

Wolfgang Schicker (Nürnberg)

Mischdrucke aus ‚Sinfonie/Sonate e Concerti‘: Eine verlegerische Sonderform und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte des norditalienischen Instrumentalkonzerts um 1700

Die Verleger des späten 17. und des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Instrumentalmusik gewöhnlich in Ausgaben mit mehreren Werken derselben Gattung, wobei sich ab dem Ende des 17. Jahrhunderts Drucke mit zehn oder zwölf Werken als Standard herauskristallisierten. Auch bei der Veröffentlichung von italienischen Instrumentalkonzerten war diese Praxis gebräuchlich, man denke nur an die berühmte Konzertausgabe *L'Estro armonico* op. 3 von Antonio Vivaldi oder die *Concerti grossi* op. 6 von Arcangelo Corelli. Die ersten gedruckten Werke im damals neuen Concerto-Idiom norditalienischer Provenienz allerdings – sie stammen von Giuseppe Torelli – veröffentlichte der Bologneser Verleger Gioseffo Micheletti im Jahr 1692 nicht in einem reinen Konzertdruck, vielmehr vermischte er die in ihrer Satztechnik homophon-oberstimmenbetont gehaltenen *Concerti a quattro* mit polyphon gestalteten *Sinfonie a tre*, wobei es sich um Sonaten des „da chiesa“-Typus handelte. Für diese Art der gemeinsamen Veröffentlichung von Konzerten und (Kirchen-)Sinfonien/Sonaten soll an dieser Stelle der Begriff ‚Mischdruck‘ eingeführt werden. Das Besondere an Torellis Mischdruck von 1692: Nach dem Wunsch des Komponisten sollten die Sonaten pro Stimme einfach besetzt, die Konzerte mehrfach besetzt werden. Damit begann in der Geschichte der Instrumentalmusik eine explizite Einteilung der Gattungen in solche, die für einfache, und solche, die für mehrfache Besetzung konzipiert sind – die Wurzel dessen, was man nach heutiger Klassifikation als „Kammermusik“ und „Orchestermusik“ bezeichnet.

Vier Jahre nach Torelli brachte der Komponist Giulio Taglietti mit seinen *Concerti e sinfonie* op. 2 den zweiten Mischdruck dieser Art heraus. Es folgten bis 1708 Tommaso Albinoni (op. 2), Giovanni Bianchi (op. 2), Luigi Taglietti (op. 6) und Giuseppe Bergonzi (op. 2). Torelli kann hier als Initiator einer zeitlich und regional begrenzten verlegerischen Randtradition gelten, die sich bemerkenswerterweise gerade über jene Zeit erstreckte, in der eine noch ganz junge Gattung, das norditalienische Instrumentalkonzert, erstmals in gedruckter Form an die Öffentlichkeit trat und ihren eigenen Platz gegenüber den älteren Gattungen der Instrumentalmusik wie Sinfonia und Sonata da chiesa suchte. Ein genauer Blick auf die Rolle der fraglichen Mischdrucke in der Instrumentalmusik um 1700 wird erweisen, dass sich diese Sonderform des Musikdrucks als Korrelat einer bestimmten gattungsgeschichtlichen Situation interpretieren lässt. Diese gattungsgeschichtliche Situation ist besonders geprägt vom Emanzipationsprozess des Instrumentalkonzerts norditalienischer Provenienz gegenüber Sonata und Sinfonia und von der daraus resultierenden Stiftung einer eigenständigen Gattungsidentität.

I.

Der erste Mischdruck aus Kirchensonaten und Instrumentalkonzerten – die *Sinfonie a tre e concerti a quattro* op. 5 von Giuseppe Torelli (RISM T 987)¹, erschienen 1692 in Bologna, wo Torelli zu dieser Zeit als Musiker in der Kapelle der Kathedrale San Petronio tätig war – ist gleichzeitig der erste Druck, in dem das Konzert gattungsmäßig von der Ensemblesonate abgegrenzt wird. Diese Abgrenzung unterstreicht Torelli zunächst durch die Anzahl der Stimmen und die Besetzung der Einzelstimmen: Die Sinfonien sind durchgehend a tre gesetzt, die Konzerte dagegen a quattro – also mit Viola. Zudem ging Torelli im Vorwort seines Druckes auf seine Vorstellungen darüber ein, mit welcher Anzahl an Spielern die Einzelstimmen besetzt werden sollen: „Dieses, mein op. 5, welches ich Dir jetzt vorlege, geneigter Leser, besteht aus sechs *Sinfonie à tre* und sechs *Concerti à Quattro*: Wenn es Dir gefällt, diese Concerti zu spielen, sei es Dir nicht unlieb, alle Instrumente zu vervielfachen, wenn Du meine Absicht entdecken willst.“²

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob sich diese äußerliche Gattungsdifferenzierung auch in der Musik, in Stilistik, Satztechnik und Form niederschlägt. Die einfach besetzten Sinfonien folgen in ihrer Machart der traditionellen Kirchensonate, bei der mindestens ein schneller Satz mittels kontrapunktischer Satztechniken gestaltet ist. Im Unterschied dazu bilden die frühen Instrumentalkonzerte Torellis und seiner norditalienischen Zeitgenossen ein Satzbild aus, dessen Grundgerüst sich aus einer dominanten Oberstimme und dem Generalbass zusammensetzt. Die Mittelstimmen treten nicht wie im polyphonen Satz in einen gleichberechtigten thematischen Diskurs mit den äußeren Stimmen, sondern dienen in erster Linie der harmonischen Auffüllung des Gerüstsatzes. Allenfalls die zweite Violine kann als gleichberechtigter Partner der ersten Violine fungieren, etwa in alternierenden Passagen, in denen sich die Violinen die Figuren abwechselnd ‚zuwerfen‘. Dabei handelt es sich freilich nicht um Anleihen beim polyphonen Satz, sondern um einen Klangeffekt, bei dem eben die dominante Oberstimme in der Ausföhrung auf zwei Instrumentengruppen verteilt wird. Eine der Wurzeln dieser homophonen Satzstruktur im Instrumentalkonzert Torellis liegt in der Trompetensonate/-sinfonie, die sich in Bologna seit den 1660er Jahren, als Maurizio Cazzati Kapellmeister an der Kathedrale San Petronio war, in der Kirchenmusik etablierte. Michael Talbot zeichnet diesen Prozess nach: „Fachleute auf dem Gebiet der Frühgeschichte des Konzerts sind sich im allgemeinen darüber einig, daß während der Zeit von 1660 bis 1700 eine Sonderform der Sonate, nämlich die für eine oder mehrere Trompeten, Streicher und Continuo, einen stilistischen Durchbruch bewirkte, dessen Ergebnisse schon bald auch Kompositionen für Streicher ohne Trompete beeinflussen und sich in einer neuen Gattung niederschlagen sollten.“³ Über das Verhältnis von Trompete und Violine schreibt Talbot: „Da die Trompete eine

1 Vgl. Franz Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel 1949, S. 37–41.

2 „Questa mia quint' Opera, che ora ti presento ò Cortese Lettore / consiste in sei Sinfonie à tre, e sei Concerti à Quattro: Se ti / compiaci suonare questi Concerti non ti sia discaro multiplicare / tutti gl'Instrumenti, se vuoi scoprire là mia intentione.“ Giuseppe Torelli, „Avertimento a chi legge“, in: Giuseppe Torelli, *Sinfonie a tre e concerti a quattro* op. 5 (RISM T 987), Bologna 1692, S. 4 (deutsche Übersetzung vom Autor).

3 Michael Talbot, *Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil 1980, S. 112. Zur Trompetenmusik in Bologna siehe außerdem Giegling, S. 41–61; Sanford Earl Watts, *The Stylistic Features of the Bolognese Concerto*, PhD Diss. Indiana University 1964; Eugene Joseph Enrico, *Giuseppe Torelli's Music for Instrumental Ensemble with Trumpet*, PhD Diss. University of Michigan 1970; Fordyce Chilcen Pier, *Italian Baroque*

homophone Behandlung erforderte, mußte sich der Partner des Zwiegesprächs, also die Streichergruppe, anpassen. Dies führte zu einer ziemlich gleichbleibenden Vorherrschaft der ersten Violine und damit zu einer Bevorzugung des Solostils. [...] Die obligate Partnerschaft von Trompete und Violine führte auch dazu, daß sich die wendigere Violine an die weniger wendige Trompete anpaßte. Die Violine übernahm Fanfarenmotive, Note raddoppiate (Tonwiederholungen, wie etwa am Anfang von Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert – nicht ohne Grund in D-Dur, einer der traditionellen Trompetentonarten) und prägnante, mit Hilfe kurzer Pausen artikulierte Phrasen.⁴

Motivik und Figuration der Streicherkonzerte zeigen zwar den Einfluss der Trompetenidiomatik, gehen aber auch entscheidend über sie hinaus: Die Violine übernahm die faszinierenden Elemente der Trompetenidiomatik, etwa die Strahlkraft einer feierlichen und eingängigen musikalischen Aussage, überführte sie dann aber in eine neue, eigene Violinidiomatik, die ihre hergebrachten Vorzüge, darunter etwa ihre größere Wendigkeit, ihre klangliche Vielseitigkeit und Flexibilität, nicht verleugnet.

Dieses neue Idiom, das ich im Folgenden als Concerto-Idiom bezeichne, stellte Torelli in seinem op. 5 erstmals in gedruckter Form der Öffentlichkeit vor. Das Neue des Concerto-Idioms betonte Torelli durch die direkte Konfrontation mit dem Da-Chiesa-Idiom in den Sinfonie a tre, das nicht nur die Kirchensonate dieser Zeit prägte, sondern etwa auch die Concerti grossi Corellis.⁵

Um die stilistisch-idiomatische Abgrenzung von Sinfonia und Concerto in Torellis op. 5 aufzuzeigen, bietet sich die Betrachtung der einzelnen Kopfmotive der schnellen Sätze an, die in den meisten Fällen auch den Charakter des ganzen Satzes bestimmen. Dazu ist es sinnvoll, die Motive nach gewissen Typen zu ordnen. In Torellis op. 5 bilden fanfarenartige oder der Idiomatik der Trompete nachgeformte Motive einen ersten Typus. Hierzu gehören Motive, die gekennzeichnet sind durch Merkmale wie den häufigen Gebrauch der daktylischen Figur mit einer Achtel und zwei Sechzehnteln, Akkordbrechung, Tonwiederholungen, kurze Figuration als Teil des Motivs, oder auch den Beginn mit einzelnen Akkordschlägen (mit oder ohne Auftakt), häufig durch Pausen voneinander und von der nachfolgenden Fortspinnung getrennt. Eine zweite Gruppe bilden Motive, deren Charakter sich an der Klangsprache der Vokalpolyphonie orientiert: längere Notenwerte, Vorhaltsbildung und, damit verbunden, Synkopen oder Überbindungen, sowie komplementäre Rhythmen. Die dritte Gruppe könnte man als intradenmäßigen Typus bezeichnen, bei dem vor allem der der französischen Overtüre zugeschriebene Gestus des Schreitens im punktierten Rhythmus beliebt ist. Die vierte Gruppe entlehnt ihre Motive aus Tanzsätzen. Besonders bei diesen Sätzen kann man sagen, dass der Tanzcharakter nicht nur das Kopfmotiv, sondern für gewöhnlich den gesamten Satz prägt.

Wenn man nun alle schnellen Sätze aus Torellis op. 5 anhand ihrer Motive in die jeweiligen Gruppen einreicht, kann man bestimmte Tendenzen erkennen: Motive der ersten

Instrumental Music with Solo Trumpet from the Emilian School: Cazzati to Torelli, PhD Diss. Boston University 1979.

4 Talbot, S. 112.

5 Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 226, spricht in Bezug auf Torellis op. 5 von der Unterscheidung zwischen „concerto style“ und „luxuriant counterpoint“, wobei der Begriff „luxuriant“ äußerst übertrieben erscheint, wenn man Torellis kontrapunktisch strukturierte Sätze des op. 5 mit den fugierten Sätzen seines venezianischen Zeitgenossen Albinoni oder gar mit den Clavierfugen seiner deutschen Zeitgenossen Dietrich Buxtehude oder Johann Pachelbel vergleicht.

Gruppe sind vor allem in Konzerten zu finden (II/1, III/1+3, V/1+2 und VI/1, vgl. auch Notenbeispiele 1 und 3). Bei zwei Sinfonien (II/3 und V/5) besitzen einige Kopfmotive sowohl Merkmale der ersten als auch der zweiten Gruppe. Motive, die überwiegend die Kennzeichen der zweiten Gruppe (polyphoner Stil) tragen, kommen ausschließlich in Sinfonien vor (I/2+4, III/2+4, IV/3+5 und VI/2, vgl. auch Notenbeispiel 2). Die Schlusssätze der Sinfonien I und IV sind zusätzlich durch einen tanzartigen Charakter gekennzeichnet. Die *Sinfonia* II hat ausschließlich tanzartig gestaltete schnelle Sätze.

Weiterhin ist bemerkenswert, dass die Motive der Sinfonien, mit Ausnahme der *Sinfonia* V, in Hinblick auf die ästhetische Einheitlichkeit des ganzen Werkes konzipiert wurden. Bei den Konzerten verhält sich dies etwas anders. Der größte Teil der Konzerte (außer *Concerto* III) setzt sich aus Sätzen mit Motiven unterschiedlicher Typologie zusammen. So herrscht der Typus der Gruppe 1 vor allem in schnellen Kopf- und Binnensätzen vor. Der Typus des Tanzsatzes begegnet meist in den Schlusssätzen (Ausnahme *Concerto* IV). Das *Concerto* I trägt die Zusatzangabe „in stile francese“, weshalb es im ersten Satz und auch im tanzartigen Schlusssatz vom punktierten Rhythmus beherrscht wird. Geht man also von der Gestalt der Kopfmotive aus, finden wir durchaus bestätigt, was die Einteilung in polyphon geprägte Sinfonien und in homophon geprägte Konzerte erwarten lässt.

Eine scharfe Unterscheidung von Sinfonia und Concerto nimmt Torelli auch in Hinblick auf die Form der schnellen Sätze seines op. 5 vor. Viele dieser Sätze in den Sinfonien sind formal stark geprägt von der Anwendung von Imitations- und Fugentechnik, die in Verbindung mit dem Da-Chiesa-Idiom stehen.⁶ Dies kam für Torelli in den Konzerten nicht in Frage – offensichtlich, um hier die von ihm stilistisch festgelegten Gattungsunterschiede auch formal zu bekräftigen. Die Konzertsätze sind satztechnisch bestimmt von homophoner und oberstimmenbetonter Schreibweise. Um den homophonen Satz nicht beliebig dahinfließen zu lassen, griff Torelli auf die Arbeit mit motivtragenden Phrasen zurück, die im Verlauf des Satzes wiederkehren. Dabei lässt sich besonders in den Konzerten des op. 5 beobachten, wie Torelli hier nach einer ästhetisch ansprechenden Lösung suchte. So begnügt sich Torelli im Kopfsatz des zweiten Konzerts (op. 5, Nr. 4)⁷ noch mit einer bloßen Aneinanderreihung eines zweitaktigen Motivs, das insgesamt siebenmal auf verschiedene Tonstufen gehoben wird (vgl. Notenbeispiel 1).

Diese simple Vorgehensweise scheint Torelli selbst nicht recht befriedigt zu haben, denn er kam in den restlichen Konzerten nicht mehr darauf zurück, sondern suchte nach anspruchsvolleren Wegen, mit motivischer Wiederkehr zu arbeiten und dennoch der Gefahr monotoner Wiederholung zu entgehen. Um die simple Aneinanderreihung zu durchbrechen, musste die Zahl der Motiveinsätze reduziert werden. Das bewerkstelligte Torelli auf zwei Arten: Er fügte nicht motivgebundene Zwischenteile (sog. Episoden) ein und er weitete das Kopfmotiv (Motto) zu einem längeren Abschnitt aus. Dabei erfolgte der Ausbau kurzer Motive zu längeren geschlossenen Mottophrasen,⁸ vor allem durch Erweiterung des Kopfmotivs mittels figurativer Weiterführung und Kadenzabschluss (vgl. Notenbeispiel 3,

6 Dennoch gibt es auch in den Sinfonie a tre homophone schnelle Sätze, etwa das kurze Einleitungs-Presto in op. 5, Nr. 1.

7 Moderne Ausgabe des Konzerts: Giuseppe Torelli, *Concerto a quattro No. 4 A-Dur für 2 Violinen, Viola und Basso continuo*, hrsg. von Walter Kolneder (= Diletto musicale 643), Wien und München 1987.

8 Zum Begriff der Mottophrase vgl. Wolfgang Schicker, *Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 9), Tutzing 2010, Textband S. 14–16. Dort auch eine ausführliche

Allegro (ohne VI. II, Vla.)

Violino I

Basso continuo

VI. I

B.c.

VI. I

B.c.

etc.

Notenbeispiel 1: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 4 (Concerto 2), 1. Satz

Allegro

VI. I

VI. II

B.c.

Notenbeispiel 2: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 1 (Sinfonia 1), 2. Satz, Bsp. ohne Generalbassbezeichnung

T. 1–5). Durch die Wiederkehr der Mottophrase, transponiert auf verschiedene Stufen, gelangte Torelli zu einer Satzstruktur, die man als die Wurzel dessen bezeichnen kann, was man in der modernen Terminologie als Konzerttritonellform oder barocke Konzertform bezeichnet. Auch die Einführung nicht motivgebundener Abschnitte ist ein wichtiger kompositionshistorischer Schritt, denn erst dadurch wird beim erneuten Eintritt des Mottos ein ausgeprägter Wiederkehreffekt erzeugt, der später zu den wesentlichen Merkmalen der Ritornellform gehört.

Das Notenbeispiel 3 zeigt, wie Torelli durch diesen Prozess Strukturen für seine schnellen Konzertsätze schuf, die sich dann auch formal-ästhetisch mit den fugierten Sätzen der Kirchensonate messen konnten.

Erst der Weg einer dezidierten Scheidung von Sonata (Sinfonia) a tre und Concerto a quattro in direkter Gegenüberstellung durch gemeinsame Veröffentlichung, den Torelli in seinem op. 5 ging, führte in Norditalien zu einer gattungsspezifischen Identität des mehr-

Diskussion, warum der Begriff der Mottophrase gegenüber dem herkömmlichen des Ritornells zur Beschreibung formaler Vorgänge in frühen Konzertsätzen vor 1708 geeigneter ist.

Allegro

VI. I

B.c.

6

11

16

21

27

33

Adagio

p

Notenbeispiel 3: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 10 (Concerto 5), 1. Satz
Bsp. ohne VI. II, Viola, Generalbassbezeichnung

Notenbeispiel 4: Giulio Taglietti, op. 2, Nr. 8 (Sinfonia 2), 2. Satz

fach besetzten Streicherkonzerts – anders als etwa bei Corelli in Rom, wo Sonata da chiesa und Concerto stets stilistisch, satztechnisch und formal aufs engste verknüpft blieben.

II.

An der in Torellis op. 5 initiierten Gegenüberstellung von Sonate und Konzert orientierten sich auch Giulio Taglietti und Tomaso Albinoni in ihren Mischdrucken, wobei sie allerdings die Unterscheidung der Gattungen anhand der Anzahl der beteiligten Stimmen aufgaben. Taglietti veröffentlichte seine *Concerti e sinfonie a tre, due violini, violone, o cembalo* op. 2 (RISM T 31) 1696 bei Giuseppe Sala in Venedig. Der Erstdruck ist nur unvollständig erhalten, komplett überliefert ist dagegen das Stimmenmaterial des undatierten Nachdrucks bei Estienne Roger in Amsterdam.⁹ Vergleicht man Tagliettis Anordnung der Gattungen mit Torellis op. 5, so fällt auf, dass Torelli im Titel die Sinfonien zuerst nennt, im Notentext aber beide Gattungen abwechseln, beginnend mit der *Sinfonia* I. Taglietti dagegen stellt im Titel die Concerti an die erste Stelle. Zudem verzichtet Taglietti auf abwechselnde Anordnung: Den sechs Konzerten folgen erst am Ende die vier Sinfonien. Anders als bei Torelli ist bei Taglietti die Anzahl der Stimmen in den Konzerten dieselbe wie in den Sinfonien.

Um die stilistische Unterscheidung zwischen Konzerten und Sinfonien in Tagliettis op. 2 zu untersuchen, bietet sich, wie bei Torelli, ein Vergleich der Kopfmotive der schnellen Sätze an: In fünf Konzerten und drei Sinfonien gibt es Sätze mit Kopfmotiven aus der oben definierten Gruppe 1 (fanfarenartige oder der Idiomatik der Trompete nachgeformte Motive). Meist handelt es sich um den ersten oder zweiten Satz des Werkes. Auffällig ist hier, dass auch drei der vier Sinfonien solche Motive exponieren. Nur der dritte Satz der *Sinfonia* IV kann den Motiven im traditionellen polyphonen Stil zugerechnet werden.

Einige exemplarische Beobachtungen zur Satztechnik: Das Fanfarenmotiv des Kopfsatzes der *Sinfonia* II wird nur einmal kurz imitiert, danach herrscht die Oberstimme vor. Der darauffolgende Satz beginnt mit einem im Vergleich zu Torelli losen Fugato, das bei jedem Wiedereintritt des Kopfmotivs Anwendung findet. Die Imitation ist nicht sehr streng, man könnte sie als Andeutung eines polyphonen Stils bezeichnen, die Taglietti wohl deshalb für nötig hielt, weil er sich den starken Gattungskonventionen der Sonata bzw. Sinfonia nicht gänzlich entziehen mochte. Er verwendete allerdings schon nicht mehr viel Mühe darauf, den Anschein zu wahren (vgl. Notenbeispiel 4). Nicht viel anders verhält es sich im dritten Satz der *Sinfonia* IV (vgl. Notenbeispiel 5): Der einzige Satz mit einem

⁹ François Lesure, *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696–1743)*, Paris 1969, S. 37 und S. 81, datiert den Nachdruck aufgrund von sekundären Quellen wie Zeitschriftenanzeigen und Verlagskatalogen auf das Jahr 1698.

Motiv der zweiten Gruppe – gekennzeichnet durch längere Notenwerte und Synkopierung – ist der kurze Versuch einer ebenfalls sehr lax durchgeführten Doppelfuge.

Presto

VI. I
VI. II
B.c.

VI. I
VI. II
B.c.

VI. I
VI. II
B.c.

VI. I
VI. II
B.c.

VI. I
VI. II
B.c.

VI. I
VI. II
B.c.

Notenbeispiel 5: Giulio Taglietti, op. 2, Nr. 10 (Sinfonia 4), 3. Satz

In Tagliettis op. 2 ist bereits sehr früh eine Tendenz zu beobachten, die in den Jahrzehnten nach 1710 voll zum Tragen kommt: Der dynamische Impetus des jungen Instrumentalkonzertstils, der seinen Ursprung in der Bologneser Trompetensonate hat, scheint mit der Zeit in solchem Maß an Beliebtheit gewonnen zu haben, dass nun diese Art der Motivik auch in die polyphon gestalteten Sätze der Kirchensonaten Einzug hielt. Fugentechniken werden in unterschiedlichen Graden pro forma weiterhin verwendet, die Themen aber

gehen mit der Zeit und nehmen den Bewegungsimpuls und die Klangsprache des neuen Konzertstils an.¹⁰

Bei Taglietti nähern sich also Sinfonia und Concerto in den Bereichen Stimmenzahl und Stilistik an. Es bleibt aber die historisch weitaus bedeutendere satztechnische und formale Differenzierung. Zwar deutet Taglietti die polyphone Satztechnik meist nur noch an, aber das reicht, um einen deutlich hörbaren Kontrast zu den homophon-oberstimmenbetonten Konzerten zu erzeugen. Formal setzt Taglietti in den schnellen Konzertsätzen ebenfalls andere Akzente als Torelli: Lediglich zwei Sätze (I/1 und IV/1) bedienen sich der von Torelli bekannten Struktur aus Mottophrasen, die im Verlauf des Satzes auf verschiedenen Stufen wiederkehren.¹¹ Die übrigen schnellen Sätze der Konzerte des op. 2 von Taglietti sind in der Anlage an die zweiteilige Suitensatzform mit Wiederholungszeichen angelehnt, ohne dass es sich stilistisch gesehen um Tanzsätze handeln würde.

Das führt zu der Frage, warum Taglietti in den Konzerten des op. 2 den zweiteiligen Suitensatztypus so ausgiebig benutzte. Zur Lösung dieser Frage trägt womöglich der Hinweis auf eine Bologneser Sondertradition des Begriffs ‚Concerto‘ vor Erscheinen des op. 5 von Torelli bei. Denn vor 1692 stand die Bezeichnung ‚Concerto da camera‘ in Bologna als Synonym für ‚Sonata da camera‘ – vielleicht weil gerade im sehr stark von der Kapelle von San Petronio geprägten Musikleben der Stadt der Begriff der ‚Sonata‘ dem kirchlichen Bereich vorbehalten war. Tagliettis Heimatstadt Brescia gehörte politisch zur Republik Venedig, wo unter anderem sein op. 2 erschien. Doch muss er auch Verbindungen nach Bologna gepflegt haben, denn einige seiner späteren Drucke wurden dort veröffentlicht. So könnte sich die Verwendung der zweiteiligen Suitensatzform in den Konzerten und die Trio-sonatenbesetzung aus der Orientierung Tagliettis an den Concerti da camera Bologneser Herkunft erklären lassen.

Insgesamt betrachtet sind die Konzerte des op. 2 stilistisch allerdings eindeutig dem Concerto-Idiom verpflichtet, der Einfluss des Suitensatzes beschränkt sich mithin auf formale Aspekte.

Während Taglietti die Einzelwerke seines op. 2 einheitlich a tre setzte, folgte Albinoni in seinem Mischdruck der venezianischen Tradition mit fünf Stimmen, sowohl in den Sonaten als auch in den Konzerten. Seine *Sinfonie, e Concerti a cinque / Due Violini Alto, Tenore, Violoncello e Basso* (RISM A 703) erschienen im Jahr 1700 bei Giosepe Sala in Venedig.¹² Als Besonderheit des Druckes ist hervorzuheben, dass im Gesamttitel zwar von *Sinfonie* die Rede ist, die einzelnen Werke dieser Gattung innerhalb der Sammlung jedoch mit der Bezeichnung *Sonata* überschrieben sind. Vermutlich war in Venedig die synonyme

10 Dieser Einfluss des Konzertstils erstreckte sich zunächst auf die anderen Instrumentalgattungen wie Sonata und Sinfonia, später dann sogar auf Vokalformen wie die Opernarie, vgl. dazu Walter Kolneder, „Vivaldis Aria-Concerto“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 9 (1964), S. 17–27.

11 In beiden Fällen handelt es sich um eine Struktur aus drei Mottophrasen, wobei die ersten beiden Mottophrasen direkt aufeinanderfolgen. Im 1. Satz des 1. Konzerts fügt Taglietti zusätzlich eine Episode aus nicht motivgebundenem Material ein: Mottophrase (I) – Mottophrase (V) – Episode – Mottophrase (I). Zur Rolle der Mottophrasen-Struktur im frühen norditalienischen Instrumentalkonzert siehe Schicker, insbesondere die Werkanalysen sowie die zusammenfassende Darstellung im Textband S. 236–244.

12 Eine allgemeine Einführung zu Albinonis op. 2 gibt Talbot, S. 94–95 und 126–129. Die Sonaten und Konzerte aus Albinonis op. 2 erschienen zwischen 1983 und 2002 als moderne Ausgaben in der Reihe: Tomaso Albinoni, *Gesamtausgabe der Instrumentalwerke*, begonnen von Walter Kolneder, fortgeführt von Hans Bergmann, Edition Kunzelmann, Adliswil, Lottstetten.

Verwendung von Sinfonia und Sonata nicht so geläufig wie in Bologna, womöglich weil in der Opernstadt die Sinfonia viel stärker mit der Musik für das Theater verbunden war. Dem trug Albinoni Rechnung, indem er die Einzelstücke seines Druckes mit dem Titel *Sonata* versah. Dennoch fühlte er sich wohl auch dem Initiator des Mischdruckes Torelli verpflichtet, sodass er und sein Drucker Sala es im Übertitel des gesamten Opus bei der inzwischen etablierten Bezeichnung *Sinfonie e Concerti* beließen.

In den Konzerten wird der Stimmensatz um eine Solovioline erweitert. Das ist ein Indiz dafür, dass Albinoni für die Sinfonien/Sonaten einfache Besetzung pro Stimme vorsah, für Konzerte hingegen mehrfache Besetzung. Schließlich kommt Solospiel nur dann voll zur Geltung, wenn zumindest die höheren Ripieno-Stimmen mehrfach besetzt sind.

Über die stilistische Unterscheidung von Concerto und Sonata/Sinfonia bei Albinoni schreibt Arnold Schering: „Wie Torellis und Tagliettis Sinfonien je 6 ‚Sonaten‘ und 6 ‚Concerte‘ enthaltend, decken sie den Unterschied beider dadurch auf, daß sämtliche Sonaten viersätzig – Grave, Allegro, Adagio, Allegro – streng fugiert und ohne Soli, daher real fünfstimmig geschrieben, die Konzerte dagegen dreisätzig sind – Allegro, Adagio, Allegro – ausgesprochen homophonen Charakter und also auch vollstimmige, prägnante Anfangsmotive haben.“¹³

Albinoni legt in Hinsicht auf Satzabfolge, Satztechnik und Form großen Wert auf eine strenge Abgrenzung von Sonaten und Konzerten. Die schnellen Sonatensätze sind kontrapunktisch sehr kunstvoll ausgearbeitet, die satztechnische Qualität übersteigt Tagliettis op. 2 bei Weitem.

Die Kopfmotive der Schlusssätze sind sowohl in den Sonaten als auch in den Konzerten an der Tanzmusik orientiert, egal ob die Sätze nun homophon (in den Konzerten) oder polyphon (in den Sonaten) gestaltet sind. In den schnellen Kopf- bzw. Binnensätzen verhält es sich anders. Die Kopfsätze der Konzerte zeigen in allen Fällen den dynamischen, oberstimmenbetonten Konzertstil (vgl. Notenbeispiel 6). In den Sonaten auf der anderen Seite verwendet Albinoni zweierlei Themen: am traditionellen polyphonen Stil ausgerichtet (vgl. Notenbeispiel 7) und mit Einflüssen des neuen Konzertstils (vgl. Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 6: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 4 (Concerto 2), 1. Satz



Notenbeispiel 7: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 7 (Sonata 4), 2. Satz



Notenbeispiel 8: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 3 (Sonata 2), 2. Satz

¹³ Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig ²1927, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1965, S. 74.

Im formalen Bereich profiliert Albinoni die Konzerte wie Torelli durch die Anwendung einer Mottophrasen-Struktur. Durch seine strikte satztechnische und formale Differenzierung zwischen Sonata/Sinfonia und Concerto trug Albinoni nach dem Vorbild Torellis entscheidend zur gattungsgeschichtlichen Verselbständigung des Instrumentalkonzerts bei. Während bei Taglietti die Grenzen etwas zu verschwimmen drohten, zeichnete Albinoni mit seiner klaren Unterscheidung den Weg des Konzerts im neuen Jahrzehnt vor.

III.

Nach 1700 kam es im Bereich der größer besetzten Streichermusik zu Synthesebestrebungen zwischen den Gattungen Sonata da chiesa und Concerto. Das mehrfach besetzte Instrumentalkonzert war als eigenständige Gattung in Norditalien mittlerweile etabliert, das zeigen vor allem auch die Veröffentlichungen von reinen Konzertdrucken um 1700 (Torelli op. 6 und Taglietti op. 4). Der Gattungscharakter des Konzerts war bereits so unverwechselbar, dass er kaum Gefahr lief, durch eine Einbeziehung stilistischer und formaler Elemente aus anderen Gattungen, speziell der Kirchensonate, seine eigene Identität aufs Spiel zu setzen.

Diese Synthesebestrebungen werden auch im ersten Mischdruck nach 1700 erkennbar. Gewissermaßen das Gegenkonzept zu Torellis strenger Abgrenzung bietet Giovanni Bianchi in seinen *Sei concerti di chiesa a quattro, due violini, viola & violoncello col basso per l'organo, e sei sonate a tre, due violini, violoncello e basso per l'organo* op. 2 (RISM B 2588), gedruckt bei Estienne Roger in Amsterdam (vermutlich im Jahr 1703).¹⁴

In der Anzahl der Stimmen orientiert sich Bianchi zwar an Torelli op. 5: die Sonaten a tre, die Konzerte a quattro. Doch folgte Bianchi bei der Komposition der vierstimmigen Konzerte nicht dem Concerto-Idiom Torellis, sondern glich sie dem Idiom der Kirchensonaten an. Auch in der formalen Anlage wählte Bianchi für die überwiegende Zahl der Konzerte den von der Sonata da chiesa bekannten Typus mit mindestens einem fugierten schnellen Satz. Der Unterschied zwischen Concerto und Sonata liegt also tatsächlich nur in der Stimmenzahl und der Besetzung.

Dennoch macht sich das Concerto-Idiom in einigen Sätzen der Konzerte bemerkbar, die homophon-oberstimmenbetont angelegt sind. Diese wenigen nicht-fugierten schnellen Sätze arbeiten teilweise mit der Wiederkehr von Motivpartikeln (nicht von kompletten Mottophrasen), zum Beispiel im zweiten Satz des ersten Konzerts oder im Kopfsatz des vierten Konzerts. Immerhin geht der Schlusssatz des sechsten Konzerts, ein Presto, in die Richtung, die Torelli im Konzert eingeschlagen hat: Ein charakteristisches Kopfmotiv kehrt auf der V. und auf der I. Stufe wieder, bildet wie in der Mottophrasen-Struktur den formalen Fixpunkt des Satzes.

Mit seinen Konzerten und Sonaten leitet Bianchi eine Tendenz ein, die zu einem kurzzeitigen Wandel in der Konzertkomposition nach 1700 führt: die Integration kontrapunktischer Elemente aus der Sonata da chiesa ins norditalienische Instrumentalkonzert und seine dynamisch-orchestrals Klangfarbe. Seinen Gipfelpunkt findet diese Tendenz in Torellis *Concerti grossi* op. 8 aus dem Jahr 1709, in denen die Fugentechnik die Mottophrasen/Ritornelle prägt, während die virtuoson Soloepisoden mit ihrer Hierarchie von dominanter

¹⁴ Moderne Ausgabe der Konzerte in: *Three Centuries of Music in Score*. Bd. 2, hrsg. von Kenneth Cooper, New York und London 1988, S. 21–54. Moderne Ausgabe der Sonaten in: *Three Centuries of Music in Score*. Bd. 8, hrsg. von Kenneth Cooper, New York und London 1990, S. 1–44.

Oberstimme und Begleitung den Kontrast dazu bilden. Erst Vivaldi rückte in seinem *Estro armonico* op. 3 (1711) wieder weitgehend von solchen Synthesebestrebungen ab und setzte relativ konsequent auf den homophon-oberstimmenbetonten Konzertstil.

Ein Vergleich der Mischdrucke von Torelli und Bianchi zeigt im Mikrokosmos des zeitlich und räumlich begrenzten Repertoires der norditalienischen Mischdrucke die Konflikte, die auch den Makrokosmos der Instrumentalmusik um 1700 prägten. Torelli hat mit seinem op. 5 dem Concerto eine eigene Gattungsidentität verschafft, aber Bianchis op. 2 zeigt nur wenig später, wie eng Sonate und Konzert noch immer im Denken der Musiker verbunden waren.

IV.

Das Jahr 1708 ragt durch die Vielzahl der erschienenen Konzertdrucke aus der Frühzeit des norditalienischen Instrumentalkonzerts heraus. Man könnte auch sagen, dieses Jahr mit seinen vielen Veröffentlichungen markierte den Durchbruch des Konzerts am Musikalienmarkt. 1708 ist auch das einzige Jahr, in dem zwei Mischdrucke publiziert wurden: Luigi Tagliettis *Concerti a quattro, due violini, viola, violoncello obbligato, e basso continuo, e sinfonie a tre ... opera sesta* (RISM T 48), erschienen bei Giuseppe Sala in Venedig, und Giuseppe Bergonzis *Sinfonie da chiesa e concerti a quattro, a due violini concertati, e due ripieni con l'alto viola obbligata col basso per l'organo ... opera seconda* (RISM B 2025), erschienen bei Peri in Bologna.

Der Mischdruck von Luigi Taglietti, der vermutlich ein Bruder von Giulio Taglietti war, enthält fünf Konzerte und fünf Sinfonien, abwechselnd angeordnet und mit dem *Concerto primo* beginnend. Die Sonaten sind a tre gesetzt, unterscheiden sich aber in ihrem Idiom kaum von den Konzerten. Zwar erinnert Luigi Taglietti gelegentlich durch die Imitation der Motive in den Oberstimmen der Sinfonien an die Tradition der Sonata da chiesa, doch schrieb er keine durchgearbeiteten Fugensätze wie Bianchi.

Man könnte Luigi Tagliettis op. 6 gewissermaßen als ein Gegenstück zu Bianchis op. 2 bezeichnen. Während Bianchi die Konzerte im Idiom den Kirchensonaten seiner Sammlung anpasste, folgen in Luigi Tagliettis op. 6 beide „Gattungen“ dem Concerto-Idiom, besonders in der markanten Formulierung der Kopfmotive, die ihre Herkunft aus der Trompetenmusik nicht verleugnen. In der formalen Anlage der schnellen Sonatensätze allerdings hält sich Luigi Taglietti überwiegend an das Vorbild des Sonata-da-chiesa-Typs, wenn auch, satztechnisch gesehen, die kontrapunktische Durcharbeitung wenig ausgeprägt ist. Doch gibt es auch einige Sonatensätze, in denen Taglietti auf die sonst eher im Konzert übliche Mottophrasen-Struktur zurückgegriffen hat (vgl. Notenbeispiel 9, hier mit direkter Transposition der ersten beiden Mottophrasen).

Die Konzerte des op. 6 können eine gewisse historische Bedeutung beanspruchen, weil sie für Violoncello solo, Streicher und Basso continuo geschrieben sind. Luigi Tagliettis op. 6 ist nach Giuseppe Jacchinis *Concerti per camera* op. 4 (1701) erst der zweite Konzertdruck, der Violoncellokonzerte enthält. Das hatte auch Auswirkungen auf die formale Gestaltung der schnellen Sätze, denn Jacchini hatte für das Violoncellokonzert eine eigene Satzanlage entwickelt: eine rahmende Struktur, in der zwischen zwei Mottophrasen auf der I. Stufe eine ausgedehnte Solopassage eingefügt ist. Diese Rahmen-Struktur ist in den meisten schnellen Konzertsätzen in Tagliettis op. 6 zu finden, daneben gibt es aber auch Sätze in einer Mottophrasen-Struktur mit mehr als zwei Mottophrasen.

Presto

1. Mottofrase (I)

VI. I

VI. II

Vlc.+B.c.

4 3 6 6

2. Mottofrase (V)

VI. I

VI. II

Vlc.+B.c.

4 3 6 3

Notenbeispiel 9: Luigi Taglietti, op. 6, Nr. 2 (Sinfonia 1), 1. Satz

Taglietti's op. 6 zeigt, wie auch schon Bianchi's op. 2, dass der ursprüngliche Sinn der Mischdrucke – eine konsequente Differenzierung von Konzert und Sonate – wohl inzwischen nicht mehr im Vordergrund stand. Manche stilistischen, satztechnischen und formalen Elemente wurden beliebig ausgetauscht und vermischt, in anderen Bereichen blieb eine marginale Unterscheidung sichtbar. Welche dieser Merkmale in welcher Gattung bevorzugt wurden, bestimmten nun die individuellen Vorlieben der jeweiligen Komponisten. Konstant blieb als einziger Aspekt aller Mischdrucke die Differenzierung der Gattungen nach einfacher und mehrfacher Besetzung, auch in den Fällen, in denen die Stimmenzahl in Sonaten und Konzerten gleich ist. Zwar hat nach Torelli (in der Vorrede zu op. 5) kein Komponist mehr ausdrücklich zur Besetzungsfrage Stellung genommen, doch dass gerade

in den Konzerten immer wieder markierte Solostellen auftreten – so etwa bei Albinoni (op. 2), Luigi Taglietti (op. 6) und Giuseppe Bergonzi (op. 2) – deutet darauf hin, dass in der Mehrzahl der Fälle für die Sonaten einfache Besetzung der Einzelstimmen intendiert war, für die Konzerte dagegen mehrfache Besetzung.

Der letzte Mischdruck im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts enthält *Sinfonie da chiesa e concerti a quattro, a due violini concertati, e due ripieni con l'alto viola obbligata col basso per l'organo* op. 2 (RISM B 2025) von Giuseppe Bergonzi. An Giulio Taglietti und Albinoni erinnert der Umstand, dass Sinfonien und Konzerte dieselbe Anzahl an Stimmen aufweisen. Bei Bergonzi sind es jeweils vier Stimmen, während Taglietti nur drei und Albinoni in venezianischer Tradition fünf Stimmen einsetzten. Der Hauptunterschied zwischen den „Gattungen“ besteht bei Bergonzi in der Orientierung am polyphonen Da-Chiesa-Idiom in den Sinfonie da chiesa sowie am Concerto-Idiom mit seiner homophonen Schreibweise in den Concerti a quattro. Das Concerto-Idiom in den Konzerten unterstützte Bergonzi zudem durch den Einsatz von zwei Soloviolin. Bergonzi besann sich als erster Komponist nach Albinoni wieder auf die strikte Trennung der Gattungen im Mischdruck, die Torelli einst praktizierte. So schließt sich bei Bergonzi der Kreis zum 17 Jahre früher erschienenen op. 5 von Torelli.

Die Wirkung mancher Werksammlungen auf nachfolgende Komponisten gerade um 1700 ist nicht zu unterschätzen, man denke etwa an die Sonatendrucke von Arcangelo Corelli. Es muss die initiierende Ehrwürdigkeit des Mischdrucks von Torelli gewesen sein, der es zu verdanken ist, dass Verleger und Komponisten diese Art der Zusammenstellung trotz der fortschreitenden Etablierung reiner Konzertdrucke zunächst beibehielten. Auch sorgten Torelli sowie in seiner Nachfolge Komponisten wie Albinoni und Bergonzi durch ihre Mischdrucke dafür, dass das norditalienische Instrumentalkonzert relativ schnell ein eigenständiges Profil entwickeln konnte. Indem sie es der Sonata da chiesa gegenüberstellten, machten diese Komponisten klar, worin das Neue des Konzerts besteht und was es von anderen Gattungen abhebt. Dass dies eine gewisse Durchsetzungskraft erforderte, zeigen andere Mischdrucke, wie der Bianchis, die die Abgrenzung der Gattungen ignorierten, die erfolgreiche Veröffentlichungsstrategie aber gleichwohl gerne nutzten. Diese Durchsetzungskraft bezog das Instrumentalkonzert aus seinem neuartig frischen Idiom, seiner kraftvollen instrumentalen Klangsprache und seiner formalen Offenheit, die auch die Integration virtuosen Solospiels ermöglichte.

Nach 1708 endete die Tradition der Veröffentlichung von Konzerten und Sonaten in Mischdrucken allerdings vorerst abrupt, wohl weil ihre bewahrende Kraft den Entwicklungen am Musikalienmarkt nicht mehr gewachsen war. Zwischen 1707 und dem Erscheinen des *Estro armonico* op. 3 von Vivaldi im Jahr 1711 nahm das Konzert immer umfangreichere Ausmaße an, die Schere zwischen der intimen Sonate und dem virtuoseren Konzert, das für gefeierte Solisten, also für das große Publikum bestimmt war, öffnete sich weiter und führte dazu, dass eine gemeinsame Veröffentlichung aufgrund ganz verschiedener Absatzmärkte nicht mehr sinnvoll war.

V.

In den 1720er Jahren erlebte der Mischdruck aus Werken mit den Titeln ‚Sinfonia‘ oder ‚Sonata‘ und ‚Concerto‘ eine kurze und deshalb umso bemerkenswertere Renaissance. Diese Renaissance währte nicht länger als zwei Jahre und fand fast gleichzeitig in Frankreich, Norditalien und Süddeutschland statt, allerdings in allen drei Fällen getragen von

italienischen Komponisten. 1727 veröffentlichte Michele Mascitti in Paris *Sonate a violino solo e basso e quattro concerti a sei, due violini e basso del concertino ed un violino, alto viola col basso di ripieno* op. 7 (RISM M 1235). Diese Sammlung kann allerdings nur bedingt als Wiederaufgreifen des Vorbilds von Torelli aufgefasst werden, denn es handelt sich bei den Sonaten nicht um Ensemblesonaten, sondern um Solosonaten. Während Torelli die noch junge Gattung des Instrumentalkonzerts gegenüber der Kirchensonate etablieren wollte, ging Mascittis Anliegen in eine ganz andere Richtung: Die vier Konzerte des op. 7 sind die einzigen Konzerte Mascittis, die im Druck veröffentlicht wurden. Bis dahin – und Mascitti war 1727 bereits 63 Jahre alt – kannte das Publikum von ihm nur Sonatendrucke. Deshalb ist es durchaus möglich, dass Mascittis Verleger die Konzerte den Käufern schmackhaft machen wollte, indem er sie mit neuen Sonaten kombinierte, durch deren Komposition sich Mascitti ja hauptsächlich einen Namen gemacht hatte. Die Solosonaten folgen dem Da-Camera-Typus, die Konzerte sind in der Art der Concerti grossi von Corelli komponiert.

Zwei späte, aber äußerst wichtige Mischdrucke erschienen 1727 und 1729: Giuseppe Brescianellos *Concerti e sinphonie* op. 1 (Amsterdam, RISM B 4343)¹⁵ und Andrea Zanis *Sei sinfonie da camera ed altrettanti concerti da chiesa, a quattro stromenti* op. 2 (Casalmaggiore 1729, RISM Z 49).¹⁶

Rein äußerlich gesehen könnte man annehmen, dass die Bezeichnungen ‚Concerti‘ und ‚Sinfonie‘ bzw. ‚Sinphonie‘ auf ein Wiederaufgreifen der Tradition Torellis hindeuten. Doch hat sich in 30 Jahren gerade im Bereich der Sinfonia ein weitreichender Begriffswandel vollzogen: Zur Sinfonia als instrumentalem Einleitungstück eines Vokalwerkes und als Synonym für eine Kirchensonate kam noch die Sinfonia als eigenständiges orchestrales Konzertstück hinzu – das, was heute meist (vor allem in Hinblick auf die Werke Giovanni Battista Sammartinis und seiner Zeitgenossen) als Konzertsymphonie bezeichnet wird.

Über die Sinfonien in Zanis op. 2 schreiben Jan LaRue und Eugene K. Wolf: „Zani’s publication provides both the earliest explicit date for works that are unquestionably part of the symphonic tradition and one of the earliest known uses of the term ‚sinfonia‘ by a composer to designate such a work.“¹⁷ LaRue und Wolf orientierten sich offensichtlich an der weitverbreiteten, dennoch falschen Datierung von Brescianellos op. 1 auf das Jahr 1738, sonst hätten sie dessen Sinfonien als früheste explizit datierte Werke, die fraglos Teil der symphonischen Tradition sind, erwähnen müssen. Sicherlich ist es angemessen, beide, Brescianello und Zani, in dieser Hinsicht als Pioniere zu würdigen. Denn die Frage ist, ob Zani in Norditalien den Mischdruck eines in Württemberg tätigen Komponisten, der in

15 In einer ganzen Reihe von Publikationen und Lexikonartikeln wird Brescianellos op. 1 falsch auf 1738 datiert. Richard Maunder, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge 2004, S. 194, weist darauf hin, dass der Verleger Le Cène für den Druck bereits 1727 in einer Anzeige der *Gazette d’Amsterdam* warb.

16 Zu Leben und Werk Zanis siehe Clorinda Galasso und Daniele Cogliati, „Andrea Zani. La biografia e il catalogo delle opere strumentali“, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo. Atti del convegno internazionale Alessandria, 20–21 settembre 2008*, hrsg. von Davide Daolmi und Cesare Fertonani, Mailand 2010, S. 219–256, ISBN 978-88-7916-469-6, <<http://www.ledonline.it/CantarSottile/allegati/brioschi-settecento-lombardo.pdf>>, 28.06.2011. Leider bezeichnen die Autoren in ihrem Verzeichnis alle Werke des op. 2 unterschiedslos als *Concerto*, obwohl sie im Druck abwechselnd als *Sinfonia* und *Concerto* betitelt sind. Außerdem geht aus ihren Angaben nicht hervor, dass es sich bei den Concerti um Solokonzerte handelt.

17 Jan LaRue und Eugene K. Wolf, Art. „Symphony, § 1: 18th century, 7. Italy“, in: *NGroveD2* 24, S. 816.

Amsterdam erschien, überhaupt gekannt hat. Es wäre durchaus denkbar, dass beide unabhängig voneinander die Veröffentlichungsart des Mischdrucks wählten.

Wie grenzen sich nun in den Mischdrucken Brescianellos und Zanis die Sinfonien und die Konzerte voneinander ab? Stilistisch gesehen gibt es – anders als um 1700 – keine feste Zuteilung der Gattungen mehr zu den Stilspähren des Concerto-Idioms und des Da-Chiesa-Idioms. Sowohl Sinfonien als auch Konzerte folgen bei Brescianello und Zani überwiegend dem homophonen, oberstimmenbetonten Satz des Concerto-Idioms.¹⁸ Was die Charakterisierung der Kopfmotive und die Melodik betrifft, wandeln beide Gattungen gleichermaßen auf den Pfaden des Concerto-Idioms mit Fanfarenmotivik, Akkordbrechung, häufigem Gebrauch von Sequenzierung etc.¹⁹

Auch im formalen Bereich sind kaum Unterschiede auszumachen.²⁰ Es gibt drei wesentliche Gestaltungsweisen in den schnellen Kopfsätzen: die Ritornellanlage, die zweiteilige Suitensatzform und die erweiterte Suitensatzform mit „Reprise“ des Kopfmotivs im Verlauf des zweiten Teils.²¹ Die Ritornellanlage ist in den Konzerten vorherrschend, die zweiteiligen Formen sind eher in den Sinfonien anzutreffen, wenngleich auch dort die Ritornellanlage keine seltene Erscheinung ist. Es bleibt als hauptsächliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Concerto und Sinfonia die Solostimme im Konzert.

So prägen zwei Mischdrucke die Frühgeschichte der explizit als ‚Sinfonia‘ betitelten Konzertsymphonie, ähnlich wie 35 Jahre früher die Entstehungsgeschichte des norditalienischen Instrumentalkonzerts durch einige Mischdrucke entscheidende Impulse bekam. Die Mischdrucke von Brescianello und Zani gehen inhaltlich nicht auf die Tradition der Mischdrucke um 1700 zurück, dennoch ähneln sie sich in der Zielsetzung: Ein neuer Gattungsbegriff sollte am Musikalienmarkt etabliert werden, indem man ihn mit einer bereits anerkannten und beliebten Gattung kombinierte. Dabei bleibt zu bedenken: Der Begriff ‚Concerto‘ war um 1692 nicht neu, aber Torelli verband ihn mit dem oberstimmenbetonten Instrumentalkonzert, während er früher im 17. Jahrhundert vor allem vokal-instrumentale Ensemblemusik bezeichnete. Auch der Begriff ‚Sinfonia‘ war 1727 nicht neu, aber Brescianello verband ihn mit der eigenständigen Konzertsymphonie, während bis dahin mit diesem Begriff vor allem Opern- und Oratorieneinleitungen oder Kirchensonaten asso-

18 Die Bezeichnungen ‚da camera‘ und ‚da chiesa‘ im Titel von Zanis op. 2 sagen in diesem Fall nichts über die Textur der Stücke aus, sondern weisen tatsächlich auf den möglichen Aufführungsort hin (was aber dennoch nicht als verbindliche Vorschrift zu verstehen ist). Lediglich ein Werk in Zanis op. 2 besteht aus einer Folge von Tanzsätzen. Siehe Galasso und Cogliati, S. 235.

19 Wie Jehoash Hirshberg und Simon McVeigh, *The Italian Solo Concerto, 1700–1760 – Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004, S. 249–252, feststellen, ist Zanis Stil, was die Gestaltung der Kopfmotive und die Textur angeht, sehr stark an Vivaldi orientiert. Dennoch finden sich in einigen imitierenden Passagen zwischen den ersten beiden Violinen auch hin und wieder Anklänge an den „stile antico“: „Yet even essentially homophonic openings can be infiltrated by contrapuntal activity“ (S. 249). Zu Brescianellos Affinität zum Stil Vivaldis im Bereich der Motivbildung siehe ebd., S. 199.

20 Zu formalen Aspekten in Zanis Sinfonien siehe Eugene K. Wolf, „Andrea Zani’s *Sinfonie da camera*, op. 2 (Casalmaggiore, 1729)“, in: *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, hrsg. von Anna Cattoretta (= Studi sulla Storia della Musica in Lombardia 4), Turnhout 2004, S. 531–547.

21 Eugene K. Wolf, „The Ripieno Concerto“, in: *Antecedents of the Symphony* (= The Symphony 1720–1840 A/1), New York und London 1983, S. xxiv, bezeichnet diese Anlage als „rounded binary form“. Wolf beschreibt sie als Synthese aus einer Ritornellanlage mit drei Ritornellen (Mottophrasen) auf den Stufen I, V, I und der zweiteiligen Suitensatzform. Über die große Bedeutung der Drei-Mottophrasen-Struktur (gegenüber vier und mehr Mottophrasen) im frühen Konzert bis hin zu Antonio Vivaldis op. 3 siehe Schicker, insbesondere Textband S. 241. In der „rounded binary form“ sieht Wolf eine der Wurzeln der frühen Sonatensatzform.

ziiert wurden. Womöglich befürchtete man, dass die musikalische und terminologische Neuausrichtung manchen Käufer irritieren könnte, weil er nicht das im Druck fand, was er anhand des Titels auf dem Umschlag vermutete. Man mischte das Unerwartete also mit dem Bekannten, so war gewährleistet, dass zumindest die Hälfte der Drucksammlung auch das bot, was sich ein durchschnittlicher Käufer vorstellte.