

Überlegungen zu Corellis Orchestermusik

von Andreas Pfisterer (Regensburg)

Ein zentrales Problem der Orchestermusik Arcangelo Corellis ist allgemein bekannt: Wir haben zahlreiche dokumentarische Zeugnisse für die Aufführung solcher Werke durch den größten Teil seiner Wirkungszeit. Neben dem postum erschienenen op. 6 sind uns aber nur – je nach Abgrenzung – ein bis fünf Orchesterwerke¹ direkt überliefert. Die Hypothesen zur Erklärung dieses Befundes sind im Wesentlichen drei:²

1. Corelli hat nur eine strenge Auswahl seiner Werke in Druck gegeben, die handschriftlich gebliebenen Werke sind mit wenigen Ausnahmen verschollen.³

2. Corellis Orchestermusik ist weitgehend in op. 6 eingegangen. Sie bestand ursprünglich aus Satzpaaren (langsam–schnell), sodass sich hinter den 12 Concerti um die 30 Werke verbergen.⁴

3. Corellis Orchestermusik unterscheidet sich von seinen Triosonaten nur durch die Instrumentierung, sie ist in op. 1–4 erhalten. Da die Orchesterfassungen an lokale Voraussetzungen gebunden sind, wird als Publikationsform die Triofassung gewählt.⁵

Auf diese Thesen wird noch einiges Licht fallen. Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung soll aber eine andere Frage bilden: Wie sind die Satzfolgen der überlieferten Concerti op. 6 zu verstehen? Zunächst sind hierfür die Nr. 1–8 zu betrachten, die *Concerti da camera* Nr. 9–12 erfordern dann ein weiteres Ausholen.

¹ Unstrittig ist Werk ohne Opuszahl (im Folgenden: WoO) 1, die Sinfonia zu Giovanni Lorenzo Luliers Oratorium *Beatrice d'Este*. Die *Sonata a quattro*. WoO 2 ist in einem Teil der Handschriften mit „Solo/tutti“-Vermerken überliefert. Da die Solo-Stellen dreistimmig (ohne Viola) sind, die Tutti-Stellen vierstimmig, wäre eine intendierte Concerto-grosso-Besetzung ohnedies aus der Partitur erschließbar (anders John Spitzer / Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004, S. 133–134, die „Sonata a 4“ offenbar unter Kammermusik buchen und die Version a 7 als spätere Bearbeitung ansehen). Von WoO 3 ist nur die Violastimme erhalten. Für die Trompetensonate WoO 4 fehlen Indizien für oder gegen eine Mehrfachbesetzung der Violinstimmen. Das als Triosonate überlieferte WoO 10 scheint mir die Reduktion eines Stückes in Concerto-grosso-Besetzung darzustellen. Ich zitiere im Folgenden die Gesamtausgabe (Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, 6 Bde., Köln 1976–1980, Laaber 1986–2006); die Stellenangaben folgen dem Muster Opuszahl, Nummer/Satz, Takt.

² Vgl. die zusammenfassende Diskussion bei Spitzer / Zaslaw, S. 133–136; sie akzeptieren alle drei Erklärungen als plausibel.

³ Hans Joachim Marx, „Einleitung“, in: Arcangelo Corelli, *Werke ohne Opuszahl*, hrsg. von H. J. Marx (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 5), Köln 1976, S. 17–24, dort S. 18–19.

⁴ Franco Piperno, „Corelli e il ‚concerto‘ seicentesco. Lettura e interpretazione dell'Opera VI“, in: *Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4–7 settembre 1986)*, hrsg. von Pierluigi Petrobelli, Gloria Staffieri (= *Quaderni della Rivista Italiana di musicologia* 22), Florenz 1990, S. 259–377, dort S. 361–366.

Eine Rückdatierung der Concerti op. 6 in die frühen 1680er-Jahre vertritt auch Simon Harris („Lully, Corelli, Muffat and the Eighteenth-Century Orchestral String Body“, in: *ML* 54 (1973), S. 197–202). Er rechnet damit, dass sie ursprünglich wie Georg Muffats *Armonico tributo* für eine fünfstimmige Besetzung mit zwei Violastimmen geschrieben wurden. Dagegen spricht die regelmäßig vierstimmige Orchesterbesetzung (mit einer Violin- und zwei Violastimmen) bei Alessandro Stradella und in anderen römischen Zeugnissen der 1670er-Jahre (s. Spitzer / Zaslaw, S. 110–114); die spätere Standardbesetzung liegt schon in Stradellas Kantate *Il Damone* (beide Fassungen) vor, d. h. vermutlich vor Stradellas Abreise aus Rom 1677, in jedem Fall vor seinem Tod 1682 (s. Carolyn Gianturco / Eleanor McCrickard, *Alessandro Stradella (1639–1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant 1991, S. 76–82).

⁵ Dieses Argument ist erst von Spitzer / Zaslaw voll entwickelt worden. Die von ihnen genannten Zeugen stellen diesbezügliche Vermutungen nur beiläufig auf und gerade nicht als Antwort auf die Frage nach dem Verbleib von Corellis Orchestermusik. Die pointierte Gegenüberstellung von Aufführungsfassung und Publikationsfassung wird bei Spitzer / Zaslaw nicht gemacht, ergibt sich aber als naheliegende Konsequenz.

Einigkeit besteht darüber, dass diese Concerti stark von der Normalsatzfolge der „Kirchensonaten“⁶ Corellis abweichen. Ich nenne diese Satzfolge, die Corelli offenbar selbst geprägt hat, „Corelli-Schema“. Dessen Vorgeschichte sei hier kurz im Anschluss an Peter Allsop referiert:⁷

Den Ausgangspunkt stellt ein Typus der Instrumentalkanzone dar, der durch einen Mittelteil in dreizeitigem Metrum charakterisiert ist. Die Außenteile stehen in geradem Metrum, sind fugiert und häufig thematisch aufeinander bezogen oder gar identisch. Vor und zwischen die drei Hauptteile können ein oder mehrere langsame Teile in geradem Metrum eingeschoben werden, am häufigsten als Einleitung zum Schlussteil. Der Tripla-Mittelteil ist zunächst schnell, kann dann in Einzelfällen auch langsam sein, erst bei Corelli ist er grundsätzlich langsam. Um zum Corelli-Schema zu kommen, wird die ausnahmsweise Position des geradtaktigen langsamen Teils an der Spitze des Ablaufs zur Regel, während solche Teile im Innern verschwinden. Außerdem kommt der Schlussteil unter den Einfluss der später noch zu besprechenden römischen Tradition; er steht dann meist in einem schnellen Dreiertakt und hat mehr oder weniger Tanzcharakter. Deutlich wird bei dieser Konstruktion der Entwicklung der Satzfolge, dass die Frage des Tempos vielfach zweitrangig ist gegenüber der Frage des Metrums und – im Fall der Fugensätze – des Satztyps. (Dass die Gewichte sich später verschieben, steht auf einem anderen Blatt.) Damit lässt sich eine idealtypische Darstellung des Corelli-Schemas geben:⁸

I	II	III	IV
C	C	3	3
langsam	schnell	langsam	schnell
	Fuge		Fuge/Tanz

Positive Ansätze zur Deutung der Satzfolgen in op. 6 sind mir nur zwei aufgefallen: Michael Talbot vergleicht sie ohne genauere Erläuterungen mit den Violinsonaten op. 5, wo ein zusätzlicher schneller Satz vor oder nach Position III in das Corelli-Schema eingeschoben ist.⁹ Franco Piperno zerlegt die Concerti in ursprünglich selbständige Satzpaare, deren Grundprinzip die Folge langsam–schnell gewesen sei.¹⁰ Vor einer Auseinandersetzung mit diesen Interpretationen möchte ich einen gänzlich anderen Ansatz vorstellen.

Geht man die Satzfolgen durch (Tabelle 1), so zeigt sich zunächst, dass die Sätze eines Zyklus eine einheitliche Tonart haben, mit einer regelmäßigen Ausnahme: In der Mitte steht immer ein tonartlich abweichender langsamer Satz. Auch im Corelli-Schema ist der innere langsame Satz derjenige, der regelmäßig tonartlich abweichen kann; alles andere sind Einzelfälle. Wenn aber, wie anzunehmen ist, die Binnenposition Vorausset-

⁶ Die Berechtigung dieser Bezeichnung ist von Peter Allsop in Zweifel gezogen worden, da sie bei Corelli selbst nicht nachweisbar ist und eine primäre Bestimmung für den Gottesdienst unwahrscheinlich ist („Sonata da Chiesa – a Case of Mistaken Identity?“, in: *Consort* 53/1 (1997), S. 4–14). Allsop spricht daher lieber von „freien“ oder „abstrakten“ Sonaten. Um die Verständigung zu erleichtern, behalte ich die traditionelle Bezeichnung bei, ohne damit eine funktionale Zuordnung behaupten zu wollen.

⁷ Peter Allsop, *The Italian ‚Trio‘ Sonata. From its Origins Until Corelli*, Oxford 1992, S. 126–239.

⁸ „3“ soll hier und in weiteren Schemata als Sammelbezeichnung für Dreiertakte stehen.

⁹ Michael Talbot, „The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries“, in: *The Cambridge Companion to the Concerto*, hrsg. von Simon P. Keefe, Cambridge 2005, S. 35–52, dort S. 42. Er führt Concerto Nr. 4 als Beispiel an mit der Satzfolge langsam–schnell–langsam–schnell–schnell.

¹⁰ Piperno, S. 362–366.

Tabelle 1: Corelli op. 6

	I		II	III	IV	V
1	C Largo D (offen)	C – Allegro D	3/4 Largo D	3/4 – Allegro D	C Largo h + Halbschluss	♩ (12/8) Allegro D
2	C 3/4 Vivace – Allegro – Adagio – Vivace – Allegro F + HS	C Largo andante F	C Allegro (Fuge) F	C Grave – Andante largo d f + HS		♩ Allegro (Gavotta : :) F
3	C Largo c + HS		3/4 Allegro (Fuge) c	C Grave f + HS	C Vivace (: :) c	C 12/8 Allegro c
4			C Adagio – Allegro (: :) D (offen) D	C Adagio h + HS	3/4 Viv. (Sarabanda : :) D	C 2/4 C Allegro (: :) – Allegro D D
5	C Adagio B	C – Allegro B + HS	3/8 Adagio B	♩ Allegro (Fuge) B	C 3/4 Largo g + HS	♩ Allegro (: :) B
6	C 3/4 Adagio F + HS		C Allegro F	C Largo (Fuge) d + HS	3/8 Vivace F	♩ 2/4 Allegro (: :) F
7	C Vivace D	3/4 – Allegro – Adagio D	C Allegro (Allemanda : :) D	C Andante largo h + HS	C Allegro (Fuge) D	3/8 Vivace (Minuetto) D
8	C 3/4 Vivace (g) + HS	C Grave g	C Allegro (Allemanda : :) g	C Adagio – Allegro – Adagio Es	3/4 Viv. (Sarabanda : :) g	♩ Allegro (Gavotta : :) g [+C 12/8 Largo Pastorale G]
9	C Preludio Largo F		C Allemanda Allegro (: :) F	3/4 Corrente Vivace (: :) F	C Gavotta Al. (: :) F	3/4 C 3/8 Adagio Minuetto Viv. (: :) (d) + HS F
10	C Preludio Andante largo C		C Allemanda Allegro (: :) C	3/4 3/4 Adagio Corrente Viv. (: :) (a) + HS C	C Allegro (: :) C	3/8 Minuetto Vivace (: :) C
11	C Preludio Andante largo B		C Allemanda Allegro (: :) B	3/4 C Adagio – Andante largo g + HS	3/4 Sar. Largo (: :) B	C 6/8 Giga Vivace B
12	C Preludio Adagio F		C Allegro F	C Adagio d + HS	3/4 Sar. Vivace (: :) F	C 6/8 Giga Allegro (: :) F
WoO 1	C Grave d		C Allegro (: :) d	3/2 Adagio (F-d) + HS	C Largo assai (Fuge) d	3/4 Vivace (: :) d
WoO 2	3/2 Adagio (g) + HS	C Andante largo g	C Allegro (: :) g	C Grave g	♩ Presto (: :) g	3/4 Vivace (Minuetto : :) g

zung für den Tonartenkontrast ist, wird eine Zerlegung in Satzpaare, wo es keine Binnenposition gibt, schwierig. Sinnvoller ist es, diese Mittelposition zum Ausgangspunkt der Synopse und dann der Deutung zu machen. In meiner Tabelle hat sie die Nr. III.

Einen zweiten Orientierungspunkt bietet der in einem Teil der Concerti vorhandene Satztyp „schnelle, geradtaktige Fuge“, der in der Tradition der Triosonate das Hauptgewicht des Zyklus trägt. Im Corelli-Schema steht dieser Satz an Position II, d. h. vor dem langsamen Mittelsatz. In op. 6 steht er in zwei Fällen ebenfalls an dieser Position, in zwei weiteren Fällen aber an Position IV, nach dem Mittelsatz. Diese Position der Fuge ist jedoch, wie ebenfalls Peter Allsop gezeigt hat,¹¹ ein Erkennungsmerkmal der römischen Tradition der Instrumentalmusik.

¹¹ Allsop, *The Italian Trio Sonata*, S. 192–210.

Als ein Corelli nahe stehender Vertreter dieser Tradition kann Alessandro Stradella herangezogen werden, dessen Instrumentalmusik größtenteils ediert ist.¹² Tabelle 2 zeigt die Satzfolgen der neun fast nur handschriftlich überlieferten Triosonaten. Die Sätze tragen in der Regel keinerlei Überschriften, die sporadisch auftretenden Bezeichnungen lassen jedoch einige Rückschlüsse zu. Die geradtaktige Fuge steht immer auf Position IV; hat sie eine Bezeichnung, dann heißt sie „Canzone/-a“¹³. Die Sätze auf den Positionen II und V sind meist zweiteilig mit Wiederholung, meist im schnellen Dreiertakt, meist imitierend (im zweiten Teil erscheint häufig die Umkehrung des Themas des ersten Teils), können also insgesamt als tanzartige Sätze angesprochen werden. Tragen sie eine Tempoangabe, so ist diese schnell; tragen sie eine Bezeichnung, so heißen sie „Aria“¹⁴. Position III ist meist leer, kann also nur bedingt als Bestandteil des Schemas

Tabelle 2: Stradella, Triosonaten

	I	II	III	IV	V
13	C (langsam – schnell) C	3/8 Presto (: :) C		C (Fuge) C	6/8 (schnell : :) C
14	C (langsam – schnell) D	3/8 (schnell) D	C (langsam – schnell) D-e		3/4 (schnell : :) D
15	C (schnell) D	3/8 (schnell : :) D	C (langsam – schnell) D	C (Fuge) D	3/8 (schnell : :) D
16	C (langsam – schnell) D	3/8 (schnell : :) D		C (Fuge) D	C (schnell : :) D
17	C (schnell) F	3/2 (Fuge) F	C (langsam – schnell) instabil	C (schnell) F	6/8 (schnell : :) F
18	C (langsam – schnell) F	3/4 (schnell) F		C (Fuge) F	C (schnell : :) F
19	C G	6/8 (schnell : :) G		C (Fuge) G	3/4 (schnell) G
20	C (schnell) a	3/2 (Fuge) a		C (Fuge) a	3/8 (schnell : :) a
21	C (langsam – schnell) a	3/4 – C (schnell) a		C (Fuge) a	3/8 (Corrente : :) a

¹² Alessandro Stradella, *Instrumental Music*, hrsg. von Eleanor F. McCrickard (= Conventus musicus 5), Köln 1980. Die zahlreichen instrumentalen Einleitungen zu Vokalwerken sind nur teilweise und verstreut veröffentlicht.

¹³ Nr. 3, S. 18; Nr. 13, Druck B (vgl. S. 276); Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate *Il Barcheggio* (Alessandro Stradella, *Tre Cantate per voci e strumenti*, (= Conventus musicus 10), Laaber 1997, S. 288); Sinfonia zum ersten Teil, Handschrift M (ebd. S. 406).

¹⁴ Nr. 26, S. 230 und 243; Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate *Il Barcheggio* (wie Anm. 13, S. 285). In der Sinfonia zum ersten Teil tritt in Handschrift M singular die Bezeichnung „Tripla“ auf.

gelten; ist sie besetzt, dann aber mit der Möglichkeit der tonartlichen Abweichung.¹⁵ Position I kann unterschiedlich besetzt werden; am häufigsten ist ein bei Corelli so nicht auftretender Satztyp mit einem anzunehmenden Tempowechsel. Belegbar ist der Tempowechsel durch versprengte Angaben eines langsamen Tempos am Satzbeginn und eines schnellen Tempos in der Mitte.¹⁶ Die Stelle des Tempowechsels ist im Notentext meist klar erkennbar. Am Beginn steht eine kantable, geschlossene Phrase, die transponiert wiederholt wird; dann beginnt ein imitatorischer Teil mit kleineren Notenwerten. Das erkennbare Schema der Satzfolge lässt sich also so darstellen:

I	II Aria	(III)	IV Canzona	V Aria
C	3	C	C	3
	Tanz		Fuge	Tanz

Blicken wir von hier aus auf Corellis op. 6, so passt Nr. 7 tatsächlich in dieses Schema. Die Sätze an Position II und V sind deutlich als Tanzsätze zu erkennen, die neutrale Position I ist mit einem komplexen Gebilde besetzt, Position III mit dem schon angesprochenen und bei Corelli regelmäßig vorhandenen langsamen Binnensatz. Concerto Nr. 1 weicht dadurch ab, dass an Position II ein Satz steht, der nur entfernt an einen Tanzsatz erinnert (am ehesten der Largo-Abschnitt). Ebenfalls auffindbar ist das Schema in WoO 1, der Oratoriensinfonie von 1689. Dort ist die Fuge auf Position IV ausnahmsweise langsam; dass dieser Satz tatsächlich als „Canzona“, nicht als langsamer Satz gemeint ist, zeigt die tonartliche Korrespondenz zu den Außensätzen. Bekanntermaßen ist dieser Satz in op. 6,6 eingegangen, nun aber, wie die Tonartenfolge zeigt, als langsamer Satz auf Position III. Dies dürfte den Grund gegeben haben, dort auf eine weitere Fuge zu verzichten; an deren Stelle steht ebenso wie an Position II ein gewichtiger, durchkomponierter, schneller Satz. Geblieben ist allerdings die typische Folge zweier schneller Sätze am Ende des Zyklus.

Bei Nr. 3 sind gewissermaßen die Positionen II und IV ausgetauscht, was eine Annäherung an das Corelli-Schema mit sich bringt; im konkreten Fall liegt allerdings in den beiden ersten Sätzen eher eine Nachahmung der französischen Ouverture vor, die Fuge im 3/4-Takt ist in jedem Fall eine Ausnahme. Vom Corelli-Schema abweichend bleiben die zwei schnellen Tanzsätze am Ende.

Nr. 5 hat zwei langsame Binnensätze; hier sind mehrere Deutungen möglich. Der Adagio-Satz könnte aufgrund seines 3/8-Taktes als ungewöhnlicher Vertreter des auf Position II zu erwartenden Satztypus „Aria“ gezählt werden; dann wären die Positionen III und IV vertauscht, wie dies bei Corellis römischem Zeitgenossen Carlo Mannelli häufig der Fall ist.¹⁷ Im vorliegenden Stück hätte das den Vorteil, dass durchgehend schnelle und langsame Sätze abwechseln. Er könnte aber auch als zusätzlicher lang-

¹⁵ Von Lelio Colista sind mir acht Triosonaten im Notentext zugänglich; dort ist diese Position immerhin in der Hälfte der Fälle besetzt, durchgehend mit einem an Corellis op. 1 erinnernden Satz im 3/2-Takt, allerdings ohne tonartliche Abweichung.

¹⁶ In Nr. 1, Satz 1 hat Handschrift M am Beginn „Grave“, Handschrift T in T. 13 „Allegro“. Nr. 7, Satz 1 hat nur „Adagio“ am Beginn; Nr. 13, Satz 1 hat im Druck B „Grave“ am Beginn und *Allegro* undeutlich platziert (es muss zu T. 11 gehören), ein weiterer Tempowechsel ist mit „Adagio“ in T. 28 in allen Textzeugen vorhanden, nur B hat das notwendige „Presto“ zu T. 30/31; in Nr. 17, Satz 3 hat Handschrift L „Adagio“ am Beginn.

¹⁷ Von den mir vorliegenden 14 Triosonaten aus op. 2 (Rom 1682), haben sieben die „Canzone“ an dritter, den langsamen geradtaktigen Satz an vierter Position, umgeben von zwei Sätzen im Tripeltakt. Die Position der „Canzone“ an vorletzter Position ist in diesem Opus überhaupt nicht zu finden, in vier Fällen steht sie an zweiter Position.

samer Satz gezählt werden, der dann den eigentlichen um eine Position verschiebt; dann bliebe Position II leer oder wäre mit dem ersten Allegro-Satz zu verbinden. Eine Deutung, die vom Corelli-Schema ausgeht, müsste diesen Adagio-Satz dagegen mit unter die Position I subsumieren. Ähnlich sieht es aus bei Nr. 2; hier ist der zusätzliche langsame Satz allerdings nur neun Takte lang.

Übrig bleiben nun noch Nr. 4 und 8. In beiden Fällen sind die Positionen II, IV und V jeweils mit einem Tanzsatz besetzt, ein eigentlicher Fugensatz fehlt. Die weiteren Besonderheiten dieser Concerti sind für die Frage nach dem zugrundeliegenden Satzschema nicht signifikant. Diesen beiden Concerti schließt sich die Sonata a 4 WoO 2 an.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Satzfolgen in op. 6 bei allen individuellen Abweichungen besser verstehen lassen, wenn man von dem fünfsätzigen römischen Schema ausgeht, als vom viersätzigen Corelli-Schema; dabei kommt es nicht so sehr auf die Zahl der Sätze an als auf ihre Anordnung. Als Ergebnis zeichnet sich dann ab, dass Corelli in seiner Orchestermusik eine Tradition der Satzfolge weiterführte, die in seinen Sonaten nur am Rande eine Rolle spielt.

An dieser Stelle ist ein kleiner Seitenblick auf die „Kirchensonaten“ angebracht. In op. 1 kann man Nr. 4 und 8 auf das römische Schema beziehen. In Nr. 8 ist die Annäherung an das Corelli-Schema so groß, dass die Sonate zunächst gar nicht auffällt. Bei genauerem Hinsehen haben der zweite und vierte Satz einen auf den Tanzsatz verweisenden Doppelstrich, der in op. 1 (von Nr. 4 abgesehen) sonst fehlt. Der zweite Satz hat deutlich den Charakter einer Allemanda, jedenfalls keine Spur von Fuge; dafür ist der langsame dritte Satz zwar keine strenge Fuge, aber geradtaktig und imitierend, was in op. 1 sonst auch nicht vorkommt,¹⁸ und in der Grundtonart. Gegenüber dem römischen Schema fehlt nur der eigentliche langsame Mittelsatz (wie häufig bei Stradella). Bei Nr. 4 fehlt der Einleitungssatz, die übrigen Merkmale sind deutlich ausgeprägt. Nur die Behandlung der Tonart fällt aus dem Rahmen,¹⁹ was aber das Verständnis der Satzfolge nicht berührt. In op. 3 sind es Nr. 6 und 12, die dem römischen Schema folgen.²⁰ In Nr. 6 fehlt wieder der Einleitungssatz, in Nr. 12 kann man fünf Sätze erkennen, wobei sowohl der Einleitungssatz als auch der Mittelsatz durch Arpeggien und Tempowechsel geprägt sind. Mit Ausnahme von op. 3,12 findet also eine Reduktion auf die sonatentypische Viersätzigkeit statt. Vier Sonaten von vierundzwanzig sind zwar nicht vernachlässigbar, können aber ebenso als Randphänomene gelten wie die eventuellen Einflüsse des Corelli-Schemas auf die Satzfolgen in op. 6.

Akzeptiert man eine solche Trennung von Rand und Zentrum, dann ist der Schluss zu ziehen, dass Corelli – anders als seine Vorgänger – Orchestermusik und Kammermusik als zwei getrennte Traditionsstränge behandelt, die jeweils eigenen Vorgaben folgen: die Kammermusik der von ihm weiterentwickelten Bologneser Tradition, die Orchestermusik der römischen Tradition. Da auch WoO 1 und 2 erkennbar dem römischen

¹⁸ Geradtaktig sind nur die langsamen Mittelsätze von Nr. 7 und 12.

¹⁹ Aufgrund des Schlusses des letzten Satzes mit einer e-mi-Kadenz wäre „e-phrygisch“ als Haupttonart anzusetzen. Da dies das einzige Stück Corellis ist, das aus dem Rahmen des Dur-Moll-Systems herausfällt, ist die Frage nach einer angemessenen Terminologie ebenso wenig zu beantworten wie die nach den von Corelli vorausgesetzten Konventionen einer solchen Tonart.

²⁰ Op. 3,3 bleibt mehrdeutig: An Position II des Corelli-Schemas steht statt einer geradtaktigen Fuge eine Art „Tempo di Corrente“, dies würde besser zum römischen Schema passen; an Position III steht ein geradtaktiger langsamer Satz, der aber nur mit Mühe als Vertreter der *Canzona* aufgefasst werden kann.

Schema folgen, lassen sich die Unterschiede zwischen den Sonaten op. 3 und den Concerti op. 6 nicht auf die Chronologie schieben, denn WoO 1 lässt sich auf den 31.3.1689 datieren, also etwa zeitgleich zu op. 3 (20.9.1689).

Warum Corelli zweierlei Gattungstraditionen pflegt und einigermaßen auseinander hält, lässt sich nur vermuten. Seine biographische Situation als „Bologneser“ in Rom hat ihm zwei Anknüpfungsmöglichkeiten geboten. Möglicherweise erschien ihm die groß besetzte Orchestermusik mit Teilung in Concertino und Concerto grosso als etwas spezifisch Römisches, das mit der römischen Tradition der Satzfolge verknüpft war, während seine Vorstellung von Kammermusik durch die Bologneser Lehrzeit geprägt war.

Nach der Klärung der Verhältnisse auf der „Kirchen“-Seite, können nun die Kammer-sonaten und -konzerte in den Blick genommen werden. Auch für die Kammersonate weicht Corelli charakteristisch von der Tradition ab, soweit diese überhaupt Tanzsätze in Suiten zusammengestellt hat.²¹ Unter dem Titel „Preludio“ führt er einen freien Einleitungssatz ein, der sich in den meisten Fällen nicht von entsprechenden Sätzen der „Kirchensonaten“ unterscheidet. Geht man op. 2 durch (Tabelle 3), so ist der traditionelle Kern Allemanda – Corrente weitgehend erhalten, es folgt ein schneller Schlusssatz (meist Giga oder Gavotta). Damit ergibt sich ein viersätziges Muster, das deutliche Parallelen zum Corelli-Schema hat: Die Allemanda als der am stärksten stilisierte Satz korrespondiert mit der Fuge, die Corrente als Satz im Dreiertakt mit der langsamen Tripla des Corelli-Schemas. Stellt man in dieser Weise die Frage des Tempos hinter der von Taktart und Satztyp zurück, so wird verständlich, dass die Sarabanda an die Stelle der Corrente treten kann, mit der sie zwar nicht das Tempo, aber die Taktart gemeinsam hat, und dass eine langsame Allemanda zwar zum Wegfall des Einleitungssatzes führen kann, nicht jedoch zur Einführung eines neuen schnellen Satzes auf Position II. Die Korrespondenz der Schemata erlaubt dann auch den Austausch zwischen Tanzsatz und freiem Satz an Position III in Nr. 3 und 4, wobei die bei Tanzsätzen nicht übliche tonartige Abweichung in die Kammersonate eindringen kann.

In op. 4 (Tabelle 4) werden die Unregelmäßigkeiten größer. Für Position III wird der freie langsame Satz (nun auffälligerweise geradtaktig) zur häufigsten Wahl, nur einmal (Nr. 7) steht ein kurzer freier Satz neben einem Tanzsatz auf dieser Position. Damit verlieren Corrente und Sarabanda ihren angestammten Platz; die langsame Sarabanda wird selten, die Corrente und die ausnahmsweise schnelle Sarabanda in Nr. 8 können auf Position II oder IV ausweichen. Damit wird in der Tat das Tempo zum primären Kriterium der Satzfolge.

Es ist also davon auszugehen, dass Corelli seine Kammersonaten nach dem Vorbild des Corelli-Schemas angelegt hat und damit die Grundlage für die in op. 4 stärker fortgeschrittene Vermischung von freien und tanzartigen Sätzen gelegt hat.

Gehen wir zu op. 6, so ist zunächst die Zahl der Sätze größer als in den Triosonaten; es ist daher zu vermuten, dass auch hier eine Korrespondenz zur normalen Satzfolge, d. h. zum fünfsätzigem römischen Schema angestrebt ist. Zwei der Concerti da camera (Nr. 11 und 12) unterscheiden sich tatsächlich kaum von denjenigen Concerti, die keine

²¹ Vgl. John Daverio, „In Search of the sonata da camera before Corelli“, in: *AMI* 57 (1985), S. 195–214, dort S. 206–207.

Tabelle 3: Corelli op. 2

	I	II	III	IV
1	C Preludio Adagio D	C Allemanda Largo (: :) D	3/4 Corrente Allegro (: :) D	♩ Gavotta Allegro (: :) D
2		C Allemanda Adagio (: :) d	3/4 Corrente Allegro (: :) d	C 12/8 Giga Allegro (: :) d
3	C Preludio Largo C	C Allemanda Allegro (: :) C	C 3/2 Adagio a + HS	C Allemanda Presto (: :) C
4	3/4 Preludio Adagio (: :) e	C Allemanda Presto (: :) e	3/2 C Grave Adagio (h) + HS h-e + HS	6/8 Giga Allegro (: :) e
5	C Preludio Adagio B	C Allemanda Allegro (: :) B	3/4 Sarabanda Adagio (: :) B	♩ Tempo di Gavotta Allegro (: :) B
6		C Allemanda Largo (: :) g	3/4 Corrente Allegro (: :) g	C 12/8 Giga Allegro (: :) g
7	C Preludio Adagio F	C Allemanda Allegro (: :) F	3/4 Corrente Allegro (: :) F	C 3/8 Giga Allegro (: :) F
8	C Preludio Adagio h	C Allemanda Largo (: :) h	3/4 Tempo di Sarabanda Ad. (: :) h	♩ Tempo di Gavotta Allegro (: :) h
9		C Allemanda Largo (: :) fis	3/4 Tempo di Sarabanda Lar. (: :) fis	C Giga Allegro (: :) fis
10	C Preludio Adagio E	C Allemanda Allegro (: :) E	3/4 Sarabanda Largo (: :) E	3/4 Corrente Allegro (: :) E
11	C Preludio Adagio Es	C Allemanda Presto (: :) Es		12/8 Giga Allegro (: :) Es

Fugen enthalten (Nr. 4 und 8). Die beiden anderen Concerti da camera (Nr. 9 und 10) enthalten jeweils eine Corrente. Akzeptiert man nach dem Vorbild der Kammersonaten die Corrente als Äquivalent des langsamen Binnensatzes, dann kann man diese Concerti in ein fünfsätziges Schema einordnen, das sich so beschreiben ließe:

I Preludio	II Allemanda	III Corrente	IV Tanz	V Tanz
C	C	3		
langsam	schnell	oder freier langsamer Satz		

Auch die übrigen Tanzsätze können in Einzelfällen durch freie Sätze ersetzt werden (Nr. 10 an Position IV, Nr. 12 an Position II). Steht an Position III kein freier langsamer Satz, kann ein zusätzlicher kurzer langsamer Satz eingeschoben werden; die Einschubstelle

Tabelle 4: Corelli op. 4

	I	II	III	IV
1	C Preludio Largo C	3/4 Corrente Allegro (: :) C	C Adagio a + HS	C Allemanda Presto (: :) C
2	C Preludio Grave g	C Allemanda Allegro (: :) g	C Grave (g) + HS	3/4 Corrente Vivace (: :) g
3	C Preludio Largo (: :) A	3/4 Corrente Allegro (: :) A	C 3/2 Sarabanda Largo A	♩ Tempo di Gavotta Al. (: :) A
4	C Preludio Grave D	3/4 Corrente Allegro (: :) D	C Adagio h + HS	C 12/8 Giga Allegro (: :) D
5	C Preludio Adagio a + HS	C Allemanda Allegro (: :) a	3/4 Corrente Vivace (: :) a	♩ Gavotta Allegro (: :) a
6	C – 3/4 – C 3/2 – C 3/4 – C 3/2 Preludio Ad. – Al. – Ad. – Al. – Ad. E-e + HS	C Allemanda Allegro (: :) E		12/8 Giga Allegro (: :) E
7	C Preludio Largo F	3/4 Corrente Vivace (: :) F	C 3/4 Grave Sar. Viv. (: :) (d) + HS F	C 12/8 Giga Allegro (: :) F
8	C 3/2 Preludio Grave d + HS	C Allemanda Vivace (: :) d		6/8 Sarabanda Allegro (: :) d
9	C Preludio Largo (: :) B	3/4 Corrente Allegro (: :) B	C Grave g + HS	♩ Tempo di Gavotta Al. (: :) B
10	C 3/2 Preludio Adagio – Al. – Ad. G		C Grave e + HS	♩ Tempo di Gavotta Presto (: :) G
11	C Preludio Largo c	3/4 Corrente Allegro (: :) c		C Allemanda Allegro (: :) c
12	C 3/4 Preludio Largo h	♩ Allemanda Presto (: :) h		12/8 Giga Allegro (: :) h

schwankt (Nr. 9 zwischen IV und V, Nr. 10 zwischen II und III). Für die Positionen IV und V gilt das Prinzip des Tempokontrastes: Auf eine eher langsame Sarabanda folgt eine schnelle Giga (Nr. 11 und 12), auf einen schnellen Satz folgt ein mäßig schnelles Minuetto (Nr. 9 und 10).

Eine solche Konstruktion wirft allerdings die Frage auf, wann ein freier langsamer Satz als Einschub, wann als selbständiger Satz gelten soll. Bei den langen Sätzen dieser Art ist die Zuordnung nicht zweifelhaft, in Frage steht jener Satztyp, der im Wesentlichen aus von Pausen getrennten Akkordgruppen besteht und häufig ohne eigentliche Kadenz mit einem Halbschluss schließt. Dass Sätze (vor allem langsame, vor allem sol-

che in Molltonarten) an die eigentliche Schlusskadenz einen Halbschluss anhängen, ist bei Corelli durchgehend üblich; der Halbschluss wird mit dem gebildet, was im 16. Jahrhundert als Kadenz mit Tenorklausel in der Unterstimme aufzufassen wäre, bei Molltonarten läge dann eine Kadenz „in mi“ vor. Im Kontext von Corellis Musik sind diese Kadenzen erkennbar untergeordnet und müssen halbschlüssig aufgefasst werden.²² Das Fehlen einer vorangehenden Kadenz auf der I. Stufe kann dann als Indiz für „Kürze“ bzw. Unselbständigkeit dienen.

In op. 6 lässt sich die These vertreten, dass solche kurzen Sätze generell unselbständig sind und entweder als Einschub oder als Einleitungsteil eines größeren langsamen Satzes auftreten.²³ Betrachtet man Corellis Gesamtwerk, so scheint der entsprechende Adagio-Satz in WoO 1 selbständig Position III zu vertreten (auch der Beginn in der Paralleltonart stützt diese Auffassung). In op. 4 erscheinen zwei solche Sätze: Nr. 2 „Grave“ steht in derselben Tonart wie die umgebenden Sätze; fasst man es als Einleitung zur folgenden „Corrente“ oder als Einschub auf, bliebe Position III oder IV unbesetzt. Nr. 7 „Grave“ dürfte außerhalb des viersätzigen Schemas stehen; da die Tonart von den umgebenden Sätzen abweicht, bietet sich die Deutung als Einschub an, die dann auch auf Nr. 2 übertragen werden könnte. Im Da-camera-Teil von op. 5 erscheinen zwei kurze langsame Sätze in abweichenden Tonarten (Nr. 9 und 11). Diese sind aber nur beschränkt vergleichbar: Sie haben eine melodiose Oberstimme, Nr. 11 „Adagio“ hat eine klare Kadenz vor dem Halbschluss, in Nr. 9 „Adagio“ ist zumindest eine schwache Kadenz in Terzlage vorhanden. Scheidet man also op. 5 aus, so könnte man eine Entwicklung von WoO 1 (1689), worin kurze langsame Sätze als selbständige Sätze zählen können, zu op. 4 (1694) und op. 6 annehmen, worin die Längenanforderung an einen selbständigen langsamen Satz größer sind.

Über den Erkenntniswert von solchen Zuteilungsfragen lässt sich mit Recht streiten. Hier ging es um den Nachweis, dass auch im Da-camera-Bereich ein Unterschied zwischen Sonaten und Concerti erkennbar ist, der sich mit der jeweiligen Orientierung an dem Corelli-Schema der Sonaten bzw. dem römischen Schema der Concerti erklären lässt.

Gehen wir zu den anfangs genannten Hypothesen zum Verbleib von Corellis Orchestermusik zurück, so ist nach den vorangehenden Ausführungen klar, dass Hypothese 3 auszuschließen ist. Wenn Corelli in dieser Weise zwischen Orchester- und Kammermusik trennt, kann seine verschollene Orchestermusik kaum mit den publizierten Triosonaten identisch sein.²⁴

²² Vgl. Andreas Pfisterer, „Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis“, in: *Mth* 22 (2007), S. 25–33, dort S. 29.

²³ Als Einleitungsteil fungieren Nr. 2/3 Grave, Nr. 8/1 Vivace, Nr. 11/3 Adagio. Die Unterscheidung zwischen Einschub und Einleitung mag überflüssig erscheinen; als Kriterium bietet sich allerdings die Übereinstimmung der Tonart mit dem folgenden Satz/Teil an, die in den genannten Fällen gegeben ist (bei Nr. 2 moduliert dann der folgende Teil).

²⁴ Peter Allsop hat der verbreiteten Auffassung widersprochen, dass die Concerti op. 6 im Wesentlichen instrumentierte Triosonaten seien. Das entscheidende Argument liefern die Fugensätze, die offensichtlich vierstimmig konzipiert sind und eine Trio-Aufführung nur als Notlösung zulassen (Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford 1999, S. 144–146). Auch dies unterstützt von einer anderen Seite her die Ablehnung von Hypothese 3.

Dagegen spricht auch Georg Muffats Vorrede zu seinem Konzert-Druck von 1701²⁵: Schon im Titelbeginn nennt er die Vermischung von Ernst und Lust; dies konkretisiert er mit dem Verweis auf die „muntere, und auß dem Lullianischen Brunn geschöpfte Lieblichkeit in den *Ballet-Arien*“ und die „tieffsinnig außgesuchte[n] *Affecten* der Italiänischen Manier“. Die Erläuterung, dass seine Konzerte aufgrund dieser Mischung weder zur Kirche noch zum Tanz passen, sondern nur zur Unterhaltung, entspricht in gewisser Weise Corellis Aussage im Vorwort zu op. 6, dass seine Konzerte sowohl für die Kirche wie für die Abendunterhaltung zu gebrauchen seien. (Über den Kirchenstil gab es wohl unterschiedliche Meinungen, und Tanz ist für Corelli kein Thema.) Wenn Muffat die Idee zu dieser Vermischung auf die 1682 in Rom gehörte Orchestermusik Corellis zurückführt, kann damit schwerlich op. 1 gemeint sein, op. 2 schon eher.²⁶ Am besten passt jedoch die Tradition der römischen Satzfolge mit ihrer Verknüpfung von fugenartigen, tanzartigen und freien Sätzen zu seiner Beschreibung. Muffats eigene Satzfolgen haben zwar nichts mit dem römischen Schema zu tun;²⁷ der Wechsel von echten Tanzsätzen und freien Binnensätzen, dürfte aber auf einer abstrakteren Ebene auf das römische Vorbild verweisen.²⁸

Nach der Darstellung der eigenen Deutung sind noch zwei Auseinandersetzungen zu führen. Richard Platt hat in seiner Partituredition von op. 6²⁹ eine Satzgliederung vorgenommen, welche die Zahl der Sätze eines Concerto auf drei bis fünf reduziert. Er wendet dabei konsequent das Kriterium des Ganz- oder Halbschlusses an; d. h. jeder Teil, der mit einem angehängten Halbschluss endet, wird mit dem folgenden zusammengezogen. Das Ergebnis sind „Sätze“, die vielfach aus zwei oder drei kontrastierenden Teilen zusammengesetzt sind; eine Regel für die Zahl und Folge dieser Sätze lässt sich dann nicht aufstellen. Die Problematik dieser auf den ersten Blick sauberen Teilung zeigt sich, wenn man das Kriterium probenhalber auf die Sonaten op. 1 und 3 überträgt. Neben viersätzigen Sonaten (op. 1,1–3 und 8–9; op. 3,1+5+7+11) stünden dann eine sechssätzliche (op. 3,12), eine zweisätzliche (op. 3,10) und eine Reihe von dreisätzigen Sonaten unterschiedlicher Satzfolge. Eine sinnvolle Ordnung lässt sich in die Satzfolge nur bringen, wenn man das Kriterium von Ganz- und Halbschluss ausklammert und

²⁵ Georg Muffat, *Auserlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumentalmusik (1701). Sechs Concerti grossi I*, hrsg. von Erwin Luntz (= DTÖ 23), Wien 1904 (Nachdruck Graz 1959), S. 1–22. Ich zitiere aus dem Beginn der deutschen Fassung S. 8.

²⁶ Interessanterweise rechnen Spitzer / Zaslav bei der Frage, was Muffat 1682 in Rom gehört hat, ohne Begründung nur mit den „Kirchensonaten“ op. 1 und 3 (Spitzer / Zaslav, S. 135); Daverio bezieht alle Triosonaten ein (Daverio, S. 204).

²⁷ Am ehesten könnte man die an dritter Position stehende „Fuga“ von Nr. 5 des *Armonico tributo* (Georg Muffat. „*Armonico tributo*“ 1682 – „*Exquisitoris harmoniae instrumentalis gravi-jucundae selectus primus*“ 1701. *Concerti grossi II*, hrsg. von Erich Schenk (= DTÖ 89), Wien 1953, S. 50) mit dem römischen Schema in Verbindung bringen. Daverio verknüpft diese Satzfolge mit Nr. 15 der Rosenkranzsonaten Heinrich Ignaz Franz Bibers (DTÖ 25), wo an dritter Stelle eine „Canzone“ erscheint (Daverio, S. 205). Dieser Canzone liegt allerdings als Thema der Beginn der vorangehenden „Aria“ zugrunde, so dass sie als Sonderfall einer abschließenden Variation gelten kann. Der römische Vergleichspunkt scheint mir hier näherzuliegen als der salzburgische.

²⁸ John Daverio versucht Muffats Aussagen zu relativieren und stellt dem die Aussage entgegen: „the only possibly new feature of his sonatas was the optional *concerto grosso* scoring“ (Daverio, S. 203–205, das Zitat S. 205). Nach Daverio hätte Muffat die Kombination von tanzartigen und freien Sätzen bei seinem Salzburger Kollegen Biber lernen können. Dessen Orchestersuiten (*Mensa sonora* 1680, DTÖ 96) kennen allerdings nur freie Einleitungs- und Schlusssätze, keine freien Binnensätze, wie sie bei Muffat die Regel sind. Die Violinsonaten (1681, DTÖ 11) andererseits kennen den Wechsel von freien und tanzartigen Sätzen; die tanzartigen Sätze sind jedoch Variationssätze, die freien Sätze bestehen zu großen Teilen aus virtuoser Figuration und enthalten häufige Tempowechsel. Der Weg von diesen Solosonaten zu Muffats *Tributo* scheint mir erheblich weiter und abstrakter zu sein als von Corellis Musik.

²⁹ Arcangelo Corelli, *12 Concerti grossi op. 6/1–12*, hrsg. von Richard Platt, London u. a. 1997.

sich an die in den meisten Fällen gut erkennbaren Satztypen hält. Die Frage einer Satzverknüpfung kann dann für die Einzelanalyse relevant werden, nicht aber für das im Hintergrund stehende Schema der Satzfolge. Gilt dies (anerkanntermaßen) für die Triosonaten, muss es ebenso für die Concerti gelten, solange Platts Methode nicht zu plausibleren Ergebnissen führt als die oben dargestellten.

Franco Pipernos Hypothese, dass die Concerti in op. 6 aus selbstständigen Satzpaaren zusammengesetzt seien, stützt sich auf eine sehr grobe Einteilung der Sätze/Teile in langsame und schnelle (ohne Rücksicht auf Tonarten oder Satztypen) sowie auf die schon kommentierte Satzverknüpfung durch angehängte Halbschlüsse.³⁰ Um diesen analytischen Befund historisch zu interpretieren, zieht er zwei weitere Argumente heran: die erschließbare Integration von älteren Sätzen in op. 6 und die Regel, dass Einleitungssinfonien zu Vokalwerken normalerweise nur zwei Sätze haben.³¹

Für die letztere Regel zitiert Piperno allerdings keine positiven Belege, sondern nur die Ausnahmen: Corellis einzige direkt erhaltene Oratoriensinfonie WoO 1 (5 Sätze) und Alessandro Scarlattis Oratoriensinfonie zu *Agar et Ismaele* (Rom 1683, 5 Sätze). Hinzu-fügen kann man eine Oratoriensinfonie zu *Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda* (Modena 1687) des zu Corellis direktem Umfeld gehörenden Flavio Lanciani (5 Sätze).³² Positive Belege für zweisätzliche Sinfonien lassen sich bei Stradella finden.³³ Dort ist allerdings zu beachten:

1. Der am ehesten als typisch anzusehende Fall, repräsentiert etwa durch die Sinfonia zu *La Circe* (Frascati 1668)³⁴, entspricht den Positionen I und II des römischen Schemas; da im ersten Satz ein impliziter Tempowechsel erscheint, läge nach Pipernos Kriterien eine dreisätzliche Anlage Langsam-Schnell-Schnell vor.

2. Neben zweisätzigen Sinfonien treten auch ein-, drei-, vier- und fünfsätzliche Stücke auf. Man kann daraus ableiten, dass zweisätzliche Sinfonien zu Vokalwerken in Rom gängig waren, nicht aber, dass fünfsätzliche Sinfonien abwegig wären. Umgekehrt gilt, dass die zwei selbständig überlieferten Orchesterwerke Stradellas (Nr. 25–26) vier Sätze umfassen; in diesem Bereich ist also Zweisätzlichkeit gar nicht belegt. Da Stradellas Musik handschriftlich überliefert ist, besteht kein Anlass zur Annahme, dass die überlieferten Fassungen nicht den Aufführungsfassungen entsprechen.

Zum erstgenannten Argument ist zu sagen, dass der einzige bei Corelli sicher belegte Fall eines älteren Satzes, op. 6,6/3 Largo, nicht als Einzelstück entstanden ist, sondern als Teil einer fünfsätzigen Anlage (WoO 1). Für die autographe Aufzeichnung zweier Sätze (op. 6,8/7 Pastorale; op. 6,10/4 Corrente, hier in D-Dur statt C-Dur) fehlt leider jeder Kontext. Da wir über Corellis Arbeitsweise nichts wissen, ist zunächst nicht zu ent-

³⁰ Piperno, S. 362–365. Was die Halbschlüsse angeht, erkennt Piperno zu Recht, dass sie nachträglich angefügt sein können (S. 366). Sein auf S. 366, Anm. 21 genanntes Beispiel (op. 6,5, 1. Allegro) zeigt allerdings nur den Anhangscharakter des Halbschlusses, der für alle derartigen Stellen gilt. Aussagekräftiger wäre op. 6,6 Largo, wo der Halbschluss durch den Vergleich mit WoO 1 als sekundär erwiesen werden kann. Daher können die Halbschlüsse nicht zur Rekonstruktion der Vorgeschichte von op. 6 herangezogen werden.

³¹ Piperno, S. 366 mit Anm. 22.

³² Faksimile: Flavio Carlo Lanciani / Giovanni Lorenzo Lulier, *Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda – Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, hrsg. von Howard E. Smither (= *The Italian Oratorio, 1650–1800*, Bd. 6), New York – London 1986.

³³ Vgl. Carolyn Gianturco / Eleanor McCrickard (wie Anm. 4) und Gloria Staffieri, „Arcangelo Corelli compositore di ‚sinfonie‘“, in: *Studi corelliani IV: Atti del quarto congresso internazionale*, hrsg. von P. Petrobelli, G. Staffieri, Florenz 1990, S. 335–357, dort S. 356–357.

³⁴ Edition: Stradella, *Tre cantate* (wie Anm. 13), S. 3–4.

scheiden, ob dieses Blatt den Charakter einer Skizze für größere Werke, einer Kompositionsnotenschrift zweier selbständiger Werke oder eines umständehalber entstandenen Auszugs aus größeren Werken hat.

Hans Joachim Marx, der dieses Doppelblatt genauer untersucht hat, sieht aufgrund der auf das Notwendigste beschränkten Notation den „Entwurfscharakter“ für evident an; dies ist im Übrigen das einzige positive Indiz für die Zuschreibung der Schrift an Corelli.³⁵ Stützen ließe sich diese Bewertung durch zwei (der wenigen) Korrekturen in der Corrente. Am Ende beider Teile dieses Satzes erscheint eine ausgedehnte Sequenz über einer absteigenden Basslinie, die jeweils mit Vertauschung der Violinstimmen wiederholt wird, im ersten Teil auf der V. Stufe (A im Autograph, G im Druck), im zweiten Teil eine Quarte höher auf der I. Stufe (D bzw. C). Im ersten Teil ist sie ohne Korrektur geschrieben, in zweiten Teil treten beim ersten Durchlauf in Viola und Solo-Cello Korrekturen auf, die den Ausstieg aus der Sequenz in die Kadenz betreffen. In der Viola (T. 73) ist der Ausstieg zunächst einen Takt zu früh, d.h. eine Stufe zu hoch, eingetragen worden; im Solo-Cello (T. 74) hat der Schreiber umgekehrt den Ausstieg zunächst verpasst und die Sequenz weitergeführt. Diese Fehler deuten auf eine Abschrift und auf eine Transposition, wo es leicht fällt, in der Sequenz um eine Position zu verrutschen. Das ist gegeben, wenn man annimmt, dass der Schreiber nicht von einer vollständigen Vorlage abschrieb, sondern von der Parallelstelle im ersten Teil. Nähme man eine vollständige Vorlage in einer anderen Tonart an, so wäre seltsam, dass ein derartiger Fehler an dieser Stelle zweimal passiert, sonst aber nicht.

Dennoch muss offenbleiben, für welchen Zusammenhang die Sätze bestimmt waren. Orchestermusik schrieb Corelli vermutlich für den Eigengebrauch und für konkrete Aufführungsanlässe. Da bei der Aufführung eine Partitur nicht benötigt wurde, ist nicht auszuschließen, dass Corelli die Sätze auf losen Blättern notierte und dann dem Kopisten gab mit mündlichen Anweisungen für die Herstellung des Aufführungsmaterials.

Insgesamt ist Pipernos Hypothese so schwach belegt, dass man sie bis auf Weiteres zur Seite legen sollte. Es spricht nichts gegen die Annahme, dass Corellis Orchestermusik im Normalfall fünfsätzig war und dass solche Stücke auch als Einleitungen zu Vokalmusik dienen konnten, ohne den traditionellen Rahmen zu sprengen. Alle Zerlegungshypothesen zu op. 6 müssen im Einzelfall dokumentarisch oder analytisch belegt werden. Ein Beispiel dafür soll anhangsweise folgen.

Das erste Allegro des fünften Concerto in B-Dur wird von einem kurzen Adagio-Teil eingeleitet, dessen Schlusskadenz *attacca* in das Allegro mündet. Dieser Teil kann hier außer Betracht bleiben; die Frage, ob er nachträglich angefügt sei, wird sich nicht beantworten lassen. Der Ablauf des eigentlichen Allegro-Satzes lässt sich folgendermaßen darstellen:

T. 9b	16b	21b	32	43b	50b	62
A1	B	A2	C1	D1	D2	C2
I-V	V-	I-I	I-I	I-VI	VI-III	I-I

³⁵ Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 6), Köln 1980, S. 16–23, das Zitat S. 22. Ein Faksimile ist ebd. S. 18–21 abgedruckt, in größerem Format schon im vierten Band der Gesamtausgabe S. 10–13.

Sowohl A1-B-A2 als auch C1-D1-D2-C2 bilden Formverläufe, in denen ein Rahmenteil wiederkehrt. Im zweiten Fall liegt zwar kein eigentliches Da capo vor, die Anordnung der Kadenzstufen entspricht jedoch weitgehend der einer Da-capo-Arie: Der Rahmenteil ist tonartlich geschlossen, der Mittelteil endet mit einer Kadenz am „Fernpunkt“³⁶, der ohne modulierende Überleitung die Wiederaufnahme des Beginns folgt; lediglich der Übergang zum Mittelteil, der in der Arie meist ebenfalls eine Zäsur ohne Modulation aufweist, ist hier nach der Kadenz der I. Stufe in T. 43 gleitend. Im ersten Fall stehen dagegen die beiden Versionen des Rahmenteils im Verhältnis von Exposition und Reprise: A1 moduliert zur V. Stufe, A2 umgeht die Modulation und schließt auf der I. Stufe. Der Mittelteil B hat in diesem Fall keine eigene Kadenz, er vollzieht nichts weiter als die Rückmodulation.

Die beiden dreiteiligen Abläufe sind nicht redundant, keine Kadenzstufe tritt doppelt auf, keine formale Situation wiederholt sich; dennoch sind sie nicht aufeinander angewiesen und könnten ohne Schwierigkeiten für sich stehen. Die motivischen Bezüge zwischen beiden gehen nicht über die bei Corelli ohnehin stereotypen Kadenzformeln (T. 25–27 / 69–71) und die ebenfalls nicht signifikante durchlaufende Sechzehntelbewegung hinaus. Da Parallelen zu einer solchen ‚Hintereinanderstellung‘ zweier geschlossener formaler Abläufe bei Corelli nicht vorliegen, ist zu vermuten, dass es sich bei diesem Satz um das Ergebnis der Verbindung zweier ursprünglich selbständiger Sätze handelt.

Für den ersten dieser Sätze (T. 9b–31+Schlusston) gibt es eine enge Parallele im Kopfsatz der Sonate op. 4,10: Nach einer sehr kurzen Adagio-Einleitung erscheinen zwei Takte mit Wechselspiel der beiden Violinstimmen, die mit Ausnahme der konkreten Figuration identisch sind mit T. 9b–11b des Konzertsatzes; dann führt eine Synkopenkette zur Kadenz auf der V. Stufe, sie ist in op. 6,5 kürzer als in op. 4,10; in der Reprise erscheint in op. 4,10 die Kadenz zur V. Stufe noch einmal, weshalb ein zur Kadenz der I. Stufe führender Anhang folgen muss. Der Hauptunterschied liegt in der Anlage des Mittelteils: Nach dem parallelen Beginn mit einer chromatisch aufsteigenden Basslinie führt op. 6,5 auf dem schnellsten Weg zur Reprise, in op. 4,10 dagegen erscheint eine Kadenz zur VI. Stufe, eine Kadenz zur III. Stufe und ein Neueinsatz der Reprise ohne Modulation. Der Sonatensatz ist also länger (33 Takte gegen 23) und komplexer als die erschlossene Vorlage der T. 9b–31 des Konzertsatzes.

Es liegt daher nahe, diese Vorlage vor op. 4,10, jedenfalls aber in zeitlicher Nähe zu der Sonate zu datieren. Diese muss vor der Drucklegung 1694 entstanden sein, vermutlich nach der Drucklegung der Kammersonaten op. 2 (1685). Da vergleichbare Sätze aus den 1689 gedruckten Kirchensonaten op. 3, das Vivace von Nr. 3 (vgl. T. 8–12 mit T. 9b–11 des Konzertsatzes) und das Vivace von Nr. 6 noch keine Reprisenanlage aufweisen, empfiehlt es sich nicht, mit der Datierung hinter 1689 zurückzugehen. Falls es sich bei der erschlossenen Vorlage um ein Orchesterwerk gehandelt hat (nicht um eine Triosonate, was denkbar wäre, da die Violastimme ohne Schwierigkeiten weggelassen werden kann), läge ein Fragment vor, das zeitlich in die Nähe von WoO 1 gehört.

³⁶ Ich übernehme diesen Begriff von Manfred Hermann Schmid, vgl. *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* (= Mozart Studien 9), Tutzing 1999, S. 21 u. ö.

Für den zweiten erschlossenen Satz (T. 32–74) liegt kein so enger Parallellfall vor. Der erste voll entwickelte Da-capo-Satz bei Corelli scheint der Schlusssatz von op. 3,8 zu sein; diese Sonate halte ich aus andernorts zu erläuternden Gründen für den jüngsten Bestandteil dieses Opus, daher auf 1689 zu datieren. Als nächste Parallelen für den Beginn kann man auf den Beginn des Largo von op. 4,9 und die Takte 5–10 des Tempo di Gavotta derselben Sonate verweisen, für den Mittelteil auf jenen des eben schon genannten Kopfsatzes von op. 4,10. Chronologisch wäre auch hier nicht hinter 1689 zurückzugehen.

Warum Corelli zwei vermutlich unabhängig voneinander entstandene Sätze zu einem verknüpft, lässt sich erahnen, wenn man die einfachen Längendimensionen vergleicht. Für sich sind diese erschlossenen Sätze ähnlich kurz wie vergleichbare Sätze in den Trio-sonaten (23 und 41 Takte). Vergleichbare Sätze (d. h. nicht fugenartige, nicht tanzartige C-Allegro-Sätze) in op. 6 sind in erster Linie das erste Allegro von Nr. 6 mit 60 Takten und das Allegro von Nr. 12 mit 76 Takten, in zweiter Linie die durch Wiederholung der beiden Teile verlängerten Allegro-Sätze von Nr. 4 (47 Takte) und Nr. 10 (40 Takte). Durch die Zusammenfügung zweier älterer Sätze konnte Corelli den Anschluss an die mittlerweile gewachsenen Dimensionen seiner Orchesterkompositionen gewinnen.

Derselbe Hintergrund ist auch für die Funktionsverschiebung des aus WoO 1 übernommenen Satzes in op. 6,6 zu vermuten. Die Originalfassung ist zwar aufgrund des langsamen Tempos lang und gewichtig, auf dem Papier stehen jedoch nur 26 Takte (in der überarbeiteten Fassung 29 Takte). Der kürzeste geradtaktige Fugensatz in op. 6 hat 36 Takte (Nr. 7/5), der längste 64 Takte (Nr. 5/3).³⁷ An der Position des langsamen Binnensatzes kann der übernommene Satz dagegen mit entsprechenden Sätzen in op. 6 konkurrieren (13–33 Takte). Von den übrigen Sätzen von WoO 1 wäre der Adagio-Satz mit acht Takten nur als Einleitung zu einem größeren Satz verwendbar gewesen und in seiner harmonischen Schlichtheit überholt. Das Allegro, das einige Parallelen zum Vivace aus op. 3,6 zeigt³⁸ und vielleicht als Allemanda einzuordnen wäre, liegt mit 28 Takten knapp unterhalb des Spektrums in op. 6 (34–42 Takte), würde dort aber vor allem rhythmisch auffallen gegenüber den von kontinuierlicher Achtel- oder Sechzehntelbewegung geprägten Allemanden. Der Schlusssatz wäre als „Tempo di Sarabanda“ einzuordnen (vgl. op. 2,8 und op. 2,9) und hat keine direkte Entsprechung in op. 6, wo Sarabanden nur relativ unstilisiert auftreten (Merkmal: 4+4 Takte vor dem Doppelpunkt). Vergleichbar wäre am ehesten das Vivace („Tempo di Minuetto“) am Ende von Nr. 7, das fast die gleiche Taktzahl hat (68/69). Für diesen Satz wie für das einleitende Grave ist die bloße Länge keine hinreichende Erklärung für die Nichtübernahme; möglicherweise fehlte Corelli ein passender Kontext für die ‚Rettung‘ dieser Sätze, womöglich hatten sich seine stilistischen Vorlieben verschoben.

Ebenfalls anhangsweise soll die *Sonata a quattro* WoO 2 besprochen werden, ein Orchesterwerk, das in op. 6 keine Spuren hinterlassen hat. Überliefert ist es in einem von Corelli nicht autorisierten Druck Etienne Rogers von 1699 und in einer Reihe

³⁷ Der 113 Takte lange 3/4-Fugensatz von Nr. 3 kann hiermit nur bedingt verglichen werden; als Vergleichspunkt mit den geradtaktigen Sätzen wäre am ehesten die halbierte Taktzahl (57) geeignet.

³⁸ Der harmonische Verlauf entspricht in auffälliger Weise der Corrente von op. 2,2.

Beispiel 1: Kadenz mit neapolitanischem Sextakkord

op. 1,9/4,31-35

Musical score for op. 1,9/4,31-35. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a cadence with a Neapolitan sixth chord. The upper staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of chords and a final cadence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

op. 2,9/1,16-18

Musical score for op. 2,9/1,16-18. The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a cadence with a Neapolitan sixth chord. The upper staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of chords and a final cadence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

WoO 2/5,16-20

Musical score for WoO 2/5,16-20. The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features a cadence with a Neapolitan sixth chord. The upper staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of chords and a final cadence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

op. 3,5/1,18-20

Musical score for op. 3,5/1,18-20. The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a cadence with a Neapolitan sixth chord. The upper staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of chords and a final cadence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

op. 3,7/1,17-18

Musical score for op. 3,7/1,17-18. The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a cadence with a Neapolitan sixth chord. The upper staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of chords and a final cadence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

von Handschriften, die vermutlich um dieselbe Zeit entstanden sind.³⁹ Da keinerlei Hinweise auf den Entstehungskontext vorliegen, muss eine Einordnung dieses Werkes aufgrund stilistischer Merkmale vorgenommen werden. Zunächst bieten sich hierfür die beiden geradtaktigen Tanzsätze an; beide sind durch eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten mit den Allemanden von op. 2 verknüpft.⁴⁰ Die wichtigste dieser Gemeinsamkeiten ist eine Kadenzformel mit neapolitanischem Sextakkord, deren Geschichte sich einigermaßen treffend beschreiben lässt (Bsp. 1): Den Ausgangspunkt bildet eine Kadenz im langsamen Dreiertakt mit Imitation der beiden Oberstimmen, sie tritt in dieser Form dreimal in op. 1 auf (Nr. 9/4; 11/3 zweimal) und ein weiteres Mal metrisch verschoben (Nr. 9/3). Geradtaktige Varianten, bei denen die Imitation meist unkenntlich wird, treten zweimal in op. 2 auf (Nr. 2/1; 9/1), daneben in WoO 2/5 und WoO 10/3. Von op. 3 an wird diese Formel durch eine etwas andere ersetzt, nun regelmäßig im geraden Takt mit enger verzahnten Oberstimmen. Von den zwei im Beispiel dargestellten gängigen Varianten bewahrt die erste die typische Bassführung,⁴¹ die zweite führt mit einem doppeldominantischen verminderten Septakkord einen weiteren harmonischen Reiz ein.⁴² Da das Auftreten dieser Formeln innerhalb von op. 1–4 tatsächlich eine klare Grenze zwischen op. 2 und op. 3 zeigt, ist die Formel chronologisch signifikant; ein Auftreten der älteren Formel in WoO 2 fordert daher eine Datierung zumindest des betroffenen Satzes in die Nähe von op. 1 und 2, d. h. in die erste Hälfte der 1680er-Jahre. Einer Ausdehnung dieses Datierungsansatzes auf die übrigen Sätze steht, soweit ich sehe, nichts im Wege. Der Einleitungssatz Adagio – Andante largo (in der GA als zwei Sätze gezählt) ist gegenüber dem vergleichbaren Einleitungssatz von op. 3,5 harmonisch ausgesprochen zahm,⁴³ der Adagio-Teil entspricht dem Beginn des Adagio aus op. 1,10. Der fast nur aus umgebogenen Kadenzen bestehende Grave-Satz ist wohl als misslungenes Experiment anzusehen; einen vergleichbaren Satz bei Corelli kenne ich nicht.⁴⁴ Bedenken könnte der Schlusssatz erregen, der als Menuett einzuordnen ist.⁴⁵ Menuette fehlen in Corellis op. 1–5 vollständig, erst in op. 6 treten zwei als solche gekennzeichnete Minuetti auf, denen man den nicht gekennzeichneten Schlusssatz von Nr. 7 zur Seite stellen kann. Warum das Menuett bei Corelli so selten ist, wird sich schwer ergründen lassen, vielleicht ist die musikalische Ähnlichkeit zur bei Corelli fest etablierten Sarabanda zu groß. Gekannt haben wird Corelli diesen Tanz spätestens seit der Begegnung mit Muffat 1682, so dass eine periphere Beschäftigung damit in den frühen 1680er-

³⁹ Vgl. den Kritischen Bericht: Arcangelo Corelli, *Werke ohne Opuszahl*, hrsg. von H. J. Marx (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 5), Köln 1976, S. 110–112; außerdem: Agnese Pavanello, „Corelli tra Scarlatti e Lully. Una nuova fonte della sonata WoO 2“, in: *AMI* 71 (1999), S. 61–75 (korrigierter Abdruck nach S. 166).

⁴⁰ Vgl. WoO 2/3,4–6 mit op. 2,6/1,4–5; WoO 2/3,6–7 mit op. 2,5/2,9–10; WoO 2/3,10–14 mit op. 3,9/4,15–19; WoO 2/3,16–18 mit op. 2,5/2,7–9 und 22–23; WoO 2/5,2–6 mit op. 2,4/2,15–18; WoO 2/5,6–7 mit op. 2,4/2,6–7; WoO 2/5,8–10 mit op. 2,3/4,13–15; WoO 2/5,12–20 mit op. 2,9/1,14–18.

⁴¹ Belege: op. 3,5/1; 3,11/2 (Variante in Oberstimme und Bass); 4,1/4; 4,2/2. In verschiedenen zweistimmigen Reduktionen findet sich die Formel in op. 5,2/4; 5,2/5; in den 3/4-Takt rückübertragen in op. 6,3/2 und 5,5/3 (reduziert).

⁴² Belege: op. 3,7/1; 3,11/1; 6,12/3.

⁴³ In WoO 1 vom März 1689 wäre der Adagio-Satz in der Mitte sowie der Beginn des einleitenden Grave vergleichbar.

⁴⁴ Umgebogene Kadenzen finden sich gehäuft etwa in op. 6,8/2, dort aber im Rahmen eines imitierenden Satzes.

⁴⁵ Vgl. Pavanello, *Corelli tra Scarlatti e Lully*, S. 64–67.

Jahren zumindest denkbar ist.⁴⁶ Denkbar wäre natürlich auch eine spätere Zufügung dieses Satzes, wofür aber sonst keine Indizien sprechen.

Die Frage nach der chronologischen Stilentwicklung Corellis und den Möglichkeiten einer Datierung der überlieferten Orchestermusik ist damit nur sehr äußerlich angeschnitten. Beiträge hierzu haben Michael Talbot und Agnese Pavanello geliefert,⁴⁷ ich hoffe, auch selbst an anderer Stelle etwas beitragen zu können. Soweit ich sehe, deuten alle Indizien in dieselbe Richtung wie die hier angeführten: Teile aus op. 6 lassen sich in die Nähe von 1689 setzen; wenn der Fall von WoO 1 mit der Aufnahme von einem von fünf Sätzen in op. 6 repräsentativ ist, wäre mit 80% Überlieferungsverlust zu rechnen. Die Integration von noch älteren Sätzen in op. 6 ist dagegen unwahrscheinlich. Daher ist zumindest für die ersten Jahre von Corellis Kompositionstätigkeit tatsächlich mit einem Totalverlust der Orchestermusik zu rechnen. Eine Vorstellung von den Stücken, die Muffat gehört hat, kann am ehesten WoO 2 vermitteln, das aber vermutlich nur einen Ausschnitt der stilistischen Bandbreite bietet (z. B. keine Fuge).

⁴⁶ Neben dem Schlusssatz von WoO 2 ist noch auf den musikalisch eng verwandten Schlusssatz von WoO 10 zu verweisen, das vermutlich in dieselbe Zeit gehört.

⁴⁷ Michael Talbot, „Stylistic Evolution in Corelli's Music“, in: *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, hrsg. von Stefano La Via (= Quaderni della Rivista Italiana di musicologia 33), Florenz 1996, S. 143–158. Agnese Pavanello, „Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli“, in: *Sjbmw* N.F. 19 (1999), S. 197–245. Vgl. auch Pfisterer, Quintfallsequenz (wie Anm. 22).