

Sterling E. Murray

„*Sinfonia in G molle*“ Mozart und Rosetti im Vergleich

Einleitung

Wolfgang Amadé Mozart komponierte seine Sinfonie KV 550 im Sommer 1788 in Wien. Dieses Meisterwerk der klassischen Sinfonik, auf dessen 1794 bei Johann André¹ erschienenen Erstdruck schon bald weitere Ausgaben folgten, ist heute so populär wie kaum ein anderes Werk der Gattung. In zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen ist die Sinfonie aus analytischer, ästhetischer und sogar aus soziologischer Warte betrachtet worden². Beachtung wurde dabei stets vor allem auch der Tatsache geschenkt, dass sie in einer Moll-Tonart steht, genauer gesagt, in g-Moll, der Tonart, der in Mozarts Schaffen ohnehin ein besonderer Stellenwert zukommt.

Es ist immer wieder betont worden, dass die Wahl einer Moll-Tonart in der sinfonischen Literatur des 18. Jahrhunderts etwas Außergewöhnliches darstellt. In Mozarts Œuvre findet man nur zwei Moll-Sinfonien: KV 183 und KV 550, beide in g-Moll. Joseph Haydn, der andere Großmeister der klassischen Sinfonie, hinterließ zehn Moll-Sinfonien, aber nur eine in g-Moll (Hob. I:39). Mögen die g-Moll-Sinfonien Mozarts und Haydns auch als die „Herzstücke“ dieses speziellen Repertoires anzusehen sein, so sind sie doch beileibe nicht die einzigen ihrer Art in ihrer Zeit. Unter den Zeitgenossen, die gleichfalls mit g-Moll-Sinfonien hervortraten, sind – um nur die bekanntesten zu nennen – J. C. Bach, Dittersdorf, Gassmann, Gossec, Hoffmeister, Hofmann, Holzbauer, Pokorny, Richter, Rosetti, C. Stamitz, Vanhal, Wagenseil und Wranitzky³.

Oft wird stillschweigend davon ausgegangen, dass die Schöpfungen jener Komponisten des späten 18. Jahrhunderts, die nicht wie Haydn und Mozart zu den „anerkannten“ Meistern zählen, substantiell so unbedeutend sind, dass sich Vergleiche mit diesen Meistern erübrigen. Die folgende Arbeit will diese Haltung einer Überprüfung unterziehen, in dem sie Mozarts Sinfonie KV 550 mit einer anderen g-Moll-Sinfonie vergleicht, die etwa ein Jahr früher entstanden ist: Rosettis „*Sinfonia in G molle*“ (Murray A42⁴), die der Komponist, wie er auf dem Titelblatt der autographen Partitur vermerkt hat, im März 1787 in Wallerstein vollendete⁵. Sie blieb seine einzige Sinfonie in einer Moll-Tonart und gehört zu den wenigen Werken, in denen er g-Moll überhaupt verwendet hat. Sie erschien erst Anfang des 20. Jahrhunderts im Druck⁶ und scheint zu Lebzeiten des Komponisten nur als Manuskriptkopie eine gewisse Verbreitung gefunden zu haben. Dies überrascht nicht wenig, zählt sie doch zu den am kunstvollsten gearbeiteten Werken im sinfonischen Repertoire des späten 18. Jahrhunderts. Ihr kompositorisches Niveau lässt einen Vergleich mit Mozarts g-Moll-Sinfonie vielversprechend und aufschlussreich erscheinen.

Instrumentierung und zyklische Anlage

Beide Werke sind für ein Orchester derselben Größe konzipiert: Flöte, zwei Oboen, zwei Hörner, Fagott(e)⁷ und Streicher. Der Wallersteiner Tradition folgend, teilt Rosetti die Bratschen: Die erste Bratsche erfüllt ihre normale Funktion als dritte Stimme nach den

beiden Violinen, die zweite verdoppelt die Basslinie. Gelegentlich wird die zweite Bratsche auch unabhängig geführt, so dass ein fünfstimmiger Streichersatz entsteht. Mozart schreibt bei den Bratschen zwar gelegentlich *divisi* vor, wirklich getrennte Stimmen gibt es bei ihm aber nicht. Von Mozarts Sinfonie existieren zwei Fassungen. Die zweite unterscheidet sich von der ersten vor allem durch die Hinzufügung von zwei Klarinetten. Der folgende Vergleich basiert auf der ursprünglichen Fassung.

Beide Komponisten halten sich an die damals verbreitete viersätzig Anlage, allerdings setzt Rosetti entgegen der Norm das Menuett an die zweite und den langsamen Satz an die dritte Stelle. Beide Werke beginnen mit einem lebhaften Satz in Sonatenform. Die formale Anlage der übrigen Sätze ist unterschiedlich: Mozart wählt für sein *Andante* und das Finale die Sonatenform; Rosetti legt seinem langsamen Satz (*Andante ma Allegretto*) eine einfache dreiteilige Form zugrunde, das Finale ist ein fünfteiliges Rondo.

Mozart

I. Molto Allegro (Sonatenform)

II. Andante (Sonatenform)

III. Menuetto: Allegretto (A B A)

IV. Allegro assai (Sonatenform)

Rosetti

I. Vivace (Sonatenform)

II. Menuet fresco: Allegretto (A B A)

III. Andante ma Allegretto (A B A)

IV. Allegro scherzante (A B A C A Coda)

Mozart verwendet die Sonatenform in drei von vier Sätzen und folgt damit dem in seinen späten Sinfonien üblichen Muster. Charakteristisch für Rosetti ist die Vorliebe für eine in Abschnitte gegliederte Anlage seiner langsamen und der Finalsätze. Die Umgehung der Sonatenform ist hier vorrangig als eine ästhetische Entscheidung zu werten und hat nichts mit einem Unvermögen in der Behandlung der Form zu tun. Die folgende Analyse wird sich, um den vorgegebenen Rahmen nicht zu sprengen, auf die beiden sich durch ihre strukturelle Eleganz und Feingliedrigkeit auszeichnenden Kopfsätze beschränken. Die hier zutage tretenden Charakteristika haben jedoch in gewisser Weise auch Aussagekraft für die übrigen Sätze.

Formfaktoren und Proportionen

Beim ersten Hören entsteht der Eindruck, dass sich beide Sinfonien in ihrer Grundstimmung sehr ähnlich sind. Beiden Werken ist eine Dramatik und Intensität eigen, die viele Moll-Kompositionen des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. Ihr ernster Grundcharakter fordert vom Hörer jedoch ein für das sinfonische Repertoire jener Zeit seltenes Maß an Konzentration. Doch schon hier sind auch Tendenzen erkennbar, die die beiden Kompositionen eher trennen als verbinden. So scheint etwa die eingesetzte rhythmische Energie in beiden Werken zu voneinander abweichenden Ergebnissen zu führen. Die Unterschiede im Tempo geben darüber in gewissem Sinne Auskunft: Rosettis *Vivace* unterstützt die atemlose Dringlichkeit seiner Musik; dem steht die stärker determinierte und gelenkte Kraft von Mozarts *Molto Allegro* gegenüber.

Beide Sätze sind im *alla breve*-Takt notiert. Mozarts Eröffnungssatz umfasst 299, derjenige Rosettis 220 Takte. Vergleicht man die Proportionen von Exposition, Durchführung und Reprise in beiden Sätzen, so stellt man fest, dass Mozart das Material der Exposition in der Reprise um etwa ein Viertel erweitert. Die Reprise ist damit der umfangreichste Abschnitt des Satzes. Rosettis Eröffnungssatz ist demgegenüber formal-strukturell we-

sentlich gleichgewichtiger angelegt. Bemerkenswert ist auch, dass Rosettis Durchführung nicht hinsichtlich der Anzahl der Takte, wohl aber prozentual gesehen (also bezogen auf die Länge des Satzes) umfangreicher ausfällt als diejenige Mozarts.

	Exposition	Durchführung	Reprise	Insgesamt
Mozart	100 Takte (33 %)	64 Takte (21 %)	135 Takte (46 %)	299 Takte
Rosetti	84 Takte (37 %)	58 Takte (26 %)	78 Takte (37 %)	220 Takte

Auch bei den Proportionen der einzelnen Formbestandteile von Exposition und Reprise machen sich Unterschiede bemerkbar. Bei Rosetti nehmen Hauptthema (29 Takte), Überleitung (23), Seitenthema (17) und Schlussgruppe (17) sukzessive an Länge ab. Mozart hingegen widmet – und dies gilt auch für die Reprise – der Schlussgruppe, deren Aufgabe eigentlich nur darin besteht, eine die neue Tonart vorbereitende Kadenz zu erreichen, seine besondere Aufmerksamkeit. Die Schlussgruppe nimmt bei ihm etwa ein Drittel der gesamten Exposition ein (35 Takte), an zweiter Stelle steht das Hauptthema (27), gefolgt von Seitenthema (22) und Überleitung (16). Einig sind sich die beiden Komponisten offensichtlich aber darin, dass sie dem Seitenthema innerhalb der Gesamtanlage nur ein nachgeordnetes Interesse entgegenbringen wollen.

Exposition:	Hauptthema	Überleitung	Seitenthema	Schlussgruppe
Mozart	Takt 1-27 (9 %)	Takt 28-43 (5 %)	Takt 44-65 (7 %)	Takt 66-100 (12 %)
Rosetti	Takt 1-29 (13 %)	Takt 30-52 (10 %)	Takt 52-68 (7 %)	Takt 68-84 (7 %)
Reprise:	Hauptthema	Überleitung	Seitenthema	Schlussgruppe
Mozart	Takt 165-190 (9 %)	Takt 191-226 (12 %)	Takt 227-253 (9 %)	Takt 254-299 (16 %)
Rosetti	Takt 143-161 (9 %)	Takt 162-184 (10 %)	Takt 184-199 (7 %)	Takt 200-220 (11 %)

Exposition

Die wenigen Takte, die am Anfang eines Sonatensatzes für die Formulierung des Hauptthemas zur Verfügung stehen, müssen dem Komponisten genügen, um die Anlage des ganzen Satzgebildes im Keim vorzubereiten. Viele Sinfonien des 18. Jahrhunderts werden dieser Herausforderung nicht gerecht; ihre fanfarenartigen Eröffnungssequenzen versuchen, die Aufmerksamkeit des Hörers durch kühne *forte*-Themen auf sich zu lenken, die dann aber nur wenig mit dem Rest des Satzes zu tun haben. Es überrascht nicht, dass weder Mozart noch Rosetti dieser Praxis folgen.

Hauptthema

Beide Komponisten bevorzugen verhaltene Anfänge, denen – *piano* überschrieben – eine gewisse Unruhe zu eigen ist, die den Hörer sofort fesselt. Mozart erzeugt diese Stimmung durch ein pulsierendes rhythmisches Muster, das von den geteilten Bratschen vorgetragen wird. Über dieser Begleitung entfalten die ersten Violinen das Hauptthema, das aus einem absteigenden Halbtonmotiv gebildet ist. Dieses Thema, eines der bekanntesten in

der sinfonischen Literatur überhaupt, atmet mit seinen absteigenden Sequenzen eine Schwermut und Verlassenheit, die den ganzen Satz beherrscht (Notenbeispiel M1).

Rosettis ebenso feinfühligere Eröffnungssequenz beginnt fast unmerklich und so verhalten, dass die nervöse rhythmische Figur in den ersten Violinen gänzlich unerwartet aus der Stille zu kommen scheint. Auch Rosettis Hauptthema besitzt ein charakteristisches rhythmisches Motiv. Angekündigt im Duett von Violine I und II, wird es sodann von der ersten Violine vorgetragen und unter Verwendung wechselnder Intervalle wiederholt. Den übrigen Streichern weist Rosetti darunter einen melancholischen „Seufzer“ zu, der aus der zweiten Hälfte des Eröffnungsmotivs abgeleitet ist. Das interessanteste an Rosettis Eröffnungssequenz aber ist, dass sie nur eine einleitende, zu Takt 11 hinführende Funktion hat. Erst hier beginnt das eigentliche Hauptthema. Dass der Komponist dies wirklich so beabsichtigt hat, wird spätestens in der Reprise deutlich, die er unter Verzicht auf die Einleitungstakte 1-10 mit der Wiederholung der Takte 11 ff. beginnt. Ab Takt 11 wird das Motiv in ein achttaktiges Thema eingearbeitet, das zuerst in den Streichern erscheint und anschließend vom ganzen Ensemble *forte* wiederholt wird (Notenbeisp. R1).

Die Motive, auf denen die Hauptthemen Mozarts und Rosettis beruhen, unterscheiden sich in Gestalt, Phrasenstruktur, Anordnung und in ihrem rhythmischen Profil beträchtlich. Allein ein Halbtonintervall hat für beide Motive fundamentale Bedeutung. Bei Mozart wird es in aufeinanderfolgenden, abwärts gerichteten Spiralen wiederholt. Diese eindringliche Geste, die die Wirkung eines „Seufzers“ hat, trägt entscheidend zu der matten, gedrückten Stimmung des Hauptthemas bei. Tonal in Moll verankert und in Gegenüberstellung zum rhythmischen „Hintergrund“ der begleitenden Bratschen, nimmt Mozarts erstes Thema unmissverständlich den „düsteren“ Verlauf des ganzen Satzes vorweg. Im Gegensatz dazu gestattet Rosetti seinem Motiv, sich ohne die Unterstützung einer erregten rhythmischen Begleitfigur vor einem eher passiven „Hintergrund“ zu profilieren. Die einzige energispendende Kraft erwächst aus dem Motiv selbst. Wenn überhaupt, so scheint Rosettis Motiv allein durch seine Sequenzierung nach oben Triebkraft zu erlangen. Die von Rosettis Eröffnungsthema erzielte Gesamtwirkung ist viel weniger dunkel oder düster, als diejenige Mozarts. Obwohl von der Intention her durchaus ernst, könnte Rosettis Satzanfang eher als nervös und aufgeregt, denn als verzweifelt oder melancholisch charakterisiert werden.

Strukturelle Geschlossenheit durch motivischen Rückgriff

Den Eröffnungstakten beider Kompositionen wurde im Vorangegangenen einige Aufmerksamkeit geschenkt, da bereits sie einige der Ähnlichkeiten und Unterschiede ahnen lassen, auf die man im Verlauf des Satzes noch stoßen wird. Eine sorgfältige Betrachtung beider Motive ist aber auch deswegen geboten, weil ihre Schöpfer sich wiederholt auf sie beziehen. Solche Bezugnahmen können, überzeugend eingesetzt, in erheblichem Maße dem strukturellen Zusammenhalt eines Satzes dienen.

Durch seine unverwechselbare rhythmische und intervallische Struktur ist Mozarts Motiv, das im Verlauf des Satzes immer wieder notengetreu oder auch abgewandelt zitiert wird, stets leicht zu identifizieren. Ein Beispiel hierfür ist eine Passage aus der Schlussgruppe (Notenbeispiel M2). Mozart sichtet hier ein Motivfragment, das von Flöte und Oboe wiederholt wird, über eine Vergrößerung desselben Bruchstücks in den Streichern. Beide Bestandteile erzeugen durch imitatorische Verarbeitung einen doppelten Kontra-

punkt. Mozart nimmt auf sein Eröffnungsmotiv noch auf andere, subtilere Weise Bezug. So leitet er zum Beispiel die Vorherrschaft des Halbtonintervalls in verschiedenen Abschnitten der Exposition aus diesem Motiv ab: Verwiesen sei auf den wiederholten kadenzierenden Halbtonschritt in den Bläsern in Takt 16-19, die Halbtonspannungen im Bass in Takt 34-37 und – vielleicht am augenfälligsten – die hervorstechenden Halbtonschritte des zweiten Themas, vor allem in Takt 44, 48-49 und 58-61. Die Halbtonschritte, die sich in Mozarts g-Moll-Sinfonie durchgängig finden, ohne dass dies auf den Eröffnungssatz beschränkt wäre, sind in der Literatur als Teil eines übergeordneten Bauplans angesehen worden, dessen Keimzelle im Halbtonmotiv des ersten Satzes liegt⁸.

Die Geschlossenheit von Rosettis Kopfsatz beruht größtenteils auf dem beharrlichen Einsatz des Eröffnungsmotivs. Tatsächlich fehlt keiner einzigen Struktureinheit eine gewisse Verbindung zu diesem Motiv. Rosetti macht weder den Versuch, diese Bezüge zu verschleiern, noch sie in Zusammenhänge zu stellen, in denen sie weniger gut hörbar wären; auch behält er stets das ursprüngliche Rhythmus-Muster bei, bisweilen verändert er allerdings das Tonhöhen-Schema. So kehrt z.B. in der Überleitung der bekannte Rhythmus in einem Intervall-Muster „Halbton aufwärts und Ganzton abwärts“ wieder. Das zweite Thema beginnt mit einem Auftakt, der als umgekehrte Version des Motivs (jedoch mit Ganztonschritten) zu interpretieren ist. Schließlich verwendet Rosetti in der Schlussgruppe nochmals eine Version seines Motivs in der Umkehrung, wobei er diesmal dessen ursprüngliche Halbtonschritte beibehält, die dann in absteigenden Sequenzen wiederholt werden. Man darf davon ausgehen, dass er solche Bezüge im Sinne einer kohärenten Anlage beabsichtigt hat. Rosettis Umgang mit seinem Motiv mag vielleicht nicht ganz so subtil erscheinen, wie derjenige Mozarts, er ist aber um keinen Deut weniger beharrlich.

Überleitung

Beide Komponisten beginnen diesen Abschnitt, indem sie ohne Vorbereitung in die parallele Dur-Tonart (B-Dur) wechseln. Dieser unvorbereitete Tonartenwechsel hat in Verbindung mit einem neuen *forte*-Thema einen plötzlichen Stimmungsumschwung zur Folge. Beiden Komponisten geht es hier um einen Überraschungseffekt. Mozart erreicht ihn, indem er dem neuen Thema gestattet, eine sich als Wiederholung des Hauptthemas darstellende Passage abrupt zu unterbrechen. Der schockartige Wechsel von Stimmung, Tonart und dynamischem Niveau bewirkt den gewünschten Überraschungseffekt.

Rosettis Lösung an dieser Stelle ist nicht weniger interessant. Er bringt das Hauptthema zu einem *forte*-Abschluss auf der Dominante (D-Dur), gefolgt von einer überraschend eingefügten Generalpause mit Fermate, nach der er in der neuen Tonart (B-Dur) fortfährt, ohne vorher die quasi in der Luft hängende Dominante aufzulösen. Rosettis Vorgehensweise an dieser Nahtstelle der musikalischen Form ist effektiv, wenn auch weniger subtil als diejenige Mozarts. Der Unterschied in der Behandlung dieser kleinen Geste durch die beiden Komponisten ist sprechend: Mozarts Sinn für dramatisches „Timing“ und Effekt ist außergewöhnlich; Rosetti, der – wie Mozart – die Notwendigkeit eines Überraschungseffekts an dieser Stelle begreift⁹, versucht, das Problem mit eher traditionellen und weniger dramatischen Mitteln zu lösen.

Eine der Aufgaben der Überleitung ist es, Spannung und Bewegung auf einen Höhepunkt zu führen, auf dem eine Kadenz das zweite Thema einleitet und dessen Tonart in den Mittelpunkt stellt. Rosettis Überleitung ist in dieser Beziehung wirkungsvoll und gut

konstruiert. Er versteht es, die Aufmerksamkeit des Hörers durch verschiedene energiegeladene Gesten wie intensive rhythmische Profilierung der „Oberfläche“, vertikale Durchformung, zielgerichtetes harmonisches Fortschreiten und akzentuierte Metrik zu verstärken. Eingeschobene Bezüge zum Motiv tragen zu Geschlossenheit und struktureller Logik bei, ohne den eigentlichen Zweck dieses Abschnitts aus dem Auge zu verlieren. Mozart widmet dieser Passage wesentlich weniger Aufmerksamkeit. Das vielleicht auffälligste Merkmal seiner Überleitung ist das Spiel zwischen C-Dur, F-Dur und b-Moll. Die so entstehende tonale Doppeldeutigkeit verstärkt den harmonischen Reiz dieser Passage und dient als strukturstützende Geste.

Seitenthema

Wie schon erwähnt, scheint keiner der beiden Komponisten dem zweiten Thema größere Bedeutung beimessen zu wollen. Obwohl beide Seitenthemen anmutige Melodien aufweisen, die in regelmäßigen Vier- und Achttaktphrasen angelegt sind, unterscheiden sie sich doch merklich in Bezug auf Orchestrierung und harmonisches Kolorit. Während Rosetti eine konventionelle Anlage bevorzugt, die erste Phrase seines Themas den Streichern zuweist und erst in der Wiederholung die Bläser hinzutreten lässt, ist Mozarts Herangehensweise um einiges phantasievoller. Auch ihn reizt der Wechsel von Streicher- zu Bläserfarben, doch addiert er die Bläser nicht nur, sondern lässt Streicher und Bläser in einen Dialog treten.

Der in erster Linie aus chromatischen Durchgängen erwachsende harmonische Reichtum von Mozarts zweitem Thema ist auf Anhieb erkennbar (Notenbeispiel M3). Eine solch chromatische Farbgebung fehlt Rosettis Melodie gänzlich (Notenbeispiel R2). Die besondere Sorgfalt, mit der er die Innenstimmen seines Satzes ersinnt, schafft aber einen gewissen musikalischen Ausgleich. Der Schluss der ersten Phrase ist hierfür ein gutes Beispiel. Der Komponist bereichert die Kadenz durch melodisch eigenständige und von Diskant und Bass unabhängige Mittelstimmen. Diese bemerkenswerte Sorgfalt im Detail ist ein wichtiges Charakteristikum von Rosettis reifem Personalstil.

Schlussgruppe

Mozart kehrt in der Schlussgruppe zu seinem Hauptmotiv zurück und unterwirft es mittels gängiger Durchführungstechniken einer Neuinterpretation. Rosetti hingegen ist an dieser Stelle viel weniger an motivischer Arbeit interessiert. Sein Hauptmotiv taucht nur einmal am Ende dieses Abschnitts auf. Er versteht die Schlussgruppe ganz als Tutti-Affirmation der Tonart des Seitenthemas. Der einzige „Protest“ gegen das herrschende B-Dur ist ein kurzes Aufblitzen von des und ges in Takt 72 und 73. Die harmonischen Brüche bleiben jedoch folgenlos, der Abschnitt endet unzweideutig in Dur. Die Bedeutung dieser chromatischen Anklänge wird sich erst im weiteren Verlauf des Satzes erschließen.

Durchführung

Die Durchführungen Mozarts und Rosettis sind gleichermaßen faszinierend. Sie bieten zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten, zumal die Unterschiede zwischen beiden Kompositionen hier zunehmen. Meine Ausführungen konzentrieren sich daher, um auch an dieser Stelle den Rahmen nicht zu sprengen, auf zwei Bereiche: (1) Tonartlicher Aufbau und (2) Motivische Arbeit und Kontrapunkt.

Tonartlicher Aufbau

Zu den eindrucksvollsten Momenten in Mozarts g-Moll-Sinfonie zählt der den Beginn der Durchführung signalisierende Tonartenwechsel. Die Schlussgruppe der Exposition endet gewöhnlich in der neuen Tonart (hier B-Dur). Mozart lässt jedoch nach der Schlusskadenz in B-Dur noch einen D-Dur-Dominantseptakkord in der dritten Umkehrung folgen, dessen Funktion es ist, für die Wiederholung der Exposition die Rückkehr der Grundtonart g-Moll vorzubereiten. Wenn diese Fortschreitung in der Wiederholung der Exposition zum zweiten Mal stattfindet, wird sie in Richtung eines verminderten Septakkords (abgeleitet aus E-Dur) weitergeführt.

Diese Geste verschleiert die harmonische Richtung nachhaltig. Mozarts Absicht offenbart sich erst, wenn der Ton f enharmonisch in eis umgedeutet wird und der verminderte Septakkord die Funktion der Dominante (Cis-Dur) zur neuen Tonart fis-Moll übernimmt. Obwohl Mozart schließlich zu F-Dur, B-Dur und d-Moll zurückkehrt, markiert diese anfängliche „Erkundungsreise“ in das Gebiet der Kreuz-Tonarten doch einen wesentlichen Unterschied zu Rosettis Tonartenplan.

Dieser leitet seine Durchführung ebenfalls mit einer überraschenden Tonartengeste ein. Nachdem er die Exposition fest in B-Dur schließen lässt, führt er in den ersten Takten der Durchführung erneut die chromatischen Töne ges und des ein, deren kurzes Erscheinen in der vorhergehenden Schlussgruppe so gewagt erschien. Chromatische Modulationen verlegen das tonartliche Zentrum im Quintenzirkel weit auf die Seite der B-Tonarten, um schließlich auch so weit entfernte Tonarten wie Ges-Dur zu berühren. Die tonartliche Anlage von Rosettis Durchführung ist bemerkenswert, nicht nur wegen der Spannweite der erreichten Tonarten, sondern auch wegen der geschickten Modulationen und seiner klugen „Politik“ der Umdeutung. Seiner ideenreichen Tonartenwahl ist in der Musik der Zeit nur wenig Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Allein die Kühnheit und das handwerkliche Können, die sich an dieser Stelle offenbaren, dürften Rosettis g-Moll-Sinfonie einen Ehrenplatz im Repertoire des 18. Jahrhunderts sichern.

Motivische Arbeit und Kontrapunkt

Thematische Arbeit spielt in den Werken beider Komponisten eine bedeutsame Rolle, die jeweilige Herangehensweise ist aber auch hier unterschiedlich. Mozart beginnt mit einem nahezu vollständigem Zitat des Hauptthemas und nutzt dann die absteigende Sequenz der zweiten Phrase zu einer zweiten und dritten Wiederholung, jede davon in tieferer Lage als die vorhergehende. Sowohl bei Mozart, als auch bei Rosetti ist thematische Arbeit oft eingebettet in kontrapunktische Passagen. Der zweite Abschnitt von Mozarts Durchführung illustriert dies anschaulich (Notenbeispiel M4).

Mozart stellt hier die erste Phrase seines Hauptthemas im Bass einem Stakkato-Kontrapunkt in den höheren Streichern gegenüber. Bei der Wiederholung findet ein Stimmentausch statt. Auch hier ist ein Absinken in tiefere Lagen zu beobachten, mit jeder Wiederholung wird eine andere tonartliche Ebene erreicht. Genau darüber, aber scheinbar davon unabhängig, steuern Flöte und Oboen einen zweistimmigen chromatischen dritten Kontrapunkt bei, der jedes Mal eine Tonstufe tiefer wiederholt wird, ebenso wie der zweistimmige doppelte Kontrapunkt, den er begleitet. Bei Takt 132 erreicht die Durchführung ihren emotionalen Höhepunkt und Mozart beginnt einen Prozess der Deeskalation. Das Thema wird in immer kleinere Einheiten aufgebrochen, bis nur noch das Kernmotiv selbst übrig

bleibt. Mit diesem bestreitet er dann den Rest der Durchführung. Das Motiv wird den gewohnten Veränderungen unterworfen wie Imitation, Umkehrung, Modulation und Dialog. Die sich steigernde Wirkung von Mozarts Durchführung ist beeindruckend. Es gelingt ihm meisterlich, die kunstvolle Verarbeitung des musikalischen Materials mit einem emotionalen Ziel zu verbinden.

Rosettis thematische Arbeit differiert entsprechend dem andersgearteten Charakter seines musikalischen Materials. Der Umstand, dass sein Hauptmotiv in sich geschlossen ist und problemlos aus dem gesamten Themenkomplex herausgelöst werden kann, erlaubt es ihm, dieses Motiv auf zwei verschiedene Arten zu verwenden. Die eine greift auf den kurzen Dialog zwischen Violine I und II bei der ersten Vorstellung des Motivs (Takt 1-2) zurück. In dieser Form erscheint das Motiv an drei verschiedenen Stellen der Durchführung (Takt 85-87 in b-Moll, Takt 102-105 in Ges-Dur und Takt 120-122 in c-Moll). Sie fungieren als „Wegweiser“ und Orientierungspunkte und tragen dazu bei, die Durchführung zu organisieren und zu stützen.

Im Falle der anderen, in gewissem Sinne interessanteren Verwendung des Motivs behält Rosetti die Tonhöhe des Motivs bei und gestattet es dem harmonischen Hintergrund, die nötige Bewegung zu erzeugen. Das Motiv erhält die Funktion eines „Ankers“ oder Orgelpunkts, der es der harmonischen Fortschreitung erlaubt, eine zentrale Rolle zu spielen. Diese linearen Fortschreitungen können diatonisch oder chromatisch sein. Die in Notenbeispiel R3 zitierte Passage illustriert dies anschaulich: Parallel zu dem im Diskant in c-Moll fixierten Hauptmotiv zieht eine neuntaktige Linie des Basses Aufmerksamkeit auf sich, die chromatisch von fis nach d aufsteigt. Dieser impliziten harmonischen Instabilität gegenüber bleiben die meisten anderen Stimmen an c-Moll orientiert; von melodischem Interesse ist allein die Violine I mit einem wiederholten Zitat des Motivs. Sobald im Bass d' erreicht ist, verändert sich das dynamische Niveau hin zu *forte* und die Stimmen „verflechten“ sich kontrapunktisch, dabei verstärken die Bläser die Streicher durch Verdoppelungen. Auch diese *forte*-Passage wird von einer linearen Bewegung, diesmal in den ersten Violinen und um eine Oktave absteigend (von d''' nach d''), begleitet. Der Orgelpunkt d der Hörner korrespondiert dabei mit dem mehrmals in d-Moll wiederholten Grundmotiv im Bass. Passagen wie diese zeigen, dass Rosetti das musikalische Material beherrscht, sowie seine Fähigkeit, die harmonische Richtung und die Vielschichtigkeit der Textur über längere Zeit hinweg zu gewährleisten. Dabei verlässt er sich offenkundig nicht allein auf gängige Kunstgriffe und Klischees.

Rosetti ist sich in seinen reifen Kompositionen stets bewusst, dass zielgerichtetes lineares Fortschreiten und kontrapunktische Logik wichtiger sind als konventionelle harmonische Zusammenhänge. Dieses stark an Begriffen wie Linie und Kontrapunkt orientierte Denken gehört zu den beeindruckendsten Fähigkeiten Rosettis. Es überrascht nicht, dass kontrapunktische Arbeit in seiner musikalischen Sprache ganz allgemein eine wichtige Rolle spielt. In der g-Moll-Sinfonie finden sich verschiedene Beispiele für sein Talent, unterschiedliche Fäden des Stimmengeflechts zu einem überzeugenden Ganzen zu verweben. Man könnte hier als weiteres Beispiel den dritten Abschnitt der Durchführung anführen (Takt 106-111). Rosetti baut diese Passage aus vier verschiedenen Schichten rhythmischer und melodischer Aktivität auf. Eine erste Schicht bildet die Basslinie, die sich aus zwei unterschiedlich artikulierten Mustern zusammenfügt, die in verschiedenen Tonarten wiederholt werden. Die zweite Schicht steuert ein allgegenwärtiges chromati-

sches Motiv in den ersten Violinen bei. Die beiden Oboen sind imitatorisch miteinander verwoben und werden dabei von den übrigen Instrumenten unterstützt. So entstehen die dritte und vierte Schicht dieses komplizierten Tonsatzes.

Obwohl sie zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, sind die Durchführungen sowohl Mozarts wie auch Rosettis Meisterleistungen im Verdichten und Bearbeiten musikalischen Materials. Schon ein nur flüchtiger Vergleich beider Werke genügt, um jene Kritiker zu entkräften, die in den Werken der sogenannten Kleinmeister – und in diese Ecke wird Rosetti nach wie vor gestellt – nichts erkennen wollen als formelhafte Redundanz gekoppelt mit uninspirierter Pedanterie.

Rückführung

Die Wiederkehr der Tonika zu Beginn der Reprise ist eine besonders sensible Stelle innerhalb der Sonatenform. Die tonartige Richtungsänderung zurück zur Tonika muss überzeugend und mit einem Gefühl für Erneuerung (und nicht Redundanz) vonstatten gehen. Wichtig ist es in diesem Zusammenhang, eine Spannung aufzubauen, deren Auflösung die Reprise dann wie selbstverständlich mit sich bringt. Im späten 18. Jahrhundert wurde dies zumeist mit Hilfe eines Orgelpunkts auf der Dominante der Grundtonart erreicht und genau dies tut Mozart in seiner g-Moll-Sinfonie. Obwohl bereits in Takt 153 in den Hörnern eingeführt, wird der Orgelpunkt-Effekt erst acht Takte später als Rückführungsgeste wirklich verstanden. Von den Hörnern weitergegeben an die Fagotte, bietet deren Orgelpunkt auf d den perfekten Hintergrund für den chromatisch auslaufenden Bläsersatz, dessen letzte Töne den Anfang des wiederkehrenden Hauptthemas und damit der Reprise überlagern. Der Hörer ist unversehens wieder zurückgekehrt zum Hauptgegenstand des Satzes, ohne dass die „Probleme“ der Durchführung gelöst worden wären.

Rosettis Rückführung ist gleichfalls auf miteinander verkettete sequenzartige Wiederholungen aufgebaut, hier jedoch mit direktem Bezug zum Hauptmotiv und angelegt als aufsteigende Fortschreitung. Es gibt keinen Orgelpunkt, die ersten und zweiten Violinen bestimmen die neue Richtung allein, ohne die Unterstützung des übrigen Orchesters.

Reprise

In den Reprisen greifen beide Komponisten das Hauptthema ohne wesentliche Veränderungen wieder auf¹⁰. Jedoch wird in beiden Fällen der Überleitungsabschnitt verändert und neu interpretiert. Das ist an sich nicht überraschend, da die Reprise eine Modulation in eine zweite Haupttonart nicht erfordert; und doch sind auch in diesem Abschnitt gewisse harmonische Veränderungen unvermeidlich. In der Reprise erscheint das zweite Thema üblicherweise in der Tonart des ersten Themas. Dieser Umstand erfordert speziell in einer Moll-Sinfonie eine Entscheidung des Komponisten darüber, ob er bis zum Schluss des Werkes im Bereich der Moll-Tonart verharren oder diesen eventuell mit dem Erscheinen des Seitenthemas, das dann nicht wie üblich in der Grundtonart stehen würde, zumindest vorübergehend verlassen möchte.

Mozart verfolgt in seiner Überleitung einen ungewöhnlichen Plan, um den Wiedereintritt des zweiten Themas besonders spannungreich zu gestalten. Anstatt das Überleitungsmaterial und das zweite Thema einfach in der Tonika g-Moll erklingen zu lassen, erscheint das Überleitungsmaterial, das ursprünglich in B-Dur stand, jetzt in Es-Dur. Überraschenderweise wird dieses Material dann auch noch in der Tonart f-Moll wiederholt.

Von hier aus wird über eine lineare harmonische Fortschreitung allmählich das Ziel, die Tonika g-Moll, erreicht.

Rosetti beabsichtigt hingegen, das Seitenthema in Dur, und nicht in der Tonika g-Moll wiederkehren zu lassen. Um dem Bedürfnis nach tonaler Auflösung der ursprünglich vorhandenen harmonischen Spannung zwischen erstem und zweitem Thema zu genügen, lässt er das Thema in G-Dur eintreten. Der Unterschied in den Vorzeichen ist zwischen G-Dur und g-Moll allerdings größer als zwischen den Paralleltonarten B-Dur und g-Moll, und vielleicht hat Rosetti auch gespürt, dass ein direkter Eintritt des zweiten Themas in G-Dur doch zu drastisch wäre. Unter Zuhilfenahme einer neuen Tonart – eine Vorgehensweise, die bereits den Überleitungsabschnitt der Exposition gekennzeichnet hatte – beschreitet er nun den gleichen Weg, um die Tonart G-Dur einzuführen, die letztlich dem zweiten Thema „Obdach“ gewähren wird. Rosettis Entscheidung zugunsten der Tonart G-Dur bringt Frische und Kraft in diesen Teil des Satzes. Um den Satz aber nach den Regeln der Musikästhetik der Zeit ausgewogen und regelgerecht zu beschließen, muss Rosetti zur originalen Moll-Tonika zurückkehren. Er tut dies, indem er die ausgeglichene Phrasenstruktur des Seitenthemas (a + a') nutzt. Bei der Wiederholung der Phrase gleitet er einfach von G-Dur nach g-Moll, wobei er den Kontrast dadurch mildert, dass er die Oboen der Exposition durch die Flöte ersetzt.

Und noch ein Detail darf hier nicht unerwähnt bleiben. In der Exposition gestattete Rosetti zwei chromatischen Tönen (des und ges), sich in der B-Dur-Tonalität der Schlussgruppe „einzunisten“. Beide Töne kehrten am Beginn der Durchführung wieder, um Modulationen nach b-Moll und Ges-Dur zu unterstützen. In der Schlussgruppe der Reprise bezieht sich Rosetti auf diese Stelle in der Exposition, aber dieses Mal erscheinen die beiden „Eindringlinge“ aufgrund des herrschenden G-Dur nicht als „Fremdkörper“; die Töne werden in cis und fis umgedeutet – beides geeignete Bausteine, um das letztendliche Umschalten von G-Dur zur Tonika g-Moll zu bewerkstelligen. Konnte Rosetti diese Schlusslösung beständig im Sinn gehabt haben? Einem Mozart würde man das zutrauen, aber sind wir bereit, einen solch kreativen Gestus, solch gekonntes Vorausdenken einem weniger bekannten Komponisten wie Antonio Rosetti zuzugestehen?

ÜBERTRAGUNG INS DEUTSCHE: GÜNTHER GRÜNSTEUDEL / JOHANNES MOESUS

ANMERKUNGEN

¹ Haberkamp, Gertraud: Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Textband. Tutzing 1986, S. 310 f. (Musikbibliographische Arbeiten 10).

² Vgl. Rudolph Angermüller, Otto Schneider: Mozart-Bibliographie. 6 Bde. Kassel 1976-1998; einen Überblick über die wichtigste Literatur gibt auch Stefan Kunze: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550. 2. Aufl. München 1998 (Meisterwerke der Musik 6).

³ Jan LaRues „Catalogue of 18th Century Symphonies“ (Bloomington 1988) enthält insgesamt 206 g-Moll-Sinfonien. Viele von ihnen sind anonym überliefert oder stammen von Komponisten, deren Namen heute selbst Fachleuten unbekannt sind.

⁴ Sterling E. Murray: The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750-1792. A Thematic Catalog, Warren/Michigan 1996, S. 90-92.

⁵ „Sinfonia in G molle / a / 2 Violini / 2 Oboe / Flauto obl. / Fagotto obl. / 2 Corni in G & B / 2 Violen / Violoncello è Violone / Da A. Rosetti. / Composta nel mese di Marzo / 1787 / Wallerstein“. Eine autographe Partitur wird in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek der Universitätsbibliothek Augsburg verwahrt (Signatur: 02/III 4 ½ 2° 444).

⁶ Oskar Kaul (Hrsg.): Anton Rosetti, Ausgewählte Sinfonien. Leipzig 1912, S. 137 ff. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 12/1).

⁷ Mozart sieht zwei Fagotte vor, Rosetti nur eines.

⁸ Vgl. Alfred Heuss: Die kleine Sekunde in Mozarts g-moll-Sinfonie, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1933), S. 54-66.

⁹ Ein Faktum, das ihn von vielen Zeitgenossen unterscheidet.

¹⁰ Rosetti verzichtet lediglich auf die zehn Einleitungstakte der Exposition.

Zusammenfassung

Ein Vergleich der Kopfsätze von Mozarts und Rosettis g-Moll-Sinfonien dürfte kaum ausreichen, um sich einen Begriff davon zu machen, welcher Stellenwert Antonio Rosetti als Komponist zukommt; fest steht aber, dass es in seiner Musik vieles gibt, was für ihn spricht. Die verbreitete Meinung, die Musik der weniger bekannten Komponisten des 18. Jahrhunderts sei insgesamt mittelmäßig und unbedeutend, ist im Hinblick auf Rosettis g-Moll-Sinfonie schlichtweg nicht haltbar. Obwohl es zweifelsohne Stellen gibt, in denen Mozart befriedigendere Lösungen anbietet, so finden sich doch auch bei Rosetti Passagen, die immenses Können und die völlige Beherrschung der musikalischen Mittel verraten. Rosettis g-Moll-Sinfonie zeigt eindrucksvoll, dass es in der Musik der sogenannten „Kleinmeister“ noch so manches zu entdecken gilt.

Summary

Although a comparison of the opening movements of the G minor symphonies of Mozart and Rosetti is hardly sufficient to determine Rosetti's status as a composer, it does establish that there is much in his music to recommend it. The widespread assumption of the universal inferiority of compositions by lesser known eighteenth-century composers is simply not defensible with regard to his G minor symphony. Although there are undoubtedly places where Mozart's musical instinct provides a more satisfying solution, there are also passages by Rosetti that demonstrate great skill and musical control. In any case, Rosetti's G minor symphony is evidence enough that among the music of the eighteenth-century *Kleinmeister* there are many wonderful discoveries yet to be made.

Notenbeispiel M1 (Takt 1 ff.)*

W. A. MOZART Sinfonie in g KV 550 <1. Fassung>

Molto Allegro

Vollendet Wien, 25. Juli 1788

Flauto
Oboi
Fagotti
Corno in Sib/B alto
Corno in Sol/G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

6

* M1-M4 entnommen aus: Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werkgruppe 11: Sinfonien, Bd. 9. Hrsg. von H. C. Robbins Landon. Kassel 1957, S. 63 ff.

Notenbeispiel M2 (Takt 72-76)

Musical score for measures 68-71. The score is written for three systems. The first system consists of three staves: a vocal line (soprano), an alto line, and a bass line. The second system consists of two staves: a piano (right hand) and a piano (left hand). The third system consists of three staves: a vocal line (soprano), an alto line, and a bass line. The key signature is one flat (F major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 72-76. The score is written for three systems. The first system consists of three staves: a vocal line (soprano), an alto line, and a bass line. The second system consists of two staves: a piano (right hand) and a piano (left hand). The third system consists of three staves: a vocal line (soprano), an alto line, and a bass line. The key signature changes to two sharps (D major/B minor) starting at measure 74. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Notenbeispiel M3 (Takt 44-51)

38

39 40 41 42 43

46

44 45 46 47 48 49 50 51

Notenbeispiel M4 (Takt 114-123)

114

Violin I: *f*

Violin II: *f*

Piano: *f*

120

Violin I: *f*

Violin II: *f*

Piano: *f*

Notenbeispiel R1 (Takt 1 ff.)**

Sinfonia in G moll
Them. Verz. Nr. 27
Anton Rosetti
Komp. 1787

Vivace

1

Flauto solo
2 Oboi
Corno I in G
Corno II in B
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello,
Fagotto
e Violone
Klavierauszug

10

for

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Vcl. e Fag.

Basso

mp

cresc.

** R1-R3 entnommen aus: Oskar Kaul (Hrsg.): Anton Rosetti, Ausgewählte Sinfonien. Rev. Neuaufl. Wiesbaden 1968, S. 137 ff. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 12/1=22)

Notenbeispiel R2 (Takt 52-60)

50

52-59

60

60-66

Violin I: *ffo*, *forz*, *po*, *fp*

Violin II: *ffo*, *forz*, *po*, *fp*

Viola: *ffo*, *forz*, *po*, *fp*

Violoncello: *ffo*, *forz*, *po*, *fp*

Fag.: *pp*

Piano: *ff*, *pp*, *fp*

Notenbeispiel R3 (Takt 123-136)

122

ten rif

pp for

ppo cresc.

rif (cresc.)

mez for (mf)

pp (mf)

cresc. molto espr.

130

for cal. pizz

forz calando

forte calando pia

(cresc.) forz rif calando

(cresc.) (forz) rif cal.

cresc. forte cal.

cal.