Liturgie und demzufolge auch in Bachs Kirchenmusik vermißt und die man als "Kirchliches" in seiner Instrumentalmusik weit stärker zu spüren vermag. Ebenso unlogisch und unfaßbar ist es, die Figur Bachs (oder Mozarts) als Maßstab für gleichzeitige italienische Musik, protestantische für katholische Kirchenmusik anzuwenden. Die Formen der Bachschen Kirchenmusik sind weltlich: Choral, Arie, Konzert; die der katholischen Kirchenmusik sind geistlich: Graduale, Offertorium, Messe, Antiphon, Hymnus, Psalm, und alle die übrigen liturgischen Texte. Musikgeschichtlich gesehen und mit den einer jeden liturgischen Gattung gemäßen Anpassungen, ist die Grundform aller katholischen Gebrauchsmusik die Motette, mit der ebenfalls ihrem Ursprung nach liturgischen Nebenform des Ricercare, welches besser noch als Spezialfall der Motette erklärt werden kann: Anwendung des Motetten-Prinzips auf wortarme Texte wie Kyrie, Alleluia und Amen.

Nur das Verständnis aus diesen funktionalen Grundgegebenheiten kann zu einer Erkenntnis eines musikalischen Reichtums und musikalischer Höhepunkte führen, die keinem anderen der in der Musikgeschichte bereits erforschten Gebiete im mindesten nachstehen, welche bereits in den Gemeinbesitz unseres Kulturgutes eingegangen sind ¹.

Diskussion:

Haack (München) weist darauf hin, daß im originalen Klangbild der vorgeführten Werke statt der Knabenstimmen sicherlich Falsettisten zu denken seien. Hucke (Rom) bestätigt, daß in Rom im fraglichen Zeitraum sowohl S. Maria Maggiore als auch die Vatikanische Kapelle keine Knabenstimmen, sondern Falsettisten hatten.

WALTER KOLNEDER / DARMSTADT-GIESSEN

Zur Frühgeschichte des Solokonzerts

Dem Versuch, die noch reichlich dunkle Frühgeschichte des Solokonzerts aufzuhellen, mußten Überlegungen über den einzuschlagenden Weg vorausgehen. Es ergab sich die Notwendigkeit, die Arbeit in drei Richtungen anzulegen: 1. mußte das Endprodukt, nämlich das Solokonzert in seiner prototypen Ausprägung bei Vivaldi auf möglichst breiter Quellengrundlage untersucht werden; die genaue Kenntnis in allen Einzelheiten ist Voraussetzung dafür, deren Entwicklung zu verfolgen und ihr erstes komplexes Auftreten festzustellen; 2. muß alles, was zu unserem Thema bisher behauptet wurde, auf seine Gültigkeit hin untersucht werden; 3. muß bisher unbeachtetes Material herangezogen werden.

Zu Punkt 1 darf ich bemerken, daß die exakte Untersuchung des ausentwickelten Formtyps erst nach den Turiner Vivaldifunden möglich war und ich hoffe, sie mit meiner Arbeit Die Solokonzertform bei Vivaldi¹ vorgelegt zu haben. An einem Beispiel soll noch gezeigt werden, wie sehr unklare Vorstellungen von der Form den Blick für die Zusammenhänge trüben können.

Zu Punkt 2, nämlich der Überprüfung der bisherigen Ansichten, greife ich ein Detailproblem heraus, Albinonis op. II Sinfonie e Concerti a cinque, due Violini, Alto, Tenore, Violoncello

W. Kolneder, Die Solokouzertform bei Vivaldi, Straßbourg 1961.

¹ Der Einwand, der nach Verlesen des Vortrags und nach Abspielen des Tonbandes (Giovanni Giorgi, Portas celi, vierstimmig, 1723) gemacht wurde, "daß so etwas keine Konzertmusik sei", ist — abgesehen von dem Hauptthema des Vortrages selbst — insofern richtig, als auch der Isenheimer Altar kein Ausstellungsobjekt ist. In jeder Betrachtung religiöser Kunst ist die positive Teilnahme an der religiösen Handlung und der lebendige Glaube Conditio sine qua non.

e Basso. Als erster hat wohl Schering diese aus 6 Sinfonien und 6 Concerti bestehende Opusreihe eingehender analysiert. Er schrieb darüber 1905 u. a. 2: "Der Aufbau der einleitenden Konzertsätze ist etwas breiter angelegt, als der in den Torellischen. Diese pflegen zwei Sologruppen aufzustellen, Albinoni bringt drei, so daß das Gerüst sich ausnimmt: T–S–T–S–T–S -T." Im weiteren wird Albinonis Position im Verhältnis zu Torelli und Vivaldi festgelegt. Damit war Albinoni für die Musikwissenschaft einer der Väter des Solokonzerts geworden und Scherings Ansicht wurde bis in einzelne Formulierungen hinein für alle einschlägigen Werke übernommen. So sagt z. B. Torrefranca über Albinoni³: "...e occupa un posto a sé uella storia della musica strumentale e più specialmente in quella . . . del concerto . . . Egli è, insomma, l'autore che, certamente prima del Vivaldi, seppe dare forma propria al concerto solista (esposizione, svolgimento, riepilogo e talvolta coda), pur avendo poi sentito l'influenza del Vivaldi . . . ". Torrefranca beschreibt aber hier genau die klassische Sonatenform. Wenn man die barocke Solokonzertform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda definiert, muß man notwendigerweise die Frühgeschichte der Form falsch sehen. Schließlich schreibt Bukofzer⁴ gelegentlich der Einordnung von Torellis op. VIII: "Since the collection was published posthumously, it is difficult to decide wether Torelli's solo concertos actually antedated the first printed violin concertos by Albinoni (1700) ..."

Nun gibt es von diesem Werk zwei frühe Ausgaben, eine 1700 bei Sala in Venedig und einen undatierten Druck von Roger in Amsterdam mit Verlagsnummer 7. Da man die Nummernpraxis Rogers nicht genau kannte, haben Giazotto und Paumgartner den Rogerdruck mit "ca. 1695" angesetzt, was die Ahnherrschaft Albinonis für das Solokonzert nur verstärkte. Dies vor allem deshalb, weil Torellis in Augsburg gedruckte Concerti musicali op. VI mit den ersten eindeutig bezeichneten Solokonzerten erst 1698 erschienen. Nun: seit den so wichtigen Arbeiten von Lesure wissen wir, daß Rogers Ausgabe von Albinonis op. II um 1701/02 erschienen ist, daß also die Frühdatierung mit allen Folgen für eine gewisse Priorität ein Irrtum war.

Eine Analyse des Werkes ergibt ein eigenartiges Bild: während die Sinfonien wirklich "a cinque" gesetzt sind, nämlich für 2 Violinen, 2 Bratschen und Basso, liegt für die 6 Concerti eine weitere Stimme "Violino de concerto" bei. Sie enthält aber keineswegs die gelegentlich auftretende Entwicklung in konzertantem Laufwerk und Solofiguration, diese liegt vielmehr in der violino primo, während die violino de concerto an diesen Stellen in den Orchestersatz eingebaut ist, der die Begleitung zu den konzertant entwickelten Takten bildet. Für diese ganz eigenartige Satzanlage und Instrumentation sind mehrere Erklärungen möglich: 1. Albinoni war vielleicht um 1700 mit der Solokonzertpraxis noch gar nicht vertraut oder 2. es hat beim Druck eine Verwechslung der Stimmen violino primo und violone de concerto stattgefunden. Dies ist allerdings wenig wahrscheinlich, weil das Werk sowohl von Roger wie auch 1707 in zweiter Auflage von Sala in der gleichen Stimmenordnung gedruckt wurde. Zumindest im zweiten Falle hätte aber der Komponist doch wohl eingreifen können. Wahrscheinlicher ist eine dritte, für die Terminologie sehr interessante Erklärung, daß nämlich violino de concerto eine Abkürzung für violino de concerto grosso ist und der Komponist in der wohl einfach besetzten violino primo die Solostimme sah. Dem entspricht auch, daß im Exemplar der Wiener Nationalbibliothek zwei solche Concerto-Stimmen vorhanden sind.

3 F. Torrefranca, Art. Albinoni, in Enziclopedia Italiana.

R. Giazotto, Tommaso Albinoni, Milano 1945, 97.

B. Paumgartner, Art. Albinoni in MGG.

² A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Lpz. ¹/1905, 74.

⁴ M. Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947, 227.

⁷ Zusammengefaßt in: F. Lesure, Bibliographie des éditions d'Estienne Roger et Michel Charles Le Cène (in Vorb.).

Im übrigen ist bei Albinoni der Solokonzertsatz weniger klar ausgeprägt als in Torellis op. VI, der Besetzungskontrast zum Beispiel, mit Tutti für die Ritornelle und generalbaßbegleitetem Solo findet sich überhaupt nicht. Im ersten Concerto der Sammlung stimmen violino de concerto und violino primo vollständig überein, da jede konzertante Entwicklung fehlt. Im Gesamteindruck ergibt sich aus Albinonis op. II, daß der Meister wohl kaum entscheidend zur Entwicklung von Form und Gattung beigetragen als vielmehr Anregungen von Torelli, wahrscheinlich auch schon von Vivaldi aufgenommen hat.

Will man über Torelli hinaus Einblick in das Werden des Solokonzerts erhalten, empfiehlt es sich, von einer Bemerkung auszugehen, die sich im Vorwort zum op. VIII des Meisters findet: "E necessario che i violini del contertino siano soli senza verun raddopiamento per evitare maggior confusione." Das ist ein Hinweis auf die zum Beispiel an der Kathedrale von S. Petronio in Bologna, der Hauptwirkungsstätte Torellis, geübten Praxis: eine ganz kleine Gruppe von ausgezeichneten Instrumentalisten war fest angestellt, sie konnte aber je nach Erfordernis beliebig verstärkt werden und an hohen Feiertagen musizierte man mit bis zu über 100 Musikern, d. h. es wurde von weit und breit alles zusammengeholt, was nur irgendwie streichen konnte. An technisch schwierigen Stellen pausierten diese Aushilfsmusiker "per evitare maggior confusione" und die professori spielten allein. Ein sicherlich gelegentlich in dieser Praxis gespieltes Werk ist das erste Konzert Torellis op. VI. Im Tempo Presto, alla breve, stellen die Takte 8–14 und 35–44 schon bedeutende spieltechnische Anforderungen, denen typische Ripienisten wohl kaum gewachsen waren und sind. So ist der erste Satz nach Ritornellform und Konzertpraxis ein echter Solokonzertsatz, obwohl sich keinerlei diesbezügliche Einzeichnungen finden.

In den für die Entwicklung des Solokonzerts so wichtigen Jahrzehnten vor 1700 dürfen wir folgende drei genetische Stufen annehmen: 1. das Soloprinzip wird zuerst nur in der Musizierpraxis geübt; 2. die Komponisten halten gelegentlich diese Praxis fest, indem sie in die Stimmen "tutti" und "solo" einschreiben; 3. sie werten diese Praxis kompositorisch aus, aus der "maniera" wird eine "forma" wie das Vatielli so treffend formuliert hat 10.

Einen wichtigen Blick in die Entwicklung gestattet uns ein weiteres Werk, nämlich Giovanni Battista Bononcinis op. III Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 Istrumenti, con alcune a una e due Trombe, mit dem so aufschlußreichen Zusatz "servendo ancora per Violini". Das Werk hat bisher kaum Beachtung gefunden, weil das einzige erhaltene Exemplar in Bologna nicht vollständig ist, die erste Violine fehlt. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt aber eine Sparte von Charles de Brosse, die 11 dieser 12 Sinfonien in allen Stimmen enthält. Im Zusammenhang mit dem Solokonzert interessieren hier die je zwei Sinfonien mit einer, bzw. zwei Trompeten. Das virtuose Soloinstrument im Orchester des 17. Jahrhunderts und zwar insbesondere im Opernorchester war ja nicht die Violine, sondern die Trompete. In den zahlreichen Werken mit Trompete hat der sich immer stärker herausentwickelnde Gegensatz zwischen etwas gröber strukturierter Orchestermotivik und virtuoser Trompetenfiguration zur Übernahme der in der Opernarie ja schon bewährten Ritornellform angeregt. Abgesehen vielleicht von der Anlage als sogenanntes Modulationsrondo, das mit der Trompete wegen der Beschränkung auf die Naturtöne schwer zu realisieren war 11, sind viele Sätze in Trompetensinfonien bereits echte Solokonzertsätze, bzw. Sätze mit zwei Soloinstrumenten in der Solokonzertform. War nun der Trompeter einmal schlecht bei Ansatz oder verhindert, sprang

⁸ F. Giegling, Giuseppe Torelli, Kassel 1949, 29.

Giuseppe Torelli, Konzert für Streichorchester G-dur, hrsg. v. W. Kolneder, Schott Mainz Nr. 4661.

¹⁰ F. Vatielli, La genesi del concerto strumentale e Giuseppe Torelli, in Arte e vita musicale a Bologna. Bologna 1927.

¹¹ W. Kolneder, Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi, in RMI 1953, 54.

ein Geiger für ihn ein, spielte den Solopart "servendo ancora per il violino" und das Violinkonzert war geboren, allerdings wiederum zuerst nur in der Musizierpraxis. Es ist aber charakteristisch, daß in Bononcinis Sinfonien auf dem Titelblatt der Trompetenstimme bereits gedruckt steht Tromba prima o Violino.

Zusammenfassend kann gesagt werden: am Beginn der Entwicklung des Solokonzerts steht nicht das Violinkonzert, sondern die Trompetensinfonia, deren Trompetenstimme oft von Geigern, sicherlich auch von Oboisten, übernommen wurde. In Orchesterwerken mit Sätzen in Ritornellform hat die lebhafte Bewegung der Zwischenspiele dazu geführt, diese nicht von allen Primgeigern, sondern nur von einem Solisten ausführen zu lassen. Bei genauer Durchforschung der Orchesterliteratur etwa von 1670–1690 wird es möglich sein, Werke aufzufinden, die unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis bereits echte Solokonzertsätze enthalten.

GÜNTHER MASSENKEIL / MAINZ

Über die Messen Giacomo Carissimis*

Wer von Carissimi spricht, meint in erster Linie den Komponisten lateinischer Historien und Oratorien, in zweiter Linie den Komponisten italienischer Kammerkantaten. Während sich die Forschung bisher fast ausschließlich mit diesen beiden Gebieten beschäftigt hat, wird in dem vorliegenden Referat erstmalig und an Hand von größtenteils unveröffentlichten Quellen auf Carissimi als Meister der Messe aufmerksam gemacht. Eine erste Sichtung der Quellen ergibt, daß Carissimi insgesamt 13 Messen komponiert hat. Hiervon ist nur eine Messe im Autograph überliefert (in Bologna, Biblioteca musicale G. B. Martini), die anderen Messen liegen in Abschriften meist erst aus dem 18. und 19. Jahrhundert vor. Als einziges Werk ihrer Gattung wurde zu Lebzeiten des Komponisten (1666) eine Missa a quinque et a novem gedruckt (bei Fredrich Friessem in Köln). Weitere Messendrucke Carrissimis aus dem 17. bis 19. Jahrhundert existieren nicht.

Was die Besetzung angeht, so gibt es bei Carissimi A-capella-Messen, ferner solche, die mit Generalbaß komponiert oder überliefert sind, sowie eine Messe (es ist die genannte Missa a quinque et a novem) mit obligaten Instrumenten. Bezeichnend für Carissimi als einen römischen Meister ist seine Vorliebe für eine große Stimmenzahl und Mehrchörigkeit: 9 Messen sind 8- bis 16stimmig, d. h. 2-, 3- und 4chörig angelegt.

Betrachtet man die musikalische Struktur der Messen Carissimis, so kann man eine erste, wenn auch etwas grobe Spezifizierung danach vornehmen, ob die Werke einer mehr kontrapunktisch-imitatorischen oder einer mehr homorhythmisch-akkordlichen Satzweise zuneigen oder ob sie konzertierenden und stellenweise monodischen Charakter tragen.

Nur eine (4stimmige) Messe ist streng imitatorisch gearbeitet. Sie ist der prima prattica, wie sie Monteverdi übt, verpflichtet und hat dessen Messa a 4 (aus Selva Morale et Spirituale, 1641) in der Gesamtkonzeption und in vielen Einzelheiten ganz offensichtlich zum Vorbild. Die meisten anderen Messen zeigen eine nicht durchgehende, sondern eine vorherrschend imitatorische Satzweise, dies in der Art, daß die kontrapunktische Auflockerung stets auf die Anfänge der einzelnen Messensätze lokalisiert ist. Damit ist eine gewisse Nähe zu dem bekannten Typus der sogenannten durchimitierten Messe gegeben. In diesem Fall beeinflußt jeweils ein bestimmtes Modell die imitatorischen Satzanfänge, so daß wir hier Parodiemessen

^{*} Das vorliegende Referat erscheint in erweiterter Form in Analecta Musicologica, hrsg. v. d. Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Heft 1, Köln/Graz 1963.