Antonio Rosettis Requiem für die Beisetzung der Fürstin Maria-Theresia zu Oettingen-Wallerstein[1]

von Marianne Danckwardt

Für seine Zeitgenossen war Antonio Rosetti, von 1773 bis 1789 in der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle tätig[2], einer der beliebtesten Komponisten[3]. Sein Requiem, das bei den Beisetzungsfeierlichkeiten für die Gemahlin von Fürst Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein am 26. 3. 1776 aufgeführt wurde[4], erreichte seinerzeit unter den Requiemkompositionen eine Hochschätzung, die nur noch von der für Niccolo Jommellis Requiem von 1760 übertroffen wurde[5].

---

[1] Ich danke der Universitätsbibliothek in Augsburg, der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg vielmals für die Bereitstellung von Handschriften bzw. Filmen der Rosettischen Komposition. – Ich verwende im Lauf der Arbeit folgende Bibliothekssiglen:

B	Berlin, Staatsbibliothek (Stiftung Preußischer Kulturbesitz)
HR	Harburg über Donauwörth, Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek, Schloß Harburg (übergegangen in die Universitätsbibliothek Augsburg)
Mbm	München, Bibliothek des Metropolitankapitels (Erzbischöfliches Ordinariat mit den Beständen der Frauenkirche)
Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
Tl	Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv (übergegangen in das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Tübingen)
Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
WEY	Weyarn (Oberbayern), Pfarrkirche, Bibliothek
WS	Wasserburg/Inn, Chorarchiv St. Jakob, Pfarramt

[2] Horace Fitzpatrick, *Antonio Rosetti*, in: Music and Letters 43 (1962), S. 234 bis 247 (im folgenden abgekürzt: Fitzpatrick), S. 239 und 244.

[3] Siehe z. B. Christian Friedrich Daniel Schubart, *C. F. D. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839 (im folgenden abgekürzt: Schubart *Ideen*), S. 174 und Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790–92, ND Graz 1977, Bd. 2, Sp. 324 f.

[4] Fitzpatrick, S. 240, Sterling Ellis Murray, *Antonio Rosetti (1750–92) and his Symphonies*, Phil. Diss. University of Michigan 1973, Ann Arbor 1974 (im folgenden abgekürzt: Murray), S. 159. Siehe dazu auch das Titelblatt der handschriftlichen Stimmen Rtt Rosetti 24 mit dem Vermerk „Compostum ad Sepulturam Mariae Theresiae Serenissimae Principis de Oetting-Wallerstein 26tus Martij 1776".

Ein kurzer Überblick soll zeigen, wie die Geschichte des Werkes, die Quellenlage und die Qualität der Komposition von der späteren Forschung gesehen werden:

Lange Zeit hielt man das Werk für die einzige Requiemvertonung Rosettis[6], so daß der Bericht der *Musikalischen Korrespondenz* 1792 über die Aufführung eines Rosettischen Requiems zur Totenfeier für Mozart am 14. 12. 1791 in Prag[7] zwangsläufig mit diesem Werk in Verbindung gebracht wurde. Erst seit 1962 nennen Werkverzeichnisse neben dem 1776 aufgeführten Requiem noch eines von 1791[8], von dessen Handschrift heute in Schwerin nur noch das Titelblatt vorhanden sei[9]. St. E. Murray verweist auf noch andere, zwischen 1776 und 1791 entstandene Requiemkompositionen Rosettis[10] und vermutet, daß das 1791 aufgeführte und heute nicht mehr identifizierbare Requiem für Mozart – das neuzukomponieren sicher keine Zeit blieb – eines dieser Werke, aber sicher nicht das bereits fünfzehn Jahre zurückliegende Erstlingswerk von 1776 war[11].

Über die Quellenlage des 1776 komponierten Requiems herrscht in der Forschung kein Konsens. R. Eitner zählt für das einzige ihm bekannte Requiem Rosettis (Es-dur) die Fundorte Schwerin, Königsberg, Thomas-

---

5 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt*, 2 Bde., Stuttgart 1791–93, Bd. 2 (im folgenden abgekürzt: Schubart *Leben*), S. 95; Schubart *Ideen*, S. 175.

6 Z. B. Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, 11 Bde., Bd. 7, Leipzig 1902,²1959 (im folgenden abgekürzt: Eitner), S. 316, Oskar Kaul, *Die Vokalwerte Anton Rosettis*, Cöln 1911 (im folgenden abgekürzt: Kaul), S. 6 und noch *Riemann Musik Lexikon. Personenteil*, hrg. von Wilibald Gurlitt, Mainz 1961, Bd. 2, S. 527.

7 Wiedergegeben z. B. in: *Antonio Rosetti (1750–1792), Ausgewählte Sinfonien*, hrg. von Oskar Kaul (= DTB XII, 1), Wiesbaden 1968, Einleitung (im folgenden abgekürzt: DTB), S. XXXIII.

8 Fitzpatrick, S. 247, *MGG* Bd. 11, Kassel etc. 1963, Sp. 620 f. und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc. 1980 (im folgenden abgekürzt: *Grove*), Bd. 16, S. 207.

9 *MGG* Bd. 11, Sp. 621 und *Grove* Bd. 16, S. 207. – Beide Werkverzeichnisse erwähnen außerdem ein in Mbs liegendes d-moll-Requiem Rosettis, das aber nicht nachzuweisen ist.

10 Murray, S. 221. Er erwähnt zwei in WEY liegende Handschriften, bei denen es sich um WEY 392 und WEY 393 handeln dürfte.

11 Murray, S. 221.

schule Leipzig, Hof- und Staatsbibliothek München, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Königliche Hausbibliothek Berlin und Conservatoire Brüssel (dieses Exemplar mit einer deutschen Übersetzung von Tag) auf[12]. O. Kaul[13] erwähnt Partitur und Stimmen aus Regensburg, Stimmen aus Maihingen[14] und Münchner Exemplare der Komposition. In neuerer Zeit sind lexikalisch die Handschriften in Wgm (Partitur), Rtt (Partitur und Stimmen – die Partitur gilt heute als autograph[15]), HR (Stimmen)[16] und in Mbs[17] erfaßt.

O. Kaul[18] weist darauf hin, daß die Handschriften in Regensburg und Maihingen eine andere Fassung der Komposition wiedergeben als die Münchner Exemplare. Die originale Fassung des Werks in Regensburg und Maihingen enthalte Introitus, acht Strophen der Sequenz, das Offertorium *Cur faciem tuam abscondis*, Sanctus und Pleni/Osanna; demgegenüber sei die Münchner Fassung um ein Kyrie, zwei Strophen der Sequenz, ein neues Pleni, ein Benedictus und ein – im Gegensatz zu den übrigen Einfügungen von der gleichen Hand wie die ursprünglichen Stücke geschriebenes – Agnus Dei erweitert. Das außerdem hinzugefügte, ursprünglich auf den Text *Pleni sunt coeli* komponierte Lux aeterna habe wohl nichts mit Rosetti zu tun, da dem Satz bereits zwei andere Plenikompositionen vorausgehen und Rosetti das Pleni sicher nicht dreimal komponiert habe.

Detaillierte Informationen zu den Münchner Handschriften bietet die Karteikarte zur Partitur Mbs Mus.ms. 3086, die vermerkt, daß die unter der Signatur Mbs Mus.ms. 1180 aufbewahrte Partitur die ursprüngliche Gestalt des Requiems aufweise, die Partitur 3086 und die Stimmen Mbs Mus.ms. 327 aber eine von Rosetti erweiterte Fassung. Von den Einfügun-

---

[12] Eitner, S. 316.

[13] Kaul, S. 7.

[14] Heute in HR.

[15] Siehe dazu Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 6), München 1981 (im folgenden abgekürzt: Katalog Rtt), S. 250.

[16] Alle diese Fundorte angegeben in *MGG* Bd. 11, Sp. 620 f.

[17] *Grove* Bd. 16, S. 207 zusätzlich zu den in *MGG* Bd. 11, Sp. 620 f. aufgeführten Fundorten.

[18] Kaul, S. 7 f.

gen in der Partitur 3086 werden das Kyrie (fol. 6–8), ein geänderter Schluß zur ersten Strophe der Sequenz (fol. 10), ein zweites Lacrimosa (fol. 15) neben dem ursprünglichen fol. 21/22[19], ein neues Pleni und Benedictus (fol. 32–34) und als Anhang (fol. 41–44) ein vom Schreiber der ursprünglichen Sätze notiertes Agnus Dei und ein wie alle übrigen Erweiterungen von fremder Hand geschriebenes Libera me aufgezählt. Den Stimmen 327 sind laut Karteikarte zu 3086 die Ergänzungen von fol. 32–34 und 41–44 auf Separatblättern beigefügt. Die Partitur 3086 trägt auf dem Titelblatt die Jahreszahl 1800, die Stimmen 327 sind auf ihrer Karteikarte auf ca. 1780 datiert.

Die kompositorische Qualität des Rosettischen Requiems von 1776 wird in der einzigen ausführlicheren Besprechung des Werks – bei O. Kaul – nicht hoch bewertet. Kritisiert Chr. Fr. D. Schubart, der das Werk als Ganzes hoch lobt[20], Ende des 18. Jahrhunderts nur Einzelheiten – zu häufige Tonmalerei[21], einen Mangel an Feierlicherhabenem, Todahnendem und Trostvollem gegenüber Jommellis Requiem, zu häufiges Tändeln mit blasenden Instrumenten, das Näseln der Trompeten und Schwächen in der Kontrapunktik[22] –, so findet über 100 Jahre später Kaul, der das Requiem nur als Gelegenheitskomposition ansieht[23], nahezu durchgängig Anlaß zur Kritik. Er hebt die unreife Beherrschung des strengen Vokalsatzes und den daraus resultierenden homophonen Chorsatz, die Beschränkung der Harmonie auf die Stufen I, IV, V und VI der Dur- und Molltonart, die zu Monotonie führende Einförmigkeit des Melodie- und Harmonieverlaufs im Chorsatz, ungeschickte Stimmführung und unsichere Chorbeherrschung als negativ hervor[24].

In den beiden folgenden Kapiteln sollen Korrekturen und Ergänzungen zum Forschungsstand hinsichtlich der Quellenlage (Kapitel I) und der

---

19 In der Handschrift unter dem untextierten Chor auf fol. 10 ein entsprechender Bleistiftvermerk: „Offenbar: Lacrymosa dies illa".

20 Siehe oben S. 139 mit Anm. 5.

21 Schubart *Leben*, S. 95.

22 Schubart *Ideen*, S. 175.

23 DTB, S. XXV.

24 Kaul, S. 8 f.

kompositorischen Qualität (Kapitel II) des Rosettischen Requiems von 1776 gegeben werden, aufgrund derer es nötig sein wird, ein neues Bild von der Geschichte dieses Requiems zu entwerfen. Ein erster, hypothetisch bleibender Versuch hierzu soll in meiner Zusammenfassung auf S. 171 gewagt werden.

I. Anmerkungen zur Quellenlage

a) Verbreitung der Handschriften:

Die Anzahl an Handschriften des Rosettischen Requiems von 1776 ist weit größer als bisher lexikalisch erfaßt. Ich möchte für meine Untersuchungen außer den zuletzt im *Grove Dictionary*[25] erwähnten Handschriften in Mbs (Partitur Mus. ms. 1180 und Mus. ms. 3086, Stimmen Mus. ms. 327), Rtt (Partitur und Stimmen Rosetti 24[26]), HR (Stimmen III 4 1/2 2° 989[27]) und Wgm (Partitur I 8489 [Q 366]) folgende Handschriften aus dem süddeutschen Raum heranziehen[28]:

Tl Z 115 (Stimmen; letztes Drittel des 18. Jahrhunderts [29])

WS 572 (Stimmen; auf dem Titelblatt als Aufführungsdatum 31. 10. 1797 vermerkt[30])

---

[25] *Grove* Bd. 16, S. 207.

[26] Siehe Katalog Rtt, S. 250.

[27] Siehe dazu Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen [3]), München 1976 (im folgenden abgekürzt: Katalog HR); S. 168.

[28] Hinweise auf einen Teil dieser Handschriften und ihre Datierung erhielt ich durch die bisher erstellten RISM-Kataloge, in die mir dankenswerterweise Frau Dr. Gertraut Haberkamp, München, Einsicht gewährte. Nach Frau Haberkamps Mitteilung bereitet Sterling Ellis Murray einen Katalog der Werke Rosettis mit kompletter Auflistung der Fundorte aller Werke vor. – Den Verbleib der bei Eitner, S. 316 für Königsberg, Leipzig, Berlin und Brüssel erwähnten Handschriften (s. dazu oben S. 140 f. mit Anm. 12) habe ich nicht verfolgt.

[29] Für Auskünfte über diese Handschrift danke ich Frau Dr. Jutta Schmoll-Barthel vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

[30] Siehe dazu *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz*, unter der Leitung von Robert Münster bearbeitet von Ursula Bockholdt, Robert Machold und Lisbet Thew (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen [2]), München 1975, S. 104.

Mbm 1195 (Stimmen; auf dem Titelblatt die Jahreszahl 1802; ein Teil der Stimmen vom auf dem Titelblatt erwähnten Schreiber Schröfl ca. 1820)
WEY 369 (Stimmen unter dem Namen Lorenz Justinian Ott; vor 1792[31])
Die erwähnten vier Partituren (Mbs 1180 und Rtt 24 mit der Originalfassung, Mbs 3086 und Wgm I 8489 mit Erweiterungen) werden ergänzt durch eine unter der Signatur Mus. ms. 18913 in B liegende Handschrift (Partitur mit zugehörigem Stimmenmaterial), die eine nach D-dur transponierte und mit deutschem Text unterlegte Fassung des Requiems enthält[32]. Die Existenz so vieler Partituren eines Requiems ist ungewöhnlich. Von anderen unter Rosettis Namen laufenden Requiemkompositionen (c-moll, dreimal Es-dur, F-dur, g-moll, a-moll) ist mir keine einzige Partitur bekannt. Auch die Datierung der Berliner Partitur – sie ist 1829 von Baumbach geschrieben[33] – läßt aufhorchen, sind doch seit der Komposition des Requiems bereits 53 Jahre vergangen. Auch einige der Stimmen – WS 572, Mbm 1195 – sind wahrscheinlich erst über 20 Jahre nach der Entstehung des Requiems angefertigt. Zum Vergleich sei ein anderes, ebenfalls relativ weit verbreitetes Es-dur-Requiem Rosettis erwähnt, dessen Handschriften auf einen Zeitraum von nur ca. 20 Jahren konzentriert sind[34]:

---

[31] Diese Datierung bei Robert Münster/Robert Machold, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen [1]), München-Duisburg 1971 (im folgenden abgekürzt: Katalog WEY), S. 69.

[32] Mitteilungen zu dieser Partitur erhielt ich dankenswerterweise von Frau Dr. Uta Hertin aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. – Deutschtextierte Requiemkompositionen Rosettis lassen sich mehrfach nachweisen: für Königsberg (Jos. Mueller, *Die musikalischen Schaetze der koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's*, Bonn 1870, S. 308) und Brüssel (Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 5 Bde., Bruxelles 1898–1912, Bd. 1, S. 166 [Nr. 984]) – beide Kataloge ohne Incipit –, außerdem für Schwerin (Otto Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglichen Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Wismar 1893–99, ND Hildesheim/New York 1974, Bd. 2 [im folgenden abgekürzt: Kade], S. 170) – hier mit Incipit (Die Herkunft des Incipits ist allerdings unklar, da Kade – wie mir Herr Dr. Kloth von der Wissenschaftlichen Landesbibliothek Schwerin freundlicherweise mitteilte – hier wie in anderen Fällen nur nach dem Titelblatt katalogisiert hat und zum Zeitpunkt der Katalogisierung das Stimmenmaterial möglicherweise schon fehlte.

[33] Nach RISM.

[34] Datierung nach RISM, soweit nicht anders angegeben.

Konstanz, Stadtarchiv (aus St. Stephan): ca. 1780
WEY 392: 1783[35]
Tl B 440: letztes Drittel des 18. Jahrhunderts
Bartenstein, Fürst zu Hohenlohe-Bartensteinsches Archiv: ca. 1790
Eichstätt, Dom 355: ca. 1790
Mbs Mus. ms. 10571 (aus dem Schloß Haltenbergstetten): ca. 1790
München, Bibliothek St. Michael 925: ca. 1800

Aus allen angeführten Daten geht hervor, daß es sich bei Rosettis frühestem Requiem um eine seinerzeit außergewöhnlich bekannte und beliebte Komposition gehandelt haben muß.

b) Inhalt der Handschriften:

Für Rosettis Requiem von 1776 lassen sich verschiedene musikalische Fassungen unterscheiden:

1. Das Requiem in der ursprünglichen Fassung mit Introitus, Sequenz, Offertorium und Sanctus, mit unterschiedlicher Bläserbesetzung überliefert in den Partituren Mbs 1180 und Rtt 24 (und mit deutschem Text in B 18913) und in den Stimmen HR 989, Rtt 24, WS 572, Mbm 1195 und Mbs 327 (im Kernbestand der Handschrift). Die Sequenz enthält in dieser Fassung nicht acht Strophen[36], sondern die inhaltlich zusammengehörigen Strophen 1 bis 7 und die letzten drei zweizeiligen Strophen ab *Lacrimosa*.

2. Das um Pleni/Osanna, Benedictus und Agnus Dei erweiterte Requiem, das durch den kompletten Stimmensatz Mbs 327 repräsentiert wird. Eine Vertonung des Lux aeterna[37] fehlt in dieser Handschrift.

3. Das außerdem noch um Kyrie, einige Sequenzstrophen, Offertoriumsvers und Communio erweitere Requiem, das in der Partitur Mbs 3086 und in den Stimmen WEY 369 (mit gegenüber der Partitur hinzugefügten Trompeten- und Paukenstimmen) vorliegt. Die Partitur Mbs 3086 ist umfangreicher als bisher[38] bekannt. Die Erweiterung der Sequenz umfaßt mindestens drei Strophen (nach dem ungenauen Texteintrag in der Parti-

---

[35] Siehe dazu Katalog WEY, S. 72.

[36] Kaul, S. 7 zu den Handschriften in Rtt und HR.

[37] So auf der Karteikarte zu Mbs 3086.

[38] Siehe Kaul, S. 7 und Karteikarte zu Mbs 3086. Siehe dazu oben S. 141 f.

tur zu urteilen), möglicherweise aber sogar alle fehlenden zehn Strophen (wie die Textunterlegung in den Stimmen WEY 369 zeigt, wo, von rhythmischen Abweichungen abgesehen, die Sequenzerweiterung der Partitur Mbs 3086 musikalisch genau übernommen ist). Bisher unerwähnt ist auch ein auf fol. 28/29 eingefügter Abschnitt *Scribis enim* (Iob 13, 26), der als Versus zum Offertorium *Cur faciem tuam abscondis* (Iob 13, 24 – 25) diente[39]. Auch diese Erweiterung erscheint in den Stimmen WEY 369. Der Übersichtlichkeit halber seien die in der Partitur Mbs 3086 enthaltenen Stücke aufgelistet:

fol. 2–3	Introitusantiphon (auch in allen anderen von mir erwähnten Handschriften vorkommend)	
fol. 3v–5	„Te Decet" (auch in allen anderen Handschriften)	
fol. 6–8v	Einfügung: Kyrie (nur in WEY 369)	
fol. 9–9v u. 11	Sequenz 1. Strophe „Dies irae" (auch in allen anderen Handschriften). Die letzten zwei Takte gestrichen für den Fall, daß fol. 10 angehängt wird	
fol. 10–10v	Einfügung: Sequenz 1. Strophe Anhang (nur in WEY 369)	
fol. 11v–14	Sequenz 2. bis 7. Strophe (auch in allen anderen Handschriften)	
fol. 15–17	Sequenz 8. Strophe nur Violinstimme mit daruntergeschriebenem Text; Nachtrag: Chor ohne Text und übrige Instrumente	(nur in WEY 369, dort aber auf den Text der 8. bis 17. Strophe der Sequenz und mit leichten rhythmischen Veränderungen)
fol. 17v–18v	Nachtrag: Sequenz 8. Strophe	
fol. 19–20v	fol. 19 Text der Sequenz 9. Strophe unter einer im obersten Liniensystem skizzierten Instrumental- oder Sopranstimme; Nachtrag: Sequenz 9. bis 10. Strophe	
fol. 21–22	„Lacrymosa", Sequenz ab 18. Strophe (auch in allen anderen Handschriften)	
fol. 22v–27v	„Offertorium" *Cur faciem tuam abscondis* (auch in allen anderen Handschriften); Violoncello-solo-Stimme nachgetragen und wieder gestrichen (in allen Handschriften mit Ausnahme von Mbs 1180 und WS 572 erscheint die in Mbs 3086 gestrichene Stimme als Solostimme – Violoncello/Fagott oder auch Violone)	
fol. 28–29v	Einfügung: Offertoriumsversus *Scribis enim* (nur in WEY 369)	

[39] Die Verwendung dieser Texte als Offertorium ist gänzlich ungewöhnlich. Kaul, S. 8 erwähnt ihr Vorkommen in den Secundae nocturnae des Totenoffiziums (dort als Lektionstext).

fol. 31–31v	„Sanctus", instrumentaler Schluß gestrichen	1. fol. 31 – 31v und 35 – 39v ohne Streichungen in HR 989, Rtt 24, Mbs 1180, Tl Z 115, Wgm I 8489, WS 572, Mbm 1195, Mbs 327 (Streicher und Vokalstimmen; in der vokalen Baßstimme ist diese Fassung gestrichen)
fol. 32–32v	Einfügung: Pleni/Osanna	2. fol. 31 – 31v (mit Schlußstreichung), 32 – 32v und 33 – 34 in den Bläserstimmen aus Mbs 327 und zusätzlich zur erstgenannten Version in Streicher- und Vokalstimmen aus Mbs 327
fol. 33–34	Einfügung: „Benedictus"	
fol. 35–39v	„Osanna"; Überschrift „Pleni" und Text *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* im Chor gestrichen, aber kein anderer Text eingetragen.	3. fol. 31 – 39v mit den Streichungen der Partitur Mbs 3086 in WEY 369, allerdings fol. 31 – 32v stärker ausgearbeitet als in Mbs 3086
fol. 41–42v	Nachtrag: Agnus Dei (nur in Mbs 327 und WEY 369)	
fol. 43–44v	Nachtrag: „Lux aeterna"; Überschrift „Pleni" gestrichen, unter dem Sopran Text *Pleni*, darüber Text *Lux aeterna* (nur in WEY 369, mit Text *Lux aeterna* und geringen rhythmischen Veränderungen)	
fol. 45–46	Nachtrag: „Offertorium", Instrumentalsatz für zwei Violinen und Viola (in keiner anderen Handschrift vorkommend)[40]	

4. Eine vierte Fassung des Requiems ist durch die Partitur Wgm I 8489 belegt. Introitus, Sequenz, Offertorium und Sanctus entsprechen musikalisch der Originalfassung des Requiems, die hinzugefügten Sätze jedoch (Kyrie, Benedictus, Osanna, Agnus Dei und Communio) sind von ganz anderem Aussehen als die Erweiterungen und Nachträge der Partitur Mbs 3086.

5. Eine wieder andere Erweiterung, allerdings einzig um ein Agnus Dei, enthält der Stimmensatz Tl Z 115.

Der Hauptgrund für die vielschichtige Überlieferung des Requiems liegt selbstverständlich in der liturgischen Unvollständigkeit der ursprünglichen Komposition. Es ist vorstellbar, daß Rosetti in der kurzen für die Komposition zur Verfügung stehenden Zeit nicht alle Sätze verfertigen

[40] Ein Libera me, wie auf der Karteikarte zu Mbs 3086 aufgeführt, fehlt in der Partitur.

konnte – in diesem Fall hat man wahrscheinlich bei der Aufführung am Oettingen-Wallersteinschen Hof Kyrie, Benedictus und Agnus Dei einer vorhandenen Meßkomposition eingefügt[41] –, es ist aber auch nicht auszuschließen, daß man einige Sätze wegen bestimmter liturgischer Besonderheiten zunächst nicht benötigte[42]. In späteren Handschriften ist wenigstens teilweise versucht, die Lücken der ursprünglichen Komposition zu schließen. Bereits 1778 erhält Rosetti aus dem Prämonstratenserkloster Schussenried eine Anfrage, in der um Identifizierung des Werks gebeten und auf das Fehlen des Benedictus und Agnus Dei (eigenartigerweise nicht des Kyrie) hingewiesen wird[43]. Die Stimmen Tl Z 115 ergänzen das ursprüngliche Requiem nur durch eine Agnus-Dei-Komposition, die Stimmen Mbs 327 – mit dem Vermerk „Vom Sanctus angefangen hat es Rosetti besonders fortgeführt – für den Fall – wann kein Lobamt ist"[44] auf dem Umschlag – erfüllen genau die im Schussenrieder Schreiben geäußerten Wünsche, und die Stimmen WEY 369 schließlich bieten eine liturgisch komplette Fassung des Werkes. Doch versuchte man auch auf andere Weise, die Komposition den liturgischen Bedürfnissen anzupassen: Man sang vorhandene Stücke zweimal mit verschiedenem Text. Die Stimmen WS 572 belegen eine Aufführung des Lacrimosa auch als Agnus Dei und des Te decet hymnus auch als Communioteil *Cum sanctis,* die Stimmen Tl Z 115 eine Aufführung des Pleni und der Osannafuge mit dem Text der Communio.

---

[41] Eine durchaus übliche Praxis nicht nur für Messen, sondern auch für Requiemaufführungen, wie mir Herr Dr. Norbert Bolin, Köln, freundlicherweise mitteilte.

[42] In der *Geschichte der katholischen Kirchenmusik,* hrg. von Karl Gustav Fellerer, 2 Bde., Kassel etc. 1972–76, Bd. 2 (im folgenden abgekürzt: *Kirchenmusik*), S. 162 und 185 ist auf Würzburger und oberschwäbische Praktiken verwiesen, Orchestermessen bereits mit dem Sanctus zu schließen und nach der Wandlung Kirchenlieder singen zu lassen.

[43] Brief vom 24. 7. 1778, s. S. 123 bei Ludwig Schiedermair, *Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen,* in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX (1907/08), S. 83–130 (im folgenden abgekürzt: Schiedermair).

[44] Der „Fall – wann kein Lobamt ist" ist wahrscheinlich – da „Lobamt" mit „Gedächtnisamt" gleichzusetzen ist – in Exequialmessen gegeben, die normalerweise musikalisch reicher ausgestattet wurden als Gedächtnismessen (nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. Werner Jaksch, Heidelberg). Der Begriff „Lobamt" erscheint außerdem im Zusammenhang mit deutschen Meßkompositionen (*Kirchmusik*, S. 161 zu Holzbauers deutscher Messe von 1779), was für die Requiemerweiterung aber keinen Sinn ergibt.

c) Schriftbild der Handschriften:

Nicht nur die große Anzahl an überlieferten Partituren und Stimmensätzen und die Existenz verschiedener Fassungen, sondern auch die Beschaffenheit der Handschriften läßt auf häufige Aufführungen des Rosettischen Werks schließen. Zu vermuten ist, daß die Stimmen HR 989, die auf dem Titelblatt mit 1776 datiert sind, bereits für die erste Aufführung am Oettingen-Wallersteinschen Hof verwendet wurden. Der Stimmensatz enthält jedoch wie viele der anderen Stimmensätze Bläserstimmen in fremder Schrift – Oboenstimmen und von noch einmal anderer Hand Klarinettenstimmen für den Fall, daß „nur 1 Flöte und keine Oboe dabei sind" –, deren Existenz auf spätere Aufführungen mit anderer Bläserbesetzung zurückgehen muß. Auch die Stimmen Rtt 24 – mit denen möglicherweise die Patitur Mbs 1180 und die Stimmen Mbm 1195 zusammenhängen, da sich in diesen Exemplaren ähnliche Textversehen (z. B. im Introitus *dona ei* und *luceat ei*) wie in den Regensburger Stimmen finden – sind auf Schloß Harburg entstanden; sie entstammen der Feder des dortigen Schreibers Franz Xaver Link[45]. Die Stimmen dürften nach Regensburg gesandt worden sein, damit man dort – da die verstorbene Fürstin eine geborene Prinzessin von Thurn und Taxis war[46] – eine Partitur des Requiems anfertigen konnte: die Partitur Rtt 24. Diese Partitur ist nicht, wie bisher angenommen, autograph, sondern ist von Baron Theodor von Schacht geschrieben[47]. Daß das Requiem am Thurn und Taxisschen Hof auch aufgeführt wurde, belegen die in fremder Schrift geschriebenen Oboenstimmen, die die von Franz Xaver Link geschriebenen transponierenden „Talie"stimmen ersetzen sollten.

Ebenso wie die Harburger und Regensburger Exemplare dürfte auch der Münchner Stimmensatz Mbs 327 in seinem Grundbestand zu den frühesten Handschriften des Requiems gehören (Datierung auf der Karteikarte ca. 1780). Die Bläserstimmen jedoch weisen ebenso wie die zweite Fassung des Sanctus (mit Benedictus) und das Agnus Dei in den Streicher-

---

45 Siehe Katalog Rtt, S. 250. Zu Franz Xaver Link s. Katalog HR, S. 245.

46 DTB, S. XVII. Siehe dazu auch die irrtümliche Angabe „in Exequiis Comitis de Taxis" auf dem Titelblatt der Stimmen Mbs 327.

47 Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Hugo Angerer aus der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg.

und Vokalstimmen andere Schrift auf, hängen also sicher mit einer späteren Aufführung zusammen, die in zeitlicher Nähe zur Abfassung der Partitur Mbs 3086 anzusetzen ist.

Die Partitur Mbs 3086 trägt auf dem Titelblatt die Jahreszahl 1800. Auf den ersten Blick scheinen die ursprüngliche Komposition und die Erweiterungen getrennt voneinander von zwei verschiedenen Schreibern – die ich im folgenden A und B nennen möchte – eingetragen worden zu sein. Doch dürften beide Schreiber gemeinsam und gleichzeitig gearbeitet haben, denn immer wieder zeigt sich in den der ursprünglichen Requiemfassung hinzugefügten Stücken auch die Schrift des Schreibers A:

- im gesamten Agnus Dei[48]
- im Text des Lux aeterna fol. 43 – 44 v (vgl. vor allem das geknickte „l" z. B. im Introitusversus fol. 3v – 5)
- bei der Tempoangabe „And^{te} o Larghetto" des Benedictus fol. 33 (vgl. „Andante" fol. 11v und „Largo" fol. 21)
- bei der Angabe „Senza Sordini" fol. 28 (vgl. „ Senza" fol. 14)
- bei Dynamikangaben (z. B. „piano" bzw. „pia:" fol. 34 und fol. 45 ähnlich wie fol. 21, „cresc" fol. 34 wie fol. 23)
- bei den Angaben „Sol:" auf fol. 33 (vgl. fol. 22v) und „Tut:" fol. 43 (vgl. fol. 12v)
- bei Schlüsseln, Instrumentenbezeichnungen und Skizzen für die Erweiterung der Sequenz fol. 15 – 18 (vgl. z. B. fol. 2)
- bei der Taktvorzeichnung des Kyrie fol. 6 und des Lux aeterna fol. 43 (vgl. Agnus Dei fol. 41)
- bei den Pausen in den Bläsern fol. 32v (vgl. z. B. fol. 9v). Die Bläser scheinen an dieser Stelle überhaupt nachgetragen zu sein, da hier plötzlich inmittten der stets mit heller Tinte vorgenommenen Einträge des Schreibers B die meist im ursprünglichen Teil der Komposition von Schreiber A verwendete dunklere Tinte[49] erscheint.

Das Schriftbild der Erweiterungen und Nachträge in der Partitur Mbs 3086 und die Existenz von Stimmenabschriften unterschiedlichen Inhalts lassen auf folgende Reihenfolge bei der Niederschrift der Partitur schließen: An die Abschrift der ursprünglichen Sätze schloß sich als erstes die Ausarbei-

---

[48] Kaul, S. 7.

[49] Auf fol. 4v/5 z. B. allerdings eine größere Partie des Schreibers A in heller Tinte (Violinen/Bratschen, Hörner, Oboen).

tung des Agnus Dei an, das von Schreiber A sauber notiert wurde (fol. 41 – 42v). Möglicherweise, weil die Zeit drängte und seine Handschrift flüssiger war, übernahm im folgenden Schreiber B die Fixierung der weiteren Ergänzungen; Schreiber A war nurmehr mit Durchsicht und Korrektur beschäftigt. Zunächst wurde die Ergänzung des Sanctus durch ein Benedictus in Angriff genommen. Da die große Osannafuge den Abschluß des Benedictus bilden sollte, mußte ein neues Osanna für das Sanctus komponiert werden. Aber auch das ursprüngliche Pleni konnte nicht verwendet werden, da es unmittelbare Vorbereitung der Fuge war. So wurde zunächst ein neues Pleni komponiert, das von Schreiber B noch verhältnismäßig sorgfältig notiert wurde (fol. 43 – 44v). Nun aber scheint die Zeitnot noch größer geworden zu sein. Das neue Pleni wurde, da es die Komposition eines längeren, gleichgewichtigen Osanna nötig gemacht hätte, verworfen; statt dessen wurde ein knappes Pleni und Osanna (fol. 32 – 32v), das dem um sein Instrumentalnachspiel gekürzten Sanctus angehängt werden sollte, niedergeschrieben und zusammen mit dem möglicherweise schon zuvor komponierten Benedictus (fol. 33 – 34) der Handschrift eingebunden. Der Anschluß vom Benedictus zur ursprünglichen Osannafuge wurde hergestellt, indem der Text des ursprünglichen Pleni gestrichen wurde (fol. 35) – allerdings vergaß man, die Umtextierung auf den Osannatext vorzunehmen. Als nächstes dürfte die Ergänzung des Kyrie (fol. 6 – 8v) erfolgt sein; daß ein früherer Zeitpunkt dafür kaum in Frage kommt, lassen die Stimmen Mbs 327 vermuten, die nur das Benedictus und Agnus Dei als Erweiterungen enthalten. Von den liturgisch notwendigen Stücken fehlte nun noch das Lux aeterna, das, vielleicht um Zeit zu sparen, aus einer Umtextierung des verworfenen Pleni gewonnen wurde. Schreiber A strich den letzten Takt, um den Anschluß an das Requiem aeternam des Anfangs herzustellen, und notierte den Text des Lux aeterna über den Sopran des fertigen Satzes (fol. 43 – 44v), versäumte aber, den ursprünglichen Plenitext zu streichen und den Chorsatz dem neuen Text rhythmisch anzupassen[50]. Als letztes folgten dann die Sequenzerweiterungen, die zwar schon – wie die Skizzen aus fol. 15 – 18 und 19 erkennen lassen – bei der Niederschrift der ursprünglichen Satzfolge durch Schreiber A eingeplant waren, schließlich aber nur noch rasch komponiert[51] und flüchtig und ohne

[50] In WEY 369 ist die rhythmische Anpassung vollzogen.

[51] Zwei Stellen der Skizzen, die vermutlich für instrumentale Zwischenspiele vorgesehen waren (fol. 16v/17), wurden in der Ausarbeitung gestrichen, die Skizzen fol. 19 wurden ganz und gar verworfen.

Text notiert werden konnten. Die ab fol. 17v auftauchenden Texteintragungen zweier Sequenzstrophen sind vermutlich erst später vorgenommen worden, ist fol. 15v – 20v doch die einzige Stelle, an der die Textierung der Partitur von der der Vokalstimmen WEY 369 abweicht. Zu welchem Zeitpunkt der Anhang des Dies irae (fol. 10 – 10v) und der Offertoriumsversus *Scribis enim* (fol. 28 – 29v) eingefügt wurden, vermag ich nicht zu sagen. Für die Komposition des Dies-irae-Anhangs bestand keine Notwendigkeit (es sei denn, man betrachtete den B-dur-Abschluß der urspünglichen Fassung als unbrauchbar. Der Anhang schließt in der Ausgangstonart Es-dur). Beide Nachträge scheinen ähnlich rasch notiert worden zu sein wie die Sequenzerweiterungen, gehören also möglicherweise der letzten Arbeitsphase an.

All die bisher aufgeführten Erweiterungen des Requiems sind in die Stimmen WEY 369 eingegangen; die Stimmen stellen eine saubere, verbesserte Abschrift der Partitur Mbs 3086 dar. Da die Stimmen spätestens 1792 enststanden sind[52], muß die Partitur bereits zu diesem Zeitpunkt vorgelegen haben. Die Jahreszahl 1800 auf ihrem Titelblatt könnte sich dagegen auf einige meist wohl von Schreiber B notierte und sicher nach der Anfertigung der Weyarner Stimmen erfolgte Eingriffe in die ursprünglichen Sätze des Werkes beziehen:

- Streichung der Achtelfiguren der ersten Oboe am Ende der Introitusantiphon (fol. 3)
- Ersetzen der Doppelgriffe der Violinen im Rhythmus halbe Note/halbe Pause durch durchlaufende Viertelsynkopen im Introitusversus (fol. 3v)
- Steichung der von Schreiber A ohnehin in heller Tinte nachgetragenen (und in der Partitur Mbs 1180 auch nicht existenten) Violoncello-solo-Stimme im Offertorium (fol. 22 – 27v und 30 – 30v); einige in Anlehnung an die gestrichene Solostimme vorgenommene Änderungen des Basses (Korrektur fol. 24, Ausfüllen von Baßpausen z. B. fol. 27v und 30). Aufführung des Offertoriums wohl entweder mit dieser korrigierten Baßstimme oder mit anderen Soloinstrumenten (siehe die Umschreibung der ursprünglichen Soloinstrumente – zwei Violen und Violoncello – auf zwei Violinen und Viola fol. 45 – 46)
- Streichung eines Taktes des Offertoriums, in dem das vorausgehende *rapitur*-Motiv zweimal wiederholt wird, in der ganzen Partitur (fol. 24 und

---

[52] Schreiber 1, der die Stimmen geschrieben hat – s. Katalog WEY, S. 69 –, ist am 14. 12. 1792 gestorben – s. Katalog WEY, S. 162.

auch in der Umschreibung des Satzes auf andere Soloinstrumente fol. 45)[53]
- Ausfüllen der Pausen in mehreren Instrumenten am Sanctusbeginn (fol. 31)

All diese Eingriffe sind wohl im Zusammenhang mit Aufführungen des Werkes nach 1792 – zu denen allerdings das Stimmaterial nicht nachweisbar ist – zu sehen.

Die Partitur Mbs 3086 ist also keine ein bereits fertiges Werk bewahrende Abschrift, sondern zeugt von intensiver, unter Zeitdruck vorgenommener kompositorischer Arbeit einerseits und von aufführungsbedingten Eingriffen andererseits. Von der Anlage her hat die Handschrift autographen Charakter, doch ist weder die Schrift A noch die Schrift B mit der Handschrift Rosettis identisch.

II. Anmerkungen zur qualitativen Bewertung des Requiems

a) Zur Satztechnik des Rosettischen Requiems:

Die von Chr. Fr. D. Schubart[54] geäußerte Kritik, Rosettis Requiem enthalte zu viel Tonmalerei und sei vom Bläserklang her unbefriedigend, stützt sich möglicherweise nur auf einen Höreindruck. Da der Chor kaum eigene musikalische Motive entwickelt, die Melodien der Solosänger konzertierenden Charakter haben (Offertorium) oder, den Melodiebildungsregeln der Zeit entsprechend, symmetrisch angelegt sind (Sequenz Strophe 5 und 6) und das Orchester seine Spielfiguren ganz dem Repertoire der zeitgenössischen Instrumentalmusik entnimmt, bleibt wenig Raum zur Ausbildung starker tonmalerischer Effekte – es sei denn, man bemängelte fanfarenhafte Rhythmik und Melodiebildung des Gesangs und den (keineswegs unüblichen) Einsatz einer Trompete im Tuba mirum. Zu vermuten ist, daß Schubart sein Urteil aufgrund einer Aufführung fällte, der rhythmische Prägnanz und gliederungsmäßige Klarheit fehlten und die diese Mängel durch gefühlvolles Spiel kompensierte. Auch die Kritik am näselnden Bläserklang mag zu Lasten einer spieltechnisch oder tonlich unbefriedigenden Aufführung gehen.

---

[53] In der Partitur Rtt 24 ist an der *rapitur*-Stelle ebenfalls eingegriffen, allerdings ist der Takt nicht gestrichen, sondern nur in der Gesangsstimme abgeändert. Wie es zu dieser Korrektur gekommen ist, ist mir unklar.

[54] Siehe oben S. 142 mit Anm. 21 und 22.

Andere Ursachen müssen für Schubarts Meinung, die blasenden Instrumente tändelten zu viel und der Kontrapunkt sei nicht tief genug verstanden, und für O. Kauls Vorwürfe[55], Rosetti beherrsche das satztechnische Handwerk nicht, verantwortlich gemacht werden. Die Kirchenmusik befand sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem unlösbaren Zwiespalt. Offiziell formuliert in der Enzyklika *Annus qui* von Papst Benedikt XIV. aus dem Jahr 1749, die deutlich die Abgrenzung des Stilus ecclesiasticus vom Stilus theatralis vornimmt, Hörner, Trompeten und Pauken für die Kirchenmusik verbietet und das Vorherrschen vokalen Charakters fordert[56], und weiter forciert durch die Josephinischen Reformen, hatte sich ein kirchenmusikalisches Ideal herausgebildet, das gegenüber den Besetzungen und Satztechniken der Instrumentalmusik und Oper den Stile antico, also Satztechniken, die ihren Ausgang von der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts nahmen, favorisierte. Musik, die diesem Ideal entsprach, konnte also satztechnisch nicht an der lebendigen Musik partizipieren. Kirchenmusik hingegen, die sich satztechnisch an der zeitgenössischen Instrumentalmusik orientierte, also das Interesse dem Rhythmus – auch dem Sprechrhythmus –, den Taktgruppierungen, der harmonischen Gliederung, der Flächen- und Schichtenbildung zuwandte (und damit auch ganz dem Geschmack des normalen Kirchgängers und der Fürstenhäuser entgegenkam), wurde zwangsläufig als „unkirchlich" und – da die Kontrapunktik und eine komplizierte Harmonik sich mit dieser neuen Satztechnik nicht vereinbaren ließen – auch als primitiv und schlecht gearbeitet angesehen. Sowohl Schubart – der ausdrücklich vom „einfältigen Kirchenstil" spricht[57] – als auch Kaul – dessen Kirchenmusikideal zusätzlich durch den Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts geprägt gewesen sein dürfte – kritisiert also vermutlich nicht die satztechnischen Fertigkeiten Rosettis, sondern seine Mißachtung der Normen für liturgische Musik.

Daß Rosetti ein kompromißloser Anhänger der neuen, italienisch beeinflußten Satztechnik war, geht wohl schon aus der Italianisierung seines ursprünglichen Namens Franz Anton Rösler hervor. Doch auch Rosettis Instrumentalwerke bezeugen seine Vorliebe für den modernen Instrumentalsatz – eine Vorliebe, die sicher Fürst Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein als ein früher Bewunderer der Kompositionen Haydns[58] nur be-

---

55 Siehe oben S. 142 mit Anm. 24.

56 Siehe z. B. *Kirchenmusik*, S. 149 f. und Karl Gustav Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber 1985, S. 32 ff.

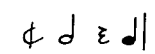
57 Schubart *Leben*, S. 95.

58 Siehe S. 4 f. bei Anton Diemand, *Josef Haydn und der Wallersteiner Hof*, in: Zeit-

stärkt hat. So verwendet Rosetti auch im Requiem von 1776 fast durchgängig – Ausnahmen sind nur die lange Osannafuge und einige wenige imitatorisch angelegte Takte kurz vor Ende der Sequenz – Kompositionstechniken der zeitgenössischen Sinfonie, und er zeigt schon hier, in seinem Frühwerk, wie überzeugend er mit ihnen umzugehen vermag[59]:

Ein textlicher Bezug – das Erscheinen des Wortes *requiem* am Ende der letzten Sequenzstrophe – regt Rosetti dazu an, formal zu runden: Er wiederholt am Ende der Sequenz die ersten fünf Takte des Introitus mit ihrem ruhigen, auf dem Es-dur-Dreiklang verharrenden Deklamieren des Wortes[60].

Durch flächiges Beibehalten und schließlich gemeinsames abruptes, abtaktig erfolgendes Wechseln der instrumentalen Bewegungsformen und gelegentlich der Dynamik ergibt sich eine scharfe musikalische Gliederung, die meist die Textgliederung unterstützt[61] und Durchsichtigkeit der formalen Anlage bewirkt. Auf diese Weise werden nicht nur im zweiten, „Andante" überschriebenen Teil der Sequenz die einzelnen Strophen deutlich voneinander abgegrenzt, sondern in anderen Sätzen auch kleinere Texteinheiten. Der Beginn der zweiten Zeile der ersten Sequenzstrophe etwa initiiert im Chor-und Streichersatz gänzlich neue Haltung: auf halbes Tempo verlangsamte Textdeklamation, eine bisher unbekannte Dreiklangsbewegung der ersten Violinen, erstmals repetierende Sechzehntel der zweiten Violinen, Einsatz der Bratschen und erstmals orgelpunktartiges Repetieren von Baßachteln. Auch die Textabschnitte *Pleni sunt coeli et terra* und *gloria tua* des Sanctus sind auffällig gegeneinandergesetzt: Der erste Abschnitt wird vom Solosopran ruhig rhythmisiert und von einem stets wiederholten Rhythmus



schrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 45 (1920–22), S. 1–40.

[59] Ich beziehe mich bei den folgenden Beschreibungen des Rosettischen Requiems, sofern nicht anders vermerkt, auf die in der Partitur Mbs 3086 gegebene Fassung.

[60] In den Stimmen Rtt 24 ist am Ende der Sequenz das Wort *requiem* mit Bleistift zu *Amen* korrigiert. Der geschilderte formale Bezug geht dadurch auf textlicher Ebene verloren.

[61] Häufig fallen der Schluß eines vorausgehenden Textabschnitts und der Anfang eines neue Haltung einnehmenden Orchesterabschnitts zusammen.

des Streichersatzes im Piano gestützt, der zweite Abschnitt, in Forte und Tutti, ist durch ganztaktige Haltetöne aller Bläser, markante Achtelgänge der ersten Violinen, repetierte Achtel der zweiten Violinen und taktweise repetierte Viertel der Bässe und Bratschen vom ersten Abschnitt abgehoben[62].

Die Harmonik verwendet Rosetti als strukturierendes Element. Indem er die Geschwindigkeit des harmonischen Wechsels gezielt variiert, kann er Partien des langsamen In-Gang-Kommens, Partien stärkster Anspannung – sei es durch besonders rasche Harmoniewechsel, sei es durch das Vorbereiten und Ausbreiten eines Spannungsklanges – und Partien des Zur-Ruhe-Kommens gegeneinandersetzen. Als Beispiel für ausgeprägte Anfangshaltung möchte ich den Introitus nennen, in dem eine fünftaktige Tonika des Orchesters – mit dreiklangsmäßig aufsteigenden ersten Violinen – zunächst einmal den Hintergrund für das erste Deklamieren des Wortes *Requiem* bildet, der nächste viertaktige Abschnitt mit der Wiederholung dieses Wortes durch ein Ausscheren zur Dominante im zweiten Takt bereits geringe harmonische Spannung erhält und schließlich der folgende Abschnitt *aeternam dona eis Domine* mit regelmäßig ganztaktigem Klangwechsel (mit einer Ausweichung nach c-moll) in harmonische Bewegung gerät, die sich unter der gedehnten Pänultimasilbe des nächsten Textabschnittes *et lux perpetua luceat eis* sogar zu halbtaktigem Wechsel steigert. Auffällig in dieser Hinsicht ist auch der Umgang Rosettis mit übermäßigen oder verminderten Akkorden. Sie sind nicht als punktuell wirksames Ausdrucksmittel verwendet, sondern stellen an nur wenigen formal wichtigen Punkten musikalische Spannung her. Ein übermäßiger Quintsextakkord, zur Dominante führend, steht auf der Pänultimasilbe der zweiten Sequenzstrophe und bereitet zusammen mit den scharfen Punktierungen der Streicher in dieser Strophe die zentrale dritte Strophe mit ihrem Trompeteneinsatz vor. Ein weiterer übermäßiger Quintsextakkord erscheint in der siebten Sequenzstrophe vor einem fünftaktigen Dominantblock, der seinerseits wieder die letzte Stauung vor dem knappen Abschluß des großen Andanteteils der Sequenz bringt. Der übermäßige Quintsextakkord in der Sequenzzeile *Judicandus homo reus* verstärkt indirekt die Bitte der darauf folgenden letzten drei Sequenzzeilen, indem er, selbst noch wie der ganze Lacrimosaanfang in c-moll stehend, auf eine zu

---

[62] Dazu tritt in den Partituren Rtt und Mbs 1180 (und in manchen der Stimmensätze) ein prägnanter Paukenrhythmus.

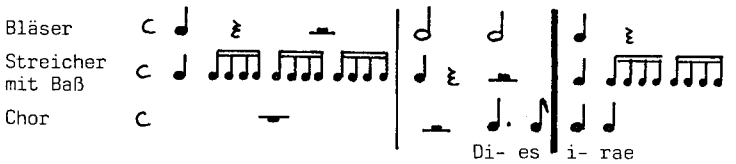
c-moll gehörige Schlußdominante zustrebt, bevor die Zeile *Huic ergo parce deus* in unerwartetem Es-dur beginnt. Auch das Sanctus setzt nur einen einzigen auffälligeren Klang: einen verminderten Septakkord in der Osannafuge. Eine Fermate unterstreicht seine wichtige Position nach einem breiten Dominantorgelpunkt und vor der im Chor gemeinsam gesprochenen Schlußkadenz, der nur noch eine kurze Engführung des tonleitermäßig geführten Fugenthemas und zwei Dominant-Tonika-Bestätigungen des Orchesters angefügt sind.

Häufig arbeitet Rosetti mit Textwiederholungen, aber auch das – vom solistisch besetzten Offertorium abgesehen, in dem der zweimalige Vortrag des ganzen Textes Iob 13, 24 – 25 und die vielen internen Wiederholungen einzelner Worte oder Satzteile dazu dienen, verschiedenste Möglichkeiten der Textrhythmisierung bunt nebeneinanderzustellen – mit dem Ziel, Vorgänge wie In-Bewegung-Kommen, Hinführen, Zusammenfassen usw. zu gestalten. Der Anfang des Introitus, an dem das Wort *Requiem* zweimal für sich hingestellt wird, bevor der Satz mit dem nachfolgenden Textabschnitt harmonisch beweglich wird, wurde schon erwähnt. Hinweisen möchte ich auch auf eine spätere Stelle der Introitusantiphon, an der *dona eis* im Wechsel zwischen Sopran/Alt und Tenor/ Baß dreimal knapp auf Viertelnoten deklamiert wird, beim vierten Erklingen aber auf dem Wort *eis* stark gedehnt und mit einer bisher ausgesparten Subdominante verbunden ist, so daß die breite Schlußkadenz des ganzen Chores auf *Domine* mit großer Folgerichtigkeit erscheint. Auch am Beginn der Sequenz ist eine Textwiederholung für tektonische Zwecke genutzt. Ein kräftiger Tonikaschlag und ein immer wieder auf dem Tonikagrundton ansetzendes, bis zur nächsten Takteins reichendes Sechzehntelunisono der Streicher gehen jedem der beiden knappen, wie Rufe wirkenden Choreinwürfe *Dies irae* und *dies illa* voraus. Dann ändert sich – schlagartig mit der Takteins – die Faktur des Orchesters. Mit dem Sequenzieren neuer Spielfiguren wird ein Abschnitt des Orchesters eingeleitet, der nunmehr insgesamt viertaktige Ausdehnung hat und in eine Schlußkadenz mündet. Verbreiterung und Zusammenfassung des Orchesters spiegeln sich auch im Chor. Der bisher bruchstückhaft vorgestellte Text wird nun im Zusammenhang wiederholt, eingebettet in die zielstrebige Kadenz und abgerundet durch eine sich nur stufenweise bewegende Melodie des Soprans. – Es verwundert nicht, daß Rosetti am Beginn des Sanctus – wo der Text eine solche Anlage noch stärker begünstigt – ähnlich baut wie zu Beginn des Dies irae. Nach zwei fanfarenhaften Tonikatakten des Orche-

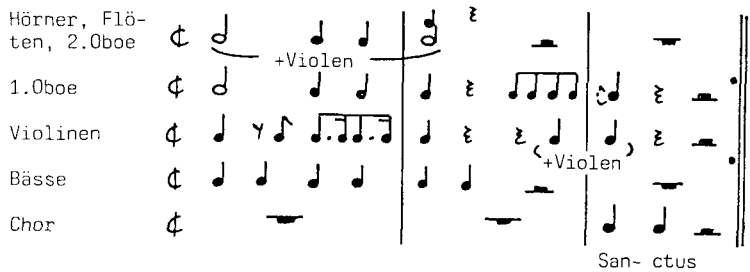
sters erklingt der erste *Sanctus*-Ruf auf der Dominante, dann wiederholt sich dieser Abschnitt noch einmal mit vertauschten harmonischen Rollen, so daß der Chor nunmehr mit dem Tonikaklang schließt. Erst dann, wieder durch eine Sequenz der Orchesterfiguren initiiert, kommt der Satz in Bewegung. Es folgt ein großer Abschnitt auf den Text *Sanctus Dominus Deus Sabaoth,* der durch die am Ende (nach B-dur) kadenzierende Harmonik und die fallende Linie des Soprans zusammenfassende Funktion hat. Man fühlt sich bei diesem Sanctusbeginn ganz in die Instrumentalmusik versetzt, meint einen Sinfonieanfang zu hören. Der Chor ist wie ein einziges Instrument oder eine zusammengehörige Instrumentengruppe verwendet, nicht aber wie ein Verbund von vier selbständigen Stimmen.

Deklamiert der Chor in Rosettis Requiem den Text meist gemeinsam – und zwar in einer dem Sprechvortrag angemessenen und darüber hinaus musikalisch sehr lebendigen Weise –, so zeigt sich im Orchester oft ein gleichzeitiges Gegeneinander verschiedener rhythmischer Schichten. Jedes der Instrumente kann eine eigene Bewegungsform oder Spielfigur einnehmen, der Duktus der einzelnen Schichten sich hinsichtlich Bewegungstempo, Auf- oder Abtakt, männlicher oder weiblicher Endung, melodischer Bewegungsrichtung usw. unterscheiden. Die Introitusantiphon etwa vereint in den ersten fünf Takten im Orchester vier verschiedene, gleichzeitig auftretende Bewegungsformen: ganze Noten der Bläser, Viertelsynkopen der ersten Violinen und Bratschen, Achtelbegleitfiguren der zweiten Violinen und in den Bässen Dreiklangsbrechungen in Vierteln, die das Stück gleichsam ostinat durchziehen. Auf zwei Stellen, die außerdem verschiedene Auftakt- und Endungsformen übereinanderschichten, sei mit Hilfe von Skizzen hingewiesen:

Anfang der Sequenz:



Anfang des Sanctus:



Der Introitusversus lebt ganz von solcher Mehrschichtigkeit. Der Chor rezitiert den Text in Anlehnung an die gregorianische Meloldie des Introitus[63]. In ruhigen Notenwerten beginnt er die ersten drei Textabschnitte im Unisono auf Tonrepetition und nutzt erst im dritten Abschnitt das jeweils am Schluß auftretende, an die Zäsurformeln der Psalmodie anknüpfende Ausbrechen aus der Tonrepetition auch für klangliche Entfaltung. Der vierte Abschnitt bringt dann, ebenfalls in ruhigen Notenwerten, eine breite Kadenz des Chores. Der instrumentale Baß paßt sich nur an den Schlüssen der ersten beiden Abschnitte rhythmisch dem Chor an, um dessen psalmodische Zäsurformeln harmonisch zu stützen; ansonsten stellt er sich mit einer ostinat auf c (oder im dritten und vor dem vierten Chorabschnitt auch auf Es) wiederholten zweitaktigen Viertelfigur und den in Anlehnung an diese Figur gestalteten Überleitungstakten zwischen den Abschnitten ganz gegen die Haltung des Chores. Violinen und Bratschen verharren während der Ostinatopartien des Basses in ganz eigenständiger Bewegung. Die Violinen markieren jede erste Takthälfte mit einem harten Oktavklang, die Bratschen repetieren – ab dem zweiten Achtel eines jeden Taktes, nachdem sie auf dem ersten Achtel einen um eine Quart oder Quint höherliegenden Ton anstechen – in Achteln den Rezitationston des Chores. Es scheint kaum von Bedeutung zu sein und bereitet doch den Übergang zum Da capo der um die ewige Ruhe bittenden Antiphon sinnvoll vor, daß über dem zweimal zweitaktigen Ostinato des Versusnachspiels die Bratschen das Akzentuieren der Takteins einstellen.

---

[63] Siehe auch z. B. in den Handschriften Rtt 24 (Stimmen) und WS 572 den Vermerk „Choral" in der Orgelstimme.

Auch ein Fall von metrischer Mehrschichtigkeit findet sich in Rosettis Requiem. Das Ende der Introitusantiphon setzt gegen einen großflächig angelegten, auf Zweitakteinheiten aufbauenden Baß (mit 2 Takten Tonika und 2 Takten Dominante zweimal im Wechsel und schließlich 2 + 1 Takten Tonika) eine einen halben Takt später beginnende Achtelbewegung der ersten Oboe, die acht Halbtakteinheiten zu einem aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Abschnitt (mit I – V/V – I) zusammenfügt. Erst das Hinzielen von der Dominante zur Tonika verbindet schließlich beide Schichten, und genau an dieser auf zweierlei Weise zur harmonischen Ruhe führenden Stelle fügt dann auch der Chor sein abschließendes (von Rosetti textlich ergänztes) *Requiem* hinein.

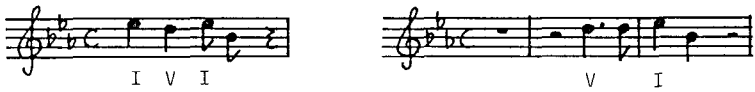
Die soeben für das Rosettische Requiem als typisch herausgestellten Eigenschaften gehören sicher eher der handwerklichen Ebene an, als daß sie Kennzeichen eines ausgesprochen genialen Komponisten wären. Sie zu erwähnen ist aber deshalb wichtig, weil einerseits jede Aufführung des Requiems, die sich nicht um das Hörbarmachen dieser Eigenarten bemüht, blaß bleiben muß, und weil andererseits nicht nur die Konsequenz, mit der hier instrumentale Satztechniken in der Gattung des Requiems verwendet wurden, neu war, sondern Rosetti diese Satztechniken auch weit besser beherrschte als die meisten seiner Zeitgenossen.

b) Rosettis Requiem im Vergleich mit Requiemvertonungen anderer Komponisten:

Wie neu Rosettis Requiem in satztechnischer Hinsicht war, läßt sich an der berühmten, nur sechzehn Jahre früher entstandenen Requiemkomposition Niccolo Jommellis[64] ermessen. Nicht, daß in Jommellis Komposition moderne Orchesterfiguren, größere bewegungsmäßige Flächen, abruptes Umschlagen des Partiturbildes und blockhaftes Deklamieren des Chores ganz fehlten (Am auffälligsten sind in dieser Hinsicht die Strophen *Confutatis* und *Oro supplex* der Sequenz und das Offertorium im Abschnitt *libera eas . . . lucem sanctam.*), doch zeigen die immer wieder auftretenden imitatorischen oder fugierten Partien und die breiten Plagalschlüsse etwa des Kyrie und des Osanna Jommellis Affinität zu Satztechniken des 16. Jahrhunderts; die tonmalende Verwendung der Instrumente (etwa bei *Rex tremendae*) und das häufige szenenhaft wirkende Wechseln zwischen solistischen und chorischen Partien lassen den Opernkomponi-

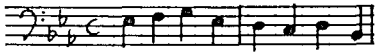
[64] Missa pro Defunctis à Quattro Voci . . ., Parigi etc. (ca. 1825).

sten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkennen. Ein tektonisches Ausnutzen von Textwiederholungen oder von harmonischen Vorgängen (z. B. auch das Auffangen eines Satzes in einem breiten Tonikaschlußblock) fehlt ganz. – Nicht unerwähnt soll aber bleiben, daß einige Stellen des Jommellischen Requiems an Rosettis Komposition erinnern, diesem also möglicherweise als Vorbild gedient haben: der Beginn des Introitus (mit einem ostinaten Rhythmus im Baß, Viertelsynkopen in den Violinen und langsamer gemeinsamer Textdeklamation des Chores), der Beginn des Dies irae mit dem Choreinwurf

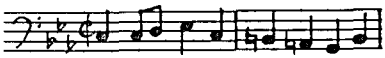


(Jommelli) bzw. (Rosetti)

und der Beginn des Sanctus (mit einer an Sinfonieeröffnungen erinnernden Gegenüberstellung zweier korrespondierender, im Orchester typisch instrumental gestalteter Taktgruppen – allerdings ohne die sonst hier übliche Dominante).
Der Baßbeginn



des Kyrie mag Rosetti zum auch auf Es vorkommenden Ostinato

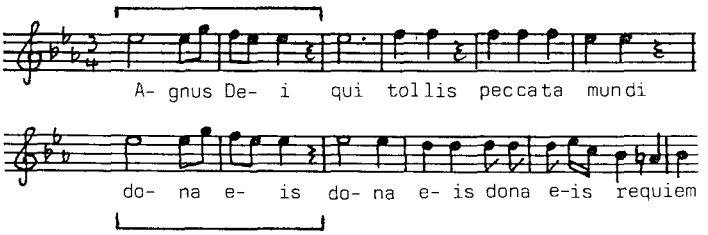


seines Te decet hymnus angeregt haben, und die vielen tonleitermäßig geführten Fugatothemen Jommellis haben ein Pendant im Thema der Rosettischen Osannafuge.

Daß Rosetti die neue Satztechnik besser beherrschte als die meisten seiner Zeitgenossen, soll im folgenden durch einen Blick auf nach 1776 entstandene Requiemsätze belegt werden. Ich habe bei meiner bisherigen Besprechung des Requiems von Rosetti einige Sätze nicht erwähnt: das Kyrie, Benedictus, Agnus Dei und Lux aeterna. Das ist kein Zufall, lassen diese Sätze – es handelt sich genau um die gegenüber den Partituren Mbs

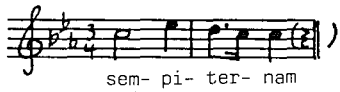
1180 und Rtt 24 ergänzten Sätze in den Partituren Mbs 3086 und Wgm I 8489 – doch alle deutlich erkennen, daß sie nicht von Rosetti stammen können[65]: Sie fallen qualitativ mehr oder weniger stark gegenüber den ursprünglichen Sätzen des Requiems ab und sind teils in völlig anderen Satztechniken gearbeitet. Da sie aber in dem Bemühen entstanden sein dürften, die liturgisch nötige Erweiterung auch musikalisch der Komposition möglichst gut einzupassen – denn sonst hätten auch beliebige Messensätze, rasch für die jeweilige Aufführung eingeschoben, ihren Zweck erfüllt –, können sie hervorragend dazu dienen, die Besonderheiten und die beträchtliche Qualität der von Rosetti komponierten Sätze zu demonstrieren.

Von den Erweiterungen der Partitur Mbs 3086 ist der einzige von Schreiber A notierte Satz, das Agnus Dei, wohl die gelungenste, eigenständigste und dabei doch den ursprünglichen Sätzen am stärksten ähnelnde Komposition. Eine zu einer dominantischen Fermate führende markante Unisonoeröffnung der Streicher, von einem *Agnus-Dei*-Anruf des Chores kurz unterbrochen, bereitet einen formal klar gegliederten Satz vor. Drei – in Es-dur, b-moll und Es-dur – jeweils ähnlich beginnende Teile, den drei Agnus-Dei-Abschnitten zugedacht, reihen sich aneinander. Wie bei Rosetti hat der Chor deklamierende Haltung, das Orchester typisch instrumentales Aussehen. Viele Einzelheiten jedoch hätte Rosetti vermutlich anders komponiert. Er hätte sicher im letzten Abschnitt den ganzen Text des dritten Agnus Dei vorgetragen (In der Partitur sind die ersten beiden Worte im Chor gestrichen, anschließend folgt sofort *dona eis* . . .) und unterschiedlichen Text auch unterschiedlich deklamiert, anstatt ihn mit melodisch-rhythmischem Korrespondieren zu verknüpfen wie an der Stelle



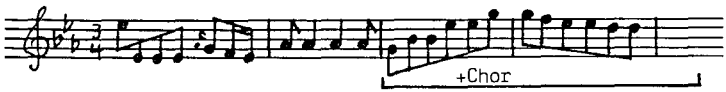
[65] Siehe hingegen den Vermerk auf dem Umschlag der Stimmen Mbs 327 – s. oben S. 148 – und Kaul, S. 7 f., der nur das Lux aeterna für eine fremde Hinzufügung hält.

des ersten Teils. Er hätte wohl auch dem einen, recht verloren wirkenden Choreinwurf in der Einleitung einen zweiten Einwurf gegenübergestellt und die Streicher nicht durchgängig in der gleichen taktgroßen Bewegungsform – gebrochene Dreiklänge in Achteln in den Bässen, eine in Repetitionen einmündende Sechzehntelfigur der zweiten Violinen – belassen, sondern mit ihrer Hilfe flächige, textunterstützende Gliederungen geschaffen; er hätte die Bläser, die mit unterschiedlichen, aber zufälligen Rhythmen füllen, gliederungsmäßig strukturiert, und er hätte nach der Chor- und Orchesterkadenz des viert- und drittletzten Taktes möglicherweise noch einige instrumentale Dominant-Tonika-Bestätigungen oder einen breiten instrumentalen Tonikablock angehängt, nicht aber die beiden der Kadenz folgenden Tonikatakte mit einer jeder Schlußwirkung entbehrenden, an den Satzanfang anknüpfenden Wendung



des Chores gefüllt.

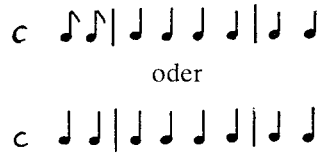
Ganz andere Konzeption zeigt sich im Benedictus, Kyrie und Lux aeterna der Partitur Mbs 3086. Schreiber B scheint also für diese Sätze nicht nur die Niederschrift, sondern auch die Komposition übernommen zu haben. Die Faktur des Benedictus erinnert, auch wenn die anfängliche Imitation zwischen Solosopran und -tenor sogleich in parallele Terzen übergeht und eine Bratsche den Satz füllt, an Triosatz. Der Baß spielt bis auf wenige Ausnahmen – vor allem an den Abschnittsschlüssen – nur Achtel, gelegentlich mit leergelassener erster Taktzeit. Die beiden Violinen sind fast immer parallel mit den Solostimmen geführt. Ein scharfes Gegeneinandersetzen von Taktgruppen und flächiges Wiederholen einzelner Bewegungsformen fehlt ebenso wie eine auf Entsprechungen aufgebaute Gestaltung des melodischen Verlaufs. – Das Kyrie mutet größtenteils wie ein aus Melodiestimme und sich anschmiegender Begleitung bestehender Instrumentalsatz an, der von den Vokalstimmen nur verdoppelt wird. Die Melodiestimme arbeitet stark mit Entsprechungen und Wiederholungen. Ein viertaktiger, am Ende auf der Dominante offenbleibender Melodiebogen der ersten Violinen



wird in den beiden Außenteilen je zweimal nacheinander gebracht und auch im Nachspiel noch einmal, in eine abschließende Tonika führend, aufgegriffen; eine andere, viertaktig abgerundete Melodie wird zu Beginn des Mittelteils *(Christe eleison)* zweimal hintereinander gesetzt. Die Vokalstimmen – in den Außenteilen der Tuttichor, im Mittelteil Stimmpaare – finden jeweils im dritten Takt den Anschluß an den Instrumentalsatz. In allen drei Teilen folgt der gesanglichen, wiederholten Melodie ein in den ersten Violinen in Sechzehntel aufgelöstes Zusammenfassen, das im ersten Teil noch einmal auffällig symmetrisch gebaut ist: Erster und zweiter Takt gleichen sich ebenso wie fünfter und sechster Takt; im Chor sind der erste Viertakter und die zweite Taktgruppe – die nur durch eine Pänultimadehnung einen Umfang von fünf Takten erhält – nahezu identisch. – Auch im Lux aeterna erfindet der Komponist, vom Instrumentalnachspiel abgesehen, primär von der Melodieführung her. Er teilt den ersten, insgesamt 4 + 4-taktigen Melodiebogen auf die erste Violine des Vorspiels (2 Takte) und den Sopran des ersten Chorabschnitts (6 Takte) auf und schließt dann einen diesmal von Anfang an gesungenen Melodieabschnitt an, der durch Textwiederholung wiederum einen Umfang von acht Takten erreicht. Im zweiten Teil (der ursprünglich noch einmal mit dem Text *Pleni sunt coeli* beginnen sollte, dann aber auf *Cum sanctis* . . . umtextiert wurde) lehnt der Komponist sich in der Melodiebildung zunächst eng an die ersten Takte des Stückes an und ergänzt dann den auf Halbschluß offenbleibenden Achttakter durch einen Siebentakter (sechs Takte und Pänultimadehnung). Die solchermaßen sehr sangliche, nahezu symmetrisch gebaute Melodie ist mit einer Begleitung versehen, die rhythmisch zwar nicht ganz exakt mit der Melodiestimme mitgeht, in den Violinen auch häufig Sechzehntel bringt, aber dennoch kein eigenes rhythmisches Profil gewinnt. Die für Rosettis Chorpartien auffallende Differenzierung zwischen Chorstimmen und Instrumenten fehlt. Umgekehrt sind gesanglich geführte, aufeinander bezogene Melodieabschnitte, wie sie soeben für Kyrie und Lux aeterna beschrieben wurden, den Rosettischen Chorpartien ganz fremd. Allenfalls in solistischen Partien für Sänger oder Instrumente geht Rosetti von einer vergleichbaren Melodiebildung aus (starke Symmetrie der Gesangsstimme in den Strophen 5 und 6 der Sequenz; Melodie der Soloviola in der Offertoriumseinleitung).

Sind die drei letztgenannten Sätze Benedictus, Kyrie und Lux aeterna in ihrer Andersartigkeit gegenüber Rosettis Sätzen noch von einem gewissen kompositorischen Interesse, so sind die übrigen Ergänzungen des Requi-

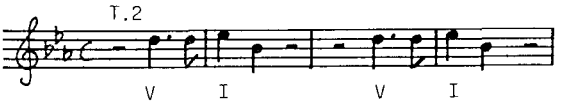
ems in der Partitur Mbs 3086 – das neue Pleni/Osanna, die Sequenzerweiterung ab Strophe 8, der Anhang zum Dies irae und die Offertoriumserweiterung *Scribis enim* – kompositorisch ausgesprochen schwach. Hierfür lassen sich zwei Ursachen sehen: einerseits die Absicht des Bearbeiters, diese mit bereits existenten Sätzen zu verbindenden Erweiterungen auch motivisch oder haltungsmäßig mit der Originalkomposition zu verknüpfen, und andererseits die sich im Schriftbild und in der Anlage der Handschrift äußernde zunehmende Zeitknappheit bei der Komposition. Im Pleni/Osanna ist versucht worden, durch die Übernahme der Fanfarenfiguren der ersten Violinen aus dem Sanctus in den vorletzten Takt beide Teile zu einer Einheit zu fügen. Andererseits wird durch das neue Pleni die motivische Rundung des Sanctus zerstört: Schloß in der ursprünglichen Fassung ein instrumentales Nachspiel, das das Oboenmotiv aus T. 2/3 und 5/6 wieder aufgriff, das Sanctus ab, so ist in der neuen Fassung zugunsten einer unmittelbaren Verbindung zwischen Sanctus und Pleni dieses motivisch wichtige Nachspiel gestrichen. Der erste Teil des Pleni/Osanna bleibt mit repetierenden Vierteln im Baß, Achtelrepetitionen in den Violinen und füllenden ganzen Noten in den Bläsern im Instrumentalsatz ganz ungestaltet[66]. – Die Sequenzerweiterung orientiert sich, vom Tenorsolo am Ende abgesehen (Mbs 3086 fol. 19, dort mit dem Text *Recordare*), am Lacrimosa. Sie verharrt über lange Strecken in einem einförmigen, am Anfang des Lacrimosa aufgestellten, dort aber mit weit interessanterer Harmonik verbundenen und bereits nach drei Zeilen verlassenen Deklamationsmuster für die trochäischen vierhebigen Zeilen:



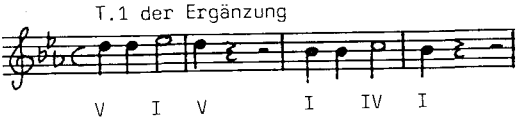
oder

[66] In den Stimmen WEY 369 hingegen wird der Satz von Anfang an durch stete Einbeziehung der Violinfanfarenfiguren dem Sanctus angepaßt.

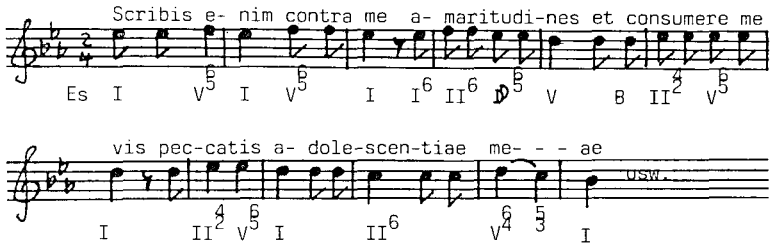
– In der Dies-irae-Erweiterung, die an den drittletzten Text der ursprünglichen Komposition angehängt werden soll, greift sogleich der Chor auf den Anfang



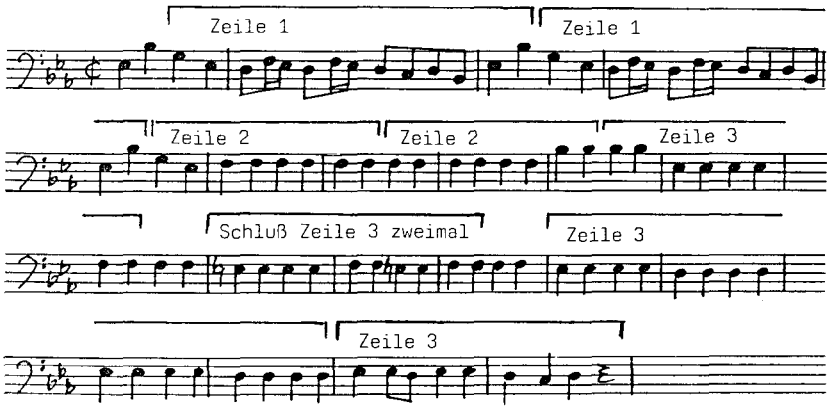
des Satzes zurück, deklamiert jedoch den Text *Dies irae dies illa* mit



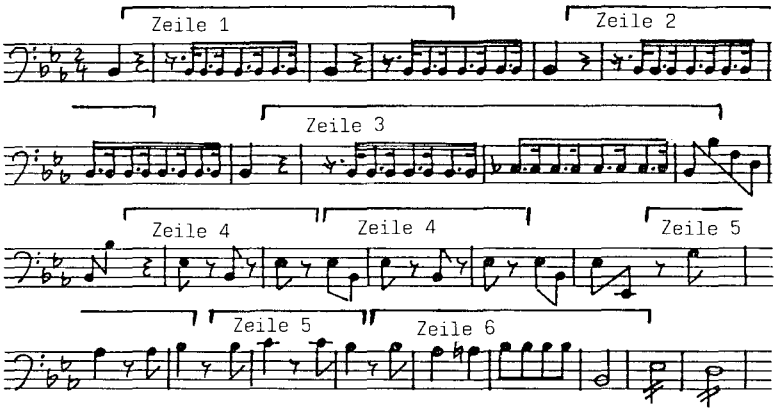
rhythmisch und melodisch weit weniger markant. Auch zweite und dritte Sequenzzeile werden im Chor mit einer gewissen Anlehnung an die Originalkomposition vorgetragen, jedoch rhythmisch stärker geglättet. Das ursprünglich zweimalige Ansetzen der dritten Zeile mit *Teste David*, das schließlich in einer breiten Kadenz auf *cum Sybilla* zusammengefaßt wird, geht im Anhang verloren. Auch das Orchester büßt an Prägnanz ein. Der instrumentale Eröffnungstakt, der in der ursprünglichen Fassung den beiden ersten Choreinwürfen vorausgestellt ist – im Anhang hingegen begleiten neue, in sich wieder unterschiedliche Baßfiguren die beiden Choreinwürfe –, ist in T.4 des Anhangs als Überleitungsfigur eingesetzt, also in einer Funktion, die der Haltung des Taktes ganz zuwiderläuft. Die deutliche Zäsursetzung der Originalkomposition zwischen zweiter und dritter Textzeile wird im Anhang beseitigt: Die stark trennende Baßpause entfällt; die Violinfigur, die in beiden Teilen zur zweiten Textzeile tritt, wird noch einen Takt in die dritte Zeile hineingezogen. – Das das Offertorium ergänzende *Scribis enim* ist ein abgeschlossener Teil und lehnt sich deshalb nicht motivisch, sondern nur im Duktus an die Rosettischen Chorsätze an. Von der Textdeklamation her uninteressant, weist es eine einfältige Melodieführung und eine sich gleichsam nur zufällig ergebende Harmonisierung auf:



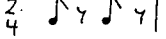
Vergeblich sucht man in allen in der Partitur Mbs 3086 enthaltenen Erweiterungen des Requiems ein in der Gleichzeitigkeit oder im Nacheinander erfolgendes gliederndes Gegeneinanderstellen verschiedener Rhythmen oder Bewegungsformen. Ein Indiz hierfür und für das Fehlen einer tektonisch eingesetzten Harmonik ist der Baß. Bei einer Baßführung wie



(Ergänzung der Sequenz, Mbs 3086 fol.15: *Rex tremendae*) besteht keine Möglichkeit, zur Textgliederung eine Beziehung herzustellen. Dagegen stehen etwa in zweiter und dritter Strophe der ursprünglichen Sequenzkomposition (*Quantus tremor* und *Tuba mirum*) Text- und Baßgliederung in engem Kontakt – mit der erwähnten Besonderheit, daß der Schluß einer Textzeile mit dem Anfang eines neuen Baßabschnitts zusammentreffen kann:



Schließlich soll auch noch darauf hingewiesen werden, daß die meisten der in der Partitur Mbs 3086 vorgenommenen Eingriffe in die Originalkomposition[67] gerade solche Stellen betreffen, die von mir als besonders typisch für die Rosettische Satztechnik angeführt wurden. Der Bearbeiter streicht etwa die – in ihrer metrischen Anlage gegen den Baß laufende – Oboe am Ende der Introitusantiphon[68], ersetzt die – kantigen, sich nicht mit den übrigen Schichten verbindenden – Violindoppelgriffe im Introitusversus durch Synkopen auf einem Ton, durchkreuzt im Offertorium (fol.24) einen abrupten Bewegungswechsel von Violinen und Baß zum Rhythmus



dadurch, daß der Baß in repetierende Achtel geändert wird, füllt kürzere oder längere Baßpausen (z.B. fol. 27v und 30), da im Generalbaßdenken kein Platz für einen eigenständig strukturierten und somit auch einmal schweigenden Baß ist[69], und nivelliert die – so hart gegeneinandergesetz-

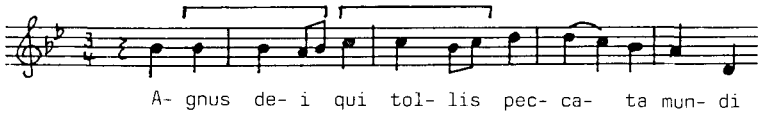
[67] Siehe dazu oben S. 152.

[68] Nicht erklärlich ist mir für diese Stelle, wieso auch das Notensystem für die Hörner Fragmente der Oboenmelodie enthält (die gleichfalls gestrichen sind).

[69] Der Wegfall der Violoncello-solo-Stimme – s. oben S. 152 – ist keine ausreichende Begründung für die Ausfüllung der Pausen, sind doch in der Partitur Mbs 1180 trotz des Fehlens der Solostimme die Pausen im Baß belassen.

ten – rhythmischen Schichten des Sanctusanfangs[70], indem er in Flöten und Violinen den zweiten Takt mit Achteln und Vierteln füllt und den Baß im dritten Takt mit dem Chor mitgehen läßt.

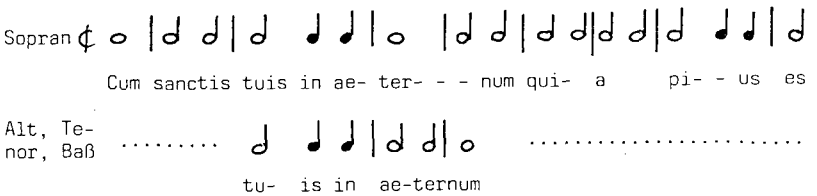
Die in der Partitur Wgm I 8489 enthaltenen Erweiterungen Kyrie, Benedictus und Osanna, Agnus Dei und Communio sind schlichte, kompositorisch anspruchslose Sätze, in denen der Text ohne ausgedehntere Wiederholungen oder den Einschub instrumentaler Vor- und Zwischenspiele vorgetragen wird. Das Agnus Dei, unmittelbar in den Text *et lux perpetua* der Communio übergehend, und der Schlußsatz Cum sanctis weisen noch den höchsten Grad an Ausarbeitung auf. Beide Sätze sind von gesanglicher Melodieführung bestimmt; das Cum sanctis ist durch solistische Partien und vokale Imitation und einzelne typisch instrumentale Figuren in den Violinen stärker aufgelockert. Das Agnus Dei überzeugt formal, da es wie das Agnus Dei der Partitur Mbs 3086 die Dreigliedrigkeit des Textes für die Musik übernimmt. Die drei Teile – g-Moll (Tenor und Baß), B-dur (Sopran und Alt) und schließlich wieder g-moll (gesamter Chor) – beginnen jeweils mit der gleichen melodischen Linie. Doch in beiden Sätzen finden sich auch – bedingt durch die gesangliche Führung der Melodiestimme – Partien, in denen sprachliche Struktur und musikalische Formung nicht miteinander korrespondieren. Das zeigt sich etwa am Beginn des Agnus Dei, wo der aus drei verschiedenen und verschieden langen Einheiten zusammengesetzte Text auf eine von einer Entsprechung des ersten und zweiten Taktes ausgehende, viertaktig gerundete Melodie



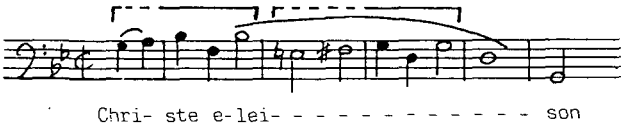
deklamiert wird, oder am Ende des Agnus Dei, wo eine chromatisch absteigende Linie, die zuvor stets mit dem Text *dona eis requiem* verbunden war, mit dem wesentlich kürzeren und daher nur verzerrt deklamierbaren Text *sempiternam* unterlegt ist. Am Beginn des Cum sanctis läuft der musikalische Rhythmus insbesondere der Unterstimmen dem Sprechrhythmus zuwider:

---

[70] Siehe dazu das Schema S. 159.



Die Communio schließt – als solle ganz am Ende des Requiems nachdrücklich die Affinität zu älteren Satztechniken betont werden – mit einem breiten Plagalschluß. – Am Kyrie stört die Kürze. Kaum, daß in vier Takten der Chor die Worte *Kyrie eleison* gemeinsam vorgetragen hat, beginnt unter einer gedehnten, melodisch absteigenden Wiederholung des Wortes *eleison* im Tenor schon – in schlechter, melodische Parallelitäten nicht berücksichtigender Deklamation



– im Baß das *Christe eleison.* Nach einer etwas breiteren, vom Sopran und Alt begonnenen Wiederholung des *Christe eleison* schließt eine schwache, künstlich auf acht Takte ausgedehnte Kadenz, als letztes *Kyrie eleison* verwendet, den Satz. – Das Benedictus ist nichts weiter als eine Umtextierung des Rosettischen Sanctus, wobei aber die Prägnanz des Sanctusanfangs durch die nunmehr nötige Auftaktigkeit der beiden Choreinwürfe verlorengeht. Auch das neukomponierte, dem Benedictus unmittelbar angeschlossene Osanna entfernt sich in seiner Haltung kaum von der des Sanctus. Es deklamiert blockhaft und faßt zwei am Anfang einander gegenübergestellte Osannarufe mit einer breiten Chorkadenz auf *Osanna in excelsis* – deren letzter Teil noch einmal wiederholt wird – zusammen. Selbst ein an Rosettis Sätze erinnernder instrumentaler Tonikaschlußblock erscheint. Doch fehlt das für Rosetti typische Unterstützen der Chorgliederung durch Flächenbildung im Orchester. So werden etwa die punktierten Fanfarenfiguren des Sanctus, die in den zweiten Violinen und im ersten Fagott des Osanna für einige Takte übernommen sind, zu verschiedener Zeit verlassen. Wie im neuen Pleni/Osanna und in der Dies-irae- und Sequenzerweiterung der Partitur Mbs 3086 zeigt sich auch hier, daß man die instrumental konzipierte und trotzdem den Text nicht unberücksichtigt lassende Satztechnik des Rosettischen Requiems nicht zu kopieren vermochte.

Zusammenfassung

Die Überlieferungsgeschichte von Rosettis 1776 entstandenem Requiem ist in mancher Hinsicht ungewöhnlich: Handschriften mit der Komposition sind in großer Zahl verbreitet und wurden über einen auffallend langen Zeitraum angefertigt; eine der Handschriften mit der Komposition verzeichnet Lorenz Justinian Ott als den Komponisten (WEY 369)[71]. Die Komposition ist in den verschiedenen Handschriften an unterschiedliche Aufführungssituationen (z. B. Bläserbesetzungen) adaptiert und in den Partituren Mbs 3086 und Wgm I 8489 und den Stimmen Tl Z 115, Mbs 327 und WEY 369 durch von anderen Komponisten vorgenommene Erweiterungen, in einigen Handschriften (Tl Z 115, WS 572) durch Doppeltextierungen einzelner Sätze und in der Partitur B 18913 durch Unterlegung mit deutscher Sprache für verschiedene liturgische Bedürfnisse verwendbar gemacht worden. Alles spricht wohl dafür, daß das anfangs[72] zitierte lobende Urteil Chr. Fr. D. Schubarts konkreten Hintergrund hatte: daß nämlich Rosettis Requiem – eine einst für eine Hofkapelle ohne jede Kirchen- und Vokalmusiktradition[73] geschriebene, in Rosettis früheste Schaffenszeit fallende[74] und in der kurzen Zeitspanne zwischen dem Tod der Fürstin Maria Theresia am 9. 3. 1776 und den Proben zur Aufführung am 26. 3. verfaßte, eigentlich also unter gar nicht förderlichen Umständen entstandene Komposition – zu einer der beliebtesten Requiemkompositionen avancierte und zahlreiche Aufführungen erlebte. Daher halte ich es nicht für unwahrscheinlich, daß es doch dieses Requiem war, das – sei es in seiner Originalfassung, sei es um die liturgisch benötigten Stücke erweitert –

---

[71] Auch zwei andere Requiemkompositionen in Es-dur tauchen einerseits unter Rosettis und andererseits unter fremdem Namen auf: das Requiem WEY 393 in Benediktbeuern, Pfarrkirche, Bibliothek 241 unter dem Namen Lorenz Justinian Ott, das Requiem in Ottobeuren (Allgäu), Bibliothek der Benediktinerabtei Mo 726 in WS 485 unter dem Namen Gilbertus Michl.

[72] Siehe S. 139 mit Anm. 5.

[73] Am Hof waren nicht einmal Sänger fest angestellt – s. Schiedermair, S. 104 f. und DTB, S. XV.

[74] Das Requiem wird von Kaul, S. 7 als die früheste nachweisbare Komposition Rosettis angesehen.

zu Mozarts Totenfeier in Prag erklang[75]. Rosetti handhabt die neue, der Instrumentalmusik entlehnte Satztechnik schon in diesem Frühwerk so sicher, so viel besser als manche in ihrer Kirchenmusik im Zwiespalt zwischen Traditionellem und Neuem, zwischen „Kirchlichem" und „Weltlichem" befangenen Zeitgenossen, daß kein Grund bestehen konnte, das Werk 1791 zu verwerfen[76].

Unbeantwortet bleiben muß die Frage, von wem und für welche Gelegenheit die in den Partituren Mbs 3086 und Wgm I 8489 festgehaltenen, gegenüber Rosettis Sätzen qualitativ abfallenden Erweiterungen geschaffen wurden. Daß die Stimmen WEY 369 die vom Schriftbild her autograph wirkenden Erweiterungen der Partitur Mbs 3086 in sauberer Abschrift fast exakt wiedergeben, spricht dafür, daß die auf ihrem Titelblatt auf 1800 datierte Partitur vor den spätestens 1792 geschriebenen Stimmen entstanden ist. Ich möchte nicht ausschließen, daß die allem Anschein nach sehr eilige Komplettierung des Requiems in der Partitur Mbs 3086 mit der Prager Aufführung 1791 in Verbindung steht. Zwischen dem Tod Mozarts und der Prager Trauerfeier lagen nur neun Tage, so daß Rosetti, der ja bereits seit 1789 kränkelte[77], möglicherweise nicht in der Lage war, das Werk rasch selbst zu erweitern, weswegen man die fehlenden Sätze von anderer Seite anfertigen ließ. Vielleicht gab der Tod Rosettis am 30. 6. 1792[78] schließlich den Anstoß, die Weyarner Stimmenabschrift des so hoch angesehenen Werks als eine Komposition Lorenz Justinian Otts auszugeben.

---

[75] Siehe hingegen Murray, S. 221 und die oben in Anm. 9 erwähnten Werkverzeichnisse. Die Meinung, das heute in der Schweriner Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek liegende Titelblatt eines Rosettischen Requiems habe zu der 1791 aufgeführten Komposition gehört, ist wohl als Legende einzustufen, die ihren Ursprung vermutlich bei der entsprechenden Anmerkung bei Kade, S. 170 nimmt. Kades Anmerkung dürfte ebenso wie seine Angabe eines Incipits (s. dazu oben Anm. 32) auf einem Irrtum beruhen.

[76] So hingegen Murray, S. 221.

[77] Fitzpatrick, S. 246.

[78] DTB, S. XXXIV.