

## Schwerpunktthema „Wetteifern und Wettstreiten im Barock“

### I) Giovanni Gabrieli: Sonata Pian e Forte

### II) Zur Entwicklung des concerto

### III) Literaturliste (Auswahl)

#### I) Giovanni Gabrieli: Sonata Pian e Forte

Erschienen 1597 im ersten Teil der „Sacrae Symphoniae“ erschienen, gedruckt in Venedig.

Besetzung:

Chor I: Oberstimme Cornetto (Zink), die drei übrigen Stimmen Posaune

Chor II: Oberstimme Viola, die drei übrigen Stimmen Posaune

Giovanni Gabrieli schrieb eine Vielzahl mehrhöriger Werke. Mehrhörigkeit bestand bereits vorher als alte oberitalienische Praxis und als mehrhöriges Psalmensingen (*cori spezzati*). Sie wurde außerdem durch die Architektur des Markusdoms in Venedig begünstigt. Gabrieli trug in seinen instrumentalen mehrhörigen Werken maßgeblich zu einer neuartigen, eigenständigen instrumentalen Kompositionsweise bei. Aus dieser entwickelte sich das konzertierende Prinzip.

### **1. Die Vokalpolyphonie von Palestrina und Lasso im Unterschied zur mehrhörigen instrumentalen Kompositionsweise Gabrielis:**

#### **a) Vokalpolyphonie:**

#### Missa Papae Marcelli

G. Perluigi da Palestrina (1525-1594)

The image shows a musical score for the Kyrie section of the Missa Papae Marcelli by Palestrina. The score is written for six vocal parts: Soprano, Alt, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The time signature is 2/2. The lyrics are: Kyrie eleison, Kyrie eleison. The score is a polyphonic setting of the Kyrie, with each voice part having its own melodic line and lyrics. The Soprano part starts with a rest, then sings 'Kyrie eleison, Kyrie eleison'. The Alt part starts with a rest, then sings 'Kyrie eleison, Kyrie eleison'. The Tenor 1 part starts with 'Kyrie eleison, Kyrie eleison'. The Tenor 2 part starts with a rest, then sings 'Kyrie eleison'. The Bass 1 part starts with a rest, then sings 'Kyrie eleison'. The Bass 2 part starts with a rest, then sings 'Kyrie eleison'.

Textabschnitte gliedern die Komposition; die einzelnen Stimmen sind auf einander bezogen, sie werden meist imitatorisch vom gleichen Kernmotiv ausgehend geführt und sind gleichberechtigt; Kadenz werden verschleiert (die einzelnen Stimmen kadenzieren zu verschiedenen Zeiten), der Rhythmus ist auf den Text bezogen, der kompositorische Satz ist vom Wechsel von Dissonanz und deren Auflösung in eine Konsonanz geprägt. Es entsteht die Vorstellung eines kontinuierlich Fließenden.

#### **b) Das Neue der spezifisch instrumentalen Kompositionsweise Gabriellis:**

Große Klangentfaltung, monumentaler Charakter durch die Mehrchörigkeit. An die Stelle des fortlaufenden kompositorischen Flusses (Palestrina) tritt die Gegenüberstellung kurzer Abschnitte. Während im Palestrinastil der kompositorische Satz aus der Stimmführung zu erklären ist, bilden bei Gabrieli die Außenstimmen das Gerüst des Satzes, die Mittelstimmen dienen als Füllstimmen zum nun vorherrschenden Terz-Quint-Klang. Es herrscht die dreiklangsbetonte Vollstimmigkeit des Satzes vor.

## Aus: Sonata Pian e Forte

Giovanni Gabrieli

Takt 60

The musical score for Takt 60 is presented in a system of eight staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The first two staves have a 'Forte' marking under the first measure and a 'Pian' marking under the second measure. The last two staves have a 'Forte' marking under the first measure and a 'Pian' marking under the second measure. The second four staves are also grouped by a brace on the left. The first two staves are in the bass clef, and the last two are in the bass clef. The first two staves have a 'Forte' marking under the first measure and a 'Pian' marking under the second measure. The last two staves have a 'Forte' marking under the first measure and a 'Pian' marking under the second measure. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Sonata: (vom italienischen *sonare*, spielen (ein Instrument), klingen) Instrumentalstück; Teilweise synonym mit *canzona*, später mit *sinfonia* und *concerto* benutzt.

### 2. Sonata Pian e Forte:

Erste bedeutende Komposition mit den Bezeichnungen *piano* und *forte*. Dynamische Wirkungen wurden zwar schon vorher in die Musik einbezogen, in der Vokalmusik zur Verdeutlichung von Textstellen gemäß dem Affekt, da sie aber als Teil der Ausführung galten, wurden sie nicht notiert. Die Bedeutung der Bezeichnungen in der *Sonata Pian e Forte*: Die Bezeichnung *pian* taucht nur dann auf, wenn ein Chor alleine spielt, *forte* nur an einer Stelle (T. 60) eines Chores allein, sonst nur an doppelchörigen Stellen. Funktion der Bezeichnungen: Sie verdeutlichen den Aufbau und den Gegensatz von Einzelchor und Chorzusammenfassung.

#### a) Tonart:

dorisch transponiert auf g. Beginn und Ende mit dem G-Klang. Dieser bildet noch kein tonales Zentrum, jedoch stellen die häufigen Quintfallkadenzen (auf unterschiedlichen Stufen) innerhalb des Stückes ein wesentliches Element dar, aus dem sich später die Tonalität entwickelt.

## **b) Form:**

„Exposition“ der beiden Chöre mit anschließender Chorzusammenfassung (T. 1-31).  
Kleingliedriger Mittelteil (T. 32-68) und Übergang zum Schlussteil, der ab T. 72 doppelchörig eine Schlussteigerung aufbaut.

## **c) Kompositorische Techniken:**

T. 1-31: imitatorisch, an die ältere Form des Ricercar anknüpfend, die ihrerseits die Übertragung der Vokalpolyphonie auf Instrumentalstücke darstellt.

Mittelteil: kurze Abschnitte, alternierend in den beiden Chören mit gelegentlicher Zusammenführung beider Chöre:

T. 31, 4. Zählzeit ff Chor I

T. 34 ff Wiederholung auf der Unterquinte Chor II

T. 37, 4. Zählzeit -39 D-G in Chor I

T. 38, 4. Zählzeit -40 G-C in Chor II

T. 39, 4. Zählzeit - 40 C-F in Chor I

T. 40, 4. Zählzeit - 43 F-B in beiden Chören

T. 46-51: kurze Abschnitte alternierend in beiden Chören als wörtliches oder leicht abgewandeltes „Echo“ mit anschließender Zusammenfassung beider Chöre in Takt 52.

Ähnliche Verfahren bis Takt 71, danach Beginn der imitatorischen Schlussteigerung durch Stimmen beider Chöre hindurch.

Da die Einheit der Komposition nicht durch den Text hergestellt werden kann, strebt Gabrieli eine musikalische Einheit durch die Betonung des klanglichen Elements sowie durch homophone, akkordische Satzweise und häufige Tonrepetitionen an:

1.) klangliches „Stagnieren“: T. 49-51 mit dem B-Klang als Zentrum

2.) Verknüpfung von Klängen insbesondere durch Quintreihen als Durchschreiten von Klangräumen:

T. 32, 4. Zählzeit - 41

Chor I: C-F-B-c-D-G ; Chor II: G-C-F-g-A-D Chor I: D-G; Chor II: C-F;

Chor I, II: F-B

T. 60 -65

Chor I: A-D; Chor II D-G; Chor I: G-C; Chor I, II: C-F; Chor II weiter nach B;

Chor I, II Es-B-F

Melodie und Rhythmus der Abschnitte sind oft formelhaft; sie werden eingebunden in einen zielstrebigem, von Klangbeziehungen geprägten großräumigen musikalischen Bau.

Übergänge von einem zum anderen Chor oder von einem zu beiden Chören:

1.) der nachfolgende Chor setzt auf dem Schlussakkord des vorigen ein, z.B. T. 14, 34, 49, 51 etc.

2.) Quintbeziehungen, z.B. T. 25/25 G-C; T. 51/52 B-F; T. 55/56 D-G; T. 63, 3.-4. Zählzeit B-Es

Übergreifende Beziehungen der beiden Chöre:

Kanonische Führung der beiden Oberstimmen von Chor I und Chor II T. 26-28

Melodische Sequenzen T. 72-75, in einigen Stimmen beider Chöre imitatorisch oder kanonisch geführt:

T. 76 –78 imitatorisch , teilweise kanonisch Bass II, Oberstimme I, Oberstimme II

T. 78-80 Oberstimme II, Oberstimme I.

Verwendete Literatur siehe unten III) Literaturliste

## II) Zur Entwicklung des concerto

Mit dem Begriff *concerto* wird am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien zunächst sehr allgemein Musik für ein heterogen besetztes Ensemble bezeichnet. Dieses Ensemble konnte aus verschiedenen Instrumenten oder Instrumentengruppen ebenso wie aus instrumental-vokal gemischten Besetzungen bestehen.

Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts vollziehen sich im *concerto* zentrale kompositorische Entwicklungen, so dass diese Zeit insgesamt als Epoche des „konzertierenden“ Stils (Jacques Handschin) bezeichnet wurde.

Der lateinische Begriff *concertare* bedeutet ‚wetteifern, miteinander streiten‘, im Italienischen bedeutet der Begriff ‚etwas miteinander in Übereinstimmung bringen‘, ‚vereinbaren‘. Der Begriff *concerto* bezeichnete zunächst das Miteinander heterogener Instrumente. Schon früh wurde aber auch ein kompositorisches Element, die Gegenüberstellung verschiedener Klanggruppen, hervorgehoben. Diese wurde als eine Art Wettstreiten zwischen den Klanggruppen empfunden. Auf beide Bedeutungen, die allgemeine des Zusammenwirkens und ebenso die speziellere des „Wettstreitens“ verschiedener Klanggruppen, geht **Michael Prätorius (1572-1621)** in seiner Erklärung des Begriffs ein: „Wenn man unter einer ganzen Gesellschaft der Musicorum etliche und bevorab die besten und fürnehmsten <vornehmsten> Gesellen herausucht, dass sie voce humana und mit allerlei Instrumenten, als Zinken, Posaunen, Block- und Querflöten, Krummhörner, Fagotten <...> Violen de Gamba, groß und kleinen Geigen, Lauten, <...> oder Orgeln etc. <...> einer nach dem andern chorweise umwechseln und gleich gegen einander streiten, also, dass es immer einer dem andern zuvortun und sich besser hören lassen will...“. Die Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen, die zum Anstoß wesentlicher kompositorischer Neuerungen wird, ist für Prätorius so wichtig, dass er erklärt, der Begriff *concerto* könne so erklärt werden „als wenn es vom lateinischen verbo *concertare*, welches miteinander scharmützeln heißt, seinen Ursprung habe. Fürnehmlich <vornehmlich> und eigentlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen, wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegeneinander und zusammen sich hören lassen.“ (Michael Prätorius, *Syntagma Musicum III*, S. 5 <die Schreibweise wurde der modernen angenähert, E.H.>).

Entscheidende kompositorische Impulse zum Verfahren der Gegenüberstellung von Klanggruppen gehen vom Werk **Giovanni Gabriellis** (ca. 1554 – 1612) aus (s.u. die Behandlung der *Sonata pian e forte*).

Innerhalb der vielen, als *concerto* bezeichneten Kompositionen der Zeit hat eine Gruppe mit speziellen Eigenschaften, die *concerti ecclesiastici* von **Lodovico Viadana** (1560-1627) eine weitere, davon unterschiedene Bedeutung für die kompositorische Entwicklung. Die aus aufführungstechnischen Zwängen, dem Mangel an verfügbaren Musikern, entstandene Praxis, mehrstimmige Werke so aufzuführen, dass eine oder mehrere Stimmen daraus von Solisten vorgetragen und die übrigen auf einem Tasteninstrument zusammengefasst wurden, wurde von Viadana zum Modell für seine *concerti ecclesiastici* (1602) genommen. So entstehen als

Neuheit *concerti* in der Generalbasspraxis, die darin besteht, eine oder mehrere Solostimmen durch eine Bassstimme und Akkorde auf einem Tasteninstrument zu begleiten.

Etwa gleichzeitig entsteht in der frühen Oper eine spezielle, affektbetonte Art des Sologesangs über einer begleitenden Bassstimme, die Monodie, die ebenfalls Eingang findet in die *concerti* für Gesangssolisten.

Komponisten aus ganz Europa reisen in dieser Zeit zum Studium der neuen Kompositionsweisen nach Italien. So verbreiten sie sich sehr bald auch außerhalb Italiens. Auch **Heinrich Schütz** (1585-1672) studiert bei zwei Aufenthalten in Venedig die neuen Kompositionstechniken. In den 1636 und 1639 herausgegebenen *Kleinen Geistlichen Konzerten* (s.u.) folgt er dem Typus des generalbassbegleiteten *concerto* für eine oder mehrere Solostimmen. Auch die Gegenüberstellung von Klanggruppen findet sich in vielen seiner Werke.

Beide Entwicklungslinien, die vielfältigen Möglichkeiten der Gegenüberstellung von Klanggruppen und die generalbassbegleitete Solostimme werden im weiteren Verlauf miteinander verbunden und prägen die Instrumentalkonzerte von **Antonio Vivaldi** (1678 – 1741) ebenso wie die von **Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750).

Verwendete Literatur siehe unten III) Literatúrauswahl

### **III) Literatúrauswahl zum Schwerpunktthema „Wetteifern und Wettstreiten im Barock;....“**

#### **A. Allgemein**

Artikel „Konzert“ in :MGG, 2., neubearbeitete Ausgabe Sachteil Band 5, Kassel 1996  
Engel, Hans: Das Instrumentalkonzert, Bd.1, Wiesbaden 1971

[www.schulmusiker.info](http://www.schulmusiker.info)

(Unterrichtsmaterialien zum Thema Barock und J.S. Bach)

#### **B. Giovanni Gabrieli: Sonata pian e forte**

Artikel “Gabrieli, Giovanni” in: MGG, 2., neubearbeitete Ausgabe Personenteil Bd. 7, Kassel 2002

Artikel „Sonate“ in: MGG ... Sachteil Bd. 8

Artikel „Klausel und Kadenz“ in: MGG ...Sachteil Bd. 5

Artikel „Dur und Moll“ in: MGG ...Sachteil Bd. 2

Kunze, Stefan: Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis. Tutzing 1963

Id: Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis. Archiv für Musikwissenschaft 1964, S. 81-110

Beck, Hermann: Die Venezianische Musikerschule im 16. Jahrhundert. Wilhelmshaven 1968

[www.martinschlu.de/kulturgeschichte/renaissance/spaet/gabrieli/start.htm](http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/renaissance/spaet/gabrieli/start.htm)

(überarbeitete Staatsarbeit zu Gabrieli, die mit Abbildungen des Markusdoms und Links vom Autor ins Netz gestellt wurde)

[www.bautz.de/bbkl/g/gabrieli\\_g.shtml](http://www.bautz.de/bbkl/g/gabrieli_g.shtml)

(Biblisches kirchliches Lexikon mit biographischen Informationen u.a. zu Giovanni Gabrieli)

[www.heinrich-schuetz-haus.de](http://www.heinrich-schuetz-haus.de)

(die Seite enthält neben Informationen zu Heinrich Schütz u.a. auch einen biographischen Abriss Giovanni Gabrielis)

### **C. Heinrich Schütz: Kleine geistliche Konzerte**

Artikel „Schütz, Heinrich“ in: MGG 2. neubearbeitete Ausgabe Personenteil Bd. 15, Kassel 2006

Heinemann, Michael: Heinrich Schütz und seine Zeit. Große Komponisten und ihre Zeit. Laaber 1993

Schmalzriedt, Siegfried: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen. Neuhausen - Stuttgart 1972 (darin vor allem die Einleitung)

Eggebrecht, Hans Heinrich: Heinrich Schütz: Musicus Poeticus. Wilhelmshaven 1984

[www.heinrich-schuetz-haus.de](http://www.heinrich-schuetz-haus.de)

[www.schuetzhaus-weissenfels.de](http://www.schuetzhaus-weissenfels.de)

### **D. Antonio Vivaldi: Konzerte op. 8 Nr. 1 und 2**

Braun, Werner: Vivaldi, Concerti grossi, op. 8, Nr.1-4 Die Jahreszeiten. Meisterwerke der Musik Heft 9. München 1975

[www.userpage.fu-berlin.de/~history1/bs/vivaldi/vivaldi.htm](http://www.userpage.fu-berlin.de/~history1/bs/vivaldi/vivaldi.htm)

(Ausführliche Informationen zu Vivaldi und den Konzerten „Die Jahreszeiten“ mit Hörbeispielen)

### **E. Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur**

Forchert, Arno: Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Große Komponisten und ihre Zeit. Laaber 2000

Lang-Becker, Elke: Johann Sebastian Bach, die Brandenburgischen Konzerte. Meisterwerke der Musik Heft 51. München 1990

[www.bzn.rt.bw.schule.de/pages/pro\\_bach/index.htm](http://www.bzn.rt.bw.schule.de/pages/pro_bach/index.htm)

[www.bzn.rt.bw.schule.de/pages/pro\\_bach/notenbesp.htm](http://www.bzn.rt.bw.schule.de/pages/pro_bach/notenbesp.htm)

(Formübersicht, Informationen und Notenbeispiele zum 2. Brandenburgischen Konzert, von einer Reutlinger Schule zusammengestellt)

[www.preussen-chronik.de/\\_episoden/002480\\_jsp.html](http://www.preussen-chronik.de/_episoden/002480_jsp.html)

(Kurze Informationen zur Entstehung der Brandenburgischen Konzerte)