

A concerto grosso története.

A „Koncertálás” csaknem olyan régi, mint maga a zenélés. Már a primitív népeknél hamar kifejlődhetett a váltakozó ének, amint ezt a néprajzi gyűjtemények igazolják (pl. a Kalevala). Legrégibb történeti adatokkal a római zsolnárok szolgálnak, melyeknek hagyományát a gregorián antiphonák folytatták. Mint önálló, tudatos műfajt természetesen először a renaissance veti fel: 1542-ben egy ünnepi játékban előforduló felírat: „quattro degli stromenti cominciaron il lor concerto” és Diego Ortiz egy tanulmányában a „concertato” ellenpont” fogalma az első jelek. A XVI. század második felétől kezdve artán két évszázadon át a legkedveltebb reneszánsz műfaj. Ebből a koncert formájában máig virágzó forma, de a koncertálás századaira legjellemzőbb a concerto grosso.

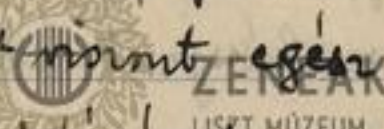
A koncert bölcsőjét a XVI. századi Velencében ringatták: Venice akkor egy századon át Itália és az egész világ kulturaközpontja. Nem kis feladatot teljesít: átvitet a renaissance-ből a barokkba. A gárdag kereskedőváros pompát, festőiséget követel és megteremt a renaissance-ot lezáró nagy stílusforradalmat. A velencei Szent Márk-templomnak két kórusa, két orgonája van; ezt hatmálja ki Willhaert és stíluselvet követ. Ez az első nagy koncertforma és az első lépés a barokk felé. A kompozícióban már nem érvényesülhet a polifónia, helyébe új freskóstílus lép, fény-árnyék hatásokkal, csoportok és szimfonikák versengésével; közelebbi rokona a nagy velencei festők szimpompás művészetének. Ennek a stílusnak folytatója Andrea Gabrieli. Neki már legfőbb problémája a polichoria. Úgy dúsít a felhangzó, cello harmoniák szimpompájában, mint Tizian vagy Veronese a festészetben. Az igazi forradalmat azonban Marco és tanítványa: Giovanni Gabrieli. Az ő kerén a versengő

énekeknek zenekarokká alakulniuk át. Próbakétféleivel a modern zenekar elvi alapját veti meg. Ő alakítja ki a koncert elvét is: azaz különféle csoportok váltakozó tevékenysége (magas kórus mélygel, szószókar fúvósokkal v. énekekkel stb.). Koncertműveinek gyűjteménye az 1597-ben kiadott *Symphonias sacrae*, benne a híres *Pian e forte* mondata hangszárra és mélyhegedűkre. Az ő művet folytatják Banichieri: *concerti ecclesiastici* (1595) és Viadana: *cento concerti ecclesiastici* (1602) c. művei. Ezek már tiszta hangszerecs koncertok kiegészítve a körben kifejlődött *berso continuo* gyakorlatával. A Gabrieli-féle *concerto* még a német Schütz-öt isztóti. *Symphonias sacrae* (1629) c. velencei stílusú koncertokból álló művének megírására, majd a monódia és az új hangszerecs forma kialakulása végleg eldőlt, hogy a század végén, mint *concerto grosso* támadjon fel.

Addig azonban az egész zenei világ átalakulásán megy keresztül. Legelső és legfontosabb az új hangszerecs kialakulása és az általuk diadalra vitt hangszerecs szerepe. De a koncertálás olyan körkedvelt lett már a XVI. sz. végén, hogy még a régi hangszerecs is megpróbáltatás az új műfaj alkalmazására. A hangszerecs concerto legelső példái Francesco Milanese két lantra írt *Fantasia*-ja („*liuto in concerto*” felirattal), és egy Scipione Bargaglia, nápolyi hegedűsnek tulajdonított darab 1550 körül. Elterjedésükkel bizonyítja a hamarosan kialakuló terminológia is. Maga a koncert szó egy 1584-ből (sintén Velencében) származó „*Musica de diversi autori illustri per cantar et sonar in concerti*” c. gyűjteményben jelenik meg először. Malverri 1591-ben az énekek kíséretére zenekart *concerto grosso*-nak nevez, Viadana pedig többször említi „*i ripieni dell' Organo*”. A századforduló után végül a *concertino* kifejezés is felmerül. A korai hangszerecs koncertálás legnagyobb virágzását 1600 körül és utána éri el,

amikor Firenreből kiindulva quindennél Klubonⁿⁱ intézmények: acca-
 demie^{dei} Filarmónici (sokszor más névvel) alakulnak. Az akadémiák főleg
 művelődési rendszerek és ezen különböző többszöri koncerteket játszanak.
 Hogy ez milyen nagy divat lett, bizonyítja két dolog is. Az akadémiák
 körül az elsőre a bolognai Accademia de' Fioridi illeti. Bologna aridőben
 nagy kultúrközpont volt, szintén zene- és festőakadémiával. A zenei akadémia
 alapítója és elnöke Banichieri nagy burgossággal művelte az akadémia
 koncertműfaját és kiadott egy gyűjteményt ezekből; 1622-ben pedig
 „Capo de' Concerti nella Florida Accademia di S. Michele in Bosco” címet
 viseli. Hasonlóan kortársa Giovanni Bassano 1615-ben a „Maestro de' Concerti”
 -nek nevezte magát. De tanuskodnak a bolognai festők is. Guido Reni-vel
 és társainak, bájos orgonakoncertjei. Ezek az égi akadémiák túlvilági képei a
 polgári életnek. A szereplők egész lényük tükrözi az előadóművészet, a ma-
 gashallat és gyönyörűséget, mely nem sokat trólik a társasággal,
 mégis teljes egyrészbe olvad velük. De azt is látjuk és egyéb adatokból is
 tudjuk, hogy tk. nem volt szó igazi koncerttalálóról. Itt az összes hangszer
 általában tevékenykedett, a koncert elve pedig éppen a váltakozó játék.
 Az igazi koncertet az új hangszerek keresték meg. Először alakul
 ki a máig veretömrőket játszó rongora és hegedű. A rongora, ill. XVI. sz.
 radi őse az angol virginalisták kapán kifejlődve elfoglalja méltó helyét
 a zenevilágban és a XVII. század elejétől fogva már mint continuo hang-
 szer igen fontos szerepet tölt be. Még jelentősebb a hegedű születése. A
 nagy cremonai mesterek műhelyéből teljes tökéletességét elérve kerül ki
 a magashangú, „éneklő” violino, azaz violácska – vagyis a hegedű. Az új
 hangszer hamarosan föltér kerülkedik az összes többihez és különösen az ol-
 sáknál a kor első hangszerévé lesz.

A legnagyobb változást azonban a monodikus operák és kantátáinak

4
az egész reneélebre kiterjedő forradalma idéri elő. A monodia megszál-
ma a legtöbb joggal nevezhető az egész renetörténetben forradalomnak, sőt
korunkalkotó forradalomnak: egy olyan korak megújítója, ami az egész
újkor, amiben még ma is élünk. (Talán csak ma folyik akkor fogható forra-
dalom a reneében.) Ez a kor az egész újkori renekultúra bölcsője: homo-
fónia (tudjuk, hogy a barokk poli fóniátis más, a középkori lineárisal szemben, a bar-
moniafűrés törvényei szabályozták), általában hangnemes rene (amint láttuk a
mai hangnemek is), szoborrenelés, kamararene, renekar, opera, oratórium, kantáta,
általában a renei formák mind a XVIII. század eleje népszerűségének az
eredménye. Hangnemes rene magával hozza a rene nemzethörivé válását,
jobb kapcsolat fejlődik a nemzeti kultúrák között. Megtörtik az olaszok
sinte egyedüli uralkodása és ettől fogva általában hangnemes renet Itália is
északról tanul, énekes renet  egész Európa az olaszoktól.

A monodia legelső hajtsáának, az operának körömlhetjük a ^{modern} renekart.
Természetesen Monteverdi és társai minden eszközt megpróbáltak, hogy a rene-
kar (mely a görög tragédia kórusát helyébe lép és innen nyeri az orchestra nevet)
drámai kifejezőképességét növeljék és így az ő keretkőn szűródik le a renekar
örömlétele, alkalmazásának, kifejezőmódjának technikája. Kialakulnak a külön-
böző hivatást teljesítő csoportok: az alaphangnemek, melyek a basszust és
a hangnemek gerincét szolgálják (orgona, csembalo, mely violák, melyekből
nem sokára kiválik a mai violoncello és garaton) és a díszítő hangnemek,
melyek a melódiát viszik és ékesítik (hegedű, Trombita, magas lantok, fuo-
lák); végül a kiscső és fámartó basszus szerepét végleg átveszi a csembalo, kia-
lakul a csoportok belső gazdagsága és sokfélesége, az egyes hangnemek egyen-
súlyja és egyénisége is.

Ez már természetesen egy bizonyos lesűródés eredménye. A XVIII. század má-
sodik generációja mind erősebben keresi a forradalomban megbillent egyen-

sílyt, a szilárd formákat. Nem sokkal később alakulnak ki a kiváló zenészek, akik megte-
remtik az új formákat egyúttal egy új műfajban: a kamarazeneben. Salomone
Rossi megírja az első triósonátát (1613), Biagio Marini az első hegedű-szó-
lósónátát (1617) és Targhini Merula konkrétan koncertáló szonátáit „per chiesa
e camera (1637). Minden újdonság és mégsem egészen új. Tíze visszatér
új monodikus formában a koncertálás és feltűnik az új forma neve: „sonata”,
de csak a név új, a forma a régi többszólamú canzone, mely valahogy marad
a színpadon, míg belőle a színpad végén kifejlődik az igazi sonata.

A trid'ronata lassankint eltörölte a koncertálásban a kintőnemi hang-
szerek elvét. Legtöbbszörre n. i. csak kísérettel ellátott hegedűduett (2 hegedű,
obligát continuohangszer és basszushangszer, mely a continuo basszust játsza), és így
még a XVIII. század első felének gondolkodása szerint is: nem koncert. Így csak azok
a sonáták kapják a concertata nevet, ahol a violonét vagy gambát emanci-
pálták és a motívumjátékban részesítik, akár koncertál a hegedűvel. Így
Merula előbb említett sonátaiban. Még tovább megy Dario Castello: „Sonata
concertata in Stilo moderno, per sonar gel Organo overo Spineta con diversi in-
strumenti. A 2 e 3 voci.” című művében (1621.). Castello sonátái egy v. két
diskanthangszerre, ^{isédtek,} melyekben ^{egy} harsona („overo Violitta”) vagy egy fagott horá-
csatolásával és mindegyiknek a körében egy hosszabb Solo van, csak kellően
váltakozással céljából. De itt alakul ki az új szobilitikus koncertáló hege-
dűstílus. A teljesen önálló tematikájú, tisztán hangszerezés elgondolású szoblok
valóban új: „stilo moderno”-t jelentenek. Sonátáinak második kötetében
még tovább megy és néhol négyzólamú darabokban váltakozik tutti és solo.
Hasonlóképpen járt el Steffano Bernardi, aki egy négyzólamú szonátájában
több hegedű-solo-t ír. Fontos az új tutti stílus kialakulása is. Új szabad
tematika fejlődik ki, egyre több a homofon rész, a periódusvégek pedig már

mindig homofon-ok. Ennek a stílusnak ítörője Marini (1617), majd Fontana sonátaiban virtuóz hegedűsök, imitáló és homofon tutti-résszel szövődnek össze (1630 előtt). Továbbfejlődik Merula (1637), majd Neri (1644) és Legrenzi (1663) immár négyesrészű sonátaiban.

A négyesrészűség egyre jobban terjed és külön jelentőségre tesz szert. A XVII. század gyakorlata nem ismeri a hangszerek mennyiségének pontos meghatározását. (A műskert még ma is ritkán határozzák meg számszerűleg). A lényeges az volt, hogy hány szólam van, hogy hány hangszer játssza a szólamokat, az mellékes. Valószínűleg aramban a kamarasonátákat egyes hangszerek, az egyházi sonátákat pedig több hangszer, zenekar játszotta természetükből kifolyólag. Gyakran aramban az utóbbiakat is szólamhangszerek játszották, minthogy a század első felére általában felbukkan a szolisztikus zenés, mint a zenekari. A század közepétől kezdve aramban mind jobban előtérbe lép a zenekar is. A zenekar száma már nem kielégítő a leggyakoribb háromszólamú szerkeztés és így hamarosan belekerül a trióba a viola is. Egyes kísérletek után Neri 1644-ben még „a beneplacito” alkalmana, de hamarosan általános gyakorlat lesz belőle. Erel nemcsak a modern vonózenekart teremtettek meg, hanem újabb lépést tettek a homofónia felé. A viola sokat eleven a második hegedű jelentőségéből és így a melodiarészt egyedül az első hegedű veszi át. A basszus jómélt a harmonikus alap szerepét játssza. Ez a stílus önmagától veret az első hegedű szolisztikus dallamvezető szerepéhez a többi hangszer kíséretével. Ez már aramban a következő század virágánya.

Új, a concerto grossohoz már közelebbi forma jelenik meg Albici Sinfoniajában (1654). Kettős zenekarra írt mű, bevezető homofon jellegű Sinfoniával, melyet fugált Canzona követ. Már ez a forma is érdekes, előfordul Landiniál is. Jellemző, hogy mindkettő szerző római volt (Róma volt a concerto grosso-

nak is a kölcsönje). Még fontosabb aromban az, hogy a canzoná utána felhangzik két solo kört és után ritornellszerűen ~~feltehetően~~ szerepel a bevezető szimfonia. Ekkor hasonlít Bertali sonátájához (1663) fejlettebb alakban, tutti és solo sűrűs részei a műveknek. Albrici viszonylagos szimfoniájából állandó, preguans allegoritmell lesz, mely a későbbi szoborkoncert ritornelljeire mutat előre. Bertali legjelentősebb darabja egy „Sonata a 3” két hegedű és gamba, mely a legélesebben mutatja a ritornell elvét. Albrici és Bertali művei új és sajátos formát jelentenek; impudens kétségfelelő a korabeli koncertáló vokális rené adott, mely a koncertáló stílus és a monódia összejáratásán fáradozott alkotóját. Ezt vitte át a hangnemes rené Albrici és Bertali és még sokan mások, így ezek a művek a Gabrieli-féle koncert és a monódikus szobor stílus összehasonlításának képviselői.

Új utakat mutat íme a kiváló klarinétos egy sonátája ^(op. 22) 1655-ből. Marini már teljesen magáévá teszi itt a quartett-stílust, különösen a második tétel igazi polifon quartett-technikájában. Még fontosabb azonban a formai lecsűrődés három: gyors-lassú-gyors tételre. Ez is egyik jele u. i. a monódikus forradalom végső lecsűrődésének: a formai lecsűrődésnek, mely erődöttség (1650 körül) folyik le. A legfontosabb a sonata kialakulása. Már Frescobaldi kerén egy tömörebb, lecsűrtebb háromteteles canzone fejlődik ki. Ez lesz az alapja a sonata da chiesa-nak. A sonata da camera más utakra tér: 1660 körül kb. egyidőben Rosenmüller, Pasquini és G.B. Bassani utat vezetnek a sweet-musikának Itáliában. Ettől fogva stilizált táncok sorát, tehát sweet lesz a sonata da camera, élén egy nem-táncszerű bevezető tétellel, a szimfoniával. A sonata da chiesa a canzone formáját fejleszti tovább: Legrenzi már az ötvenes években megvilágítja és rendszeresen kiépíti a lera canzonét, végül Vitali (1669) és Bassani (1683) kerében már a tételek is elhatárolód-

nek négy: lassú - gyors - lassú - gyors tétel képeben. Ugyanazak Legrenzi átvírta az új formát a renekarra is és lesz belőle a programmatikus velencei operajáték: szimfonia és a gazdag concerto.

Látjuk a concerto az egyházi szónakából származik, azonban később is mindig szoros kapcsolatban maradt a templommal. Keletkezési helye is nyilvánvalóan a templom; a templomi ünnepélyesség követelte meg a renekart, mely nélkül a concerto megmunkálása el sem képzelhető, de ugyanakkor külvárosi ünnepélyességet jelentett a solo is, főleg infelmentatás alatt gyakori volt, a hangulatához illő intím jellege miatt (Ha is gyakran szólót játszanak az infelmentatás alatt). A kifejlődő renekar gyakorlat 1680 körül végül is főmegkoncerteket teremt. Ezzel minden kétszen áll a ~~forte~~ concerto grosso megmunkálására.

A concerto-grosso keletkezéséről Stradella, S. Giovanni Battista (1676) c. oratóriumában és két ünnepi játékában merül fel. Általában a veltérzene a talaja az új elvnek. 1650 óta ^{itt} ~~mind~~ gyakoribb ismét a kettős-kórusos koncertáló zene; hamarosan az egyik ~~kar~~ helyét (az instrumentális részben) a kedvelt trio foglalja el; így ~~ez~~ az erővesen nő ki a teljes együttesből, nem szabad tehát két különálló csoport összerakásának tulajdonítani a concerto grossot. Stradella még élesebben keresztülvitte az elvet két szimfoniájában, melyek szintén kb. a 70-es évektől valók. A ~~név~~ még szimfonia és a concertino-t "2 Violini solo" felirattal jelzi csak, de ezek már valódi concerto grossoknak tekinthetők.

Mégis a concerto grossot nem Stradellától számítjuk. Mielőtt még mint tudatosan új formaként jelentkezik, döntő ösztönzést nyert a francia operától. A Lully-féle balletben feltűnik egy három fivőrből álló trio, mely pikáns öltetességgel vállja fel a "quatre-vingt Violons du Roi" hangrészbeli egyformaságát.

Ar olaszok hamar megismerkednek a francia trio elvével és ötletes kontrant.
hatása következtében rögtön fel is kapják. Agostino Steffani belvisi ar
operanyitányba és az ő révén elterjed a svit murrókában és a kameraszene-
ben is. A fűvőstíust azonban rögtön lefordítják az olaszoknak megfelelő
vívőstíus nyelvére és a régi vívőstíushoz hasonló. Így alakul ki a con-
certino. A concertino-trio természetesen a régi vívőstíus mintájára differen-
ciálódott és így egy magasrendű kettős koncertálás keletkezett: a concer-
tino hangszerinek imitáló váltakozó játéka egymás között egyéni, másrészt a
trio koncertálása a concerto grosso összhangzásával nevesben. Enel már
eltávolodott a francia trio egyrészt hangszínváltozása szempontból.

Ar első ilyen művek csak 1700 után jelentek meg. Egy német
recessus, Georg Muffatnak fontos tudósításaitól tudjuk azonban,
hogy a concerto grosso első mesterei már a XVII. század 80-as éveinek
elején nagyban irték ezt a műfajt, első sorban Rómában. Muffat
nagy kulturális reüss volt, sokat utazott: Franciaországban Lully tanít-
ványa volt. 1682-ben rövid ideig Rómában tartózkodott. Ennek ered-
ménye két műve: az egyik egy gyűjtemény a Rómából hozott concer-
to grosso-kból: *Außerlesener mit Ernst- und Lust gemengter Instru-*
mentalmusic erste Versammlung (Passau 1701), a másik a római tanul-
mányok alapján írt saját kamarazsónata-gyűjtemény: *Armonico tribu-*
to (Salzburg 1682), melyben már három német kulturájának önegyesítője.
Ar első mű előzavában foglaltatja meggyőzően a római kon-
certéletéről. Pasquini-től és Corelli-től tanulja az olasz koncertstílust,
és különösen kiemeli Corelli harmonikus tanácsait és utbaigazításait erre vo-
natkozólag. A másodikban az előadásra vonatkozólag tesz utasításokat. ~~Ar~~
~~nek~~ Ezek szerint művei előadhatóak 1.) egyrészt vívőstíus alakjában (*sonata*
da camera), 2.) 4 vagy 5 hangszerrel vagy 3.) különös formában (*pieni con*
qualche bizzaria) két-két személyes zenekarral: egy szóló hangszerrel álló - 2 hegedű
és egy violoncino - concertino szembes állítva a megduplázott, triplázott stb.
concerto grossoval, mely csak ~~stílus~~ játékos, ahol az T betűvel (*tutti*)
jelölve van, S betűvel önművel, mivel itt a szólóhangszernek játszanak csak.
Ar új stílus Németországban hamarosan elterjedt és több követője akadt

Muffatnak (Fischer, Aufschneider).

Ezek szerint Corelli kell a concerto grosso megteremtőjének tekintenünk, bár ő adta ki concerto grossót legkésőbb, 1712-ben. De hogy Muffatnak számos tanácsokkal szolgálhatott 1862-ben, már föltehető, hogy ~~az~~ későbbi idő óta művelte a stílust. Ezzé ként is tudunk arról, hogy akkoriban már olyan kedvelt volt a concerto grosso, hogy 1860-ban Kristina svéd királynő tiszteletére rendezett hangversenyen Corelli 150 fapi vonósnemekével adta elő koncertműveit. Legtöbbször azonban az a fény, hogy Corelli már op. 1. művében mint kész művész lép fel, méginkább látjuk op. 6. alatt kiadott concerto grosso-ig, hogy hosszú évek munkájának gondosan lecsúszott eredményei. U. i. akkoriban a reneszánszok gyakran csak akkor nyomatatták ki műveiket, amikor már jó hírüket vesélyeztetve látták a külföldi kárisatokba belekerült hibák és csonkítások miatt. Így nem is tudjuk, mennyi az op. 6 alatt kiadott koncertekből az ifjúkorában írtak. Erre vonatkozólag azonban utána-igazít a koncertek stílusa. Ez a stílus megegyezik a ~~nápolyi~~ ^{napolyi} velencei opera tarka, fantáziával és szenzációkkal teli stílusával, mely éppen Corelli ifjúsága alatt élte virágkorát. Ebben külföldön csak a koncertek a későbbieként, melyek már a nápolyi opera stílusában íródtak.

Nemcsak Muffat tanult Corellitől, hanem viszont, Corelli is sokat átvett Muffat franciaországi tapasztalataiból. Így a Lully-féle ballet menuette-jét erősen elavosítva átvette 9. és 10. koncertjében. Márhol is feltűnnek francia formák: egy „marche” a 2., egy gavotte a 8. koncertben; a 3-ban egyházi, kamara- és operadalmak keverednek egy francia ouverture-rel ar élén. Ezzé ként a concerto grosso nagy népszerűségére vall, hogy még a kamararenében is alkalmazzák, bár ennek nem igen felelt meg ekkor formái miatt. Corelli hátsókélti külföldben is igen távol állnak az igazi táncoktól.

Corelli koncertjei nagy népszerűségüket klasszikus népszerűség mellett talán még könnyen jótanácsokként is követhették, melyet mind azok szívesen fogadtak, akik nem tudtak a solokonzert népszerűségével megbarátkozni. Koncertjei közt talán a legnépszerűbb a 8. Concerto grosso per il Santissimo Natale, a csodás népi karácsonyi Pastorale-val.

A Corelli féle úton haladt a luccai hegedűs, Lorenzo Gregori. 1698-ban adta ki concerto grossait, melyek teljesen jelentéktelenek művészi szempontból. Ő is a francia tiszta egyházi művészet stílusát követve, melyet azonban egy Gregorinál tehetségesebb fő alaposabban kihasznált volna; így művei csak a francia tiszta hangszíneváltás művészetének utamásai.

Valószínűleg a XVIII. sz. első évtizedében írta koncertjeit Alessandro Scarlatti. Több stilizált táncjáték van bennük. Hat koncertje közül tk. csak a hatodik concerto grosso, a többi koncertszimfónia is egy szólókoncert.

Nem sokkal Corelli után léphetett fel koncertjeivel Giuseppe Torelli, bár szintén csak 1709-ben adta ki: Concerti grossi con una Pastorale per il santissimo Natale. op. 8. c. művet. Ebből hat concerto grosso, a többi szólókoncert. Torellinél a concertino egy újabb fejlődési fokával találkozunk. Itt a concertino már nem a concerto grossoval nembenálló rész egysége (mint a francia tiszta művészetére Spadellinál és Corellinél), hanem a két szóló hegedű kísérettel ellátott hegedűs duett formájában önállóan rivalizálnak egymással. Tehát tk. két hegedűs kettőversével állunk szembe. Ez már az éppen jobban kifejlődött szólókoncertek határa, melyek éppen Torelli volt az első nagy mestere. Torelli klasszikusan szép koncertjeivel méltán állítható Corelli mellé.

Torelli után haladt tovább Giuseppe Valentini. Concerto grosso-it 1710-ben adta ki. Mára a concertino már állandóan változó alakot ölt. Hol két hegedű, viola, hol 3 hegedű, sőt négy hegedű koncerttal. Az első hegedű azonban mindenütt dominál, így közel áll a szólókoncérthoz. Érdekes formakísérletező is volt. Alapul természetesen a négy tételos sonátaforma bolygál, a tételek azonban nem könnyen válogathatók szét; sok a rövid befejezés, bevezetés-nemű, körbejáró részek. ~~Érdekes~~ Ez sokszor művei egységének rovására megy.

Torelli és főleg Corelli stílusait az egész világba szerte szerte terjesztették. Ők képviselik az első concerto grosso első virágkorát. Muffat Németországban, Locatelli Németalföldön, Geminiani Angliában ~~terjeszt~~ terjesztette a Corelli féle concerto grosso stílust. Együttel azonban felhigították, ellaposították is. A legjelentősebb változást Locatelli vezet be 1721-ben a concertino

quartetté való átalakításával. Mára a Corelli tanítványok mind quartett-concertinót írnak.

Gerimiani Angliában képviseli a Corelli-iskolát. Meglehetősen máss és pedáns komponista. Az 1730-as években adta ki több koncertjét, már quartett-concertinóval. Ezzel elrontja Corelli kristályos tisztaságát és karcos architektúráját; sokszor igen vastagon rakja fel a húrköt. 1748-ban kiadott koncertjeiben nélesebb, művészebb, de még társarabb. Nagy érdeme viszont nagy fugaművésze. A művészenek elrejtett húrai is igen jól ismeri.

Kevésbé jelentős Corelli, ill. Torelli tanítványok: Manfredini koncertjei (1718) lendülettel és fantáziával teli. Barosséges káderongyi-Pastoraljaik ismerkedés Bach. Ragazzi híres hegedős koncertje Corelli ellenében ismert. Moszi koncertjében már az első hegedű játssza a virtuósnerepet. A Hollandiában működő Mascitti koncertjeiben érdekessé forma: első helyen Allegro és egy rövid középkétel; és érdekessé concertino: egy hegedű, viola és cselló találkozik. Az első hegedű itt is az első lép.

Legjelentősebb a tanítványok közül Locatelli. Amsterdamban adta ki 1724-ben concerto grossait. Locatelli elsősorban hegedűvirtuóz volt, és első képviselője a XVIII. századi érdeklődésnek. Közelebb áll már Tartinihoz, mint Corelléhez. Műveiben szenvedélyesség és mentimorfalimusz keveredik, a polifónia háttérbe kerül és egyre nagyobb szerephez jut a poétikus, drámai elem. Lemond már a barokk római grandezza-ról és kis motivisztikus munkával dolgozik. Concertinója a francia tíz szimfoni hangszínnel való kísérő kíséretében.

Az olyan concerto grosso - stílus ^{már} nagy képviselője: Vivaldi. Első koncertjében, az Estro armonico-ban még solokonzert mellett különböző concertinókkal adta ki concerto grossokat. Őt négy hegedűs és ~~három~~ két hegedűs, mindkét obligát csellóval. A négyhegedűs concertino nem volt új dolog, már Fontana, Legrenzi ^{stb} alkalmazták. 9 koncertje közül kettőt Bach átírt orgonára, ill. orgonára; sőt némi hatással is mutatkozik a 2. brandenburgi koncertben. Legtöbbjében annyira előtérbe lép az első hegedű, hogy már szinte solokonzerteknek tekinthetők.

Sokkal jelentősebb márik koncertgyűjteménye: Cimento dell' Armonia. Itt már az igazi romantikus programművek Vivaldi lép fel. Gyűjteményének első négy darabja a négy évszak: Le quattro stagioni; a többi is olyan címek visel, hogy a „Vihar”, a „Vadászat” stb. Itt megalkotja az új concertino formáját. Még mindig van Violina principale, de mindig társul is hozzá egy-két szóló hangszer. A szólkonzertben megerősödött szolentikus stílus kialakulásával a régi concertino stílusokai egyrésze helyébe a programmatikus stílus lépnek; ezt hallgatóságosan már Corelli és Torelli is művelte pastoralkonzertjeiben, különösen a velencei operák mintén programmatikus stílusában. Így Vivaldinál a pastirális szolentikus refrénusok zenekari ritmizálással (tutti-kkal) váltakoznak. Vivaldi ezzel kialakította a XVIII. század reprezentatív koncertformáját, ő képviseli az olyan concerto grosso második verzióját. Neki azonban csak néhány külsőlegys német utánozója akadt, egyikükön keveset hatott valószínűleg Haydn. Évszakiok-jára is.

Az évszaki művekkel szemben a tipikusnak olyan szólkonzert fejlődött ki, hanem a fiúvólkonzert. De már az órákban is elég korán feltűnik. A velencei operánál volt igen divatos a trombitakonzert. Több ilyen itt Bononcini, Grossi stb. Bizonyára átment a concertinoba is, pl. Jacchini itt ilyen concertokat obligát trombitákkal. ~~A fiúvólkonzert~~

A fiúvólkonzertnek is első mestere Torelli. Legnagyobb concerto grosso itt fiúvólhangszeresekre, valószínűleg az 1690-1707 években. A legkülönbözőbb fiúvólkészletek: egy, kettő vagy négy trombita, néha oboával, vagy két kürt, vagy két harsona; ^{stb.} egyik koncertje kétkoros. Majd nem mindig van még egy vagy két hegedű is, ritkábban szólvíola. A hegedűk azonban nem dominálnak a fiúvólk felett, hanem belekapcsolódnak az egészbe. Nemes klasszicitásukban talán felül is múlják Vivaldi fiúvólkonzertjeit.

Vivaldi műveiben sokszor dominál a virtuóz elem. Azonban itt is új utakat talál. Torelli korusz módjával minden Vivaldi sok helyen már az egyes hangszernek saját leírását, tehát hangszeret. Így fiúvólkonzertjei nagyon emlékeztetnek már a későbbi szimfóniákra, ezzel mintegy előfutára annak. Egyik koncertjének a középső fele emlékeztet a Mozart fiúvólkonzertre.

jaira. Vivaldi ebben is tehát a legnagyobbat alkotta.

Utánuk az olasz fűvőkoncert már nem mutat fel jelentékeny műveket. Dall'Abaco jelentőse, hogy fűvővokant von be a koncertbe, bár ezt már előtte Albinoni is megpróbálta. Egyébként dall'Abaco már a concerto grosso elszabadosodását mutatja. M. Marcello 1738-ban Augsburgban kiadott koncerteket olvassa, de már valószínű lehet a hegedűk és a fűvők között. Ez már a fűvőkoncertek elszabadosását jelenti az olaszoknál.

Északon viszont csak most kezd igazán fellendülni. Venturini hannoveri karmester a Németországban elterjedt francia szvit hatására kamarakoncerteket is igen tekintélyes fűvő- és vonóskarra. Különös módon végfűtette az olasz koncertstílust a francia szvit. Ez csak külföldi olasz tehette így.

A német fűvőkoncertek igazi nagy mestere Bach. Ide tartozik 6 Brandenburgi versenye. Részint olasz határnak kell tulajdonítani megírását. A 3. és 6. kivételével mindegyikben vannak fűvők, vagy kórusokban (nr. 1), vagy solo egy hegedűvel (nr. 2, 4, 5). Kórusváltakodásos koncertais és egyes szólóhangszerűk alkalmai leválasztással találhatók a 1., 3., 6.-ban; szólóhangszerűkből álló concertino a 2., 4., 5.-ben. Az első a Corelli, a második a Vivaldi féle stílusban áll közel. A 3.-ban mintegy lenüni a concerto grosso addigi fejlődését, bizony háromkórusossággal, klasszikus polifonikus lenütséggel. A legjelentősebb az 5. Ebben beveti a rongorát (cembalót), mint szólóhangszer a concertinoba s ezzel megveti a rongorak koncert alapját. (Az első rongorakoncerteket különben ő írta).

Múltán Bach mellé állítható kiváló kortársa Gottfried Heinrich Stölzel. Témáiban olvasatja öné a német és az olasz koncertstílust. Egy nagy zenekarra írt műveiben nemcsak a kórusok versengnek művésiesen egymással, hanem állandóan leváltak szólóhangszerűk is.

Németország egyáltalán a fűvők haraja volt mindig, és mindig jobban is merették a ~~koncert~~ ^{vegyes} concertino. Leggyakrabban volt hegedű és oboa; a fűvők is sokan szerepeltek, sőt maga a francia kőr, a tiszta fűvőconcertino nem volt ritka. Fűvőkoncerteket kísért még Telemann és Graupner is.

Nagy kultúra volt a fűvőkoncertnek Angliában. A vonóskarra

kor már régű dívott, jelentős mestere volt Purcell. Mikor Händel Londonba jött, alkalmas talajt talált koncertjei számára. Koncertjeit a XVIII. század első 20 évében írta és szólóoboát fő hangszerül. Ezek a híres oboakoncertjei. A hat közül az első koncertben fuvolák és fagottok is vannak. 12 üv. nagykoncertje (concerto grosso) 1740-ben jelenik meg. Ezekben kevesebb az italianizmus, mint fiatalabbkori oboakoncertjeiben, viszont konzervatívabb. Ezek vonószenekarra is és a Corelli-féle concertinót veszi mintánul, gardagabb kontrastkihasználással. Koncertmarái közülje a Watermusic-suite egyik legnebb műve.

Angliában a koncertet egy ideig olasztól művelik. Bassanti Händel-el együtt jön Angliába. Koncertjébe kürtökön, oboákon és trombitán kívül ústolobát is belevés. Händel koncertmestere Castucci maradt még a legjobbnak. Természetes, hogy melódikája van, gyakran írt Corelli-féle concertinóra, a hegedű játéka egyébként is a versetmeseget mála. Főleg olasz mintákra dolgoztak a műleteti angol zenészek is: Humphry, Babell, Corbett — jelentéktelen komponisták.

Megemlíthető még dr. Pepusch a koldus-opera szerzőjének ügyes koncertjei, melyeket Corelli műveinek tanulmányozása és quartett-concertinóra való átírása után írt.

Angliában élt legtovább a concerto grosso, egész a XVIII. század végéig közkedvelt volt. Még Haydn Londonba jövetele idején is jelentős helye volt, végül az ő szimfóniai művitották ki.

Így végleg kihalt a 17-es századforduló reprezentáns, legnebb, legnagyobb, és legnevesebb műfaja, hogy arafán átadja helyét utódainak: a szólókoncertnek és a szimfóniának.