

Fagottkonzerte von Rosetti und Mozart

„Der Fagott ist aus dem vor Zeiten gebräuchlich gewesen Bombard oder Pommer entstanden [...]. Als Soloinstrument ist ihm besonders der Charakter des Sanften am angemessensten; er wird daher auch von einigen das Instrument der Liebe genannt.“ (Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon. 1802)

Nachdem frühe Sololiteratur bereits kurz nach 1600 entstanden war, erhielt das Fagott um die Wende zum 18. Jahrhundert mit der Herausbildung neuer instrumentaler Formen wie Sonate und Solokonzert erstmals größere Bedeutung als selbstständiges Soloinstrument. An vorderster Stelle ist in diesem Zusammenhang Antonio Vivaldi zu nennen, der mit seinen rund 40 (erhaltenen) Fagottkonzerten sowie diverser Kammermusik mit solistischem Fagott die virtuosens und die kantablen Möglichkeiten des Instruments in einem Maße ausschöpfte, wie keiner vor ihm. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren es in Deutschland vor allem Georg Philipp Telemann, Christoph Graupner, die Brüder Graun und Johann Friedrich Fasch und in Frankreich Joseph Bodin de Boismortier, die das Fagott mit Sololiteratur bedachten.

Parallel dazu erfolgte die Einbindung des Instruments in das sich neu formierende Orchester, wobei es hier zunächst vor allem als Bassinstrument zur Verstärkung der Continuo-Gruppe zum Einsatz kam, während man ihm später, begünstigt durch seinen Umfang vom Bass- bis in den Tenorbereich, auch die Ausführung von Füll- und Nebenstimmen übertrug. Die zunehmende Beliebtheit des Fagotts, das in der Zwischenzeit technisch weiter entwickelt worden war, manifestiert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer wachsenden Anzahl

an Solokonzerten, darunter als wohl bekanntestes Gattungsbeispiel das Fagottkonzert von Wolfgang Amadé Mozart, von dem noch die Rede sein wird, aber auch Kompositionen von Johann Christian Bach, Ernst Eichner, Étienne Ozi, François Devienne sowie etlicher Musiker mit böhmischen Wurzeln wie Carl Stamitz, Johann Baptist Vanhal, Johann Anton Koželuch und Antonio Rosetti. Letzterer hat dieses Repertoire um nicht weniger als neun nachweisbare Werke bereichert, von denen allerdings zwei als verschollen gelten müssen.

Rosettis frühe Biographie liegt weitgehend im Dunkeln. 1750 im nordböhmischen Leitmeritz (Litoměřice) geboren, erhielt er, der eigentlich für das Priesteramt bestimmt war, seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich bei den Jesuiten. Nachdem er um 1770 wohl schon die niederen Weihen empfangen hatte, entschloss er sich, das Theologiestudium aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen. Er verließ seine Heimat und diente zeitweilig als Musiker im „Russisch Orlovschen Regiment“. Ende 1773 nahm ihn Graf Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748–1802; reg. seit 1773, seit 1774 Reichsfürst) in seine Dienste. Im Juli 1774 erscheint er in den dortigen Hofakten erstmals als Kontrabaßist, trat aber schon bald auch erfolgreich mit Kompositionen hervor. Eine erste Druckausgabe dreier Sinfonien erschien 1779 bei Le Menu et Boyer in Paris.

Ende Oktober 1781 ermöglichte ihm Fürst Kraft Ernst eine mehrmonatige Kunstreise in die französische Hauptstadt, die zu der Zeit als das musikalische Zentrum Europas galt. Rosetti studierte das rege Musikleben, arrangierte Aufführungen eigener Werke und knüpfte neue Kontakte zu Musikverlagen. Empfehlungsschreiben verschafften ihm überdies Zutritt zu den Salons einflussreicher Persönlichkeiten. Als er im Mai 1782 nach Wallerstein zurückkehrte, hatte er eine Fülle von Eindrücken und Anregungen im Reisegepäck,

die sein weiteres Schaffen nachhaltig beeinflussen sollten. Binnen kurzer Zeit avancierte Rosetti – um mit Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) zu sprechen – zu einem „der beliebtesten Tonsetzer“ seiner Zeit, dessen Werke regelmäßig auch die Programme der großen Konzerthäuser in Paris, Wien, Berlin und London bereicherten und bei namhaften Verlagen in ganz Europa im Druck erschienen. 1785 ernannte ihn Franz Kraft Ernst zum Hofkapellmeister und stellte ihn damit über all jene Musiker, die vor oder nach ihm als musikalische Leiter des Wallersteiner Orchesters fungierten, ohne diesen Titel führen zu dürfen. Ende der 1780er Jahre zählte ihn Charles Burney (1726–1814) in seiner „General History of Music“ nicht nur zu den bedeutendsten Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, sondern erwähnte ihn sogar in einem Atemzug mit Haydn und Mozart.

Trotz seines internationalen Ansehens litt Rosetti doch stets unter Geldsorgen. Im Juli 1789 verließ er Wallerstein, um den ungleich höher dotierten Kapellmeisterposten am Hof des Herzogs Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin (1756–1837; reg. seit 1785) in Ludwigslust anzutreten. Von materiellen Sorgen endlich befreit, waren ihm im neuen Amt aber nur noch knappe drei Jahre vergönnt. Wenige Monate vor seinem Tod wurde ihm noch eine besondere Ehre zuteil: Am 2. März 1792 leitete er auf Einladung König Friedrich Wilhelms II. (1744–1797; reg. seit 1786), der ein großer Musikfreund war und Rosettis Kompositionen über die Maßen schätzte, im „Weißen Saal“ des Berliner Stadtschlosses eine Aufführung seines Passionsoratoriums „Jesus in Gethsemane“ und der „Halleluja“-Kantate, ausgeführt von der Königlichen Hofkapelle und den besten Kräften der Italienischen Oper. Zu dem Zeitpunkt war Rosetti, der sein Leben lang unter einer labilen Gesundheit zu leiden hatte und

zuletzt auch von einem „böartigen Husten“ geplagt wurde, bereits todkrank. Er starb am 30. Juni 1792 in Ludwigslust.

Rosettis Fagotkonzerte entstanden, vermutlich abgesehen von den beiden letzten (Murray C73 und C74), allesamt während seiner Wallersteiner Jahre. Vier der sieben erhaltenen Werke hat Eckart Hübner bereits vor zehn Jahren für **cpo** aufgenommen (**cpo** 999 936–2), so dass mit den drei Neuproduktionen auf dieser CD nunmehr eine Gesamteinspielung vorliegt.

Das **Konzert B-Dur, Murray C72**, von dem wir, ebenso wie im Fall der beiden anderen Werke Rosettis auf dieser CD, keine datierte Quelle besitzen, galt bis vor wenigen Jahren als verschollen. Einziger Anhaltspunkt für seine (einstige) Existenz war der Eintrag (samt Incipit) im Angebotskatalog der Verlagshandlung Breitkopf in Leipzig, die Werke Rosettis bereits seit 1776/77 in Manuskriptkopie vertrieb. Da die beiden in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern erhaltenen Stimmenabschriften fälschlicherweise Joseph Fiala als Urheber nennen, blieb deren wahre Identität lange unentdeckt. Als Entstehungszeit sind mit ziemlicher Sicherheit die Jahre 1781 oder 1782 anzunehmen. Seit Frühjahr 1781 gehörte der Wallersteiner Hofkapelle mit Franz Czerwenka (1745–1801) erstmals – wenn auch nur für einige Monate – ein Fagottist von solistischem Zuschnitt an, der später in Haydns Orchester am Hof des Fürsten Esterházy und in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien wirkte und Rosetti durchaus zu diesem Werk inspiriert haben könnte. Denkbar ist aber auch eine Entstehung während des bereits erwähnten Aufenthalts in Paris zwischen Dezember 1781 und April 1782, wo der Komponist mit führenden Virtuosen wie Étienne Ozi (1754–1813) in Kontakt gekommen sein könnte.

Dem an die Sonatenform lediglich angelehnten Kopfsatz (*Alllegro moderato*) verleiht die Besetzung mit

Flöten anstelle von Oboen, die in Rosettis Solokonzerten (abgesehen von den Oboenkonzerten) ansonsten den Ton angeben, einen überaus lichten und eher undramatischen Grundcharakter; gleichwohl erhält der Solist ausreichend Gelegenheit, sein technisches Können unter Beweis zu stellen. An zweiter Stelle steht, einer Mode der Zeit entsprechend und ganz nach Pariser Vorbild, eine lyrisch-ausdrucksvolle Romance (*Adagio sempre piano*) in Es-Dur. Sie bildet formal wie inhaltlich den zentralen Satz des Zyklus, der, da die Flöten schweigen, in seiner Klanglichkeit ganz wesentlich von den feierlichen Haltetönen der Hörner bestimmt wird. Kommen in Satz II, der in seinem Charakter übrigens dem Binnensatz des etwa gleichzeitig entstandenen Schwesterwerks in der nämlichen Tonart, Murray C69, erstaunlich ähnelt, vor allem die sanglichen Qualitäten des Soloinstruments zur Geltung, so rechnet das heitere, volksliedhaft empfundene Schlussrondo wieder mit Virtuosität und Wendigkeit, aber auch mit dem Humor des Solisten.

Die beiden anderen Werke Rosettis auf dieser CD stammen aus dessen früher Schaffenszeit und wurden mit ziemlicher Sicherheit nicht für den Wallersteiner Hof komponiert, da es dort während der 1770er Jahre – wie schon angeklungen – keine Fagottisten mit solistischen Fähigkeiten gab. Die Spieler, die für diese Zeit belegt sind, waren lediglich Bediente, die neben ihren eigentlichen Pflichten bei Hofe auch als Tuttispieler in der Kapelle eingesetzt wurden.

Das **Concertino Es-Dur, Murray C68**, dessen diminuierende Benennung wohl auf seinen beinahe kammermusikalischen Duktus zurückgeht, ist lediglich in einer Stimmenabschrift in der Fürst-Thurn-und-Taxis-Hofbibliothek in Regensburg erhalten. Die naheliegende Vermutung einer Auftragskomposition für den Hof des Fürsten Carl Anselm von Thurn und Taxis (1733–1805;

reg. seit 1773), mit dem der Wallersteiner Hof einen regen Musikalienaustausch pflegte, wird durch die trotz Radierens immer noch sichtbare Widmung „*pour le Comte de Schw*“ auf dem Umschlag zwar nachhaltig relativiert, wir dürfen aber annehmen, dass es sich bei dem nur kryptisch überlieferten Adressaten um eine Persönlichkeit aus dem Umkreis des Regensburger Hofes handelte. Enge Beziehungen bestanden zwischen Regensburg und Oettingen-Wallerstein übrigens auch über die Musik hinaus, hatte doch Fürst Kraft Ernst im August 1774 Carl Anselms älteste Tochter Maria Theresia (1757–1776) geheiratet. Als Entstehungszeitraum von C68 kommen aufgrund stilistischer Erwägungen die ersten Jahre von Rosettis Wallersteiner Wirken (1774/1775) in Betracht. Die eher lose gefügte Form des ersten Satzes (*Allegro molto comodo*) ist noch ganz dem ‚galanten‘ Stil der Vorklassik verhaftet. Gleiches gilt für den langsamen Binnensatz (*Adagio assai*) in c-Moll, der auf die warme Grundierung durch die Hörner verzichtet und trotz seines Dreiertaktes von beinahe gravitäischem Ernst geprägt ist. Den Ausklang bildet ein heiter-gelassenes *Spiritoso ma non tanto* über volksliedhaft schlichte Motive.

Deutliche Reminiszenzen an den Stil der Vorklassik zeigt auch das **Konzert C-Dur, Murray C67**, das wohl ebenfalls um die Mitte der 1770er Jahre entstand, wenn auch wahrscheinlich später als das Concertino. Der Kopfsatz (*Allegro moderato*) weist formale Ähnlichkeiten zu C68 auf, der Orchesterpart ist aber wesentlich phantasievoller und farbigere angelegt. Die Behandlung der Oboen und Hörner lässt bereits die Kunst der Bläserführung des späteren Rosetti erahnen. Auch die Gestaltung des Soloparts weicht in ihrer Tendenz zu virtuoser Zurschaustellung in den Ecksätzen von der des Concertino ab. Das stimmungsvolle F-Dur-Largo an zweiter Stelle, in dem Oboen und Hörner schweigen,

gibt dem Solisten wiederum Gelegenheit, die kantablen Möglichkeiten seines Instruments vorzuführen. Ein gut gelauntes, aber äußerst knapp gehaltenes Rondo im 2/4-Takt, in dem Rosettis Sinn für musikalischen Humor immer wieder aufblitzt, beschließt den Zyklus.

Die einzige Manuskriptquelle dieses ebenso kurzen wie kurzweiligen Werkes hat Sterling E. Murray in der Universitätsbibliothek Wrocław (Breslau) entdeckt. Auch hier handelt es sich um eine undatierte Stimmenabschrift, der allerdings die beiden im Titel genannten Bratschenstimmen fehlen, so dass sie für diese Einspielung ergänzt werden mussten. Da ein Verfassernamen erst nachträglich und in verballhornter Form („Rosette“) auf der Bassstimme der ursprünglich anonymen Quelle notiert wurde, konnte Murray in seinem Werkverzeichnis nicht umhin, Rosettis Urheberschaft als nicht wirklich gesichert zu bezeichnen. Dem Höreindruck nach zu urteilen, handelt es sich gleichwohl um ein authentisches Frühwerk, das bereits etliche Charakteristika seines späteren Personalstils zumindest ansatzweise erkennen lässt.

Rosetti und der sechs Jahre jüngere Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) sind sich – soweit bekannt – niemals begegnet. In der umfangreichen Korrespondenz der Mozarts gibt es nur ein einziges Dokument, in dem der Name Rosetti fällt. Es handelt sich um einen Brief Leopold Mozarts an seine Tochter Maria Anna vom März 1786, in dem er kurz über ein Konzert in München berichtet: *„Die Symfonien werden von Rosetti seyn, der hier war, aber schon wieder nach Wallerstein abgereist ist.“* Und doch scheinen sich beide Musiker einmal, ohne dass sie davon wussten, für zwei Tage ziemlich „nahe gekommen“ zu sein: Als Mozart nämlich im Herbst 1777, von Fürst Kraft Ernst, den er einige Jahre zuvor in Italien kennengelernt hatte, zu einem Besuch ermuntert, in dessen Sommerschloss Hohenaltheim eintraf, hielt

sich Rosetti aller Wahrscheinlichkeit nach in der nur etwa 15 Kilometer entfernten Residenz Wallerstein auf. Wäre es zu einem Treffen der beiden gekommen, so hätte Wolfgang Amadé dies in der minutiös geführten Reisekorrespondenz mit dem im heimischen Salzburg geliebten Vater mit Sicherheit dokumentiert. So aber ist außer der Audienz beim Fürsten lediglich von den Begegnungen mit dem Oboisten Markus Berwein und dem Hofmusikintendanten Ignaz von Beecke (1733–1803) die Rede. Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang auch ein Detail, das auf eine – zumindest späte und einseitige – Wertschätzung schließen lässt, fand sich doch nach Mozarts Tod in dessen Nachlass ein Exemplar der 1786 in Wien gedruckten Partitur des Oratoriums ‚Der sterbende Jesus‘ von Rosetti. Und dieses Detail gewinnt an Bedeutung, bedenkt man, dass Mozart sich in seinen letzten Lebensjahren ernsthaft mit dem Gedanken getragen haben soll, wie Rosetti deutsche Oratorien zu komponieren.

Sein **Fagottkonzert B-Dur, KV 191/1866**, vollendete Mozart mehr als drei Jahre vor dem Kurzbesuch in Hohenaltheim, einem Etappenziel auf seiner Parisreise, Anfang Juni 1774. Über die Entstehung ist nichts Näheres bekannt. Die frühere Annahme, Mozart habe das Stück für den kurboayerischen Kämmerer und Fagott-Dilettanten Thaddäus Freiherr von Dürnitz (1756–1807) komponiert, ist mittlerweile widerlegt. Vielmehr ist wohl davon auszugehen, dass es für die Kapelle von Mozarts Dienstherrn, des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo (1732–1812; reg. ab 1772), entstand. Das früheste Konzert für ein Blasinstrument in Mozarts Œuvre zeigt den damals 18-Jährigen, dem hier auf Anhieb ein dem Charakter des Soloinstruments auf überzeugende Weise gerecht werdendes Werk gelang, bereits auf der Höhe seines Könnens. Der Solopart ist höchst

anspruchsvoll, wobei der erste Satz die Agilität des Solisten in hoher wie in tiefer Lage erprobt. Punktierte Rhythmen in den Bläserstimmen verleihen dem Satz einen marschähnlichen Charakter. In eine Idylle führt der langsame Satz, dessen Kopfmotiv Jahre später in der Cavatine der Gräfin („Porgi amor“) im zweiten Akt der Oper ‚Le nozze di Figaro‘ (1786) wiederbegegnet. Die ungewöhnliche Satzbezeichnung (*Andante ma adagio*) sorgt immer wieder für Diskussionsstoff: „Da wir über kein Autograph verfügen“, so Eckart Hübner, Solist und Dirigent dieser Einspielung, „sind wir auf den Erstdruck bei André angewiesen. Solo- und Bassstimme haben dort im 2. Satz bei der Angabe der Taktart einen deutlichen Strich durch das C (also *alla breve*), während die übrigen Stimmen mit C (also 4/4-Takt) bezeichnet sind. Nun muss man wissen, dass abweichende Tempoangaben in einzelnen Stimmen zur damaligen Zeit keine Seltenheit waren. Ausschlaggebend ist für mich in jedem Fall, wie die Solostimme bezeichnet ist. Nimmt man die merkwürdige Satzbezeichnung und eine Harmonisierung vorwiegend in Halben hinzu, so ergibt sich nach meinem Dafürhalten, dass dieser Satz deutlich schneller gespielt werden sollte, als dies gemeinhin der Fall ist.“ Das abschließende *Tempo di menuetto* greift den von Mozart auch im Flötenkonzert KV 313 verwendeten Satztyp des Variations-Rondos auf. Sein munteres Thema wird als wiederkehrender Refrain vom Orchester vorgetragen, während das Fagott eine Variationsreihe über das Thema beisteuert, das selbst erst gegen Ende des Satzes in der Solostimme erscheint. Und nochmals Eckart Hübner: „Wie wir spätestens seit den Arbeiten von Harnoncourt wissen, gibt es bei Mozart kein einheitliches Tempo für ein Menuett, im Gegenteil, es gibt eher rasche und eher langsame Menuette. Wahrscheinlich sind für dieses gutgelaunte Rokoko-Stück unterschiedliche Tempi denkbar. Ich habe

mich dafür entschieden, auch diesen Satz eher leicht und zügig zu nehmen.“

Günther Grünstedel