

Inhoud

Voorwoord	7
Deel 1	11
1. Inleiding	11
2. Concerto grosso	12
3. Cori spezzati	14
4. Muffat en voorgangers	15
5. Torelli, Albinoni en Corelli	18
6. Vivaldi	21
7. Johann Sebastian Bach	26
8. Op weg naar een nieuwe muziek	31
Deel 2	37
9. De nieuwe aanpak	37
10. Joseph Haydn	42
11. Mozart I	45
12. Sinfonia concertante	48
13. Mozart II	50
14. Beethoven	56
Deel 3	67
15. Het virtuoze concert	67
16. Chopin en zijn voorgangers	70
17. Paganini en Liszt	75
18. Mendelssohn	81
19. Schumann en Brahms	86
20. In de voetsporen van Mendelssohn, Schumann en Brahms	92
21. De erfenis van Liszt	97
22. Het Franse soloconcert	100
23. Rusland	107
Deel 4	113
24. Het soloconcert in de twintigste eeuw	113
25. De Duitstalige landen tot 1940	116
26. Frankrijk tot 1940	126
27. De Sovjet-Unie tot 1970	137

Deel 5	153
28. Béla Bartók	153
29. Szymanowski en Martinů	159
30. Nielsen en Martin	164
31. Respighi, Malipiero, De Falla en Rodrigo	168
32. Groot-Brittannië	175
33. Nederland	182
34. De Verenigde Staten	190
35. Latijns-Amerika	200
Deel 6	205
36. Het soloconcert na 1945	205
37. Cage, Boulez en Xenakis	209
38. Ligeti	214
39. Lutosławski en Penderecki	218
40. Maderna, Nono en Berio	227
41. Twee onafhankelijken: Carter en Dutilleux	238
Deel 7	247
42. Postmodern labyrint	247
43. Leve het verleden	249
44. Nieuwe romantiek	253
45. Nieuw expressionisme	259
46. Nieuwe eenvoud en minimalisme	264
47. Het Verre Oosten	268
48. Nederland	272
Literatuur	279
Register	281

Voorwoord

Wie regelmatig de concertzaal bezoekt, kan het niet ontgaan: de meeste concerten bestaan nog steeds, eigenlijk al sinds de late negentiende eeuw, uit drie beproefde ingrediënten – een ouverture, een soloconcert en na de pauze een symfonie. We spreken dan van huisje-boompje-beestjeprogramma's. Maar ook wanneer de programma's in de concertzalen minder stereotiep zijn, is het soloconcert een welhaast onmisbaar onderdeel. En laten we eerlijk zijn: de vele soloconcerten die in de afgelopen driehonderd jaren een vaste plek op het concertpodium hebben veroverd en behouden, zijn alleszins het beluisteren waard. Het lijkt zelfs alsof er steeds nieuwe bijkomen. Niet zozeer nieuwe nieuwe, want er wordt veel nieuws gecomponeerd. Maar ook nieuwe oude, dat wil zeggen min of meer onbekende concerten uit het verleden die de volle aandacht krijgen, niet in de laatste plaats door de cd-industrie en het internet.

Zoek maar eens naar 'piano concerto' of 'Violinkonzert' op YouTube en de soloconcerten komen met vele honderden tevoorschijn. Bekende concerten van Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn of Paganini, en onbekende concerten van Ignacy Dobrzynski, Ernő Dohnányi, Friedrich Kalkbrenner, Ermanno Wolf-Ferrari of Julius Conus. Om niet te spreken van de hedendaagse componisten. Die veelheid geeft direct aan met welke problemen ik geworsteld heb bij het schrijven van mijn persoonlijke overzicht van het soloconcert. Welke te kiezen? Op basis waarvan te kiezen? Op voorhand was het duidelijk dat volledigheid nooit het uitgangspunt kon zijn. Het doel was niet een handboek samen te stellen of een encyclopedie, maar een ontwikkelingsgeschiedenis van het genre te schrijven en daarnaast wel degelijk die concerten ruim baan te geven die niet alleen voor de geschiedenis van het genre, maar ook voor mij persoonlijk bijzonder zijn.

Bij de analyses heb ik geprobeerd zoveel mogelijk rekening te houden met de vele luisteraars en liefhebbers die niet geschoold zijn in de theorie van muziek. Toch kon ik er ook niet onderuit dat muziekvoorbeelden voor wie noten kan lezen meer duidelijk maken dan enkel woorden. Juist muziek laat zich in woorden zo moeilijk uitleggen. Zij is immers meer dan feitelijke betekenis. Muziek is een tijdkunst waarmee het onzegbare uitgedrukt kan worden en waardoor luisteraars geëmotioneerd kunnen raken. Die emoties zijn privé, dus niet die van de componist, maar ook niet de mijne. Wanneer ik me in mijn enthousiasme laat meeslepen, weet dan dat dit uitsluitend op basis is van mijn persoonlijke emoties en dat de lezer vrij is er andere meningen en gevoelens op na te houden.

Aan dit boek ligt voor een deel een eerdere tekst ten grondslag. Eind jaren zeventig was ik nauw betrokken bij een zeer succesvol musicografisch avontuur, een overzicht van de muziek en haar geschiedenis in maandelijkse afleveringen: *Muziek onder woorden*, uitgegeven door Kluwer. Daarvoor schreef ik onder meer een overzicht van het soloconcert, weliswaar beknopt, maar met de luxe dat elke aflevering voorzien werd van een of twee grammofoonplaten. Nu is dat laatste niet meer nodig. Op het internet is meer te vinden dan de meeste specialisten in hun cd-kast kunnen verzamelen. Daarmee geef ik tevens aan dat 99% van de concerten die in *Het soloconcert* behandeld worden, direct te vinden is op cd dan wel via het internet, via diensten als bijvoorbeeld iTunes en Spotify, of via YouTube. Woorden wegen nu eenmaal niet op tegen de ervaring van het luisteren, liefst in de concertzaal, maar ook van cd of via de wondere wereld van het web.

Het soloconcert is binnen de ontwikkeling van meer dan duizend jaar westerse muziek een relatief jong genre, dat in het laatste kwart van de zeventiende eeuw in Italië is ontstaan. Binnen een generatie werd het bijzonder populair en verspreidde zich over een groot deel van Europa. De opzet van het concert bleef tot het midden van de achttiende eeuw vrijwel ongewijzigd met afwisselend ritornellen (te vergelijken met refreinen uit de dichtkunst) voor het orkest en voor de solist. In de loop van de achttiende eeuw werd de structuur steeds meer bepaald door een dialectisch contrast van thema's en een vormend principe gebaseerd op retorische formules (presentatie, verwerking, herneming en afronding). Daarnaast bestonden de overige delen uit bijvoorbeeld een samengestelde liedvorm (A-B-A) en een rondeau (of rondo) met refreinen en coupletten.

Dergelijke structuren worden nog steeds veelvuldig toegepast, al zijn daar in de negentiende eeuw wel wijzigingen in aangebracht. Zo werden de verschillende delen van een concert thematisch met elkaar verbonden en zonder onderbreking aan elkaar geregen. Daarnaast werden de solopartij en ook het orkestapparaat aanzienlijk uitgebreid, waardoor het concert een symfonische allure kreeg. Vervolgens beproefden steeds meer componisten geheel andere concepten, zoals het concert als thema met variaties, of het concert met toegevoegd koor, en het concert als symfonisch gedicht of symfonie met obligate solopartij.

In de twintigste eeuw hebben vele componisten zich ingezet om het concert als platvorm voor virtuositeiten en een op het scherp van de snede uitgespeelde tweestrijd tussen solo en orkest om te vormen tot een volkomen geïntegreerd samenspel tussen alle partijen, met als uiteindelijk gevolg dat er sindsdien ook soloconcerten zijn geschreven die nadrukkelijk geen

concert willen zijn en dientengevolge de titel 'concert' niet meer dragen. Na de vergroting van de vorige eeuw werd vervolgens een verkleining doorgevoerd: concerten met een ensemble of kamerorkest in plaats van een groot symfonieorkest. Na 1945 leek het soloconcert bij veel componisten gedurende enkele decennia op de achtergrond te zijn geraakt, maar tegenwoordig is de aanwas ongemeen groot en veelkleurig.

Het spreekt voor zich dat ik ondanks de titel van dit boek niet alleen de concerten voor een solist behandel, maar ook die voor twee of meer. Zij horen alle tot hetzelfde domein en hebben altijd naast elkaar bestaan.

In de tekst zijn toonsoorten in grote terts of majeur weergegeven met een hoofdletter en die in kleine terts of mineur met een kleine letter. C betekent dus C grote terts en c is c kleine terts (in het Engels respectievelijk C major en C minor, in het Duits C-Dur en c-Moll). De afzonderlijke tonen zelf zijn weergegeven met cursieve kleine letters: *a*, *b*, *c*, enzovoort.

Wederom dank ik mijn onvolprezen redactieteam, Odilia Vermeulen en Ton Braas, die mijn tekst gewied en gesnoeid hebben en daarbij bovendien verrijkt met hun adviezen en inzichten. Ook ditmaal heeft mijn uitgever in de persoon van Saskia Gieling van Amsterdam University Press mij de vrije hand gegeven bij het schrijven van dit boek.

Voorburg, september 2015

Deel 1

1. Inleiding

Wanneer we zeggen dat we naar een concert gaan, bedoelen we een samenkomst waar muziek wordt gemaakt, dus een gebeurtenis die plaatsvindt. Wanneer we naar een concert luisteren, betreft het daarentegen veelal een werk voor een solo-instrument met orkest. In verscheidene landen wordt in de taal onderscheid gemaakt tussen concert als evenement en concert als genre. Zo gebruiken de Engelsen en Fransen voor het eerste de term concert en voor het tweede de term concerto. Ook bij onze zuiderburen is de term concerto algemeen gangbaar voor een soloconcert. Deze inleiding op en inwijding in het concert betreft uitsluitend het genre, dat we soloconcert zullen noemen. Dat genre kan overigens niet bestaan zonder het evenement, zonder dat het soloconcert ook tot klinken wordt gebracht tijdens concerten waar musici de muziek uitvoeren en een publiek aanwezig is om ernaar te luisteren.

De term concerto komt voor het eerst voor in het begin van de zestiende eeuw, bijvoorbeeld in de uitdrukking ‘un concerto di voci in musica’, dat zoveel betekent als een ‘muzikale samenzang’. Wanneer in de loop van die eeuw ook instrumenten in het spel betrokken worden, blijft het samen muziek maken (‘in goede harmonie’ werd er soms nog aan toegevoegd) de essentie van het concert. Voor het samenspel werd ook geregeld het woord symphonia of sinfonia (letterlijk: samenklank) gebruikt. In de late zestiende en vroeg zeventiende eeuw lopen de woorden concerto en sinfonia nogal door elkaar en lijken zelfs inwisselbaar. We kunnen wel stellen dat de betekenis van concerto eerder duidt op het actieve samen muziek maken en symphonia op het resultaat, de welluidendheid ervan.

Claudio Monteverdi vermeldt in de partituur van zijn ‘favola in musica’ *Orfeo* (1607) bij een passage voor koor (‘Vieni Imeneo’): *Questo Canto fu concertato al suono de tutti gli stromenti*, hetgeen wil zeggen dat dit pastorale lied begeleid wordt door alle instrumenten die in deze zetting van toepassing zijn. Tot ver in de zeventiende eeuw bleef de term concertato verbonden aan de praktijk van het gezamenlijk uitvoeren, en in het geval van de toevoeging van instrumenten bij vocale muziek ook in de zin van ‘begeleiden’. Maar zoals het woord concerto vanuit de praktijk van het samen musiceren ook werd toegepast voor het genre zelf, namelijk een muziekstuk waarin samen gemusiceerd wordt, zo heeft men toentertijd ook de groep instrumentalisten die samen musiceren, dus het orkest of het ensemble, menigmaal concert genoemd.

In de loop van de zeventiende eeuw werd nog een tweede betekenis aan het woord concerto toegevoegd, die teruggrijpt op de betekenis van het Latijnse woord 'concertare', namelijk wedijveren of discussiëren. Vanuit deze betekenis komen de partijen in een concert dus tegenover elkaar te staan, niet zozeer om elkaar aan te vullen, zoals in de antifonale of responsoriale technieken uit de rooms-katholieke liturgie (zie hieronder), maar juist als contrasterende en elkaar weerstrevende entiteiten. Hoewel Michael Praetorius daar al in het derde deel van *Syntagma musicum* (1618) op heeft gewezen, is het klinkend resultaat van deze toegevoegde betekenis pas in het laatste kwart van de zeventiende eeuw waar te nemen bij het ontstaan van wat wij het soloconcert noemen.

2. Concerto grosso

'De Concerten hebben hunnen oorsprong van de Italiaanen; vermits Torelli de eerste uitvinder er van zal weezen. Een Concerto grosso bevat verscheiden concerteerende instrumenten, van de welke er altoos ten minsten een paar, van acht, of meer, voorhanden zynde, met elkander concerteeren; doch, bij een Kamer-Concert bevindt zig slegts één concerteerend instrument.' Dit schreef Johann Joachim Quantz, fluitist, hofcomponist en leraar van Frederik de Grote, in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), hier weergegeven in de vertaling uit 1754 door de organist van de Groningse Martinikerk, Jacob Wilhelm Lustig.

Over het hoe en waarom van het ontstaan van het concerto grosso zijn de meningen verdeeld. Het is ook buitengewoon lastig de kip en het ei van elkaar te scheiden, omdat de zeventiende-eeuwse Italianen zelf de meest uiteenlopende titels voor hun muziek gebruikten en eigenlijk zelf niet precies wisten wat ze met de term concerto grosso bedoelden. Maar één ding is zeker: het gaat om zuiver instrumentale muziek en dat alleen al is typerend voor een opmerkelijke ontwikkeling die uiteindelijk heeft geleid tot de suprematie van de instrumentale muziek. Om een duidelijk voorbeeld te noemen: Monteverdi schreef vrijwel geen zelfstandige instrumentale werken, terwijl Corelli een eeuw later nagenoeg alleen maar instrumentale muziek heeft nagelaten.

Aangezien deze ontwikkeling een evolutionair karakter had, zijn de meeste instrumentale vormen uit de late Renaissance en de Barok direct af te leiden van vaak gelijktijdig bestaande vocale genres. Zo ontstond op basis van het Franse chanson, zij het met enige Italiaanse invloeden, de instrumentale canzon of canzona da sonar. Oorspronkelijk was dit slechts

een intavolatie, dat wil zeggen een transcriptie van een chanson voor een of meer tokkel- of toetsinstrumenten. Ook als dergelijke intavolaties van versieringen werden voorzien, blijft hoorbaar dat aan de basis een vocaal werk heeft gelegen. Rond 1600 is de *canzona da sonar* echter steeds meer een zelfstandige compositie voor een instrumentaal ensemble geworden.

Deze verzelfstandiging heeft zich tot het midden van de zeventiende eeuw doorgezet, waardoor rond 1650 de *sonata da chiesa* ontstond als vierdelige instrumentale compositie met afwisselend een langzaam en een snel deel. De verschillen tussen die delen zijn grotendeels het gevolg van de opbouw van de *canzona da sonar* in meestal beknopte contrasterende segmenten. Naast de *sonata da chiesa* ontwikkelde zich echter ook de *sonata da camera*. De term zegt het al: behalve aan instrumentale muziek voor de kerk was er ook behoefte aan huismuziek, muziek voor in de salons. De *sonata da camera* (naar Frans voorbeeld ook wel suite genoemd) bestaat uit een opeenvolging van allerhande dansen. Let wel: de termen *da camera* en *da chiesa* zijn bepalend voor de samenstelling van de verschillende onderdelen van een compositie, maar niet voor de instrumentale bezetting ervan. Het was in principe mogelijk beide genres door elk willekeurig, in de praktijk beschikbaar aantal instrumentalisten te laten uitvoeren.

In het midden van de zeventiende eeuw ontstond er een tendens om de term *sonata*, die in feite niet meer dan 'klankstuk' betekent, aan te vullen met het woord *concertato* of soms zelfs te vervangen door *concerto*. Hier is nog steeds geen sprake van soloconcerten zoals wij die tegenwoordig kennen, maar om speelstukken – in de breedste zin van het woord – voor instrumenten, of voor instrumenten met zang. Het gaat dus om samen muziek maken. Bovendien werd, zoals we reeds hebben gezien, de betekenis van termen als *concerto*, *concertato* of *concertare* zelden eenduidig opgevat en konden deze niet alleen worden beschouwd als begeleiden, maar ook als samenspelen en als elkaar weerstreven.

Zo liet Tarquinio Merula in 1636 een bundel *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera* uitgeven, waarin hij wat de titel betreft nog niet wist te kiezen tussen *canzona* en *sonata*, maar daaraan toevoegt: *concertate*, om samen te spelen. En in dezelfde periode verschenen er diverse bundels met *concerti ecclesiastici* oftewel (overwegend vocale) ensemblewerken voor in de kerk. Soms is daaraan nog de term *concertato* toegevoegd om aan te geven dat bepaalde instrumenten in dat samenspeelverband uit de algehele muzikale context worden gelicht. De verschillende begrippen hadden aanvankelijk dus nog geen scherp omliggende betekenis. Pas tegen het einde van de zeventiende en aan het begin van de achttiende eeuw werden de begrippen duidelijk gedefinieerd en aan specifieke muzikale genres toegewezen.

3. Cori spezzati

De veelvuldig in het concerto grosso toegepaste reliëfwerking tussen een klein en een groot ensemble is in wezen een zeer oude uitvoeringspraktijk, die we ook wel antifonaal noemen. Al in de oude eenstemmige kerkgezangen, het gregoriaans, werden melodische lijnen menigmaal over twee koorhelften verdeeld. Later, in de meerstemmige vocale muziek van de Renaissance, kwam deze techniek vooral naar voren in de dubbelkorige composities van Venetiaanse meesters als Andrea en Giovanni Gabrieli, die beiden verbonden waren aan de San Marco. Bij deze zogenaamde cori spezzati (gesplitste koren) ging het bovenal om contrastwerking. Zo werd de ruimte van de befaamde San Marco met veel effect uitgebuit in composities voor meerdere groepen zangers en instrumentalisten die op verschillende plaatsen in de kerk werden opgesteld. De San Marco was overigens niet de enige plaats waar dubbelkorige composities goed tot hun recht kwamen. In de San Petronio in Bologna had men speciaal met dit soort technieken voor ogen de ruimte van het koor ingedeeld.

Zoals in de antifonale techniek (antifoon = beurtzang, tegenzang) twee elkaar afwisselende groepen tegenover elkaar worden geplaatst, is de responsoriale techniek juist gericht op de afwisseling van één enkele zanger met een groep tegenover hem die antwoordt. Zowel de antifonale als de responsoriale techniek bestond overigens al ver voor onze jaartelling in de joodse eredienst en wellicht zelfs ruim daarvoor ook in andere ritens. Gegeven het feit dat tot ver in de achttiende eeuw de eenstemmige kerkzang van de rooms-katholieke liturgie met z'n antifonale en responsoriale technieken nog algemeen gepraktiseerd werd, is het ontstaan van de concerti grossi (antifonaal) en later de soloconcerten (responsoriaal) tijdens het laatste kwart van de zeventiende eeuw begrijpelijk. Er zijn twee lijnen waarneembaar die grotendeels parallel lopen. Zo groeide vanuit de canzona da sonar (het instrumentaal chanson) enerzijds via de trionsonate (de bezetting die in de zeventiende eeuw populair werd om dergelijke werken mee uit te voeren) rechtstreeks of via omwegen het 'antifonale' concerto grosso, en anderzijds via de solosonate met basso continuo in het laatste kwart van de zeventiende eeuw het 'responsoriale' soloconcert.

De canzona da sonar was, zoals we al eerder hebben opgemerkt, de kiem voor de sonata da chiesa, die vooral in de bezetting voor twee violen en een basso continuo (veelal uitgevoerd door violoncello en een toetsinstrument) zeer geliefd werd en daarom ook bekendstond als trionsonate of sonata a tre. Naar believen kon deze trionsonate ook meervoudig bezet worden, met hier en daar passages voor het trio alleen. Zo ontstond rond 1670 de praktijk van

het concerto grosso. Nogmaals, het gaat hier om een uitvoeringspraktijk en niet om een structuur of vorm. Vormtechnisch kon het concerto grosso immers beter concerto da chiesa genoemd worden wanneer het uit vier delen in de opeenvolging langzaam-snel-langzaam-snel is samengesteld, en concerto da camera wanneer het een keten van dansen betreft.

Ook de perfectionering van de viool in de zeventiende eeuw heeft in belangrijke mate bijgedragen aan de ontwikkeling van de instrumentale muziek. En zo is de trionsonate met zijn specifieke idioom van elkaar imiterende, soms speels virtuoze vioolpartijen nauw verbonden aan de komst van de viool als meest ‘volmaakte’ instrument naast de menselijke stem, zoals toen menigmaal gesteld werd.

4. Muffat en voorgangers

De bekende zeventiende-eeuwse componist Georg Muffat schreef in de inleiding tot de *Auserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumental-Musik* (1701):

Nadat ik mijn twee bundels met garlandes of Fiorilegia met aangename dansstukken heb laten drukken en uitgeven, de eerste in Augsburg, de tweede in Passau in 1698, bied ik U, welwillende lezer, deze eerste collectie met instrumentale concerten aan, waarin ik het ernstige en het vrolijke gemengd heb, met de titel ‘uitgelezen’ omdat zij (in de ballet-airs) niet alleen de levendigheid en elegantie rechtstreeks uit Lully’s bron bevatten, maar ook sommige diepgevoelde en ongewone affecten op de Italiaanse wijze, verschillende capricieuze en kunstige gewrochten en allerhande afwisselingen die met grote ijver tussen het grote koor en het solistentrio zijn verdeeld.

Muffat legt vervolgens uit dat de concerten in de *Instrumental-Musik* noch voor de kerk geschikt zijn, noch om op te dansen, omdat de da-chiesa- en de da-camera-elementen voortdurend binnen één concert door elkaar lopen. En hij vervolgt:

Het idee voor deze vernuftige mengeling kreeg ik enige tijd geleden toen ik in Rome van de wereldberoemde Signor Bernardo [Pasquini] de Italiaanse stijl aan het klavier leerde kennen en daar ook met grote vreugde en verbazing verschillende soortgelijke concerten hoorde die door de begaafde Signor Arcangelo Corelli waren gecomponeerd.

Muffat wijst ook op de specifieke uitvoeringsmogelijkheden van zijn werken. Het is namelijk mogelijk deze twaalf composities enkel met een trio uit te voeren: met twee violen en basso continuo. Maar wanneer er meer instrumentalisten voorhanden zijn, kan de bezetting naar believen worden uitgebreid. Als enige richtlijn voegt hij daaraan toe dat in dat geval de passages waar 'solo' staat uitsluitend door het trio gespeeld dienen te worden, waardoor vanzelf de beoogde afwisseling met het grote ensemble ontstaat. Georg Muffat studeerde in 1682 in Rome bij Pasquini maar wellicht ook bij Corelli. Hij heeft toen in ieder geval de concerti grossi van Corelli gehoord. Omdat deze zo'n belangrijk voorbeeld voor Muffat is geweest, kunnen we er gerust van uitgaan dat ook Corelli oorspronkelijk zijn concerti grossi als instrumentaties of vergrotingen van triosonates heeft opgevat.

De vroegste voorbeelden van het concerto grosso vinden we nog iets eerder: bij Alessandro Stradella, die rond 1675 in Rome een bundel liet drukken onder de titel *Sinfonia a Violini e Bassi, a Concertino e Concerto Grosso distinti*. Deze werken moeten ruim voordien al geschreven en wellicht ook uitgevoerd zijn. In het handschrift dat in de Bibliotheca Estense Universitaria in Modena ligt, heeft Stradella voor elk van de twaalf sinfonie aangegeven wat de gewenste bezetting is: Violino solo e Basso, of Due violini e Basso, of Violini e Bassi, a due Concertini distinti. In de gedrukte uitgave is de titel ten slotte enigszins aangepast, zoals hierboven te zien is.

In het geval van de indicatie Due violini e Basso, of van bovengenoemde Due Concertini distinti en nog meer van het Concertino e Concerto Grosso distinti gaat het in feite, evenals kort nadien bij Corelli en Muffat, om triosonates (Violini e Bassi a Concertino) met onderscheidbare (distinti) passages waar een groot ensemble ingezet kan worden (Concerto Grosso). De naam Sinfonia heeft Stradella waarschijnlijk gebruikt omdat deze stukken aanvankelijk als entr'actes bij opera's en oratoria bedoeld waren. Tot ver in de achttiende eeuw werd ook de ouverture voor een cantate of opera als sinfonia aangeduid. Tegelijkertijd komen we de term concerto geregeld tegen in werken die niet voor het theater of de opera waren bestemd. Zo componeerde Georg Friedrich Händel (die zich in Engeland al spoedig George Frideric Handel noemde) de meeste van zijn *Concerti grossi* (opus 3 en opus 6) en zijn *Orgelconcerten* als entr'actes voor zijn oratoria.

Hoe letterlijk Muffat zijn eigen indicaties gevolgd heeft, in die zin dat het in zijn *Instrumental-Musik* om 'verschillende capricieuze en kunstige gewrochten' gaat die met 'allerhande afwisselingen die met grote ijver tussen het grote koor en het solistentrio zijn verdeeld', blijkt uit een nadere inspectie van de concerten in deze bundel. Tal van afzonderlijke onderdelen van deze composities zijn rechtstreeks bewerkingen van delen uit de

triosonates die bijeengebracht zijn in de bundel *Armonico tributo* (1682). De volledige titel van deze bundel geeft aan hoezeer de periode tussen 1675 en 1700 een transitie is geweest: *Armonico tributo, sive Sonate di Camera commodissime a pochi, ò a molti stromenti*, een collectie met sonate da camera die zeer geschikt zijn voor weinig of veel instrumenten (→ 1). We hebben dus wederom te maken met de uitvoeringspraktijk van het concerto grosso. Niet zonder reden wordt Muffat gezien als de belangrijkste componist die dit genre in de Duitstalige landen geïntroduceerd heeft.

ARMONICO TRIBUTO,
Cioè
 Sonate di Camera commodiffi-
 me a pochi, ò a molti stro-
 menti : .

Consacrate All' Altezza Reu.^{ma} del suo
Clem.^{mo} Principe

MASSIMILIANO
 GANDOLFO
 dei Conti di Kuenburg Arciue-
 scovo di Salisburg, Principe del S. R. Imp.
 Primate di Germania, Nato Legato della S.^{ta} Se-
 de Apostolica &c. &c.

per la Centenaria memoria della fondatione del
Archievscovato :

Da GEORGIO MUFFAT,
 Organista e ajutante di Camera
 di S. A. R.^{ma}

M. DC.  LXXXII.

VIOLINO I.

In SALSBURGO,
 Nella stampa di GIOU: BATT. MAYR Stampatore
 di S. A. R.^{ma}.

1. Titelblad van *Armonico Tributo* van Georg Muffat, 1682.