

Sterling E. Murray

## Zur instrumentalen *Romance* bei Rosetti<sup>1</sup>

### L

Zeitgenössische Beschreibungen von Rosettis Musik heben immer wieder sein melodisches Talent hervor. Der böhmische Lexikograph Gottfried Johann Dlabacz etwa betont, dass sich seine Kompositionen „*durch angenehme, schmeichelnde Melodien*“ besonders auszeichnen<sup>2</sup>, und Ernst Ludwig Gerber bemerkt „*einen eigenen angenehm schmeichelnden und süß-tändelnden Ton*“ in seinen Werken<sup>3</sup>. Nirgendwo in Rosettis Musik ist diese Gabe vielleicht deutlicher erkennbar als in den als *Romance* bezeichneten langsamen Sätzen<sup>4</sup>, die in vielen seiner Orchesterkompositionen und Kammermusiken zu finden sind.

Der Terminus *Romance* bezeichnete ursprünglich ein in Frankreich im 18. Jahrhundert entstandenes Gesangsstück, das Rousseau in seinem „*Dictionnaire de musique*“ von 1768 als „*simple, touchant, & d'un goût un peu antique, [...] point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre*“ charakterisiert<sup>5</sup>. Solche Stücke sind nicht nur in zahlreichen *Opéras comiques* jener Zeit zu finden, sie erschienen mit Klavierbegleitung ab den 1760er Jahren auch in vielen gedruckten Sammlungen Pariser Musikverlage, so dass sie rasch enorm populär wurden und die Salons der französischen Hauptstadt im Handumdrehen eroberten. Nahezu zeitgleich fand die *Romance* auch Eingang in die Instrumentalmusik. Um 1761 brachte der Musikverlag La Chevardière eine Sammlung von sechs Sinfonien François-Joseph Gossecs im Druck heraus, deren eine (Es-Dur, op. 5/2) einen *Romanza. Andante* überschriebenen zweiten Satz enthält. Gossecs Experiment erwies sich als Volltreffer, so dass andere Komponisten es ihm rasch gleich taten und die langsamen Sätze ihrer Sinfonien, *Symphonies concertantes*, *Quatuors concertants*, Trios etc. als Romanzen konzipierten. Genannt seien in diesem Zusammenhang etwa Giuseppe Maria Cambini, Nicolas-Marie Dalayrac, Papavoine, Giovanni Giornovich, Étienne Ozi oder Giovanni Punto. Unter den deutschen Tonsetzern, die damals in Paris lebten, scheint vor allem Carl Stamitz eine besondere Affinität zur *Romance* gehabt zu haben, die auch in Werken zu bemerken ist, die nach seinem Weggang aus Frankreich (1776) entstanden sind.

Seit den 1770er Jahren begegnet uns die instrumentale *Romance* auch an deutschen Höfen<sup>6</sup>, deren Kunstgeschmack damals in hohem Maße dem französischen Vorbild verpflichtet war. Neben dem Bentheim-Steinfurter und dem Thurn und Taxisschen Hof in Regensburg ist in diesem Zusammenhang vor allem der Hof des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein von Interesse. Die ehemalige Hofbibliothek enthält eine 1772 entstandene und der Gräfin Batthyány gewidmete Klaviersonate in C-Dur des späteren Hofmusikintendanten Ignaz von Beecke<sup>7</sup>, deren langsamer Satz als früheste auf deutschem Boden komponierte *Romance* gilt<sup>8</sup>. Beecke besuchte Paris mehrfach und war daher mit der dortigen Romanzen-Mode sicherlich bestens vertraut. Als Erbgraf Kraft Ernst 1773 die Regierungsgeschäfte übernahm, begann er sogleich mit dem Aufbau einer eigenen Hofkapelle. Und Rosetti gehörte zu den ersten Musikern, die eine Anstellung erhielten. Er kam im Herbst 1773 nach Wallerstein, nur rund ein Jahr nach der Komposition von Beeckes

Sonate. Vielleicht kannte er die *Romance* des älteren Kollegen, vielleicht unterhielt er sich sogar mit ihm über diese neue Mode. Es sollte jedenfalls nicht lange dauern, ehe er sich selbst an die Komposition derartiger Stücke machte.

## II.

Mehr als 50 instrumentale Romanzen aus Rosettis Feder sind bekannt. Darüber hinaus gibt es einige Kompositionen, deren langsame Sätze dem Stil der *Romance* zwar verpflichtet, nicht aber ausdrücklich so bezeichnet sind. Einzelne Gattungsbeispiele sind in mehreren Werkzusammenhängen überliefert. Das bezaubernde *Adagio non tanto* aus dem Oboenkonzert F-Dur (Murray C34<sup>9</sup>) finden wir auch als zweiten Satz im Klavierkonzert G-Dur (C2) und im Klarinettenkonzert Es-Dur (C63). Die *Romance* aus dem Klarinettenkonzert Es-Dur (C62) begegnet uns auch als Teil eines Flötenkonzerts in G-Dur und ist dort mit dem ersten Satz durch ein eingeschobenes Rezitativ verbunden<sup>10</sup>. Als selbstständige *Romance* für Oboe und Orchester (B-Dur) ist sie überdies in der ehemaligen Oettingen-Wallersteiner Hofbibliothek überliefert<sup>11</sup>.

In den meisten Fällen ist die *Romance* bei Rosetti als langsamer Binnensatz Bestandteil mehrsätziger Kompositionen, wobei es neben Sinfonien, Bläserpartiten und verschiedenen Arten von Kammermusik vor allem die Solokonzerte sind (und insbesondere jene für ein oder zwei Hörner), in denen sie eine Heimstatt gefunden hat<sup>12</sup>. Darüber hinaus sind aber auch zehn Romanzen für Klavier solo (E27-E36) erhalten. Diese Stücke, die in erster Linie für den Dilettanten-Markt bestimmt waren und deshalb auch mit bescheidenen instrumentalen Fähigkeiten zu meistern sind, erschienen zwischen 1782 und 1785 in Heinrich Philipp Bosslers weit verbreiteter, periodisch angelegter Sammlung von Liedern und Klavierstücken „Blumenlese für Klavierliebhaber“. Einige davon wurden in Franz Anton Hoffmeisters „Collection de Rondeau et Romances“ (Leipzig ca. 1784) und in Bernhard Schotts „Recueil des 12. Pièces pour le Clavecin“ (Mainz ca. 1785) nachgedruckt<sup>13</sup>.

Präzise Datierungen stellen für die Musik des 18. Jahrhunderts oft ein wirkliches Problem dar. Im Falle Rosetti sind wir in der glücklichen Lage, dass für einen größeren Teil seines Schaffens zuverlässigere Daten vorliegen als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Seine ersten Romanzen entstanden wahrscheinlich um die Mitte der 1770er Jahre für drei divertimentoartige Stücke, die beiden Bläserpartiten B11 und B17 sowie das Notturmo B27, wobei die Partiten wahrscheinlich früher anzusetzen sind als das Notturmo. Die einzige Quelle des „*Quartetto per Due Clarinetti e Due Corni Di Caccia*“ (B17), eine Stimmenkopie, wird in der Bibliothek des Benediktinerklosters Einsiedeln (Schweiz) verwahrt<sup>14</sup>. Die Bezeichnung *Romance* erscheint ausnahmsweise als Teil der Tempoangabe (*Andante poco adagio*) des ersten Satzes. Die Partita in Es-Dur für Bläseroktett (B11)<sup>15</sup> umfasst drei Sätze, Satz II ist *Romance. Andante* überschrieben. Diese Komposition ist durch einen handschriftlichen Stimmensatz in der Bibliothek des Paulinerklosters in Czestochowa (Polen) auch in einem Arrangement als Sinfonie (A26) bekannt<sup>16</sup>. Mehrere Jahre nach dem Tod des Komponisten erschien B11 bei Pleyel in Paris als einzige von Rosettis Harmoniemusiken auch im Druck. Von B27 ist wie im Fall von B17 nur eine einzige Quelle erhalten, eine Stimmenabschrift in der Fürst-Thurn-und-Taxis-Hofbibliothek in Regensburg<sup>17</sup>.

Im März 1776 kamen die musikalischen Aktivitäten am Wallersteiner Hof unvermutet zum Stillstand. Der Grund dafür war der plötzliche Tod von Fürst Kraft Ernsts junger Gemahlin Maria Theresia nach der Geburt ihrer Tochter Friederike. Der Fürst ordnete

Hoftrauer auf unbegrenzte Zeit an. Die Suspendierung der Hofkonzerte führte dazu, dass sich einige Musiker nach neuen Anstellungen umsahen, während andere, wie der Cellist Josef Reicha und der Violinist Anton Janitsch, Konzertreisen unternahmen. Rosetti blieb in Wallerstein und nutzte die Zeit, um sich verstärkt dem Komponieren zu widmen. Es vergingen Jahre, ehe Kraft Ernst um 1780 die musikalischen Unterhaltungen bei Hofe wieder aufnehmen ließ. Um diese Zeit schuf Rosetti eine Anzahl von Werken mit Romanzen-Sätzen, darunter ein Hornkonzert in Es-Dur (C49), das er im Juli 1779 abschloss und „*Monsieur Dürrschmied*“ widmete<sup>18</sup>, sowie eine Gruppe von Klaviertrios (D26-D28), die er wahrscheinlich im Frühjahr oder Sommer 1781 vollendete.

Im gleichen Jahr ermöglichte ihm der Fürst eine Reise nach Paris. Keine andere Stadt konnte sich damals in musikalischer Hinsicht mit der französischen Hauptstadt messen, die die besten Komponisten und Interpreten anzog und deren kunstliebende Oberschicht bereit war, für ihre kostspieligen Neigungen eine Menge Geld zu investieren. In den letzten Oktobertagen begab sich Rosetti auf die Reise. Anfang Dezember kam er in der französischen Metropole an. In den folgenden Monaten nutzte er jede Gelegenheit, um das reiche Musikleben der Stadt und die neuesten Werke französischer wie ausländischer Komponisten, die in Paris „en vogue“ waren, zu studieren. Er komponierte aber auch selbst und überarbeitete bereits früher entstandene Werke. In einem Brief vom Januar 1782 an seinen Fürsten heißt es: „[...] *mein Talent hat alle Gelegenheit, sich durch die Verschiedenheit der hiesigen Musique besser zu bilden, ich sehe die große, große Welt.*“<sup>19</sup>

Natürlich war die Beliebtheit der Romance beim französischen Publikum seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen. Und so überrascht es weiter nicht, dass etliche der in Paris entstandenen Werke Romanzen enthalten. Erwähnt seien das melancholische *Adagio non tanto* aus seiner Sinfonie in D-Dur (A20), die er eigens für das *Concert spirituel* schrieb<sup>20</sup>, und das *Andante* aus der Sinfonie C-Dur (A7), das allein schon aufgrund seines ungewöhnlichen Metrums (6/8-Takt) von den übrigen Pariser Romanzen Rosettis abweicht. Von den vier Klarinettenkonzerten, die in dieser Zeit entstanden<sup>21</sup>, sind nur zwei (C62 und C63) erhalten geblieben. In beiden Fällen ist der langsame Binnensatz eine Romance<sup>22</sup>. Gleiches gilt für das Klavierkonzert G-Dur (C2), das in Paris entweder komponiert oder wenigstens überarbeitet wurde<sup>23</sup>. Romanzen erscheinen darüber hinaus in diversen Werken des Komponisten aus den frühen 1780er Jahren, die nicht genau genug datiert werden können, um eine Entstehung während seines Paris-Aufenthalts sicherzustellen.

Zu diesem Zeitpunkt nahm die Romance bereits einen festen Platz in Rosettis Schaffen ein, und dies sollte sich auch nach seiner Rückkehr nach Wallerstein im Mai 1782 nicht ändern. Mit seiner Vorliebe für dieses Genre befand er sich in bester Gesellschaft. Mozart etwa komponierte Romanzen für seine Gran Partita (KV 361/370a), zwei seiner Hornkonzerte (KV 447 und 495), für sein Klavierkonzert d-Moll (KV 466) und seine „Kleine Nachtmusik“ (KV 525). Haydns Beitrag fällt dagegen bescheidener aus, wenn auch die Romance in seiner Sinfonie B-Dur (Hob. I:85, „La Reine“) ein herausragendes Gattungsbeispiel darstellt und zahlreichen Zeitgenossen als Modell gedient haben dürfte. Andere Komponisten, die ebenfalls das Repertoire jener Zeit bereicherten, sind (in Ergänzung zu den bereits genannten) Karl Friedrich Abel, Gaetano Brunetti, Ignaz Fränzl, Friedrich Hartmann Graf, Leopold Anton Koelich, Franz Krommer, Franz Neubauer, Johannes Sperger, Johann Franz Xaver Sterkel, Anton und Paul Wranitzky – die Liste ließe sich fortsetzen<sup>24</sup>. Dabei hat der Wallersteiner Hof des Fürsten Kraft Ernst, wie bereits angedeutet, als ein veritables Zentrum der

Pflege der instrumentalen *Romance* in Deutschland zu gelten. Von nahezu allen Hofkomponisten sind derartige Werke erhalten. Über Rosettis 57 Gattungsbeispiele hinaus kennen wir weitere 39 Kompositionen dieses Genres von Beecke, Georg Feldmayr, Josef Fiala, Johann Nepomuk Hiebesch, Johann Anton Hutti, Josef Reicha, Paul Wineberger und Friedrich Witt, die noch heute in der ehemaligen Hofbibliothek verwahrt werden.

### III.

Wie unterscheidet sich nun eine *Romance* aus der Feder Rosettis von einem anderen langsamen Satz des Komponisten? Gibt es signifikante Eigenheiten in Bezug auf Form und Stil, und wenn ja, welche sind es? Um ein tieferes Verständnis für Rosettis Beschäftigung mit diesem Genre zu erreichen, wollen wir im Folgenden formale und stilistische Merkmale beschreiben, die in seinem Schaffen konsequent genug Anwendung finden, um Antworten auf diese Fragen geben zu können.

Rosettis Romanzen sind meist im geraden Takt gehalten (meist 4/4-Takt oder *alla breve*), die Tempobezeichnung lautet vielfach *Adagio* oder *Adagio non tanto*<sup>25</sup>. In mehrsätzigen Zusammenhängen bringen Romanzen oft einen tonalen Kontrast in den Zyklus. Meist entscheidet sich der Komponist für die Dominant- oder Subdominanttonart, es gibt aber auch Beispiele für die parallele oder gleichnamige Molltonart. In etwa einem Dutzend Stücken – vor allem Kammermusik – wird die Tonikatonart beibehalten. In den beiden Hornkonzerten in d-Moll (C38 und C39) ist die parallele Durtonart gewählt.

Fast alle Romanzen Rosettis sind dreiteilig angelegt, bestehend aus Exposition, kontrastierendem Mittelteil und Reprise (A-B-A), eventuell mit abschließender Coda. Damit weicht er deutlich von der damals gültigen Norm ab, derzufolge – und das belegen die übereinstimmenden Aussagen bei Heinrich Christoph Koch und anderen Musiktheoretikern – die Rondoform das bevorzugte Schema der instrumentalen *Romance* darstellte. Nicht weniger als ein Drittel der Gattungsbeispiele, die Gülow untersucht hat, ist in Rondoform gehalten, und diese Zahl wächst auf über die Hälfte, wenn man noch jene Rondos mit einbezieht, die auch Elemente eines Variationssatzes beinhalten. Laut Gülow folgen nur wenig mehr als 20 % der untersuchten Romanzen der einfachen A-B-A-Form<sup>26</sup>. Rosetts einzige *Romance* in Rondoform ist das *Adagio* aus dem Flötenkonzert G-Dur (C27), das eine fünfteilige Anlage mit Coda aufweist. Darüber hinaus gibt es nur ein weiteres Gattungsbeispiel, das nicht dreiteilig angelegt ist: das e-Moll-*Andantino* aus dem Hornkonzert E-Dur (C52), in dem der kontrastierende Abschnitt B (in der parallelen Durtonart und gespielt vom Tutti) unerwarteterweise nach der Wiederholung von Abschnitt A, transponiert nach E-Dur und dem Solisten zugewiesen, wiederkehrt. Nach nur etwa einem Dutzend Takten erscheint wieder e-Moll, und der Satz endet mit einer gedämpften Schlussgruppe.

### IV.

In der dreiteiligen Form bildet Abschnitt A den wichtigsten Bestandteil des Satzes. Bestimmendes Element der *Romance* ist ihr melodischer Charakter, den Daniel Gottlob Türk – Rousseau paraphrasierend – als simpel, gefällig und naiv beschreibt<sup>27</sup>. Wie Türk erweisen auch die anderen Autoren, die sich zum Gegenstand äußern, lediglich Rousseaus Definition ihre Reverenz, liefern aber keine konkreten Anhaltspunkte, wie die geforderte Einfachheit erreicht oder gemessen werden kann. Heinrich Christoph Koch etwa führt in seinem „Versuch einer Anleitung zur Composition“ von 1787 aus, dass Romanzensätze einen

bestimmten Charakter haben, versäumt aber, diesen näher zu charakterisieren<sup>28</sup>, und verweist statt dessen auf Johann Georg Sulzers Beschreibung in dessen „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“, die uns ebenfalls zu Rousseau zurückführt. Nach Sulzer kann die Romance „von leidenschaftlichem, tragischem, verliebtem, oder auch blos belustigendem Inhalt“ sein. „Gedanken und Ausdruck müssen in der höchsten Einfalt und sehr naiv seyn.“<sup>29</sup> Türk weist darauf hin, dass die erwünschte Wirkung am besten durch differenzierten Ausdruck erreicht wird und nicht durch raffinierte Verzierungen<sup>30</sup>. Die bestimmenden Elemente der Romance im 18. Jahrhundert waren also vor allem eine angenehm-schlichte Melodie und ein einfacher Tonsatz. Komplexe Harmonien, kontrapunktische Textur und unregelmäßige Taktgruppen wurden abgelehnt, wichtig waren natürlicher Ausdruck und Gefühl.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 2 in D major, Op. 20, 'Romance'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinet in A, Bassoon I & II, Horns I & II, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Cello, and Bass. The music is in 3/4 time and features a prominent woodwind melody. Dynamics include *p dolce*, *pp*, and *fcc*.

Notenbeispiel 1: Sinfonie D-Dur (A20): *Romance. Adagio non tanto*, T. 1-8<sup>31</sup>

Um der herrschenden Ästhetik zu entsprechen, hatte Rosetti somit Musik zu schreiben, die zugleich simpel und attraktiv war. Und er erfüllte die Erwartungen in aller Regel bereits mit dem Eingangsthema. Der Charme der Musik prägt sich sofort ein (vgl. Notenbeispiele 1 und 2). Obwohl die Melodien mühelos erfunden erscheinen, kommen doch mehrere genau kalkulierte kompositorische Mittel zum Einsatz, um diese Wirkung zu erzielen. Einige von ihnen sind ohne Weiteres erkennbar, andere nur bei genauerer Betrachtung. Der grundsätzlich diatonische Tonvorrat etwa verstärkt den spannungsreichen Einsatz chromatischer Töne, die gelegentlich eingestreut werden, um Kadenzen zu „kolorieren“. Durch skalenförmige Konstruktion und einen Ambitus, der sich in der Regel innerhalb einer Oktave bewegt und oft sogar eine Quinte nicht überschreitet, entfalten sich die melodischen Linien wellenförmig und innerhalb eines begrenzten Tonumfangs. Zusammen mit einer harmonischen Sprache, die sich nur selten von grundtönigen Dreiklängen entfernt, verbinden sich diese Elemente zu einer „naiven“ Qualität, die sehr an Volksmusik erinnert. Die Textur bleibt schlank. In einigen Solokonzerten sind an der Melodieführung wenig mehr als die ersten Violinen beteiligt, die die Solostimme verdoppeln, unterstützt von langsam wechselnden Akkorden einer reduzierten Streicherbegleitung. In seinen Klaviersätzen nutzt Rosetti oft den „süßen“ Klang paralleler Terzen oder Sexten, so etwa in der *Romance* A-Dur (E28):



Notenbeispiel 2: *Romance* für Klavier solo A-Dur (E28), T. 1-8<sup>32</sup>

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Rosettis Romanzen-Themen ist ihre Abhängigkeit von Ton- und Rhythmusmustern. Quasi deklamatorisch wiederholte Noten, aus fallenden Terzen bestehende Motive, die in sequenzierenden Gruppierungen wiederholt werden, und Kadenz-Appoggiaturen gehören zum Arsenal seiner Ausdrucksgesten. Durch die Regelmäßigkeit des Zweiermetrums stellt sich ein Gefühl der Ruhe ein, was oft durch eine Bassstimme verstärkt wird, deren wesentliche Aufgabe es ist, durch Betonungen auf den „starken“ Zeiten den inneren Puls zu markieren. Hinzu kommt die Verwendung von Standardrhythmen im Eingangsthema, wobei vor allem zwei Rhythmusmuster zu konstatieren sind. Das eine beginnt volltaktig mit einer halben Note, gefolgt von zwei Viertel- oder vier Achtelnoten. Eine Variante dieses Musters, in dem eine punktierte Viertel- und eine Achtel- eine halbe Note ersetzen, ist ebenfalls zu beobachten. Die gleichen rhythmischen Optionen bestimmen das zweite Muster, obwohl hier der metrische Schwerpunkt verlegt ist, um einen Auftakt zu produzieren<sup>33</sup>. Beide Modelle können mit Schleifern und Doppelschlägen weiter ausgeschmückt werden.

Obwohl alle diese Faktoren für das Entstehen der gewünschten Romanzen-Wirkung bedeutsam sind, wird die Einfachheit der Melodie weniger vom melodischen Stil als von

Faktoren struktureller Stabilität bestimmt. Das Verteilen der Themen auf eine dreiteilige Anlage, deren abschließender Teil dem ersten ganz oder teilweise gleicht, zeigt den Vorrang von Ordnung und Balance auf breiter Ebene. Die Symmetrie des Satzes spiegelt sich innerhalb von Abschnitt A auch auf der Phrasenebene wieder. Dem entspricht ein einfaches  $a + b + a$  (oder  $a + b + a^1$ )-Muster, das auch zu  $a + a + b + a$  ( $a + a + b + a^1$ ) erweitert oder auf ein einziges Motiv verkürzt werden kann ( $a + a$  oder  $a + a^1$ ). In den Romanzen zweier Kammermusiken (B7 und B27) legt Rosetti sowohl die A- als auch die B-Abschnitte als geschlossene zweiteilige Formen an:  $a + a + b + a + b + a$  ( $a + a + b + a^1 + b + a^1$ ), ein Muster, wie es häufig in Menuett-Sätzen vorkommt. Tatsächlich ist in beiden Beispielen der Abschnitt B als „Trio“ bezeichnet. Im *Adagio non tanto* seines Konzerts für zwei Hörner E-Dur (C58) präsentiert Rosetti eine Variante, die in seinem Romanzen-Schaffen einzigartig ist. Im Abschnitt A des Satzes kehrt nämlich die erste Phrase am Ende nicht wieder. Zudem ist der Umfang von „b“ mit einem Tutti-Solo-Tutti-Wechsel, verteilt über seine drei melodischen Bestandteile, größer als üblich:

a		b			
x	y	x	y	z	
		tutti	solo	tutti	

Das Hauptthema (a von A) ist normalerweise als achttaktige Phrase angelegt. Diese besteht in der Regel aus zwei viertaktigen Einheiten, die sich entweder ergänzen ( $x + x$ ) oder kontrastieren ( $x + y$ ). Von diesem Muster kann manchmal auch abgewichen werden, wie in der *La Chasse*-Sinfonie (A20), wo die Phrase durch einen *pizzicato*-Einschub der Streicher von vier auf sechs Takte erweitert ist (vgl. Notenbeispiel I). Nach der Präsentation des Hauptthemas wandert das tonale Zentrum gewöhnlich zur Dominante oder zum verwandten Moll, und ein neues Motiv (b) erscheint. Diese Passage ist im Allgemeinen weniger entwickelt als die Eingangsphrase, in einigen Fällen ist sie sogar nur eine Art Überleitung zwischen den Bestandteilen des Hauptthemas<sup>34</sup>. In seinen Konzerten nutzt Rosetti diese Stelle oft, um die „Bühne“ dem vollen Ensemble zu überlassen, wobei sich sowohl ein struktureller Kontrast ergibt als auch für den Solisten eine willkommene Gelegenheit, Atem zu schöpfen. Abschnitt A endet gewöhnlich mit einer vollständigen oder teilweisen Wiederholung der Eingangsphrase und einer stabilen Kadenz in der Tonikatonart.

#### V.

Die primäre Funktion des Mittelteils (B) ist Kontrastwirkung. In einigen Romanzen wird dies dadurch betont, dass dieser Abschnitt mit einer Aufmerksamkeit heischenden *forte*-Auftritt eines neuen Themas in Moll beginnt. Während in Abschnitt A der charakteristische Lyrismus nur selten aufgegeben wird, ist Abschnitt B oft von größerer Intensität und Expressivität geprägt. Der quasi deklamatorische Stil des Beginns gibt Raum für Motive mit größerem Atem unter Einschluss ausdrucksvoller Sprünge, eines chromatischen Tonfalls, gesteigerter dynamischer Nuancierung sowie einer gewissen Variabilität in der Phrasenstruktur und einer reicheren harmonischen Palette (Notenbeispiel 3).

The image displays the first system of a musical score for the 'Romanza' from the Double Horn Concerto in E major, Op. 58, by Franz Rosetti. The score is arranged for Horns 1 and 2, Violins I and II, Viola, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Minore'. The Horns 1 and 2 parts feature a melodic line with various dynamics, including 'p' and 'pp'. The Violins I and II parts play a rhythmic accompaniment, also marked 'p'. The Viola and Bass parts provide harmonic support. The second system continues the melodic development in the Horns, with dynamics ranging from 'pp' to 'f'. The third system shows a more complex melodic passage in the Horns, with dynamics including 'mf', 'f', 'crescendo', and 'p'. The overall texture is characterized by the interplay between the melodic lines of the Horns and the accompaniment of the other instruments.

Notenbeispiel 3: Doppelhornkonzert E-Dur (C58): *Romanza. Adagio non tanto*, T. 22-36<sup>35</sup>

In den Solokonzerten wird dem Solisten in diesen Passagen ein größeres Maß an technischer Zurschaustellung gestattet, das zwar nur selten dasjenige der schnellen Sätze erreicht, aber doch einen signifikanten Kontrast innerhalb des Satzes darstellt. Die mit dem Satzbeginn verbundene tonale Stabilität wird in diesem Mittelteil aufgeweicht. Im Klavierkonzert G-Dur (C2) beispielsweise wird der Hörer auf eine tonale Exkursion durch c-Moll, As-Dur, f-Moll, Es-Dur, B-Dur, Es-Dur und c-Moll mitgenommen, ehe eine Kadenz zur Dominante der Repräsentonart C-Dur erreicht wird. Ein Vergleich der Anfänge von



The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The first staff has a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system continues the piece. It features a vocal line with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment includes dynamic markings of *rinf.* (rinf.) and *pp* (pianissimo) in the right hand, and *rinf.* in the left hand.

The third system is marked **Minore** (minor), indicating a change in mood. The key signature changes to D minor (no sharps or flats). The vocal line begins with a *(pp)* (pianissimo) marking. The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic marking. The texture is more somber and reflective.

The fourth system continues the minor section. The piano accompaniment features dynamic markings of *rinf.* (rinf.) and *f* (forte) in the right hand, and *(f)* (forte) in the left hand. The music builds in intensity.

Notenbeispiel 4: Sextett D-Dur (B24): *Romance. Adagio*, T. 1-8 und T. 30-39<sup>36</sup>

Abschnitt A und B im *Adagio* des Sextetts B24 zeigt anschaulich den Stimmungskontrast, der oft zwischen diesen Formteilen besteht (Notenbeispiel 4). Melodietypus und Phrasenstruktur von A (T. 1-8) gleichen abgesehen von einer dreitaktigen Kadenzenerweiterung der in Abschnitt IV gegebenen Beschreibung. Die Eingangstakte von Abschnitt B (T. 31 ff.)

setzen dieser Stimmung süßer Unschuld ein intensiveres Gefühl entgegen. Die Cellotöne formulieren einen grüblerisch-leidenschaftlichen Einwand, der sich deutlich von der Haltung des Satzbeginns abhebt.

Die rahmende Wiederkehr von Abschnitt A wird oft durch eine kurze Rückführung vorbereitet. Gewöhnlich ist das nicht viel mehr als ein zweitaktiges Kadenzfragment, das auf dem Weg zurück zur Tonikatonart den Beginn des Repräsenthemas exakt oder sequenzierend vorausimitiert. In mehreren Werken findet sich, eine *da capo*-Anlage nachahmend, eine exakte Wiederholung von Abschnitt A, gelegentlich mit einer in den Schlussteil eingearbeiteten Solokadenz. In anderen Gattungsbeispielen ist die beabsichtigte Parallelität zwischen den Rahmenteilern zwar erkennbar, doch weicht Abschnitt A bei seiner Wiederkehr in signifikanter Weise von seinem ersten Erscheinen ab. Im Flötenkonzert C25 etwa fehlt nur die Wiederholung der Einleitungsphrase, während im Notturmo B27 auch der Mittelteil (b) entfällt:

C25:	A			B	A <sup>1</sup>		Coda
	a	b	a		a	b	
B27:	A					B	A <sup>1</sup> Coda
	a	codetta		b	a		a

Nur wenige von Rosettis Romanzen sind im Dreiermetrum angelegt. Alle diese Gattungsbeispiele beginnen mit Themen, die trotz ihres zweifellos lyrisch-melodischen Grundcharakters weit weniger einfach sind als die Themen der Kompositionen im Vierer- oder Alla-breve-Takt. In einigen davon, wie der ergreifenden f-Moll-Romance des Hornkonzerts F-Dur (C53), herrscht ein beinahe tragischer Unterton, der sich von der üblichen Süße in Rosettis Romanzen deutlich abhebt. In anderen überwiegt dagegen eine lichtere Stimmung. Dies ist der Fall im *Larghetto* des Flötenkonzerts G-Dur (C25) und in den Klavierromanzen in Es-Dur und B-Dur (E29 und E35), die beide Themen aufweisen, die artifiziieller und fantasievoller erscheinen als gewöhnlich.

## VI.

Selbst ein so kursorischer Überblick wie der hier gegebene lässt deutlich erkennen, dass die *Romance* in Rosettis Schaffen eine exakt definierte Gattung darstellt, von der er hinsichtlich Form und Stil feste Vorstellungen hatte. Er war in der Lage, vielen dieser Kompositionen seinen ‚Stempel‘ aufzudrücken, wobei diese persönlichen Eigenheiten oft Details betreffen, die nicht nur in den Romanzen, sondern – in Abstufungen – auch in seinem übrigen Schaffen anzutreffen sind. Dies gilt beispielsweise für seine Neigung, Sätze oder Abschnitte von Sätzen mit abnehmender Lautstärke schließen zu lassen (manchmal als *perdendosi* bezeichnet), ebenso wie für seine Vorliebe, in einen Satz Passagen einzubauen, in denen die Bläser, herausgelöst aus dem Orchester, als unabhängige Klangfarbe (Harmonie) fungieren. Diese Technik spielt z. B. im *Adagio non tanto* der Jagdsinfonie von 1782 (A20) eine wichtige Rolle. Der erste Teil der dreiteiligen Anlage wird von den Bläsern bestimmt. Paarweise besetzte Klarinetten und Fagotte stimmen die erste Phrase des Hauptthemas an, worauf die Streicher mit einem *pianissimo*-Pizzicato antworten (vgl. Notenbeisp. 1).

Notenbeispiel 5: Sinfonie C-Dur (A9): *Romanze. Andante grazioso*, T. 1-8<sup>37</sup>

Ein letztes Beispiel: Das *Andante grazioso* aus der Sinfonie C-Dur (A9) von 1784 ist vielleicht Rosettis ungewöhnlichste Romance überhaupt. Abweichend von der Norm wählt er als Metrum den 2/4-Takt. Die Tempobezeichnung deutet auf eine verspieltere Stimmung hin als üblich. Trotz konventionell dreiteiliger Anlage hebt sich der Satz durch die Kompliziertheit der Konstruktion und die Feinheit des Ausdrucks deutlich vom übrigen Repertoire ab. Dem Eingangsthema fehlt die übliche Simplizität. Statt dessen beginnt Rosetti mit einem liebenswürdig-galanten Thema, einer Unterhaltung zwischen Violine und Violoncello, wobei das übrige Ensemble die harmonische Grundierung liefert (Notenbeispiel 5). Ein Wechsel nach Moll kündigt den Mittelteil mit einem dreiteiligen Thema an. Rosettis besonderer Sinn für Zusammenhänge zeigt sich darin, dass das Motiv der ersten Phrase als Baustein für die zweite herangezogen wird. Und tatsächlich beruft sich Rosetti den ganzen Satz hindurch immer wieder auf diese etwas harmlose Figur. Die formale Klarheit, die Rosettis Romanzen ansonsten eigen ist, fehlt hier. Wer einen geschlossenen Abschnitt A mit einer Kadenz in der Tonikatonart am Ende erwartet, wird erstaunt feststellen, dass dieser Abschnitt keinen wirklichen Schluss aufweist. Das kontrastierende Material von Teil B wird einfach aus „Resten“ von Teil A entwickelt. Teil B hat mehr von einer Durchführung als von einem kontrastierenden Abschnitt. Rosetti lässt das Motiv mehrfach dramatisch gesteigert im *fortissimo* erklingen, weitab vom üblichen Romanzenton. Die folgende kontrapunktische Passage für Harmonieensemble hat ebenfalls mit einer typischen Romance kaum etwas gemein. Obwohl das Eingangsthema zurückkehrt, um die Reprise einzuleiten, stellt sich der letzte Teil des Satzes nur als ein Schatten von Abschnitt A heraus. Anstelle einer getreulichen Wiederholung komponiert Rosetti weitere Passagen für die Blasinstrumente und einen düsteren Seitengedanken in der Subdominanttonart. Der Satz schließt mit einer geradezu schwächig wirkenden *pianissimo*-Erinnerung an das Eingangsmotiv.

Nur wenig an diesem Satz passt zu dem, was wir in diesem Beitrag über Rosettis Umgang mit der *Romance* erfahren haben. Die mangelnde Übereinstimmung mit den Konventionen in Bezug auf Form and Stil findet eine Parallele in einem anderen Satz der Sinfonie, dem *Capriccio: Allegro molto* überschriebenen Finale. A9 ist eine von fünf während der 1780er Jahre entstandenen Sinfonien, die mit einem solchen *Capriccio*-Finale schließen. Die genaue Bedeutung dieser Bezeichnung ist ungeklärt, alle diese Finali sind aber durch eine durchaus ungewöhnliche Annäherung in Form und Stil gekennzeichnet<sup>38</sup>. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein Rondo zu handeln. Angesichts seltsamer Richtungswechsel und struktureller Merkmale, die eher für die Sonatenform typisch sind, macht man es sich mit dieser Interpretation aber doch zu leicht. Ein solch unkonventionelles Finale lässt vielleicht auch die Anomalien der vorausgehenden *Romance* in einem anderen Licht erscheinen.

#### ANHANG: ROSETTIS INSTRUMENTALE ROMANZEN

1. Sinfonie C-Dur, A7 (Andante, G-Dur, 6/8)
2. Sinfonie C-Dur, A9 (Andante grazioso, G-Dur, 2/4)
3. Sinfonie D-Dur, A20 (Adagio non tanto, A-Dur, alla breve)
4. Partita D-Dur, B5 (Adagio non tanto, G-Dur, alla breve)
5. Partita Es-Dur, B7 (Adagio, Es-Dur, alla breve)
6. Partita Es-Dur, B11 (Andante, Es-Dur, 3/4)
7. Quartetto Es-Dur, B17 (Andante poco adagio, Es-Dur, alla breve)<sup>39</sup>
8. Notturmo D-dur, B24 (Adagio, A-Dur, alla breve)
9. Notturmo Es-Dur, B27 (Andantino, B-Dur, alla breve)
10. Klavierkonzert G-Dur, C2 (Adagio non tanto, C-Dur, alla breve)
11. Flötenkonzert G-Dur, C25 (Larghetto, C-Dur, 3/4)
12. Flötenkonzert G-Dur, C27 (Adagio, G-Dur, 2/4)
13. Oboenkonzert C-Dur, C31 (Andante, C-Dur, 2/4)<sup>40</sup>
14. Oboenkonzert F-Dur, C34 (Adagio non tanto, C-Dur, alla breve)
15. Hornkonzert d-Moll, C38 (Adagio, F-Dur, C)
16. Hornkonzert d-Moll, C39 (Adagio agitato, F-Dur, alla breve)
17. Hornkonzert Es-Dur, C43 (Adagio non tanto, B-Dur, alla breve)
18. Hornkonzert Es-Dur, C48 (Adagio non tanto, B-Dur, alla breve)
19. Hornkonzert Es-Dur, C49 (Adagio ma non tanto, B-Dur, C)
20. Hornkonzert E-Dur, C50 (Adagio, B-Dur, C)
21. Hornkonzert E-Dur, C52 (Andantino, e-Moll, 3/4)
22. Hornkonzert F-Dur, C53 (Adagio non tanto, f-Moll, 3/4)
23. Hornkonzert Es-Dur, C54Q (Andante, As-Dur, alla breve)
24. Doppelhornkonzert Es-Dur, C56 (Adagio, es-Moll, alla breve)
25. Doppelhornkonzert Es-Dur, C57 (Andantino, As-Dur, alla breve)
26. Doppelhornkonzert E-Dur, C58 (Adagio non tanto, E-Dur, alla breve)
27. Doppelhornkonzert E-Dur, C59L (Adagio non tanto) = verloren
28. Doppelhornkonzert F-Dur, C60 (Andante, f-Moll, C)
29. Doppelhornkonzert F-Dur, C61 (Andante, f-Moll, alla breve)

30. Klarinettenkonzert Es-Dur, C62 (Un poco adagio, B-Dur, alla breve)
31. Klarinettenkonzert Es-Dur, C63 (Adagio non tanto, B-Dur, C)
32. Klarinettenkonzert Es-Dur, C65L (Romance) = verloren
33. Fagottkonzert B-Dur, C74 (Adagio, Es-Dur, alla breve)
34. Streichquartett A-Dur, D9 (Larghetto, A-Dur, alla breve)
35. Streichquartett Es-Dur, D10 (Adagio, Es-Dur, C)
36. Begleitete Klaviersonate F-Dur, D19 (Adagio, d-Moll, alla breve)
37. Begleitete Klaviersonate E-Dur, D20 (Adagio non tanto, B-Dur, alla breve)
38. Begleitete Klaviersonate B-Dur, D21 (Andantino, Es-Dur, 3/8)
39. Begleitete Klaviersonate B-Dur, D23 (Larghetto, Es-Dur, alla breve)
40. Begleitete Klaviersonate C-Dur, D24 (Andantino, F-Dur, alla breve)
41. Klaviertrio G-Dur, D26 (Adagio, D-Dur, C)
42. Klaviertrio F-Dur, D27 (Adagio non tanto, C-Dur, C)
43. Klaviertrio B-Dur, D28 (Adagio, B-Dur, C)<sup>41</sup>
44. Klaviertrio C-Dur, D29 (Adagio non tanto, G-Dur, C)
45. Klaviertrio D-Dur, D31 (Larghetto, D-Dur, C)
46. Klaviertrio B-Dur, D36 (Adagio non tanto, B-Dur, alla breve)<sup>42</sup>
47. Klaviersonate G-Dur, E2 (Larghetto, G-Dur, alla breve)
48. Romance Es-Dur, E27 (Larghetto, alla breve)
49. Romance A-Dur, E28 (Andante, alla breve)
50. Romance Es-Dur, E29 (Adagio non tanto, 3/4)
51. Romance A-Dur, E30 (Andante, alla breve)
52. Romance B-Dur, E31 (Andantino, alla breve)
53. Romance A-Dur, E32 (Andante con espressio, alla breve)
54. Romance B-Dur, E33 ([Andante], 6/8)
55. Romance G-Dur, E34 (Andantino, alla breve)
56. Romance B-Dur, E35 (Andante grazioso, 3/4)
57. Romance B-Dur, E36 (Andante molto, alla breve)

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Übertragung ins Deutsche von Günther Grünsteudel und Johannes Moesus.

<sup>2</sup> Gottfried Johann Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen [...], 2. Bd. Prag 1815, Sp. 935 [recte 593].

<sup>3</sup> Ernst Ludwig Gerber Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2. Theil. Leipzig 1792, Sp. 325.

<sup>4</sup> In einigen wenigen Fällen verwendet Rosetti auch die deutsche oder die italienische Entsprechung (*Romanze* bzw. *Romanza*).

<sup>5</sup> Jean-Jacques Rousseau: Dictionnaire de musique. Paris 1768, S. 420 („einfach, berührend und von etwas altertümlicher Manier, [...] ohne Verzierungen, ungekünstelt, eine süße Melodie, einfach, ländlich“).

<sup>6</sup> Hierzu grundlegend Heidi Gülow: Studien zur instrumentalen Romance in Deutschland vor 1810. Frankfurt/Main 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Musikwissenschaft, 23).

<sup>7</sup> Universitätsbibliothek Augsburg, 02/III 4 ½ 4° 399: „*Duetto pastoral / fait pour Madame la / Comtesse de Batiani p[ar]: C[apitaine]: de Becke*“; Gertraut Haberkamp: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek Schloß Harburg. München 1976, S. 25 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 3).

<sup>8</sup> Gülow (wie Anm. 6), u. a. S. 129. Ein anderer „Bewerber“ um diese Ehre ist ein Komponist namens Buschmann. Eine Partita für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte in der Fürst-Thurn-und-Taxis-Hofbibliothek Regensburg, die ihm zugeschrieben wird, enthält einen Satz, der *Romance. Andantino* überschrieben ist. Haberkamp (Die Musikhandschriften der Fürst-Thurn-und-Taxis-Hofbibliothek Regensburg. München 1981, S. 29, Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 6) hat den Entstehungszeitpunkt des nicht datierten Manuskripts wohl irrtümlich auf ca. 1760 geschätzt. Gülow zufolge dürfte die Abschrift aber 1780-1785 entstanden sein.

<sup>9</sup> Werkzählungen nach Sterling E. Murray: *The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*. Warren, Mich. 1996 (Detroit Studies in Music Bibliography, 76).

<sup>10</sup> Früher Fürst zu Bentheimsche Musikaliensammlung Burgsteinfurt, heute als Leihgabe in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster (Signatur: R-os 9).

<sup>11</sup> Universitätsbibliothek Augsburg (Signatur: 02/III 2 ½ 4° 438).

<sup>12</sup> Heinrich Christoph Koch schreibt in seinem „Versuch einer Anleitung zur Composition“ (3. Theil. Leipzig 1793, S. 340), dass man in „den neuern Concerten [...] oft statt des gewöhnlichen Adagio eine so genannte Romanze zu setzen“ pflegt.

<sup>13</sup> Roger Hickman (The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. ed., Vol. 21. London 2001, S. 575) behauptet fälschlich, dass Johann Friedrich Reichardts „Kleine Klavier- und Singstücke“ (1783) und Daniel Gottlob Türks „Handstücke für angehende Klavierspieler“ (1792/95) die frühesten Romanzen für Klavier solo der Musikliteratur enthalten.

<sup>14</sup> Signatur: Th 71,45 (Ms. 2334). Die zusätzliche Besetzungsangabe „*con Fagotto*“ auf dem Titelblatt, die das Werk zu einem Quintett machen würde, wurde später durchgestrichen. Eine separate Fagottstimme ist nicht erhalten.

<sup>15</sup> Vollständige Stimmenabschriften sind erhalten u. a. in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (Mus. ms. 1597/3 und Mus. ms. 767/6 [letztere fälschlich Franz Kurzweil zugeschrieben]) und in der Bibliothek der Hochschule für Musik in Köln (ohne Signatur).

<sup>16</sup> Ohne Signatur.

<sup>17</sup> Signatur: Rosetti 13.

<sup>18</sup> Als Widmungsträger kommt Kraft Ernsts erster Hornist Johannes Türschmidt oder dessen berühmter Sohn Karl in Frage, der zu der Zeit in Paris lebte.

<sup>19</sup> Rosetti an Fürst Kraft Ernst, Paris, 25.1.1782; Fürstlich Oettingen-Wallersteinsches Archiv, Schloss Harburg (FÖWAH), Dienerakten Rosetti, III.6.21c-2; zit. nach Oskar Kaul: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Anton Rosetti, Ausgewählte Sinfonien. Leipzig 1912, S. XXII (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 12/1).

<sup>20</sup> Dies ist zweifellos die „*starke Sinfonie*“, die Rosetti in seinem Brief an Fürst Kraft Ernst vom 25.1.1782 erwähnt (wie Anm. 19). 1786 erschien sie als „*Simphonie De Chasse*“ bei Jean-Georges Sieber im Druck.

<sup>21</sup> Alle vier erschienen 1782 ebenfalls bei Sieber im Druck.

<sup>22</sup> Offensichtlich war man der Meinung, dass die sanglichen Qualitäten der Klarinette und der lyrische Charakter der *Romance* besonders gut zusammenpassen. Stücke dieses Genres finden sich auch in den Klarinettenkonzerten von Mathieu-Frédéric Blasius, Henri-Joseph

de Croes, Jean-Xavier Lefèvre, Theodor von Schacht, Franz Tausch und des berühmten Klarinettenisten Michel Yost, dessen Kunst Rosetti möglicherweise zu seinen Solokonzerten für dieses Instrument inspirierte.

<sup>23</sup> Die Erstausgabe erschien 1782 bei Sieber. Nachdrucke folgten 1783 bei Hau Eisen und 1784 bei Hummel.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Gülow (wie Anm. 6), S. 384-412.

<sup>25</sup> Einige wenige Gattungsbeispiele weisen auch einen 2/4- oder 3/4-Takt auf. In der Sinfonie C-Dur (A7) findet man ein einziges Mal einen 6/8-Takt. Gleiches gilt für den 3/8-Takt, der nur in der begleiteten Klaviersonate B-Dur (D21) erscheint. Die Tempobezeichnung *Adagio* wird gelegentlich ersetzt durch *Andante* oder *Andantino*. Die Bezeichnung *Larghetto* findet sich abgesehen von dem Flötenkonzert G-Dur (C25) nur in Kammermusikwerken.

<sup>26</sup> Gülow (wie Anm. 6), S. 164.

<sup>27</sup> Daniel Gottlob Türk: Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. Leipzig 1789, S. 398.

<sup>28</sup> Koch (wie Anm. 12), S. 340.

<sup>29</sup> Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue vermehrte, 2. Aufl., 4. Theil. Leipzig 1794, S. 111.

<sup>30</sup> „Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die simple Melodie wird blos durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringender gemacht.“ Türk (wie Anm. 27).

<sup>31</sup> Quelle: Sterling E. Murray (Hrsg.): Antonio Rosetti, Symphony in D major, La chasse. Holzkirchen 1997, S. 38 f. (Accolade 1080).

<sup>32</sup> Quelle: Bernhard Päuler (Hrsg.): Antonio Rosetti, 56 Klavierstücke aus Boßlers „Blumenlese für Klavierliebhaber“. Winterthur 2003, S. 14 (Antonio Rosetti: Werke. Reihe E, 2) (Amadeus BP 1244).

<sup>33</sup> Das Auftakt-Modell verleiht den Melodien, in denen es angewandt wird, einen rhythmisch-metrischen Effekt, der an eine Gavotte erinnert.

<sup>34</sup> Das *Adagio* des Fagottkonzerts B-Dur (C74) ist das einzige Beispiel, wo es innerhalb von Abschnitt A kein kontrastierendes Motiv gibt.

<sup>35</sup> Quelle: Robert Ostermeyer (Hrsg.): Antonio Rosetti, Concerto für 2 Hörner und Orchester E-Dur, Murray C58. Leipzig 2001, S. 34 (ROM 59a).

<sup>36</sup> Quelle: Roland Biener (Hrsg.): Antonio Rosetti, Sextett in D-dur für Flöte, 2 Hörner, Violine, Viola und Violoncello. Winterthur 2002, S. 9 f. (Antonio Rosetti: Werke. Reihe B, 7) (Amadeus BP 1179).

<sup>37</sup> Quelle: Oskar Kaul (Hrsg.): Anton Rosetti: Ausgewählte Sinfonien. Neu rev. Wiesbaden 1968, S. 89 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 12/1).

<sup>38</sup> Vgl. Sterling E. Murray: *Capriccio* Finales in the Symphonies of Antonio Rosetti: Meaning and Significance, in: Anthony R. DelDonna (Hrsg.): Genre in Eighteenth-Century Music. Ann Arbor 2008, S. 160-186.

<sup>39</sup> Kopfsatz des Quartetts.

<sup>40</sup> Rosettis Autorschaft ist nach Ansicht des Verfassers bei diesem Konzert aus stilistischen Erwägungen letztlich nicht gesichert.

<sup>41</sup> Die Romance ist nicht in allen Quellen dieses Trios enthalten.

<sup>42</sup> Kopfsatz des Trios.

### **Zusammenfassung**

Rosettis Begeisterung für die *Romance* war ungewöhnlich groß. Er begegnete dieser Gattung wahrscheinlich zuerst in Beeckes Musik, die Übernahme in seine eigene Musiksprache wurde aber zweifellos durch seine intime Kenntnis des Pariser Musiklebens gefestigt. Als Komponist, der ein besonderes Talent als Melodiker besaß, fand er in der *Romance* ein geeignetes Feld für sein musikalisches Ausdrucksstreben. Rosetti erweist sich einmal mehr als ein Komponist, der die musikalischen Konventionen seiner Zeit zwar akzeptierte, aber darauf beharrte, sie in seiner eigenen Sprache auszudrücken.

### **Summary**

Rosetti's commitment to the *romance* was exceptional for his day. He probably first encountered the genre in Beecke's music, but its absorption into his own working methods was undeniably solidified through his exposure to Parisian musical circles. As a composer who possessed a decided gift for melodic creation, he found in the *romance* a natural venue for his musical expression. Rosetti's special attachment illustrates for us a composer at work, willing to adopt the musical conventions of his day, but insisting on his own voice in expressing them.

# **SÄNGERMUSEUM FEUCHTWANGEN**

## **Archiv und Sammlungen**

### **Öffnungszeiten**

März bis Oktober: 10-12 Uhr und 14-17 Uhr  
Montags und Dienstags geschlossen

Gruppen auch außerhalb der Öffnungszeiten  
nach Vereinbarung

Am Spittel 4-6 · D-91555 Feuchtwangen  
Telefon: (0 98 52) 48 33 · Telefax: (0 98 52) 39 61

E-Mail: [info@chorwesen.de](mailto:info@chorwesen.de)  
Internet: <http://www.saengermuseum.de>

Träger des Sängermuseums ist  
die Stiftung "Dokumentations-  
und Forschungszentrum des  
Deutschen Chorwesens"