

Die Entstehung des Instrumentalkonzerts und seine Gestaltung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Zu den Begriffen Konzert / Concerto und zum vokalen Konzert

Mit → ›Konzert‹ verbindet man heute zwei Bedeutungen: die Gattung des Instrumentalkonzerts zum einen, die durch das Musizieren von einem oder mehreren Soloinstrumenten und Orchester bestimmt ist, und die musikalische Veranstaltung zum anderen. Im Unterschied dazu sind die Konnotationen des Begriffs Konzert – bzw. in der damaligen Bezeichnung → ›Concerto‹ – vom 16. bis zum 18. Jahrhundert komplexer und vielfältiger. Der Begriff umfasste nicht nur Instrumental-, sondern auch Vokalwerke, er wurde nicht nur für die Gattung und die Veranstaltung, sondern auch für das Ensemble angewandt. Und bezüglich des Gattungsbegriffs sind Kompositionsgeschichte und Begriffsgeschichte nicht immer deckungsgleich (📖 Scherliess 1996, S. 628), denn ein als Konzert oder Concerto benanntes Werk war nicht immer ein Konzert im oben genannten Sinne. Dies gilt insbesondere für die vokalen Konzerte des 17. Jahrhunderts, aber auch für instrumentale Kompositionen am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts. Auf der einen Seite wurden Kompositionen als Concerto bezeichnet, die keineswegs die Merkmale der sich um 1700 herausbildenden Konzertkompositionen trugen, auf der anderen Seite wurden Konzertkompositionen auch mit dem Begriff ›Sinfonia‹ (→ Symphonie) oder ›Sonata‹ (→ Sonate) versehen. Ein kurzer Überblick über die frühe Geschichte des Begriffs mit Hinweisen auf die Kompositionspraxis soll die Problematik verdeutlichen.

Concerto wird aus zwei eigentlich konträren Bedeutungen desselben Wortes hergeleitet: dem lateinischen ›concertare‹, das wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren bedeutet, und dem italienischen ›concertare‹ (seit dem 14. Jahrhundert, zurückgehend auf die Vetus Latina

des 2.–3. Jahrhunderts), das entgegengesetzten Sinn trägt, nämlich zusammenwirken, in Übereinstimmung bringen, miteinander abstimmen, zusammenspielen (📖 Reimer 1973, S.1f.). In der zweiten Bedeutung wurde der Begriff seit dem frühen 16. Jahrhundert (seit 1519 nachweisbar) in Italien gebraucht, nämlich als Sammelbezeichnung für ein musikalisches Ensemble, also für eine Gruppe von Musikern bzw. Instrumenten, die zusammenwirkten; in diesem Kontext wurden auch Bestimmungen getroffen, welche Instrumente am besten zusammenklingen, so beispielsweise bei ERCOLE BOTTRIGARI (*Il desiderio*, 1594). Wenn also im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert von *concertare* die Rede ist, bedeutet dies meist schlicht ›zusammenspielen‹ und nicht ›konzertieren‹ im späteren Sinn. Die Bedeutung von *Concerto* als Bezeichnung für ein musikalisches Ensemble war noch im 18. Jahrhundert üblich und zuweilen auch heute neben der Bezeichnung für die Gattung und die Veranstaltung.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Begriff auch auf Kompositionen übertragen, also auf die für Ensemble bestimmten Stücke. Gemeint war damit vokale Ensemblesmusik mit Generalbass (→ *Basso continuo*) oder mit obligater Instrumentalbegleitung. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde versucht, den kompositorischen Begriff *Concerto* zu präzisieren. Von großer Bedeutung im deutschsprachigen Bereich und nachhaltiger Wirkung bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Darlegungen von MICHAEL PRAETORIUS (1571–1621) in seinem *Syntagma musicum* III von 1619: Er erklärte nun ›*concertare*‹ im Sinne von wetteifern und streiten, und sah dieses Prinzip in mehrchörigen Werken, aber auch in Generalbasskompositionen mit der Gegenüberstellung von Vokalstimmen und Instrument bzw. auch der Satztechnik der → *Imitation* verwirklicht. Als Vorbild für mehrchörige Werke erwähnte er Vokalkompositionen GIOVANNI GABRIELIS (zw. 1554 und 1557–1612), der die Technik der → *Mehrchörigkeit* zur Vollkommenheit geführt habe, und als Vorbild für solistische Generalbassstücke LODOVICO VIADANAS (1564–1645) Solomotetten (📖 Forchert 1996, S. 632–642).

Praetorius hat in seinem eigenen Schaffen beide Vorbilder einbezogen und verbunden: Nach der Komposition von mehrhörigen Werken und von Sologesängen kombinierte er beide Prinzipien in seiner *Polyhymnia Caduceatrix* (1619). Der von Praetorius definierte Concerto-Begriff setzte sich im 17. und 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Bereich generell durch: Er wurde von JOHANN MATTHESON (1661–1764) (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 221–222), der den Wettstreit zwischen Solostimmen und Orgel oder zwischen den Solostimmen untereinander als konstitutives Merkmal des Konzerts ansah, und von JOHANN GOTTFRIED WALTHER (1684–1748) (*Musikalisches Lexikon*, 1732) übernommen, Viadana und Gabrieli wurden ebenfalls als Vorbilder genannt. Gabrieli gilt denn auch bis heute als ›Erfinder‹ des vokalen Konzerts und, da dieses als Vorform des instrumentalen Konzerts angesehen wird, als Erfinder des Konzerts überhaupt. Seine mehrhörigen Vokalkompositionen stimmen vor allem in einem Merkmal mit der sich rund ein Jahrhundert später herausbildenden Gattung des Instrumentalkonzerts überein: der Aufspaltung in verschiedene Klanggruppen (zwei oder mehr Chöre, Vokalchöre gegen Instrumente, Solopartien gegen vollere Besetzung), die im Instrumentalkonzert zu einer Differenzierung in Tutti und Soli führte. Benannt waren Gabrielis Kompositionen sowohl als *Concerti* (1587) als auch als *Symphoniae sacrae* (1597 und 1615).

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff Konzert im deutschsprachigen Bereich einerseits für solistische Vokalwerke mit Generalbass gebraucht, so bspw. von HEINRICH SCHÜTZ (1583–1672), dessen *Kleine geistliche Konzerte* (1636/1639) für den Typus stehen, andererseits auch für größer besetzte Werke nach Art von Praetorius' *Polyhymnia Caduceatrix* (Große Konzerte). Das Geistliche Konzert unterschied sich von der Motette und wurde zur zentralen Gattung der protestantischen Kirchenmusik. Die meisten Kompositionen des dritten Teils der *Symphoniae sacrae* (1650) von Schütz stellen den Typus des Großen Konzerts dar und repräsentieren alle Möglichkeiten von der Doppelchörigkeit über den Wechsel von Soli und Tutti sowie von vokalen und instrumentalen Teilen bis zur generalbassbegleiteten → Monodie.

Die Entstehung des instrumentalen Concerto

Als Titel für Kompositionen der Instrumentalmusik erscheint der Begriff Concerto seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, jedoch in sehr allgemeiner Weise und mehr oder weniger gleichbedeutend mit Sonata oder Sinfonia. Unabhängig von der Benennung sind viele instrumentale Kompositionen des 17. Jahrhunderts von Merkmalen des späteren Konzerts geprägt, die allerdings noch nicht in der für das Konzert typischen Kombination von → Ritornellform, → Transposition des → Ritornells und Tutti-Solo-Wechsel auftreten.

So sind erstens im ganzen 17. Jahrhundert **Ritornellformen** häufig, die jedoch nicht, wie später im Konzert, mit einer Tutti-Solo-Differenzierung verbunden sind: D.h. ein Ritornell ist noch kein Tutti, das von Soloepisoden kontrastiert wird, sondern lediglich ein Formteil gleicher bzw. ähnlicher Melodik, der wiederkehrt. Zweitens werden in Instrumentalsätzen häufig Satzeinheiten auf verschiedenen Tonstufen einander gegenübergestellt; solche **Transpositionssätze** werden erst später auf die Ritornellabschnitte des Konzerts übertragen. Drittens entstand ab den 1660er und 1670er Jahren der Typus der **Trompetensonate** bzw. Trompetensinfonia, in der ein Soloinstrument einem Streichersatz hinzugefügt und damit ein klanglicher Wechsel eingebracht wurde; die als Sonaten benannten Kompositionen sind von der Besetzung her Trompetenkonzerte. Berühmt waren die **Trompetensonaten** GIUSEPPE TORELLIS (1658–1709), die in der Kathedrale San Petronius von **Bologna** zu Beginn der Messe aufgeführt wurden. Der Violinist, Komponist und Pädagoge weilte seit 1684 in Bologna, wo er Mitglied der Accademia filarmonica war und 1686 am Dom San Petronio als Spieler der Tenorviola angestellt wurde. 1696 wurde er vom Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach dem Jüngeren als Konzertmeister eingestellt, nach Reisen nach Berlin, Amsterdam und Wien kehrte er 1700 nach Bologna zurück. Torelli komponierte 35 Trompetensonaten – eine der bedeutendsten instrumentalen Gattungen in Bologna in den Jahrzehnten um 1700 –, die meisten entstanden nach seiner Rückkehr in die Stadt. Des weiteren trug Torelli mit seinen Conerti für Streicher, insbesondere mit

den **Concerti op. 6 und op. 8**, maßgebend zur Entstehung des Instrumentalkonzerts bei (siehe S. 28). Die vor 1700 komponierten Trompetensonaten sind wahrscheinlich auf die Anwesenheit eines hervorragenden Trompeters, Giovanni Pellegrino Brandi, in Bologna zurückzuführen, der zwischen 1679 und 1699 an den Hauptfesten der Kirche spielte. Torelli begründete mit diesen Konzerten einen *all-tromba*-Stil, der dann auch auf das Streicher-Concerto übertragen wurde: Tonrepetitionen, Dreiklangsmotivik und homophone Satzstruktur waren die bestimmenden Merkmale. Indem die Trompete nicht durchgängig mitspielte, entstand ein klanglicher Wechsel zweier in kurzen oder längeren Abschnitten alternierender Gruppen. Frühere Beispiele sind die Trompetensonaten ALESSANDRO STRADELLAS, beispielsweise die *Sonata D-Dur a otto viole con una tromba, 2 chori*, in der die Gruppen im ersten Satz in rascher Abfolge, am Beginn des zweiten in längeren Abschnitten alternieren.

Als wichtigstes Merkmal bildete sich viertens gegen Ende des Jahrhunderts die Differenzierung in → **Tutti**- und → **Solo**-Partien heraus. Vorangegangen war die Anwendung der Doppelchörigkeit bzw. des Gegenüberstellens verschiedener Klanggruppen seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in instrumentalen Kompositionen, z.B. in GIOVANNI GABRIELIS *Sonata pian e forte* (1597) sowie die Gegenüberstellung von Duo- und Trioepisoden in → Canzonen, Sonaten und Symphonien generell. Seit Ende des 17. Jahrhunderts finden sich in den Stimmdrucken Hinweise auf solistisch auszuführende Partien im Wechsel mit mehrfacher Besetzung einer Stimme – bezeichnet mit Solo und Tutti (z.B. in GEORG MUFFATS *Armonico tributo* von 1782 und in Torellis *Concerti musicali* op. 6 von 1698), womit sich das spätere Besetzungsprinzip des Konzerts ankündigt.

Die Bezeichnung Concerto wurde allerdings nicht ausschließlich auf Kompositionen mit den genannten Merkmalen angewandt, und umgekehrt konnten Kompositionen mit Tutti-Solo-Differenzierung – wie oben bereits erwähnt – auch als Sinfonia benannt sein. Ebenfalls als Werktitel erscheint gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Begriff

→ **Concerto grosso** für Werke mit mehrfach besetztem Streicherensemble und → **Concertino** für solistisch besetzte Instrumentalstücke. Das Merkmal eines Concerto grosso war also noch nicht die Kombination von Tutti und mehreren Solisten im Gegensatz zum nur für einen Solisten komponierten → Solokonzert bzw. Solo Concerto, sondern schlicht die mehrfache Streicherbesetzung (großes Ensemble). In diesem Sinne wurde der Begriff Concerto grosso in Entgegensetzung zu Concertino für den stärker besetzten Klangkörper, also für das Tutti, in einer Komposition mit Tutti-Solo-Differenzierung gebraucht. Die Unterscheidung findet sich als Benennung in einer Instrumentalkomposition wohl erstmals in Stradellas *Sinfonia per violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti* (1670er Jahre) und ist als Prinzip, d.h. als Wechsel zwischen größer und kleiner besetztem Ensemble, in der Ouvertüre seiner Kantate *Vola, vola in altri petti* angewandt. Seine Instrumentalwerke (insgesamt 27 erhaltene) sind mit Sinfonia oder Sonata bezeichnet wie z.B. das oben erwähnte Trompetenkonzert, die Form entspricht meist derjenigen der → Kirchensonate.

In rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht bedeutender als Stradellas Kompositionen sind freilich ARCANGELO CORELLIS (1653–1713) **Concerti grossi op. 6**. Der in Fusignano geborene Komponist kam 1670 nach Bologna, wo er wie Torelli Mitglied der Accademia filarmonica war und ebenfalls in der Kapelle des Domes San Petronio spielte. Corelli ging spätestens 1675 nach Rom, dort wurde er als Komponist und Instrumentalist berühmt. Von Beginn an hatte er renommierte Dienstherrn: Er wirkte zunächst bei den von Papst Clemens X. angeordneten Oratorienaufführungen im Oratorio della Pietà in San Giovanni die Fiorentini mit, war 1677–1684 Kammermusiker bei der in Rom im Exil lebenden Königin Christina von Schweden, dann bis 1690 bei dem einflussreichen Kardinal Pamphilj und anschließend bei Kardinal Pietro Ottoboni, dem Neffen des neugewählten Papstes, angestellt. Zudem wurde er vielfach zu allen wichtigen Aufführungen in Kirchen und Adelshäusern engagiert und erhielt Ehrenämter. Corelli komponierte seit den 1680er Jahren Concerti grossi, 1681 wurde

seine erste Sammlung von Triosonaten gedruckt. Die *Concerti grossi* op. 6 sind zwar erst 1714 posthum veröffentlicht worden, aber wahrscheinlich um 1700 entstanden (vgl. Dubowy 1991, S. 189) und waren vor dem Druck in Handschriften verbreitet. Diese Kompositionen sind formal ähnlich gebaut wie → **Triosonaten** (Kirchensonaten und Kammersonaten), als deren Klassiker Corelli gilt, d.h. sie bestehen aus 8 *Concerti di chiesa* mit jeweils 4–7 Sätzen, darunter ein fugierter Satz (→ Fuge), und 4 *Concerti da camera* mit Präludium und einer Folge von Tanzsätzen (Preludio, meist im Ouvertürenstil, Allemande, Corrente, Gavotte, Sarabanda, Menuett, Giga). Konzert und Triosonate decken sich formal (📖 Braun 1981, S. 294), für die Herausbildung des Konzerts von Bedeutung ist jedoch eben jener Wechsel von einer stärkeren und einer weniger stark besetzten Gruppe: Zur Triosonatenbesetzung (2 Violinen und Basso continuo) tritt ein zweiter Klangkörper hinzu, der um die Bratsche erweitert wird und bei dem nach Belieben die Instrumente auch verdoppelt werden können. Dies wird im Titel von Corellis op. 6 benannt: *Concerti grossi con duoi violini e violoncello di Concertino obligato e duoi altri violini, viola e basso di Concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare* (*Concerti grossi mit zwei Violinen und Violoncello im Concertino obligato und zwei weiteren Violinen, Viola und Baß des Concerto grosso, die nach Belieben verdoppelt werden können*). In den *Concerti* op. 6 von Corelli finden sich verschiedenste Möglichkeiten des Wechsels zwischen Concerto grosso und Concertino: Der Wechsel kann rasch sein, in zweitaktiger Abfolge (op. 6/2, 4. Satz), oder weniger rasch, mit viertaktigen Phrasen (op. 6/1, 2. Satz) bzw. er kann in noch längeren Abschnitten erfolgen; die Gruppen können einander imitieren oder nicht; meist werden die Stimmen in den Tutti-Abschnitten nur verdoppelt, d.h. der Tonsatz beider Parteien ist der gleiche (zumindest in drei Stimmen, im Concerto grosso kommt die Bratsche hinzu), eher selten differieren sie (Beginn des Pastorale des Weihnachtskonzerts op. 6/8, 6. Satz); Soli und Tutti können aus einheitlichem oder aus kontrastierendem Material bestehen. Gegenüber der späteren Hervorhebung der Differenzierung von Solo- und Tuttiarten fällt auf, dass das Modell der Triosonate noch deutlich hinter Corellis op. 6 steht: Grundlegend