haben wir auch ein Recht, seinen Bass violoncell-mässig umzuschreiben. Noch viel schöner jedoch, namentlich auch bei grosser Besetzung, wird sich die Klangwirkung gestalten, wenn wir die Bassstimme, häufig um eine Oktave erhöht, durchaus der Viola übertragen und dann bei Forte- und Tutti-Stellen, das Violoncello in der tieferen Oktave mit einsetzen lassen, gleich dem Pedalbasse einer Orgel. Der Corelli so eigenthümliche Character der Zartheit und Innigkeit kommt auf diese Weise wohl am schönsten zur Aussprache, während die Verdoppelung des Basses verhütet, dass derselbe nicht durchweg „zu jung“ klingt.

VI.

Corelli's Kirchensonaten wurden ihrer Zeit in Italien beim Gottesdienste gespielt. Ich berichtete bereits, dass damals die Geigen in die Pariser Kirchen eingedrungen waren. Auch in Italien vollzog und festigte sich gleichzeitig, wenn nicht früher, diese Neuerung. Schon Carissimi hatte Instrumente zu seinen Motetten gefügt, und Corelli's „Lehrer und Vorbild“ Giovanni Battista Bassani hatte in Bologna seine Messen und Motetten von Geigen begleiten lassen. Nur in Rom hielt man die profanen Instrumente strenge fern vom Gottesdienst. Allein Corelli's Sonaten weckten so sehr die Andacht und Bewunderung der Römer, dass von nun an auch in den römischen Kirchen die Sonate ihren Platz eroberte, und das begleitende Orchester von den kunstreichen Gesäugen der Messe nicht mehr zurückzuhalten war.

Die leidenschaftliche Vorliebe für concertmässige Instrumentalmusik beim Gottesdienste steigerte sich dann im achtzehnten Jahrhundert bis zum Uebermasse. Erzählt uns doch Dittersdorf in seiner Selbstbiographie, dass der Geiger Spagnoletto in der Kirche San Paolo in Bologna ein Violinconcert von Tartini zwischen den Psalmen und der Vesper gespielt habe unter dem stillen Beifall eines grossen Publikums von Kennern und Musikfreunden.

Die Kirchensonaten Corelli's bestehen grösstentheils aus vier Sätzen: einem langsamen Satze als Introduction, einer Allegro-Fuge, einem langsamen Mittelsatze, der mitunter auch zum blosen Ueberleitungs-Satze zusammenschumpft und einem raschen, öfters fugirten Schlusssatze. Das Ganze fällt solchergestalt in einen etwas bedenklichen Parallelismus auseinander. Dies verhinderte jedoch nicht, dass diese Form, die übrigens Corelli nicht geschaffen hat, sich noch bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erhielt, wie wir denn sogar noch von einem Zeitgenossen Haydn's und

Mozart's, Florian Gassmann (1729—74) sechs Kirchenquartette für Streich-Instrumente mit je zwei langsamen Sätzen und zwei Fugen besitzen.

Die Präludien und langsamen Mittelsätze in Corelli's Kirchentrios sind zwiefacher Art, entweder eine bloße Einleitungsmusik oder selbständige hymnenartige Adagios.

Ausnahmsweise schreibt unser Meister wohl auch ein Allegro-Präludium. Dies zeigt dann (wie z. B. Op. I 7 u. 9; Op. III 6) die Form der alten Toccata in einem etudenartigen Spiel mit ganz kurzen nachahmenden Motiven und Figuren-Gruppen. In solchem präludirendem Suchen und Anschlagen der Grundharmonie (schon der Wortbegriff der Toccata und der synonymen früher gleichfalls gebräuchlichen *Tastata* deutet darauf hin) hatten sich die alten Orgelmeister zuerst von der Gesangmelodie zu einer rein instrumentalen Figurierung von Läufen und Harpeggien herüber gewagt.¹⁰⁾

10) Die Frage, was eine Toccata sei? lässt sich so allgemein gar nicht beantworten; denn zu verschiedenen Zeiten, ja bei verschiedenen Meistern derselben Zeit hat dieses Wort einen ganz verschiedenen Sinn. In den *Intonazioni d'Organo* der beiden Gabrieli (1593) stehen die Toccaten als sehr breit ausgeführte Vorspiele neben den weit knapper und kürzer präludirenden „Intonationen“. In *Frescobaldis Fiori Musicali* (1635) ist die Toccata gegendtheils ein ganz kurzes Präludium. In dem „Wegweiser die Orgel recht zu schlagen“, Augsb. 1692, ist umgekehrt die *Tastata* ein kurzes Vorspiel, die Toccata und Toccatina dagegen eine kleine, aus zwei bis drei Sätzchen gebildete Orgelsonatine. In Joh. Speth's *Ars magna consoni et dissoni* (Ende des 17. Jahrhds.) ist die Toccata eine freie, über mehrere Motive ausgeführte Fantasia. Georg Muffat in seinem *Apparatus musico-organisticus* (1690) gibt vollständigen drei- bis viersätzig aufgebauten Orgelsonaten den Titel Toccata. In Seb. Bach's *Klavier-Uebung Vierter Theil* (um 1742) stehen zwei Toccaten, welche wir Fugen-Phantasien mit breit angelegtem Vor- und Nachspiel nennen würden. Clementi macht in einer Sonate von 1781 die Toccata gar zum Finale! und gibt unter diesem Namen einen regelrechten zweitheiligen Sonaten-Satz, Presto, der durch gar nichts mehr als etwa die

Tieferen künstlerischen Werth als die Präludien besitzt jene zweite Gruppe der langsamen Sätze in Corelli's Sonaten, welche ich hymnenartige Largos oder Adagios nannte. In der Regel in die Mitte gestellt, finden sie sich mitunter auch am Anfange wie z. B. das überaus edle und stimmungsvolle Grave, womit die fünfte Sonate des ersten Werkes beginnt.

Corelli soll ein besonderer Verehrer Palestrinas gewesen sein und sich bei seinem Aufenthalte in Deutschland um die Verbreitung Palestrina'scher Werke eifrig bemüht haben. Letzteres möge dahingestellt bleiben. Aber manche jener Adagios erscheinen wirklich vom Geiste des grossen Pränestiners berührt. In einfachster Rhythmik angelegt, im schlichtesten Choraltone und doch höchst geistvoll harmonisirt, athmen diese Hymnen eine kindesreine Frömmigkeit, die uns bald an das *Et in terra pax hominibus* der *Missa brevis* von Palestrina, bald an Mozart's *Ave verum* erinnert. Wir hören Streichinstrumente und glauben einen reinen *A capella*-Gesang zu hören. Die Kirchentönenarten haben freilich dem neuen Dur und Moll bereits Platz gemacht; dennoch dünken wir uns vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts zum Ende des sechzehnten zurückversetzt. Es wird uns auf einmal wieder klar, dass die Instrumentalmusik anfangs nichts weiter als ein auf Instrumenten gespielter Gesang gewesen ist, wie es bei Forster's Liederbuch von 1539 heisst: „Zu singen und (oder) auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen,“ und wie wir bei Frescobaldi's wundersamen

reiche Figurirung an die alte *Toccata* erinnert. Stylvolle neueste *Toccaten* (von Rheinberger u. A.) dürfen wir wohl als selbständige Instrumentalsätze bezeichnen, welche auf zwei kurzen, stark contrastirenden contrapunktischen Motiven aufgebaut und bald thematisch streng, bald freier durchgeführt sind mit energisch entwickelter Figurirung, die dann, bei der Kürze der Motive etudenartig klingt und also wieder auf Gabrieli's *Toccatenform* zurückdeutet.

Orgelsätzen über das Kyrie und Christe eleison des gregorianischen Chorals¹¹⁾ keine Orgel mehr hören sondern einen Kirchenchor ohne Worte.

So wäre es auch leicht manchem Corelli'schen Grave und Adagio Worte zu unterlegen, und wir hätten einen Kirchenchor. (Vgl. die Mittelsätze von Op. I, 3; 9; Op. III, 7; 8.) Gleich den Altmeistern der Orgel hält er hier seine Geigen und Bässe fast durchweg im Tonumfang der Singstimme; er gibt ihnen keine Fortschreitung, keine Figurirung, die nicht streng gesänglich wäre.

So manche Adagios Tartini's und anderer späterer Italiener sind gleichfalls Gesänge ohne Text, auf die Geige übertragen; aber sie sind Solo-Gesänge, die bereits den Einfluss der Opern-Arie verrathen; Corelli's Adagios sind akkordliche Chorgesänge im Kirchenstyl. Man ahnt dabei nicht, dass er ein Zeitgenosse und Freund des sonst so herrschgewaltigen Opernkomponisten Alessandro Scarlatti war. Die eben so frisch aufblühende Oper hat noch keine Macht über ihn gewonnen.

Wohl aber finden sich einzelne Sätze in seinen Sonaten, die den Einfluss des schlichten weltlichen Volksliedes neben dem Kirchengesang verrathen. Denn zum melodischen Motiv drängt es ihn überall, obgleich er auch die thematischen Motive des gelehrten Satzes gar wohl zu handhaben versteht. Aber die contrapunktisch-thematischen Motive hatte er in der Schule gelernt, die melodischen quollen ihm aus der Seele. Er steht zwischen zwei grossen Epochen, und dem melodischen Motiv gehörte die Zukunft. Noch herrschte der Kanon und die Fuge und sollte durch Händel und Bach sogar zu weit höherer und höchster Herrschaft gelangen;

11) Aus den „Fiori musicali“ neuerdings abgedruckt bei Franz Commer „Kompositionen für die Orgel aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhdt.“, Heft II.

aber fünfzig Jahre nach Corelli's Tode siegte die freie Melodie und mit diesem Siege erstand unsere klassische symphonische Periode. Corelli hat sie geweissagt.

Ich wende mich zu den Allegro-Sätzen seiner Kirchen-Trios. Sie basiren entweder auf Formen der Tanzmusik oder — der Fuge, wobei der Meister dann auch mitunter eine Tanzweise fugirt.

Manche dieser Tanzweisen sind recht heiter, ja muthwillig, wobei die fröhliche Laune dann freilich durch ernsthafte contrapunktische Arbeit gezügelt, aber keineswegs unterdrückt wird. So ist z. B. in Op. I, 9 das Schlussallegro eigentlich eine Corrente, jener Tanz, mit welchem man die Bälle des siebzehnten Jahrhunderts, wie heutzutage mit der Polonäse zu eröffnen pflegte. Die kanonischen Imitationen der drei Stimmen erinnern uns zwar daran, dass wir nicht im Tanzsaale sondern in der Kirche sind, allein der Komponist scheint doch das Bedürfniss einer noch deutlicheren Mahnung selber empfunden zu haben, denn er lässt die Corrente in vier hochfeierliche Adagiotakte auslaufen, die nun fast wie ein „Amen“ klingen! Das Finale der folgenden Sonate ist eine verkappte Gavotte, der nächstfolgenden eine Giga, die man nicht einmal verkappt nennen kann. Bach hat in so mancher Sarabande seiner Suiten und Partiten den Kirchenstyl in die Tanzmusik getragen; Corelli bringt umgekehrt die Tanzweise in die Kirche. Und doch haben wir auch hierbei nicht entfernt den störenden Eindruck des Fremdartigen oder Frivolen. Der Meister ist nicht minder fromm, wenn er sich im leichten Schwunge des Menuett als wenn er sich im Schwerschritte des Chorals bewegt. Für religiös und künstlerisch naive Gemüther gibt es keinen besondern Kirchenstyl; die weltliche Kunst wird von selber kirchlich, wenn wir sie möglichst rein und hoch fassen. Skeptische und künstlerisch reflektirte Perioden

und Menschen suchen dagegen das Kirchliche im Heraufbeschwören abgestorbener alterthümlicher Formen.

Und nun noch ein Wort von den Fugen der Corellischen Kirchensonaten. Es wäre ungerecht, dieselben mit den strengen, ernsten, herben, spröden, tiefsinnigen, grossartigen Fugen unserer deutschen Orgelmeister von Froberger bis zu Buxtehude und Händel und Bach zu vergleichen. Sie können sich mit den besseren und besten dieser Werke weder an äusserer Kunst noch an Tiefe des Gehaltes messen. Aber sie sind und bleiben doch frische, kräftige, fein und geistreich gearbeitete Fugen, die den langsamen Sätzen ein wirksames Gegengewicht bieten. Ihr Hauptreiz liegt in den rhythmisch und melodisch meist sehr originell und schön erfundenen Themen; wer aber mit der Fugen-Technik vertraut ist, der weiss, dass nur derjenige ein gutes Fugen-Thema erfinden kann, der es auch gut durchzuführen versteht; denn die verschiedenen Möglichkeiten stylgerechter Durchführung müssen schon von vornherein in dem Thema stecken und in ihm vorgeahnt und vorgedacht sein.

Den Gesamtcharakter der Corelli'schen Kirchensonaten möge noch eine Parallele erläutern. Unter den gleichzeitigen deutschen Meistern der instrumentalen Kirchenmusik steht Keiner nach Geist und Richtung Corelli näher als Georg Muffat. Er kam nach Paris und studierte Lully; dann weilte er zu Rom, als Corelli eben seine ersten epochemachenden Werke veröffentlicht hatte. Aus Muffat's Orgel-Toccaten¹²⁾ (1690) spricht uns derselbe reine, milde, kindlich fromme Geist an, wie aus Corelli's Werken, derselbe Sinn für die formschöne Melodie eignet Beiden; in der Technik des Satzes begegnen sie sich häufig; Muffat ist harmonisch gründlicher und tiefer und hält strenger an den typischen

12) Vergl. namentlich die beiden Toccaten, welche Prof. Herzog in seinem „Album für Organisten“ S. 55 u. 67 mittheilt.

Formen des alten Kirchensatzes, Corelli ist erfindungsreicher, originaler und bahnbrechender. Der liebenswürdige Passauer Dom-Kapellmeister wurde vergessen, während der römische Geigenvirtuose weltbekannt blieb. Aber in unserer Zeit, wo wir Muffat wiedergefunden und schätzen gelernt haben, verstehen wir unsern italienisch anmuthigen deutschen Meister erst ganz und begreifen, dass er so schreiben konnte, wie er schrieb und doch auch ein Zeitgenosse und Landsmann des tief sinnig mächtigen, herben Dietrich Buxtehude sein konnte, wenn wir ihn mit Corelli zusammenhalten — im Wendepunkte zweier Epochen.

VII.

Zu Corelli's Zeit gab es noch keine öffentlichen Konzert-Institute wie heutzutage. Wenn er Sonaten in der Kirche spielte, so hatte er dort wohl ein grosses und gemischtes Auditorium und trat an die volle Oeffentlichkeit: Kammermusik dagegen schrieb man für einen erlesenen Kreis von Kennern und Kunstfreunden, für das Hauskonzert und zwar zunächst im vornehmen Hause. Aus den Sälen der Fürsten- und Adelsschlösser drang diese aristokratische Kunst dann aber auch in den Kreis bürgerlicher Leute, die sich keine Kammermusiker halten konnten, die aber selbst gesellig musizirten; die Kammermusik wird später zugleich Hausmusik. Durch die Dilettanten ist sie volksthümlich und mächtig geworden. Ihre Triebkraft stockte und ihre Macht sank, als sie zuletzt den Dilettanten über den Kopf gewachsen war.

Diese Entwicklung währt von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des neunzehnten, von Corelli bis Beethoven. Wesen und Wachsthum unserer Kunstgattung lässt sich ohne diese äusserlichen Thatsachen gar nicht erklären. Bei aller Art Musik ist die Frage, unter welchem Dache sie ursprünglich gepflegt wurde, überaus wichtig.

Corelli fand dieses gastliche Dach für seine Person wie für seine Kunst in dem Palaste des Kardinals Pietro Ottoboni¹³⁾, der an jedem Montag Konzerte aufführen liess durch seine eigenen Instrumentalisten, die päpstlichen Sänger und bedeutende fremde Künstler, unter welchen Händels Namen vor Allen glänzt. Der Kardinal bot bei diesen Musikabenden, die Corelli leitete, seinen Gästen nicht blos die erlesensten Kunstgenüsse (auch die Poesie gesellte sich zur Musik), sondern entfaltete auch äusserlich eine „majestätische Pracht“.

Die „Akademien“ Ottoboni's sind ebenso vorbildlich für die spätere ähnliche Kunstpflege deutscher und namentlich österreichischer Fürsten und Edeln, wie Corelli's Trios, Sonaten und Konzerte vorbildlich wurden für die späteren Formen der klassischen deutschen Instrumentalmusik.

Wir begreifen den durchweg vornehmen Character der Corelli'schen Kammertrios erst ganz, wenn wir sie uns für jenen erlesenen kunstaristokratischen Zirkel geschrieben denken.

In der Gliederung der Sätze unterscheiden sich dieselben von den Kirchentrios durch die Suitenform. Bei den späteren zwölf Solosonaten hat Corelli nur sechsen diese Form gegeben, der andern Hälfte die Kirchenform; bei den Concerti grossi stellt sich die Form der Kirchensonate zur Form der Suite wie acht zu vier.

Die bewegliche Tanzweise erhält in den Kammertrios ihr Gegengewicht durch feierliche Präludien, zwischendurch eingestreute Adagio-Mittelsätze und den getragenen Hymnen- oder Liedes-Ton der Sarabanden. So verflochten sich auch hier wieder Motive des Kirchensatzes mit einer oft fein kontrapunktirten Tanzmusik. Bei Tartini und anderen

13) Ausführliches über diesen merkwürdigen Mäcen gibt Chrysanther, Händel I, 211 ff.

späteren Meistern finden wir noch lange die gleiche Mischung.

Scheinbar eine bloße Mosaik kleiner Tonstücke, welche lediglich durch die Einheit der Tonart zusammengehalten werden, zeigen die Kammertrios bei genauerem Studium doch auch ein Band innerer Einheit, der einheitlichen Gemüthsstimmung, die in Kontrasten und Parallelen oft recht fein zum Kampfe und zum Abschlusse kommt. Man vergleiche z. B. in Opus II das frische, muntere elfte Trio mit dem zart anmuthigen zehnten, und halte beiden andererseits das achte gegenüber, welches einen tief schwermüthigen Character ausspricht. Jedes dieser drei Trios hat eine Allemande; rhythmisch sind diese drei Tänze sehr ähnlich gehalten; allein die Allemande der munteren Sonate soll Presto gespielt werden, die Allemande der anmuthigen Allegro und jene der melancholischen gar als ein schwer einher schreitendes Grave. Weit entfernt also bloß Tanzstücke zusammenzureihen, beugt Corelli die Tanzweise sogar im Tempo der angestrebten Stimmung und gibt Tänze, die gar keine Tänze mehr sind. Denn die ächte Allemande verträgt das Grave sowenig wie das Presto, da ihr vielmehr das Allegro moderato eignet. (Nach Mattheson¹⁴) soll sie „das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüthes sein, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzt“.)

Corelli war nicht der erste Italiener, welcher so frei verfuhr. Auch bei seinen Vorgängern wird die feierliche Sorabanda mitunter bereits zum Allegro oder gar zum Presto.

Dies führt mich zu einem andern Punkte. Corelli beschränkt sich in seinen Trios auf nur wenige Tanzformen (Allemande, Corrente, Gavotte, Sarabanda und Giga, wozu noch ein einzigesmal die Ciaconna kommt). Er hält Haus mit diesen fünf Arten, während die späteren Suiten-Kom-

14) Vollk. Kapellmeister S. 232.

ponisten eine weit reichere und buntere Musterkarte von Tanzweisen führen. Durch jene Beschränkung erhalten seine Trios eine gewisse Einförmigkeit, die ich nicht rühmen will, gewinnen andererseits aber auch eine Einheitlichkeit, die dann doch ein Vorzug ist.

Da es sich hier um spanische, französische und deutsche Nationaltänze handelt, so könnte man erwarten, dass Corelli diese Unterschiede ausbeuten und in Rythmik, Melodik und Modulation, recht naturalistisch nachbildend, gegen einander setzen werde. Dies thut er jedoch ganz und gar nicht. Er glättet statt zu schärfen und italienisirt die spanische Sarabanda nicht minder wie die deutsche Allemande oder die französische Gavotte. Namentlich wandelt er die spröde Grandezza der Sarabanda gerne um in den zarten weichen Gesang einer italienischen Canzonette oder auch in schlicht andächtige Hymnen-Weise. Der Melodik des heimischen Volksliedes müssen sich bei ihm alle ausländischen Tanzweisen beugen, so dass sie durchaus nicht mehr ächt klingen, aber das gesammte Kunstwerk der Sonate klingt dafür um so ächter. Die Tanzformen gaben ihm nur die Grundlage rhythmischer Manichfaltigkeit, und das Characteristische weicht dem Schönen.

Hier wie in manchem anderen Stücke deutet Corelli prophetisch auf Haydn, der uns den französischen Menuett so gründlich verdeutscht und in so manchem Andante den italienischen Siciliano, in so manchem Rondo sogar die Zigeunermusik in's Deutsche übersetzt hat. Die Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts bestrebten sich in ähnlichen Fällen umgekehrt, die deutsche Musik zu magyarisiren oder zu slavisirten.

Eine klar und folgerecht entwickelte Aesthetik der Tonkunst gab es zu Corelli's Zeiten noch nicht. Und wann hat es eine solche überhaupt gegeben? Die Künstler tasteten und experimentirten damals noch, die wahren Ziele

der neuen Instrumentalmusik zu finden. Die Gefahr einer Verirrung in den Nebel der Tonmalerei und Tondichterei lag dabei nahe genug, wie Kuhnau zeigt, wenn er „biblische Historien mit Auslegung“ in 6 Sonaten giebt, Buxtehude, wenn er die Natur der 7 Planeten in 7 Klaviersuiten darstellen will, Froberger, wenn er seine Reiseabenteuer in Instrumentalsätzen schildert. Auch Couperin der in den seltsamen Ueberschriften seiner Klavierstücke bald Räthsel aufgibt bald Räthsel löst und uns gar eine ganze fünfaktige Komödie auf den Tasten vorspielen will,¹⁵⁾ gerieth auf diesen Abweg. Nur lässt man sich in solchen Dingen kleine schalkhafte Spielereien eher gefallen als ernstgemeinte grosse Probleme. Dass auch altitalienische Geigen-Komponisten die Klippe der Tonmalerei streiften, bestätigt Wasielewski durch die in den „Instrumentalsätzen“ etc. mitgetheilten Proben von Carlo Farina (1627) und Marco Uccellini (1669).

Von derlei Verirrung blieb Corelli vollständig frei. Statt des vergeblichen Bestrebens, Bilder und Vorstellungen in Tönen zu malen, die man nur in Worten schildern und aussprechen kann, begnügt er sich weislich, die innere Logik des musikalischen Aufbaues in einer durch Melodie und Harmonie allein zu erzielenden innerlichsten Aussprache der Empfindung und Stimmung voll und rein wirken zu lassen. Er ebnete dadurch die Bahn, auf welcher später unsere klassischen Meister der Symphonie und des Quartetts das Höchste erreichten, indem sie in ihrer Instrumentalmusik nichts weiter gaben als — Musik.

Stylistisch zeichnen sich Corelli's Kirchen- und Kammertrios durch hohe Einfachheit aus, die darum doch nicht arm oder leer klingt, selbst heute nicht, nach fast zweihundert Jahren.

15) S. „Werke von Couperin“, herausg. v. Joh. Brahms, in den „Denkmälern der Tonkunst“, S. 208 ff.

Die Grösse der damaligen italienische Meister des Instrumentalsatzes wie der Oper gründet überhaupt in dem Streben, durch die denkbar einfachsten Mittel ergreifend schön zu wirken; sobald dieselben Künstler durch die Lust an dem äusserlichen Formenspiel der Coloratur und anderem melodischen Schnörkelwerk verlockt, diesem Streben untreu werden, sinken sie dann aber auch doppelt tief herab. Wo einem A. Scarlatti, Pergolese, Leo und selbst Hasse wahrhaft Schönes und Grosses gelang, da war es allemal das einfach Schöne und einfach Grosse. Kein Kunstschriftsteller hat gerade diese eigenste Signatur jener Italiener schärfer erfasst und beredter dargestellt als Wilhelm Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal“, einem Buche, welches, trotz der poetischen Schlacken der verunglückten Romanform, in seinen abhandelnden Theilen mit unvergleichlicher Intuition in Geist und Form jener Meister eindringt und einführt.

Schöpferisch bahnbrechend in der gedachten Richtung war Giacomo Carissimi vorangegangen; schon vor Corelli hatte er von 1640—80 auf dem Gebiete des Gesanges ganz ähnliche Ziele verfolgt wie unser Meister auf dem instrumentalen. Man könnte ihn den Corelli der Kantate nennen. Vom kirchlichen Style ausgehend, vereinfachte er denselben, indem er ihn mit dem volksthümlich schlichten Melos verband. Sein Ideal war das einfach Schöne. „Wie schwer ist es, so leicht zu sein!“ soll er angesichts seines eigenen Schaffens gesagt haben. Dasselbe Wort liesse sich auch in Corelli's Mund legen, während bei Bach's Werken die Zuhörer vielmehr umgekehrt ausrufen möchten: „Wie leicht ward es ihm, so schwer zu sein!“

Die Violinstimmen der Corellischen Trio's sind fast durchweg streng gesänglich geführt; alles Beiwerk von bloss schmückenden Coloraturen, Mordenten, Trillern etc. ist verschmäh't; nicht einmal der damals unvermeidliche Triller bei der Schlusskadenz ist vorgeschrieben.

Ob diese Stimmen so ganz ohne Verzierung vorge-
tragen wurden, wie sie geschrieben stehen? Ich bezweifle
es. Allein wir sind dem Komponisten dankbar, dass er die
übliche Verschnörkelung und Verkröpfung seiner in ihrer
einfachen Cantilene so reizenden Melodien dem Belieben des
ausführenden Künstlers anheimgestellt hat. Nach unserm
Belieben fügen wir sie dann auch nicht zu. Wie dankbar
würden wir gleicherweise Couperin sein, wenn er geradeso
verfahren wäre wie Corelli und seine oft köstlichen Melodien
nicht mit endlosem Beiwerk von Trillern und Mordenten
selber wieder verdorben hätte! Er stellt uns nun vor die
Gewissensfrage, ob wir diese Melodien schmucklos schön
spielen sollen, wie sie im Grunde gedacht, oder zopfig auf-
geputzt, wie sie leider geschrieben sind. Aber Couperin
ist Klavier-Komponist, und die Klavier-Sonate wurde von
jeher schnörkelhafter behandelt als der mehrstimmige Geigen-
satz. Durch's Klavier wären wir auch niemals zu der edeln
Feinheit des Quartettstyls gekommen.

Was ich hier von der erquickend reinen gesanglichen
Führung der Violinstimmen Corelli's sagte, das gilt vollauf
nur bei seinen Trios. In den Solosonaten wuchert schon
vielerlei Verschnörkelung. Namentlich lockt ihn hier der
Versuch eines freien Allegros (dessen volles Gelingen erst
einer späteren Zeit vorbehalten war) zu einer Art Akkord-
Coloratur, die zopfig trocken fast wie eine Schulübung
klingt (z. B. Sonate III, Satz 4; VI, 3 etc.), und er ent-
geht dieser Manier selbst in fugirten Sätzen nicht; in der
„Follia“ aber erscheint sie in schlimmster Gestalt. Wenn
diese Sonaten den Trios auch in breiterer Anlage einzelner
Sätze und kühnerer Führung so mancher Melodie, mitunter
auch in originellerer Harmonisirung überlegen sind, so stehen
sie doch im Ganzen hinter jenen schon darum zurück, weil
bereits der Mehlthau des Virtuositenthums auf ihnen liegt.
Nicht in dem Prunk glänzend reicher Technik, sondern in

der rührenden kindlichen Reinheit, in dem zarten Goldton des keuschen einfach Schönen ruht Corelli's Grösse, — die Grösse eines Virtuosen, der aller Virtuosität entsagt —, ruht das Geheimniss des ergreifenden Eindrucks, den seine Werke auch heute noch machen, wenn sie fein, rein und innig vorgetragen werden. Und hierin sind seine älteren Trios den Solosonaten weit voraus.

Merkwürdig ist, dass trotz des Virtuosenenthums, welches sich in der Solotechnik der italienischen Geiger nach Corelli immer breiter macht und bei Tartini (das Recht der Gattung überhaupt vorausgesetzt) zu imponirender Meisterleistung steigert, — die eigentlichen Trio-Komponisten an dem Kanon der melodischen Einfachheit überwiegend festhielten. Eben darum wurden sie vielleicht kunstgeschichtlich so wenig beachtet, denn lange genug sahen die Kritiker im Fortschritte der Technik schlechthin den Fortschritt der Kunst. Allein eben darum auch bilden sie eine Brücke zum klassischen Streichquartett, welches aus der Virtuosen-sonate nicht erwachsen konnte und nur solange rein und ächt blieb, als es sich dem Virtuosenenthum jeglicher Art ferne zu halten verstand.

Diese zahllosen, jetzt völlig vergessenen Trios der späteren Periode übten einen stillen aber tiefgreifenden Einfluss. Hat doch selbst Phil. Em. Bach, der uns in seinen Klaviersonaten so ganz andere, neue Wege führte, in jungen Jahren dem italienischen Trio nach Form und Art gehuldigt.¹⁶⁾ Und Haydn schrieb, wohl schon gleichzeitig mit seinen ersten Quartetten, die wiederum eine neue Bahn einschlugen, nebenbei doch auch noch Trios für 2 Geigen und Violoncello nach der beliebten alten Weise. C. F. Pohl hat in seiner inhaltreichen und grundlegenden Biographie Haydn's (Band I, S. 344 ff.) hierauf aufmerksam gemacht,

16) Bitter, Ph. E. Bach S. 59.

dabei aber, wie mir scheint, die Bedeutung dieser Trios, ihren Gegensatz zur alten Orgelmusik und ihren Zusammenhang mit der neu aufsteigenden Quartettmusik nicht eingehend genug gewürdigt. Pohl führt 34 solcher Trio-Komponisten der späteren Zeit an, Deutsche und Italiener in bunter Reihe, und doch wohl alle, wenigstens in ihren Triowerken vom italienischen Geiste berührt. Ich möchte zu Pohl's Verzeichniss ergänzend noch folgende Meister fügen, deren Trios mir bei meinen Studien durch die Hände gegangen sind: Alessandro Besozzi, Franc. Zanetti, Demachi, Franc. Negri, Carlo Monza, Giov. Ferrandini, Giov. Elia Selva, Pietro Beretta, Joh. Christ. Bach, Leopold Gassmann, Florian Deller, Anton Stamitz. Diese Komponisten wenden sich, wenigstens in den mir bekannten Trios, von der Form der Kirchensonate wie von der Suitenform gleicherweise ab und bringen dafür ein dreitheiliges Trio, dessen erster Satz Andante, Adagio oder Moderato, der zweite ein breit ausgeführtes, selten fugirtes Allegro, der dritte ein Menuett ist oder doch Tempo di Menuetto. Man erkennt diese Grundform in den ältesten Klavier- und Violinsonaten wieder, die Mozart in seiner Kindheit (1763—68) schrieb und in vielen Klaviersonaten und Klaviertrios Haydn's. Das Volks- oder Kirchenlied ist dann bei jenen Spät-Italienern kaum mehr melodisch beeinflussend gewesen, wohl aber die Cantilene der Opernarie. Im Quartett und der Symphonie schuf Haydn einen ganz andern Aufbau der Sätze. Seine Schüler blieben aber auch im Quartett noch ausnahmsweise der dreitheiligen Form des spätitalienischen Trios getreu. So hat Ignaz Pleyel in der (wohl in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts componirten und dem Könige von Neapel gewidmeten) achten Sammlung seiner Quartette noch ein solches, welches ganz nach Art jener italienischen Trios aus einem Adagio, einem contrapunktisch gehaltenen Allegro und einem Schluss-Menuett, sämmtlich in gleicher Tonart,

besteht, — vielleicht als ein Zeichen der Huldigung für den königlichen Gönner in Italien.

VIII.

Bei einem Geigen-Komponisten, der so ganz aus der Seele seines Instrumentes erfand und schrieb wie Corelli, fragen wir auch nach der Art der Instrumente, die ihm dienten und auf welche er rechnete. Können wir uns doch auch den grossen Unterschied in Bach's, Mozart's und Beethoven's Klaviermusik nicht vollauf erklären ohne einen Seitenblick auf die grundverschiedenen Instrumente ihrer Zeit. Bei Corelli steigert sich das Interesse der Frage noch durch den Umstand, dass sein Leben in die Periode der höchsten Blüthe jenes niemals wieder erreichten Kunstgewerbes der grossen Cremoneser Meister fiel.

Als Corelli seine 48 Trios schrieb standen ihm zweierlei ausgezeichnete Instrumente bereits zu Gebote: die Brescianer Geigen eines Maggini (1590—1640) mit ihrem kräftigen aber noch etwas herben und melancholischen Klang, und die Cremoneser Geigen der Amati, insbesondere des Nicolo Amati (1596—1664) mit ihrem kleineren, aber äusserst weichen, „leise verschleierten, jungfräulichen“ Silberton. Dieser zwiefache, eng verbundene Klangcharakter des spröden und doch edel zarten Tones entspricht auch dem Geiste von Corelli's Werken.

Der grösste aller Meister des Geigenbaues, Antonio Stradivari, war zwar ein Zeitgenosse Corelli's, ja sogar neun Jahre älter als dieser. Allein zu der Zeit, da Corelli durch seine Trios die Kammermusik zu neuer Höhe emporhob, arbeitete Stradivari noch in der Weise seines Lehrers Nicolo Amati (sogenannte amatisirte Stradivari-Geigen, bis 1680). Dann müdete er sich, neue und eigenartige Verbesserungen des Geigenbaues zu erfinden (bis 1700), und erst von da bis gegen 1725 stand er auf der Höhe seiner originalen Meisterschaft.

Diese Periode fällt noch zu einem guten Theil mit der zweiten Periode Corelli's zusammen (1700-1712), mit der Zeit seiner Virtuosen-Sonaten und seiner orchestralen Konzerte.

Vidal sagt (a. a. O. I, 120): Lorsque Stradivari faisait ses recherches pour arriver à la perfection du violon, il avait à sa disposition des violinistes de talent et bien certainement Corelli n'a pas été étranger aux essais multipliés qu'a dû faire le grand maître pour mener à bonne fin ses expériences. Obgleich ein direkter Einfluss Corelli's auf die Verbesserungen des Stradivari nicht nachgewiesen ist, so hat diese Ansicht bei der künstlerischen Herrscherstellung, die unser Meister damals in Italien einnahm doch viele Wahrscheinlichkeit.

Man könnte also sagen: die Brescianer und ältere Cremoneser Schule des Geigenbaues wirkte mitbestimmend auf Corelli's Spiel und Schreibart. Dagegen wirkten seine Kunstbestrebungen mitbestimmend auf die Fortschritte, durch welche die jüngere Cremoneser Schule (Antonio Stradivari und Giuseppe Guarneri) den Gipfel der Tüchtigkeit und des Ruhmes im Geigenbau erreichte.

Die Bässe Corelli's aber zeigen deutlich, dass er das Violoncello im heutigen Sinne, wie wir es den Bemühungen Stradivari's (seit 1700) verdanken, bei seinen Trios noch nicht besessen hat. Eher liesse die Führung des Basses seiner Solosonaten schon an ein mitgehendes Cello denken. Aber erst in den Concerti grossi tritt dasselbe als Solo-Instrument unter dem Namen eines Violoncello di concertino ausdrücklich hervor.

So verkünden Corelli's Werke selbst in diesen äusserlichen Dingen den Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München](#)

Jahr/Year: 1882

Band/Volume: [1882-1](#)

Autor(en)/Author(s): Riehl Wilhelm Heinrich

Artikel/Article: [Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlichen Epochen 193-234](#)