



Rosetti-Nachrichten 5 (2024)

der Internationalen Rosetti-Gesellschaft e. V. (IRG)
Schriftleitung: Günther Grünstedel

ISSN 2748-4033

Liebe Leserin, lieber Leser,

wie schon in der letzten Nummer der ›Rosetti-Nachrichten‹ wird auch in der vorliegenden Ausgabe das Oratorium ›Der sterbende Jesus‹ mehrfach im Fokus stehen. Der erste Beitrag beleuchtet das Musikleben an der Wallersteiner Hof- und Pfarrkirche St. Alban im 18. Jahrhundert, in der ja auch die Uraufführung von Rosettis wohl bedeutendstem geistlichen Werk stattgefunden hat. Folge 12 des Rosetti-Konzertführers beschäftigt sich nicht nur mit den Salve-Regina-Arien, sondern beginnt auch mit der Beschreibung der größeren geistlichen Werke des Meisters. Den Anfang macht die Nummer G1 in Murrays Werkverzeichnis, ›Der sterbende Jesus‹. Es folgt eine ausführliche Besprechung der kürzlich beim Label cpo erschienenen Erstein spielung des Oratoriums sowie ein kurzer Bericht über wiederentdeckte Flötenkonzerte des Augsburger Musikdirektors Friedrich Hartmann Graf, die in der ›Antonio-Rosetti-Musikschule‹ in Wallerstein aufgetaucht sind, ursprünglich aber zum Musikalienbestand der Wallersteiner Hofmusik gehörten. Danach gilt es noch, auf ein paar runde Geburtstage hinzuweisen und eines Todesfalls zu gedenken, ehe Nachrichten und Termine und eine kurze Vorschau auf die kommenden Rosetti-Festtage den Schlusspunkt setzen.

Im Namen der IRG wünsche ich allen Leserinnen und Lesern viel Freude bei der Lektüre des neuen Hefts.

Stadtbergen, im Mai 2024

Der Schriftleiter

Zur Musikpflege an der Wallersteiner Hof- und Pfarrkirche St. Alban im 18. Jahrhundert¹

Die Wallersteiner Pfarrkirche St. Alban wurde anstelle eines älteren Vorgängerbaus, von dem heute nur noch der quadratische Turmunterbau (um 1530) erhalten ist, zu Anfang der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts errichtet.² Der Turmunterbau wurde wohl 1611 um das Oktogon mit romanisierenden Bogenfriesen und Zwiebelhaube erhöht. Langhaus und Chor entstanden zeitnah und wurden 1613 fertiggestellt. Die Weihe des Gotteshauses erfolgte 1616. Der namentlich nicht belegte Baumeister war möglicherweise der *welsche Maurer* Hans Alberthal (oder ein Mitglied seiner Familie). 1604–1618 in Wallerstein fassbar, errichtete er u. a. nach 1600 für die Grafen von Oettingen das Jagdschloss Hirschbrunn.³



Abb. 1: St. Alban von Norden

Der Bau ist ein für die Region ziemlich seltenes Beispiel einer nachgotischen, zweischiffigen Hallenkirche mit vier Jochen und Sternrippengewölbe, zwei halbrunden Apsiden, einem Turm an der Südseite sowie einem Sakristeianbau im Norden. Im Inneren befindet sich über der Sakristei eine im 18. Jahrhundert ausgebaute, zweigeschossige Herrschaftsloge. Die zweigeteilten hohen Rundbogenfenster zeigen gotisierendes Fischblasenmaßwerk. Der 1797 von Ignaz Ingerl (1752–1800) geschaffene Hochaltar an der östlichen Mittelstütze wurde 1890/92 bei der Renovierung der Kirche seines klassizistischen Charakters weitgehend beraubt (original ist noch die Figur des hl. Alban und Teile des Auszugs). Neugestaltet wurden ab 1890 auch die beiden Seitenaltäre sowie der Schalldeckel der Kanzel von 1685. Großformatige Gemälde des Schweizer Malers Johann Martin Veith (1650–1717) sowie der Wallersteiner Künstler Georg Kaspar Prenner (1708–1766) und Anton Wintergerst (1737–1805) zieren den Kirchenraum. In den Apsiden befinden sich u. a. Epitaphien für die Grafen Ernst II. (1594–1670) und Wolfgang IV. zu Oettingen-Wallerstein

(1629–1708) sowie für den gräflichen Oberamtmann und Rat Elias Simon Violeth (1625–1701).

Die untere der beiden Emporen an der Westseite der Kirche stammt aus der Erbauungszeit, die obere, auf der sich heute die Orgel (Steinmeyer, 1869) befindet, wurde in den Jahren nach 1844 eingebaut.

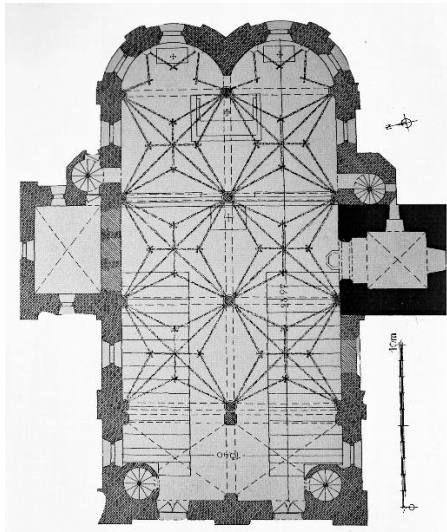


Abb. 2: Grundriss der Pfarrkirche St. Alban

Zur Orgelhistorie

Von einer Orgel in St. Alban wird erstmals 1672 im Zusammenhang mit dem geplanten Verkauf des bisherigen Instruments an die Wallfahrtskirche in Buggenhofen berichtet, zu dem es aber erst 1674 kam. Bei der neuen Orgel, die wie ihre Vorgängerin im Chor hinter dem Hochaltar aufgestellt wurde, handelte es sich wohl um ein gebrauchtes Werk von unbekannter Hand, das von dem Nördlinger Orgelbauer Paul Prescher (1628–1695) aufgestellt und 1683 auch erneuert wurde.⁴ Bereits 1724 folgte auf das offenbar kleine Werk eine größere Orgel aus der Donauwörther Werkstatt von Johann Georg Fux (1651–1738),⁵ zu der 1739 ein Positiv hinzukam. 1759/60 arbeitete Jakob Philipp Bouthellier⁶ (1710–1781) aus Dinkelsbühl an dem größeren Instrument, 1764/67 Paul Preschers Enkel Johann Wilhelm Prescher (1694–1777)⁷ sowie 1770/71 und 1779/80 Johann Adam Gröber⁸ (belegt 1770–1796) aus Deiningen.

Die Kirchenmusik (Sänger wie Instrumentisten) war seit alters hinter der Orgel postiert. Wegen eines geplanten Orgelumbaus gab Fürst Kraft Ernst (1748–1802) im Jahr 1781 bei seinem Hofmusiker Antonio Rosetti (1750–1792), der als Komponist bereits über weitreichendes Ansehen verfügte und mit Joseph Reicha (1752–1795) der Hofkapelle vorstand, ein Gutachten in Auftrag. Rosetti legte es umgehend vor und äußerte sich hierin nicht nur zum Orgelumbau, sondern im Hinblick auf die ungünstigen akustischen Verhältnisse bei der Kirchenmusik auch zur Verlegung des Musikchors: *Wenn die*

Orgel nun zurück an die Mauer gesetzt wird, so erhält der vordere Chor einen Platz bis an die in der Mitte stehende Säule von 8 Schuh; dann wird vor der Säule eine Krümmung von 3 Schuh hinauswärts in den Chor gebaut, in welcher die Vocalisten ihren Platz haben. Die Instrumentisten stehen hinter der Säule im offenen Chor zu beiden Seiten der noch hinter ihnen stehenden Orgel. Der Organist /: weil das Positiv von der Orgel bey der Versezung abgenommen und in einer Arth von Tisch vorwärts gebaut wird :/ sitzt mit dem Gesicht gegen den Altar gleichsam an einem Tische, wo er sein Clavier und Pedal spielt, und über seine Vorlage von Noten den Altar sowohl als das ganze Orchestre vor sich sehen kann. Der zudem bestehende Sängerchor auf der Westempore (wohl für Werke ohne oder mit nur kleiner Instrumentalbegleitung) sollte aufgelassen und mit dem unteren Musikchor vereinigt werden.⁹

Eine Reaktion auf Rosettis Vorschläge blieb offensichtlich aus, so dass er sich veranlasst sah, im Frühjahr 1785 seine Forderungen in den Kernpunkten zu wiederholen.¹⁰ Erst im Rahmen des großangelegten Orgelumbaus von 1790, der einem Neubau fast gleichkam, änderten sich die Verhältnisse. Rosetti hatte Wallerstein zu dem Zeitpunkt allerdings längst verlassen und war als Hofkapellmeister in den Dienst des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin getreten. Die neue Orgel erhielt ihren Platz zusammen mit dem Sänger- und Instrumentalchor nunmehr auf der Westempore. Ihr Schöpfer war Joseph Höß (1745–1797) aus Ochsenhausen, der um diese Zeit auch die große Orgel in der Reichsabtei Kaisheim erneuerte.¹¹

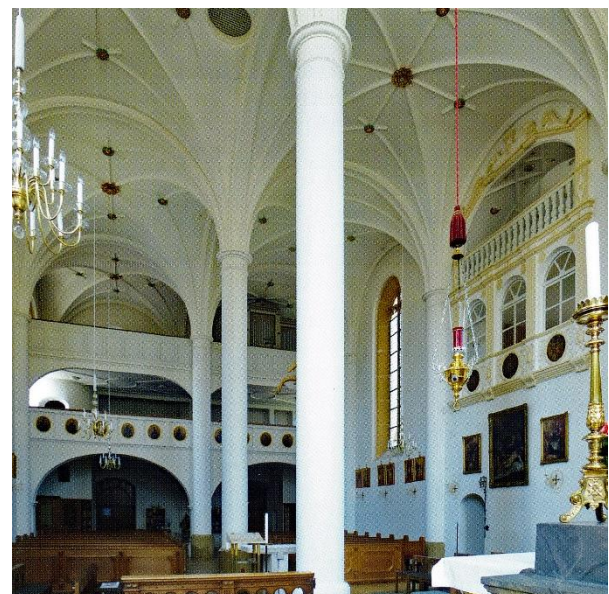


Abb. 3: Inneres gegen Westen

Kaum 15 Jahre später kam es zu einem neuerlichen Umbau. 1804 wurden aus dem Kloster ›Heilig Kreuz‹ in Donauwörth, das 1802 an das Haus

Oettingen-Wallerstein gefallen war, eine kleine Orgel sowie eine größere Anzahl von Pfeifen für die Erneuerung der Hauptorgel von St. Alban nach Wallerstein gebracht. Planung und Ausführung des Projekts lagen in Händen des damaligen Musikdirektors Franz Xaver Hammer (1760–1818) und des Geistlichen Franz Sailer, der der jungen Herrschaft Musikunterricht erteilte. Als Mitarbeiter Sailers, der die praktischen Arbeiten leitete, fungierten die Wasseralfinger Orgelbauer Franz (* 1731) und Joseph Allgeyer (1775–1843).¹²

Zum Personal

Anfang des 17. Jahrhunderts hatte der Schulmeister nicht nur das Amt des Organisten und des Mesners mitzuversehen, sondern auch den liturgischen Gesang wohl mehr oder weniger solistisch auszuführen.¹³ Bereits um 1650 wurde der Mesnerdienst abgetrennt und ab Ende des Jahrhunderts existierte sogar ein kleines Vokalensemble, das aber wohl nicht mehr als eine Handvoll Sängerinnen und Sänger umfasste und nur von Fall zu Fall entlohnt wurde. Allerdings ist für einige Sängerinnen und Sänger schon 1682/83 ein jährliches »Douceur« belegt.¹⁴

Der erste hauptamtliche Organist (und Chorregent) war Ferdinand Schmid (um 1670 – 1745) aus Dunstelingen, der seine Ausbildung im Kloster Neresheim erhalten hatte und seit 1694 in Wallersteiner Diensten stand.¹⁵ Zunächst versah er auch das Amt des Schulmeisters. Erst als 1716 die beiden Funktionen getrennt wurden, konnte er sich ausschließlich der Musik widmen. Bei seinem Tod am 4. Juli 1745 zählte seine eigene Musikaliensammlung mehrere hundert Werke. Daneben hinterließ er ein ebenfalls mehrere hundert Werke umfassendes Verzeichnis der Musikalien, die sich »auf dem Kirchenchor von Wallerstein, der dem Volk zu mit einem Gitter abgeschlossen war, befanden und diesem gehörten.«¹⁶ Trotz des reichhaltigen Musikalienschatzes scheint es um das Kirchenmusikpersonal auch in den letzten Amtsjahren Schmidts nicht gut bestellt gewesen zu sein. So waren im Jahr 1742 *außer deme Organisten oder Chorj-Regenten, deme Schulmeister, dan der nunmehr mit 15 fl. aus herrschaftl: Spezialgnadt besoldeter Discantistin Diettelmajerin, weder Vocalisten noch Instrumentisten allhier befindlich [...]. Da ein Baßist außer Zweifel nothwendig undt der supplicirendte Egetemajer hierzu wohl tauglich wäre, gestallten er auch in deme Nothfall mit Singen des Tenors und Streichung der Violin aushelfen könnte*, wurde empfohlen, ihn aufzunehmen und ihm wie der *Discantistin* ein jährliches »Douceur« von 15 Gulden auszuwerfen.¹⁷

Auf Schmid folgte 1745 der aus Dinkelsbühl stammende Franz Ignaz Schreiber (1689–1777), der schon seit 1740 als Kanzlist in gräflichen Diens-

ten gestanden und 1743 ein Expektanz-Dekret auf die Stelle des Organisten und Chorregenten erwirkt hatte.¹⁸ Auch unter Schreiber scheint sich der Personalbestand der Kirchenmusik nur langsam gebessert zu haben, forderte er doch 1756 noch immer eine Ausstattung mit je zwei Diskantisten, Altisten, Tenoristen, Bassisten, Organisten und vier Instrumentisten, wobei Diskant (Sopran) und Alt mit Singknaben besetzt werden sollten.¹⁹ Das Chorregentenamt hatte er bis Ende 1764 bzw. Anfang 1765 inne. Danach ist er u. a. in Neresheim, Dillingen, Augsburg, Nördlingen und Ellwangen fassbar. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Neresheim. Vor seinem Abzug stellte er ein Inventar der auf dem *Pfarr Chor vorhandene Musicalien und Instrumenten* sowie einen *Catalogus* seiner eigenen Musikalien auf, die auch in Gottesdiensten zum Einsatz gekommen waren.²⁰



Abb. 4: Inneres gegen Osten

Nachfolger Schreibers wurde 1765 der aus dem böhmischen Königstadt gebürtige Hofmusiker Franz Xaver Pokorny (1729–1794), der schon seit 1749 in gräflichen Diensten stand und 1753 zur weiteren musikalischen Ausbildung zunächst zu Joseph Riepel (1709–1782) nach Regensburg und daran anschließend zu Ignaz Holzbauer (1711–1783) nach Mannheim geschickt wurde. Im November 1754 erwirkte er ein Expektanz-Dekret auf die Chorregentenstelle. Neben seiner Mitwirkung in der Hofmusik erteilte er der jungen Herrschaft Unterricht in der Musik und übernahm ab 1760/61 wohl auch die Leitung der Hofkapelle. Pokorny versah das Amt des Chorregenten letztlich kaum mehr als ein Jahr, da er nach dem Tod des Grafen Philipp Karl (1722–1766) Ende Mai 1766 auf seine Bitte hin die Erlaubnis erhielt, *auf 3. bis 4. Jahr* außer Landes zu gehen und sich als Chorregent von einem Substituten vertreten zu lassen. Noch im selben Jahr erscheint er bereits auf einer Gehaltsliste des Fürsten von Thurn und Taxis, der neben der Residenz in Regensburg auch auf dem Härtsfeld über eine ansehnliche Grundherrschaft verfügte. Im Januar

1770 trat er dann endgültig in Thurn und Taxis'sche Dienste über. Während seiner kurzen Chorregentenzeit vermehrte Pokorny den Notenbestand an St. Alban einer eigenhändigen, aber undatierten Zusammenstellung zufolge um eine Reihe von Werken, die er teilweise lediglich beschaffte bzw. kopierte, von denen einige aber auch aus seiner Feder stammten.²¹

Im Juni desselben Jahres wurde der seit 1745 in Diensten stehende Bediente und Hofmusiker Johann Steinheber (1726–1807) zum Nachfolger von Pokorny ernannt.²² Als Chorregent war Steinheber von Anfang an nicht unumstritten. Schon Ende 1776 stellte Fürst Kraft Ernst Antonio Rosetti auf dessen Drängen hin ein Expektanz-Dekret auf dessen Posten aus.²³ Nicht zuletzt das stattliche Einkommen des Chorregenten, das Rosettis bisheriges Gehalt beinahe verdoppelt hätte, dürfte ein wichtiges Motiv für dessen Bemühungen um das Amt gewesen sein.²⁴ In der Folge machte Rosetti immer wieder Vorschläge, die zum Ziel hatten, die Kirchenmusik an St. Alban zu verbessern, sei es hinsichtlich des Standorts von Orgel und Musikchor,²⁵ sei es in Bezug des auf die Person Steinhebers selbst, dem er jegliche Qualifikation für sein Amt absprach.²⁶ Zumindest in Bezug auf die gesanglichen Leistungen des örtlichen Kirchenmusikpersonals war Hofmusikintendant Ignaz von Beecke (1733–1803) derselben Ansicht wie Rosetti, klagte er doch in einem Brief vom April 1783 dem befreundeten Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters Wolfgang Heribert von Dalberg (1750–1806), in den Gottesdiensten immer wieder das Gekreische der verwünschten Wallersteiner Sängerinnen (*entendre criailles nos maudites chanteuses*) ertragen zu müssen.²⁷



Abb. 5: Antonio Rosetti
Lithographie von H. E. von Wintter, 1818

Anfang Mai 1785 übergab Rosetti dem Fürsten eine Denkschrift, in der er personelle Konsequenzen forderte mit dem Ziel, den fast 60-jährigen Steinheber abzulösen und durch seine eigene Person zu

ersetzen. Zur Steigerung des musikalischen Niveaus schlug er außerdem die regelmäßige Teilnahme der Hofkapelle bei der Kirchenmusik und die Schaffung eines kleinen von ihm selbst geschulten und fest besoldeten Vokalensembles vor, das aus zehn Sängerinnen und Sängern bestehen und sich primär aus Mitgliedern der Hofmusik und der Hofdienerschaft sowie deren Angehörigen zusammensetzen sollte – ein Ensemble also, das Qualität garantieren, aber nur geringe Kosten verursachen würde.²⁸ In denselben Kontext gehört auch die Komposition des Passionsoratoriums ›Der sterbende Jesus‹, mit dem Rosetti dem Fürsten vor Augen führen wollte, was er als Komponist anspruchsvoller geistlicher Musik und als musikalischer Leiter von Hofkapelle und des vorgeschlagenen Vokalensembles zu leisten imstande war. Dass von seinen Vorschlägen zur Verbesserung der Kirchenmusik kaum etwas umgesetzt wurde, hing wohl auch damit zusammen, dass er den Wallersteiner Hof bereits 1789 verließ und somit der ›lange Atem‹ fehlte, den solche Entscheidungsprozesse am Hof des Fürsten Kraft Ernst in der Regel erforderten. Obwohl auch nach Rosettis Weggang die Kritik an Steinhebers Wirken nicht verstummte, behielt er seinen Posten bis an sein Lebensende.²⁹

Aus dem Jahr 1798 besitzen wir ein Schreiben des Hofmusikintendanten Beecke, in dem er Vorschläge unterbreitet, wie die nach wie vor *erbärmliche* Kirchenmusik verbessert werden könnte: *Wir haben eine Sopran-, eine schwache Alt-, eine gute Tenor- und zwey Baß-Stimmen. Wenn eine einzige von diesen Stimmen fehlt oder einer der Sänger, wie es im Winter öfters geschieht, krank ist, so ist das Ganze der Harmonie verdorben und ohne Effekt. Ich habe mich der Direction auf dem Chor [...] zur besseren Beförderung des musikalischen Kirchendienstes angenommen; ich bin öfters im Fall bald Discant, Alt, auch Tenor zu singen, wenn Feldmeyr³⁰ krank ist. Dies ist an keinem Hof Obliegenheit eines Musikintendanten. [...] Um dieser Sache abzuhelpen, sollte nothwendiger Weise jede Vokalstimme wenigstens dupplirt seyn. [...] Im Fall nun, da die hochfürstl. Hofmusik den Dienst an denen Tagen, an welchen die höchsten Herrschaften nicht in die Pfarrkirche gehen, zu verrichten nicht verbunden ist, ist freylich der Chor elend versehen. Der Chorregent Steinheber sitzt an seiner Orgel und wartet auf gut Glück, ob 2. bis 3. Geiger oder auch nur junge Schüler kommen, welche Violin spielen. Zum Singen hat er seine 2. Töchter, im Fall, daß keine krank ist, den alten Schulmeister zum Baß und selten den Buchbinder Lagler als Dilettante zum Tenor. Der Thurner /: der zwar öfters abwesend ist /:, spielt den Baß. Hierin besteht die ganze Besetzung der Musik, die öfters erbärmlich und nicht anzuhören ist.*

Beecke macht daher den Vorschlag, *an denen gemeinen Festtügen anstatt einer schlechten Musik den allgemeinen Kirchengesang einzuführen, welches meines Erachtens viel schöner und auferbaulicher ist als eine schlechte Musik*. Da aber seine bisherigen Bemühungen, *den an andern Orten gebräuchlichen Gesang von Kirchenliedern an der Elementarschule und der von Piaristen geführten Lateinschule einzuführen, bisher nicht erfolgreich gewesen seien, mußte hierüber ein ernstlicher gnädigster Befehl von Eurer Hochfürstl. Durchlaucht an die Oberen und Vorsteher der Schulen gegeben werden und sodann könnte man die Gesangbüchlein der an andern Orten, so wie in Baldern gewöhnlichen Kirchenlieder nebst den Melodien anschaffen und in den Schulen und Kirchen zum Gebrauch austheilen, welches wenig Geld und Mühe kosten würde. Nach und nach würde die ganze Kirchengemeinde singen lernen und gerne singen.*³¹



Abb. 6: Ignaz von Beecke
Silhouette von Joseph Widmann

Inwieweit Beeckes Vorschläge umgesetzt wurden, ist den Akten nicht zu entnehmen, doch dürfte in der Folge schließlich auch der Gemeindegesang an St. Alban Einzug gehalten haben. Nach Steinhebers Tod (1807) wurden noch zwei Chorregenten berufen, die als Hofmusiker in fürstlichen Diensten standen: Johann Nepomuk Hiebesch (1766–1820), der den Posten ab 1807 bis zu seinem Tod versah. Auf ihn folgte sein Schwiegersohn Johann Michael Mettenleiter (1791–1859), der das Amt weit mehr als 30 Jahre innehatte.³² Nach seinem Rückzug im Jahr 1856 ging die Verantwortung für die Wallersteiner Kirchenmusik in die Hände örtlicher Kräfte über.³³

Hofkapelle und Kirchenmusik

Um die lange Zeit äußerst bescheidene Aufstellung der Wallersteiner Kirchenmusik zu verstehen, muss man wissen, dass die Grafen zu Oettingen-Wallerstein bis weit ins 18. Jahrhundert hinein vor allem in Wien residierten. Die in St. Alban bestatteten Grafen Ernst II. und Wolfgang IV, dessen Sohn, hatten als Reichshofräte und Reichshofratspräsidenten

wichtige Ämter am Kaiserhof inne und kamen nur gelegentlich ins Ries. Ein Hofleben existierte lange Zeit nur ansatzweise. Wolffgangs Sohn Joseph Anton Karl (1679–1738) war zwar als kaiserlicher Geheimer Rat ebenfalls vor allem in Wien ansässig, dürfte aber vor allem in seinen letzten Lebensjahren mehr Zeit in seiner nordschwäbischen Heimat verbracht haben. Seine Söhne Johann Friedrich (1715–1744) und Philipp Karl machten Wallerstein dann zu ihrer Hauptresidenz. Unter Letzterem begann ab 1745 auch der Aufbau einer leistungsfähigen Hofmusik, die in seinem Todesjahr (1766) mehr als 20 Spieler umfasste. Ob sie in ihrer Gesamtheit auch schon im Gottesdienst zum Einsatz kam, ist allerdings nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Erst unter seinem Sohn Kraft Ernst, der 1773 an die Regierung kam, ist an hohen Festtagen die Mitwirkung der Kapelle bei der Kirchenmusik nachweisbar.

An den übrigen Sonn- und Feiertagen stand die Musik unter der Direktion des Chorregenten, der hierfür auf örtliche Kräfte ohne wirkliche Ausbildung, den Thurner und seine Gesellen sowie allenfalls einzelne Hofmusiker zurückgreifen konnte,³⁴ wobei die Mitwirkenden für ihre Dienste aus verschiedenen Quellen in bescheidenem Umfang entlohnt wurden. Wie kläglich die personelle ›Ausbeute‹ an einem Sonntag ausfallen konnte, an welchem *die höchsten Herrschaften nicht in die Pfarrkirche gehen*, beschreibt Hofmusikintendant Beecke in dem eben zitierten Schreiben aus dem Jahr 1798.³⁵



Abb. 7: St. Alban mit Pestsäule (1722/25)

Die von der Hofmusik bestrittenen Festtagsgottesdienste dürften dagegen oftmals durchaus glanz-

voll ausgefallen sein. Nicht selten wurde der volle Orchesterapparat aufgeboten. Hinsichtlich der Vokalparts war man allerdings neben einigen potenten Sängerinnen und Sängern aus dem Kreis des Hofpersonals wohl auch auf Verstärkung aus Steinhebers Gesangsensemble angewiesen.³⁶ Wallersteiner Hofmusiker schufen etliche Werke für diese Festgottesdienste und es ist davon auszugehen, dass auch auswärtige Meister regelmäßig auf dem Programm standen.³⁷ Jedoch lassen sich Aufführungen nur in wenigen Fällen mehr oder minder exakt belegen, und dies betrifft insbesondere Kompositionen der Hofmusiker. Auf einige davon sei abschließend noch kurz hingewiesen:

- Rosettis Requiem für die jung verstorbene Fürstin Maria Theresia (1757–1776), Kraft Ernsts erste Ehefrau, erlebte am 26. März 1776 anlässlich der feierlichen Exequien, die zwischen dem 26. und 28. März in St. Alban stattfanden, seine erste Aufführung. Im ausgehenden 18. Jahrhundert fand das Werk wohl nicht zuletzt aufgrund seiner leichten Ausführbarkeit weite Verbreitung und erklang sogar am 14. Dezember 1791 bei der großen Trauerfeier für Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) in Prag.³⁸



Abb. 8: Fürstin Maria Theresia
Porträtbüste von Ignaz Ingerl (?)

- Für das Hochamt anlässlich der Firmung von Prinzessin Friederike (1776–1831), der einzigen Tochter von Fürstin Maria Theresia und Fürst Kraft Ernst, am 9. November 1784 schuf Rosetti den nur fünfminütigen, aber sehr effektiv instrumentierten Festtagshymnus für Chor und volles Orchester ›Jesu, rex fortissime‹, dessen Text vom Ortpfarrer Valentin Riegger (1737–1800) stammte.³⁹
- Die Uraufführung seines Passionsoratoriums ›Der sterbende Jesus‹ auf einen Text des damaligen Regierungssekretärs Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel (1758–1813) am Karfreitag (25. März) 1785 wurde zu einem großen Erfolg für Rosetti. Im Jahr darauf ernannte Fürst Kraft Ernst ihn sogar zum Hofkapellmeister, eine Ehre, die am Wallersteiner Hof bis dahin noch niemandem zuteilgeworden war. Eine Besoldungserhöhung blieb aber aus und auch den ersehnten Chorregentenposten erhielt er nicht.⁴⁰

- Georg Feldmayr (1756–1834) schuf 1791 die groß angelegte Kantate ›Schrecken lagert sich furchtbar umher‹, die in der autographen Partitur als ›Oratorium‹ bezeichnet ist.⁴¹ Die Komposition entstand sehr wahrscheinlich unter dem Eindruck des Todes von Kraft Ernsts jüngerem Bruder Franz Ludwig (1749–1791) am 7. September 1791, den mit Feldmayr ein beinahe freundschaftliches Verhältnis verband. Eine Aufführung in St. Alban ist wahrscheinlich, ein konkretes Datum ist aber nicht bekannt.⁴²

- Ignaz von Beecke vollendete sein Passionsoratorium ›Die Auferstehung Jesu‹ 1794 auf einen Text des inzwischen zum Hofarchivar avancierten Karl Zinkernagel. Wir dürfen davon ausgehen, dass das Werk am Ostersonntag (20. April) 1794 in St. Alban seine erste Aufführung erlebte.⁴³

- Im Oktober 1800 komponierte Beecke auf dem markgräfllich ansbachischen Landgut Schwaningen,⁴⁴ wohin die fürstliche Familie und Teile des Hofstaats in den Wirren der ›Koalitionskriege‹ geflohen waren, eine Messe in D-Dur. Auf der erster Partiturseite notierte er: *Missa fatta e finita il 22. d'ottobre 1800 a Schwaning da me Beecke nel tempo de l'Emigratione. per passar il tempo, e far Essequir-la nel occasione della pace, che desidera tutta La humanità.* (Messe, gemacht und vollendet am 22. Oktober 1800 in Schwaningen von mir, Beecke, in der Zeit der Emigration, zum Zeitvertreib und um sie im Fall des Friedens, den die ganze Menschheit ersehnt, aufführen zu lassen). Nach geschlossenem Frieden konnte man Ende April 1801 endlich nach Wallenstein zurückkehren. Da die Mitglieder der Hofmusik in Wallenstein hatten bleiben müssen, wurden die Stimmen von Hofkopist Franz Xaver Link (1759–1825) erst jetzt ausgeschrieben. Eine Aufführung der ›Friedensmesse‹ ließ mit Sicherheit nicht lange auf sich warten.⁴⁵

GÜNTHER GRÜNSTEUDEL

ANMERKUNGEN

¹ Über die Musikpflege an St. Alban hat sich als erster der Neresheimer Benediktiner Paulus Weissenberger ausführlich geäußert: WEISSENBERGER, Paulus: Geschichte der Katholischen Pfarrei Wallenstein, Wallenstein 1946, Teil 1, Bau- und Kunstgeschichte, S. 10–14; Teil 2, Kulturgeschichte, S. 34–49. Im Folgenden wird immer wieder auf diese Arbeit Bezug genommen werden. Dabei konnten auch einige Irrtümer des Verfassers korrigiert werden.

² Zur Bau- und Kunstgeschichte vgl. ebenfalls WEISSENBERGER: Geschichte 1 (wie Anm. 1), S. 4–30, 59–63, sowie SPONSEL, Wilfried: Zur Bau- und Kunstgeschichte von St. Alban in Wallenstein, in: Historischer Verein für Nördlingen und das Ries: Jahrbuch 30 (2002), S. 171–177; BUSHART, Bruno/PAULA, Georg: Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III, Schwaben, München 2008, S. 462, 1070 f.; STEGER, Hartmut: St. Alban in Wallenstein, Wallenstein 2014.

³ Fürstlich Oettingen-Spielberg'sches Archiv Schloss Harburg (FÖSAH), S Reg E 113, Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sches Archiv Schloss Harburg (FÖWAH), III.5.4b-1. Ob jener Hans Alberthal mit dem hochstiftisch augsburgischen Baumeister Johann Alberthal (1575/80–1648) identisch ist, bedarf noch der Klärung.

⁴ WOHNHAAS, Theodor: Die Orgelbauerfamilie Prescher in Nördlingen, in: Musik in Bayern 74 (2009), S. 49–79, hier S. 59. Zu Prescher und seiner Familie vgl. neuerdings auch KÖRNDLE, Franz: Der Nördlinger Orgelmacher Paul Prescher und seine Orgel in Niederschönenfeld (1683), in: Musik in Bayern 85 (2020), S. 87–105.

⁵ WOHNHAAS: Prescher (wie Anm. 4), S. 59. Zu Fux vgl. FISCHER, Hermann/WOHNHAAS, Theodor: Lexikon süddeutscher Orgelbauer (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 116), Wilhelmshaven 1994, S. 104 f.

⁶ FISCHER/WOHNHAAS: Lexikon (wie Anm. 5), S. 42.

⁷ KÖRNDLE: Prescher (wie Anm. 4), S. 90 f.

⁸ FISCHER/WOHNHAAS: Lexikon (wie Anm. 5), S. 125.

⁹ Rosetti an Fürst Kraft Ernst, Wallerstein, [August 1781]; FÖWAH, VI.42.11-1 (Nr. 1).

¹⁰ ROSETTI, Antonio: Bemerkung zum Endzwecke, eine gute Kirchen Musik zu errichten, Wallerstein, 4.5.1785; FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 10).

¹¹ MAYR, Johannes: Das Schaffen des Orgelbauers Joseph Höß, in: LADENBURGER, Michael (Hg.): Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert, Tutzing 1991, S. 274; FISCHER/WOHNHAAS: Lexikon (wie Anm. 5), S. 172 f. Zur Disposition der Höß-Orgel vgl. WEISSENBERGER: Geschichte 1 (wie Anm. 1), S. 12.

¹² Zur Disposition der Orgel nach dem Umbau von 1804/05 vgl. WEISSENBERGER: Geschichte 1 (wie Anm. 1), S. 14. Zur Orgelbauerfamilie Allgeyer vgl. HALLER, Thomas: Die Orgelmacherfamilie Allgeyer in Wasseraalpfingen und Hofen, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 82 (2015), Heft 1, S. 9–16.

¹³ Die Einführung des Volksgesangs im Gottesdienst wurde erst Ende des 18. Jahrhunderts von Hofmusikintendant Beecke gefordert; vgl. Anm. 31.

¹⁴ WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 35.

¹⁵ Zu Schmid vgl. WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 35–38.

¹⁶ Beide Verzeichnisse sind abgedruckt in WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 35–38.

¹⁷ Bittgesuch an Graf Johann Friedrich, Wallerstein, 7.3.1742; FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 3).

¹⁸ Zu Schreiber vgl. GRÜNSTEUDEL, Günther: Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Hofmusik (Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben 45), Augsburg 2017, S. 226 f.

¹⁹ Specificatio. Was zur Kirchen Musique erforderlich, Wallerstein [1756]; FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 19).

²⁰ FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 19); Abdruck in VOLCKAMER, Volker von: Geschichte des Musikalienbestandes, in: HABERKAMP, Gertraut: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek Schloß Harburg (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 3), München 1976, S. XV, XVIII–XXIV.

²¹ Zu Pokorny vgl. GRÜNSTEUDEL: Hofkapelle (wie Anm. 18), S. 209–212; DERS.: »... daß ich meinem gnedigsten Herrn Grafen Contentir«. Neues zur Biographie von Franz Xaver Pokorny, in: Musik in Bayern 69 (2005), S. 71–94.

²² Zu seiner »Instruktion«, die er beim Amtsantritt erhielt, vgl. WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 40 f.

²³ FÖWAH, VI.42.13-1 (Nr. 14).

²⁴ WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 41, zufolge kam Steinheber 1786 alles in allem auf rund 380 Gulden pro Jahr.

²⁵ Vgl. Anm. 9.

²⁶ FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 10).

²⁷ Beecke an Dalberg, Wallerstein, 11.4.1783; BSB, Cod. germ. 4830/151.

²⁸ ROSETTI: Bemerkung (wie Anm. 10).

²⁹ Zu Steinheber vgl. GRÜNSTEUDEL: Hofkapelle (wie Anm. 18), S. 229 f.

³⁰ Gemeint ist der Hofviolinist Georg Feldmayr, der zu der Zeit nicht nur die Hofkapelle leitete, sondern auch ein fähiger Tenorsänger war.

³¹ Beecke an Fürst Kraft Ernst, Wallerstein, 23.12.1798; FÖWAH, VI.42.13-2 (Nr. 23).

³² Zu Hiebesch und Mettenleiter vgl. GRÜNSTEUDEL: Hofkapelle (wie Anm. 18), S. 168 f., 201–203.

³³ WEISSENBERGER: Geschichte 2 (wie Anm. 1), S. 62 (Anm. 36).

³⁴ GRÜNSTEUDEL: Hofkapelle (wie Anm. 18), S. 83 f.

³⁵ Wie Anm. 31.

³⁶ Inwieweit das von Rosetti in seiner Denkschrift vom Mai 1785 vorgeschlagene Vokalensemble (wie Anm. 10) etabliert werden konnte, ist nicht bekannt.

³⁷ Vgl. hierzu HABERKAMP: Katalog, passim (wie Anm. 20). Unter den auswärtigen Komponisten, deren Werke im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts angeschafft wurden, finden sich zahlreiche prominente Namen wie Ignaz Holzbauer, Luigi Gatti, Jan Antonín Koželuh und Georg Joseph Vogler sowie die Wiener Meister Florian Leopold Gassmann, Joseph und Michael Haydn, Leopold Hofmann und Johann Baptist Vanhal.

³⁸ MURRAY, Sterling E.: *Das Requiem war von dem berühmten Kapellmeister Rosetti*. Rosettis Beitrag zur Trauerfeier für Mozart in Prag, in: Rosetti-Forum 7 (2006), S. 3–11. Zu Maria Theresias Todestag vgl. MATRICULA ONLINE: Kath. Pfarrei Wallerstein, Sterbefälle 1750–1805, 9.3.1776.

³⁹ SCHECK, Helmut: Zur Entstehung von Rosettis Hymnus *Jesu, rex fortissime*, in: Rosetti-Forum 6 (2005), S. 43–45.

⁴⁰ GRÜNSTEUDEL, Günther: Zu Antonio Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus*, in: Historischer Verein für Nördlingen und das Ries: Jahrbuch 33 (2011), S. 425–443; überarbeitet in: Antonio Rosetti, *Der sterbende Jesus* (CD), Georgsmarienhütte 2024, S. 9–14, Best.-Nr.: cpo 555 567-2. – Für die zahlreichen Messvertonungen, die Rosetti während seiner Wallersteiner Jahre schuf, liegen leider keinerlei konkrete Entstehungs- bzw. Erstausführungsdaten vor; vgl. hierzu BIENER, Roland: Die geistlichen Werke Antonio Rosettis. Werke – Quellen – Echtheitsfragen, Beeskow 2011.

⁴¹ Die Titelformulierung »Oratorium« verweist wohl auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs im Sinne von »Gebetsraum«.

⁴² GRÜNSTEUDEL, Günther: Georg Feldmayr. Eine Übersicht über sein Schaffen, in: Musik in Bayern 75 (2010), S. 13, 26. Das im selben Jahr entstandene Requiem c-Moll von Feldmayr könnte durchaus bei den Trauerfeierlichkeiten für Graf Franz Ludwig zur Aufführung gekommen sein; ebd., S. 23. Das in der oben genannten Veröffent-

lichung genannte Sterbedatum Franz Ludwigs beruht auf einem Irrtum; vgl. hierzu MATRICULA ONLINE: Kath. Pfarrei Wallerstein, Sterbefälle 1750–1805, 7.9.1791.

⁴³ TEICHNER, Christoph: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Ignaz Franz von Beeckes, Berlin 2020 (Musik in Baden-Württemberg. Quellen und Studien 11), S. 599–613, 689 f.

⁴⁴ Seit der Abdankung des Markgrafen Carl Alexander (1736–1806) im Jahr 1790 gehörte das Landgut zum Königreich Preußen.

⁴⁵ GRÜNSTEUDEL: Hofkapelle (wie Anm. 18), S. 75 f.; TEICHNER: Verzeichnis (wie Anm. 43), S. 617–621, 694.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: www.pinterest.de/pin/858428378947032339.

Abb. 2: STEGER: St. Alban (wie Anm. 1), S. [2].

Abb. 3: STEGER: St. Alban (wie Anm. 1), S. 7.

Abb. 4: https://www.ferienland-donaues.de/sehenswertes/kath_pfarrkirche_st_alban-8742/#image-gallery-1-2.

Abb. 5: WINTTER, Heinrich Eduard von: Portraits der berühmtesten Compositeurs der Tonkunst, 1818.

Abb. 6: DEUTSCH, Otto Erich (Hg.): Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, Kassel 1961, S. 141.

Abb. 7: <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/the-most-beautiful-underrated-towns-along-germanys-romantic-road>.

Abb. 8: VOLCKAMER, Volker von: Aus dem Land der Grafen und Fürsten zu Oettingen, Wallerstein 1995, S. 128.

Antonio Rosetti – ein Führer durch sein Schaffen, Folge 12

Der Konzertführer mit Kurzanalysen wichtiger Werke Rosettis, der im Rosetti-Forum bis zur Folge 8 (Heft 20/2019) gediehen war, wird in den »Rosetti-Nachrichten« fortgesetzt. Nach wie vor folgen wir der von Sterling E. Murray in seinem Werkverzeichnis¹ gewählten Ordnung. Die Zählung nach Kaul² erscheint parallel dazu in Klammern. Auf diese Weise kann Murrays Katalog in Bezug auf Entstehungsdaten oder die Authentizität der verzeichneten Werke auf den aktuellen Stand gebracht werden.³ Da die zu besprechenden Werke durch die Verzeichnisse von Murray bzw. Kaul eindeutig identifiziert sind, kann auf Incipits verzichtet werden. Aufführungsmaterialien sind auf der Homepage der IRG (www.rosetti.de) aufgelistet.

F. Vokalmusik (2): Konzertarien

Unter den 27 Konzertarien, die Murray in seinem Werkverzeichnis nennt, finden sich auch etliche, die mit Sicherheit nicht von Rosetti stammen. Die acht Vertonungen des *Salve Regina* (F84–F89, F92, F100), jener marianischen Antiphon, die seit dem Mittelalter ihren Platz im monastischen Stundengebet hat, sind dagegen als authentisch einzustufen.

F84 • Salve Regina C-Dur

Komponiert: ca. 1773/76 oder früher (gilt für alle acht Kompositionen) • Besetzung: Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso

F85 • Salve Regina Es-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso • Spieldauer: ca. 4' • Tonträger: Marcia Porter, Camerata Filarmonica Bohemia, Johannes Moesus, Ars Produktion ARS 38095 (2011)

F86 • Salve Regina Es-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso • Spieldauer: ca. 4' • Tonträger: Gabriele Hierdeis, Mecklenburgisches Barockorchester »Herzogliche Hofkapelle«, Johannes Moesus, cpo 777 254-2 (2008)

F87 • Salve Regina G-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Violinen, 2 Violoncelli, 2 Flöten, Basso • Spieldauer: ca. 6'30' • Tonträger: wie F86

F88 • Salve Regina A-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso • Spieldauer: ca. 4' • Tonträger: wie F86

F89 • Salve Regina B-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso • Spieldauer: ca. 3'30' • Tonträger: wie F86

F92 • Salve Regina F-Dur

Besetzung: Tenor, 2 Violinen, 2 Violoncelli, Basso

F100 • Salve Regina B-Dur

Besetzung: Sopran, Tenor, 2 Violinen, Viola, Basso



Die »Musica instrumentalis Schwerin« während der Aufführung einer *Salve Regina*-Arie von Rosetti bei den »Rosetti-Festtagen« 2004 in St. Alban in Wallerstein

In ihrem Aufbau sind sie allesamt noch dem Generalbasszeitalter verpflichtet. Die Besetzung beschränkt sich in fünf Fällen (F84–F86, F88–F89) auf Sopran und Streicher; in F87 treten noch zwei Flöten hinzu. F92 ist als Tenorarie und F100 als Duett für Sopran, Tenor und Streicher angelegt. Was Murray veranlasst hat, diese Kompositionen in die Jahre 1790/91 zu datieren, bleibt unklar, sind sie doch mit ziemlicher Sicherheit Rosettis frühem Schaffen zuzuordnen. Die einzige erhaltene Quelle ist eine nicht datierte Partitur-Abschrift in der Staats-

bibliothek zu Berlin, die außerdem noch Rosettis *Miserere* (H40) enthält. Die Handschrift gehörte einst zur Musikaliensammlung des Bachsammlers Georg Poelchau (1773–1836) und gelangte nach dessen Tod in die Berliner Hofbibliothek. Viele der von ihm erworbenen Handschriften stammen aus dem norddeutschen Raum. Die Quelle könnte also durchaus im ›Umkreis‹ Rosettis entstanden sein, der nachweislich zahlreiche seiner bis dahin entstandenen Kompositionen 1789 von Wallerstein mit nach Ludwigslust nahm. Alle acht Vertonungen folgen im Prinzip dem Schema A-B-A' mit Coda. »Für die Erfindungsgabe eines jeden Komponisten ist die mehrfache Vertonung desselben Textes eine Herausforderung. Im vorliegenden Fall werden überzeugende individuelle Lösungen gefunden.«⁴ Die acht *Salve Reginas* sind handwerklich gekonnt gearbeitete Talentproben des jungen Rosetti, die ihn als Melodiker schon früh in glänzendem Licht erscheinen lassen.

G. Oratorien, Kantaten (1)

Im Abschnitt G von Murrays Werkverzeichnis finden sich nicht nur die beiden Passionsoratorien ›Der sterbende Jesus‹ und ›Jesus in Gethsemane‹, das großangelegte ›Halleluja‹ und die Festkantate zum 33. Geburtstag von Herzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin, ›Das Winterfest der Hirten‹, sondern auch ein paar kleinere Werke und eine Anzahl Kantaten, bei denen es sich teilweise um Parodien auf andere geistliche Werke des Komponisten handelt.

G1 • Der sterbende Jesus. Ein Oratorium
Text: Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel • Besetzung: Soli (Sopran, Alt, Tenor, Bass), Chor (SATB), 2 Violinen, Viola, Violoncello, Violone, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Orgel • Komponiert: 1784/85 • Spieldauer: ca. 56' • Tonträger: Anna-Lena Elbert (Sopran), Maria Anne Bierwirth (Alt), Georg Poplutz (Tenor), Daniel Ochoa (Bass), Vokalensemble BeckerPsalter, L'arpa festante, Johannes Moesus, cpo 555 567-2 (2024)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte sich in Deutschland eine neue Form des Oratoriums durch, die literarhistorisch und ästhetisch in den Umkreis der ›Empfindsamkeit‹ gehört. Die Hauptcharakteristika sind in ihrer im Vergleich zum barocken Prototyp veränderten Erzählhaltung sowie in ihrer relativen Kürze zu sehen. Ein lyrisch-besinnlicher Text, der die Bibelfestigkeit des Hörers voraussetzt und die Handlung nicht mehr im Einzelnen nacherzählt, löste die dramatische Erzählform des barocken Vorgängers ab. Im Mittelpunkt steht die durch eine gemäßigt rezipierte Aufklärung geprägte Reflexion des Bibeltextes,

oftmals ausgegeben als die Empfindungen der handelnden Personen, denen nun nicht mehr konsequent bestimmte Solostimmen konkret zugeordnet werden. Die Dramatik der biblischen Ereignisse erscheint auf diese Weise gemildert, der Hörer soll in eine unmittelbare, gefühlsmäßige Beziehung zum Text versetzt werden. Als Musterbeispiel eines solchen Librettos galt Carl Wilhelm Ramlers (1725–1798) Dichtung ›Der Tod Jesu‹ von 1754. Der Text wurde verschiedentlich in Musik gesetzt. Am bekanntesten wurde er in der Vertonung von Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), dessen Passionsmusik 1755 in Berlin seine erste Aufführung erlebte. In der Folge entstanden zahlreiche Werke dieses Genres, u. a. von Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Martin Kraus, Johann Heinrich Rolle und Ernst Wilhelm Wolf, die alle mehr oder weniger von Ramlers Text beeinflusst waren.

Rosettis erster Beitrag zu dieser Gattung, dem später mit ›Jesus in Gethsemane‹ (1790) noch ein zweiter folgte, entstand 1784/85 und sollte ihn nicht zuletzt auch für das Amt des Chorregenten an der Wallersteiner Hof- und Pfarrkirche St. Alban empfehlen. Mit dem neuen Opus, das am Karfreitag 1785 in St. Alban seine Uraufführung erlebte, wollte er Fürst Kraft Ernst (1748–1802) vor Augen führen, was er als Komponist anspruchsvoller geistlicher Musik zu leisten imstande war. Die Aufführung verfehlte die beabsichtigte Wirkung nicht. Das Chorregentenamt blieb Rosetti zwar versagt, doch zeichnete ihn der Fürst im Jahr darauf mit dem Kapellmeistertitel aus, einer Ehre, die bis dahin noch niemandem zuteilgeworden war. Im Sommer 1786 erschien die Partitur des ›Sterbenden Jesus‹ mit einer Widmung an den Fürsten bei dem renommierten Wiener Musikverlag Artaria im Druck. In den Folgejahren fand das Werk eine rasante Verbreitung, zu der die Leipziger Verlagshandlung Breitkopf nicht unwesentlich beitrug, indem sie sowohl die gedruckte Partitur als auch das Stimmenmaterial in Manuskriptkopie vertrieb. Partitur und Stimmen des Oratoriums sind in zahlreichen Sammlungen in ganz Europa und selbst in den USA erhalten geblieben. Sie zeugen von einer Fülle von Aufführungen bis ins frühe 19. Jahrhundert und von dem starken Eindruck, den das knapp einstündige Werk auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss.

Das Libretto stammt von dem Wallersteiner Regierungssekretär und nachmaligen Hofarchivar Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel (1758–1813). Es besteht aus drei Teilen, was sich jedoch nicht in einer Einteilung in Szenen niederschlägt: Der erste Teil (Nr. 1–8) ist noch am ehesten erzählend. Im Mittelpunkt stehen die Szene vor Pilatus sowie Jesu Kreuzigung und Tod; er schließt mit einem Zitat aus Matthäus 27 (Vers 51–52). Im zweiten Teil (Nr. 9–14), der die Szene auf Golgatha fortsetzt,

geht es vor allem um die Furcht von Jesu Mutter und ihren Kummer über den Verlust des Sohnes; die letzte Nummer dieses Abschnitts (*Selig sind von nun an alle*) folgt der Offenbarung des Johannes (14, Vers 13). Der abschließende dritte Teil umfasst die Nummern 15–23; sein Schauplatz ist das Grab Jesu. Zinkernagel bevorzugt eine rhythmisch deklamierte Prosa, nur in einem Teil der Arien und Chöre verwendet er die gebundene Sprache. Dem empfindsamen Oratorienstil entsprechend, konzentriert er sich, anstatt das Passionsgeschehen nachzuerzählen, auf die emotionalen Reaktionen der Protagonisten. Seine Sprache ist hoch expressiv. Man fühlt sich an den Stil Klopstocks erinnert, dessen »Messias« zumindest einmal sogar wörtlich zitiert wird: Der erste Abschnitt von Nr. 8 (*Fallet nieder und dankt*) ist dem 11. Gesang aus dem 3. Teil entnommen.

Die Konfessionsverschiedenheit von Librettist, Komponist und Widmungsträger war für den Erfolg des Werkes offenbar von nachrangiger Bedeutung. Der Klosterschüler Rosetti vertonte die Dichtung eines Protestanten, der auch einige Semester Theologie studiert hatte, und fand den Beifall seines katholischen Fürsten. Tatsächlich waren in der Oratorienkomposition des späten 18. Jahrhunderts die konfessionellen Grenzen durchlässig geworden. Die Textbücher jener Zeit vermeiden weitestgehend »dogmatische Aussagen, selbst dort, wo sie direkte Bibel-Zitate oder doch an die Bibel angelehnte Textpartien enthalten; vielmehr sind sie von einer betrachtenden allgemeinen »Religiosität« geprägt, die das spezifisch Konfessionelle entschieden meidet und damit bei den Vertretern der jeweils anderen Konfession auch keinen Anstoß erregen kann.«⁵

Die Besetzung erfordert vier Gesangssolisten. Als handelnde Personen treten auf Jesus (Bass), seine Mutter Maria (Sopran), sein Lieblingsjünger Johannes (Tenor) sowie Joseph von Arimathia (Alt); Sopran, Alt und Tenor treten auch aus ihren Rollen heraus und erscheinen als Betrachter des Passionsgeschehens. Hinzu kommt ein vierstimmiger gemischter Chor und ein Orchester, bestehend aus Streichern, Flöte, je zwei Oboen und Hörnern, Fagott, zwei Trompeten, Pauken und Continuo. Die Partitur besteht aus zwölf, teilweise relativ umfangreichen Rezitativen, vier Arien, einem Duett, sechs Chören und zwei Chorälen, wobei einige Nummern pausenlos ineinander übergehen. Die Abfolge der Nummern gehorcht einem durchdachten Tonartenplan, der durch die letztendliche Auflösung vom c-Moll des Anfangs in das C-Dur des Schlusschores das Thema des Oratoriums auf eine einfache Formel bringt: durch Nacht zum Licht.

Die Rezitative sind vorwiegend als Accompagnati angelegt. Die Singstimme wird nicht allein von

den Continuo-Instrumenten begleitet, es treten Streicher und manchmal sogar das volle Orchester hinzu. Dabei gelingt es dem Komponisten, den emotional äußerst intensiven Text durch die virtuose Beherrschung eines ganzen Arsenal kompositorischer Techniken in eine nuancenreiche Tonsprache umzusetzen. Die Accompagnati gewinnen so immer wieder den Charakter kleiner dramatischer Szenen, in denen oft eine ganze Bandbreite von Empfindungen durchmessen wird. Secco-Rezitative spielen dagegen eine geringere Rolle, teilweise erscheinen sie auch nur kleinteilig alternierend mit den Accompagnati. Die emotionale Bandbreite des Textes verdeutlichen bei passender Gelegenheit zudem kleine Einschübe. In die Szene des Johannes (Nr. 2, *Wohin verfolgt die Unruhe mich*) etwa fügt Rosetti zwei kurze Chorpharten ein, die für die Antworten der Menge auf das Angebot des Pilatus stehen, Jesus zu verschonen. Einige Rezitative enthalten auch ariose Passagen, so z. B. Nr. 4 (*Schon steht das Kreuz auf Golgatha*), in der auf Marias Schilderung der Kreuzigungsszene die berührenden Worte Jesu an seine Mutter und an Johannes folgen: *Meine Mutter! sieh, dies ist nun dein Sohn; und Jüngling, dies sei deine Mutter* (frei nach Johannes 19, Vers 26–27).

Bei den Solonummern stehen solche lyrisch-verinnerlichten Charaktere im Vordergrund. Zwei Bautypen sind zu unterscheiden: Die Sopran-Arien (Nr. 10 und 12) stellen Varianten der Da-Capo-Form dar; wobei der Komponist beide Male im Mittelteil als kontrastierendes Element Dur-Moll-Wechsel einsetzt. Die Form der Kavatine, bei der der Mittelteil durch eine instrumentale Passage ersetzt wird, verwendet Rosetti in der Arie des Joseph von Arimathia (Nr. 17), im Duett von Alt und Tenor (Nr. 21), der einzigen solistischen Ensemblenummer des Werkes, und in der Tenor-Arie (Nr. 3) gleich zu Beginn, die sich nicht nur in ihrem optimistischen Grundcharakter, sondern auch im technischen Anspruch von den übrigen Solonummern abhebt. Die heiteren Empfindungen im Text finden ihre musikalische Entsprechung in leuchtendem C-Dur und einer festlichen Instrumentierung mit Trompeten und Pauken.

Der Chorphart ist fast durchgängig homophon angelegt. Den Mangel an vokaler Artistik kompensiert der Komponist durch eine abwechslungsreiche Anlage der Chorsätze. Im Eingangschor etwa begegnet Rosetti der Schlichtheit des Satzes mit einer phantasievollen Orchesterbegleitung. Am Beginn stehen sordinierte Streicherklänge in langsamer Bewegung, die zwischen den Chorversen wiederholt werden, wogegen die Chorphagen selbst insbesondere von den Bläsern gestützt werden. Ähnlich verfährt er in den Chorsätzen Nr. 5 (*Preis und Dank*), Nr. 8 (*Fallet nieder und dankt*) und Nr. 19

(*Zwischen Hoffnung, Angst und Beben*); auch sie werden von der Harmoniemusik grundiert. Bei den Choralmelodien (Nr. 8 und 19) handelt es sich vermutlich um Eigenschöpfungen Rosettis. Nr. 14 (*Selig sind von nun an alle*) entfaltet sich über einem durchgehaltenen Ostinato-Rhythmus. Nr. 16 (*Doch der Sieger ist schon nah [...] Jesus Christus geht voran*) ist ein Fugato, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist. Der vom vollen Orchester begleitete Chorsatz *Frohlockt! der Fromme steht voll Zuversicht* schließlich bildet den glanzvollen Abschluss des Werkes.

Dank melodischen Erfindungsreichtums, differenzierter Harmonik, eines wachen Sinns für musikalische Proportionen und seines virtuosens Umgangs mit den Orchesterfarben gelang Rosetti eine geniale (weil überhöhende) Umsetzung des hoch emotionalen Textbuches. Mit dem ›Sterbenden Jesus‹ schuf er zweifellos eines seiner herausragenden Werke und zugleich eines der bedeutendsten deutschen Oratorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

GÜNTHER GRÜNSTEUDEL

ANMERKUNGEN

¹ MURRAY, Sterling E.: *The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*. Warren 1996.

² KAUL, Oskar: *Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Anton Rosetti*. Wiesbaden 1968.

³ Murray teilt die erhaltenen Werke Rosettis in vier Kategorien ein: a. Werke gesicherter Autorschaft; b. Werke fraglicher Autorschaft (im Katalog mit einem ›Q‹ für ›questionable‹ kenntlich gemacht); c. Werke zweifelhafter Autorschaft (›D‹ für ›doubtful‹); d. Werke, die mit Sicherheit nicht von Rosetti stammen (›S‹ für ›spurious‹).

⁴ BIENER, Roland: *Die geistlichen Werke Antonio Rosettis*. Werke – Quellen – Echtheitsfragen (ortus studien 11), Beeskow 2011, S. 219.

⁵ STAEHELIN, Martin: *Zu Antonio Rosettis späten Ludwigsluster Chorwerken Jesus in Gethsemane und Halleluja*, in: *Rosetti-Forum* 3 (2002), S. 39.

Flötenkonzerte von Friedrich Hartmann Graf wiederentdeckt

In der Wallersteiner ›Antonio-Rosetti-Musikschule‹ wurden bei Aufräumarbeiten vor kurzem von Musikschulleiter Peter Hoenke-Eisenbarth die Stimmenmanuskripte dreier Flötenkonzerte aus dem 18. Jahrhundert aufgefunden. Es handelt sich um folgende Stimmenkonvolute:

- Graf, Friedrich Hartmann: Konzert G-Dur (Allegro – Andante grazioso – Allegro), Titelblatt: *Nro: II. | Concerto. in G. | a | Flauto Traverso. Princpl: | due | Violini | due | Oboi | due | Corni | Viola è Basso. | di | F: H. Graf:*
- Graf, Friedrich Hartmann: Konzert D-Dur (Alle-

gro – Grazioso), Titelblatt: *Nro: III. | Concerto. in D. | a | Flauto Traverso. Princpl: | due | Violini | due | Oboe | due | Corni | Viola è Basso. | di | F: H. Graf:*
 • Anonym [Graf?]: Konzert C-Dur (Allegro – Andante – Allegro), von dem nur die Solo-Flöte und die 1. Violine erhalten sind; Titelblatt fehlt.

Die beiden Friedrich Hartmann Graf (1727–1795) zugeschriebenen Werke fehlen sowohl bei Gronefeld, der insgesamt 42 Konzerte aus Grafs Feder nennt, darunter auch zahlreiche nicht erhaltene Werke,¹ als auch im RISM Catalog.² Ein Abgleich der anonymen Stimmen mit den Werken Grafs in beiden Verzeichnissen verlief ebenfalls negativ.

Zur Historie: Die Stimmensätze wurden um 1982 bei Reparaturarbeiten auf dem Dachboden des Anwesens Obere Bergstraße 15 in Wallerstein aufgefunden. Es handelt sich dabei um das einstige Wohnhaus von Alois Ernst (1759–1814), der viele Jahre am ersten Flötenpult der Wallersteiner Hofkapelle saß.³ Es ist davon auszugehen, dass die Stimmen ursprünglich zum Musikalienbestand der Hofkapelle gehörten und sich nur leihweise in Ernsts Besitz befanden. Graf, der selbst auch als Flötist Karriere gemacht hatte, amtierte seit 1773 als Musikdirektor der evangelischen Kirchen in Augsburg.⁴ Wie Joseph Haydn vermarktete er seine Kompositionen oft selbst und versandte hierzu Angebotslisten an hochgestellte Interessenten wie den Wallersteiner Hof des Fürsten Kraft Ernst.⁵ Die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek erhaltenen Flötenkonzerte⁶ und – zumindest – die Graf zugeschriebenen Werke aus dem Wallersteiner Notenfund wurden sehr wahrscheinlich beim Komponisten direkt bestellt, der einen ganzen Stab von Kopisten beschäftigte.⁷

Hoenke-Eisenbarth zufolge wurden die Noten nach dem Fund dem Wallersteiner Ortspfarrer Max Dünßer übergeben, der sie der Wallersteiner Musikschule, die er 1968 ins Leben gerufen hatte, zur Aufbewahrung überließ.

Die vollständigen Manuskripte und das Stimmenfragment werden künftig in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek der Universitätsbibliothek Augsburg verwahrt werden, die dann über sechs vollständige Flötenkonzerte aus Grafs Feder verfügt. Die Signaturen der neu hinzugekommenen Werke lauten:

- 02/III 4 ½ 4° 887 (Konzert G-Dur)
- 02/III 4 ½ 4° 888 (Konzert D-Dur)
- 02/III 4 ½ 4° 889 (Konzert C-Dur)

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass das G-Dur-Konzert dem Berichterstatter bereits seit 2011 bekannt ist, als der Nördlinger Musikpädagoge Helmut Scheck Fotokopien, die er nach dem Dachbodenfund für sich hatte anfertigen lassen, für eine CD-Produktion mit Flötenkonzerten

von Friedrich Hartmann Graf zur Verfügung stellte,⁸ an der der Berichterstatte als Verfasser des Booklets beteiligt war. Der Verbleib der Originalnoten war damals nicht bekannt, so dass man davon ausgehen musste, dass sie verloren gegangen waren.

GÜNTHER GRÜNSTEDEL

ANMERKUNGEN

¹ GRONEFELD, Ingo: Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis 1, Tutzing 1992, S. 411–424.

² Eingesehen 8.3.2024.

³ GRÜNSTEDEL, Günther: Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Hofmusik (Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben 45), Augsburg 2017, S. 146 f.

⁴ OMONSKY, Ute: Art. Graf, Friedrich Hartmann, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 7, Kassel 2002, Sp. 1462–1464.

⁵ Eine Liste vom 20.10.1780, die er wohl an Hofmusikintendant Beecke gerichtet hatte, ist im fürstlichen Hausarchiv erhalten: FÖWAH, VIII.14.2c-2, Nr. 78.

⁶ HABERKAMP, Gertraut: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek Schloß Harburg, München 1976, S. 81.

⁷ HABERKAMP: Katalog (wie Anm. 6) zufolge sind die Titelblätter der Abschriften oft autograph.

⁸ Friedrich Hartmann Graf, Flute Concertos. Interpreten: Gaby Pas-Van Riet (Flöte), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Johannes Moesus, Georgsmarienhütte 2012, Best.-Nr.: cpo 777 724-2.

Neuer Tonträger

Antonio Rosetti, *Der sterbende Jesus*. Oratorium (Ersteinspielung). Interpreten: Anna-Lena Elbert (Sopran), Anne Bierwirth (Alt), Georg Poplutz (Tenor), Daniel Ochoa (Bass), Vokalensemble Becker Psalter (Einstudierung: Andreas Becker), *L'arpa festante* (Konzertmeister: Christoph Hesse), Gesamtleitung: Johannes Moesus. Georgsmarienhütte 2024. Best.-Nr.: cpo 555 567-2.

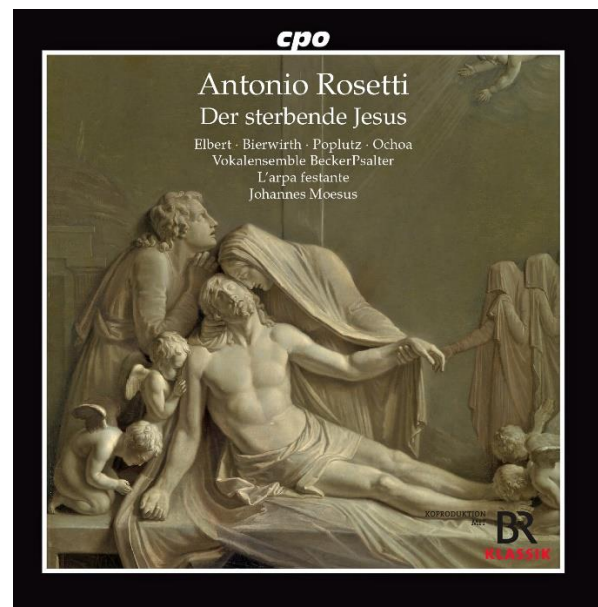
Die vorliegende Ersteinspielung des umfangreichsten geistlichen Werkes von Antonio Rosetti, vollendet im März 1785, bedeutet eine erfreuliche Erweiterung des Repertoires der Musik zur Passionszeit, und dies nicht zuletzt auch für Laienchöre, die bei manch anderer Passionsmusik eher an ihre Grenzen kommen. Um dieses bislang weitgehend unbekannte Werk besser verstehen und einordnen zu können, wurde die nun folgende Besprechung etwas ausführlicher angelegt. Zunächst dürfte ein kurzer Blick auf die Geschichte der Passionsmusik hilfreich sein.

Am Anfang steht die ›Choralpassion‹, die in vor-reformatorischer Zeit an vier Tagen der Karwoche nach je einem Evangelisten einstimmig auf Lek-

tionstöne des Gregorianischen Chorals lateinisch von mehreren Personen vorgetragen wurde. Nach der Reformation wurde der lateinische Text eingedeutscht und die Rezitationstöne vereinfacht. Diese Art der Choralpassion hielt sich im protestantischen Bereich bis weit ins 18. Jahrhundert.

Im 17. Jahrhundert entwickelte sich ein neuer Typus, dem auch Johann Sebastian Bach noch verpflichtet ist, die ›Oratorische Passion‹. Sie ist instrumental begleitet und enthält neben dem Passionsbericht des Evangelisten neue Textelemente: Kirchenliedstrophen und freie Dichtung. Die Passion sollte, analog zur Kirchenkantate, ein kleiner Gottesdienst für sich werden und die Elemente ›Verkündigung‹ (Bibeltext), ›Auslegung‹ und ›Reflexion‹ (Arien für Chor und Solisten) und ›Gemeindebekenntnis‹ (Choral) in sich vereinen.

Nach 1700 übernimmt die Oratorische Passion, wiederum analog zur Kirchenkantate, aus der italienischen Oper die Elemente Rezitativ und Dacapo-Arie bzw. Chor-Ritornell für die freigedichteten Teile. Der völlige Verzicht auf Bibel- und Kirchenliedtexte (u. a. bei den Librettisten Christian Friedrich Hunold und Barthold Heinrich Brockes) führt zum ›Passionsoratorium‹ auf der alleinigen Grundlage freier Texte. Brockes' Libretto ›Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus‹ vertonen Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel, Johann Mattheson und Georg Philipp Telemann.



Um die Mitte des 18. Jahrhunderts trifft Carl Wilhelm Ramlers Libretto ›Der Tod Jesu‹ den Geist einer von Aufklärung und Empfindsamkeit geprägten Religiosität. Jesus wird eher als vorbildlicher, tugendhafter und weiser Menschenfreund dargestellt, nicht in der Vergangenheits-, sondern in der Gegenwartsform. Durch seine Empfindungen der Liebe, des Mitleids und des Schmerzes soll der

Hörer gerührt werden. Die Botschaft der Passion wird wesentlich zu einem Gefühlserlebnis, zu einem inneren Nacherleben. Der Inhalt wird kommentiert und interpretiert, um den Hörer ganz unmittelbar in das Geschehen mit hineinzunehmen, einen emotionalen Mitvollzug zu ermöglichen.

Eine der bedeutsamsten Vertonungen von Ramlers Libretto stammt von Carl Heinrich Graun (1755). Es folgen Telemann (ebenfalls 1755), Johann Christoph Friedrich Bach (1769) und Georg Anton Kreusser (1783). Bis ins 19. Jahrhundert sind mindestens sechs weitere Komponisten nachgewiesen. Allerdings ist Vorsicht geboten: Es gibt auch Kompositionen mit diesem oder einem ähnlichen Titel, die nicht auf Ramlers Text basieren, etwa von Joseph Martin Kraus (1776) oder Rosettis ›Sterbender Jesus‹ (1785), die durch frühe Drucke z. T. weite Verbreitung erfuhren. Doch das hieße an dieser Stelle, Eulen nach Athen zu tragen, denn Günther Grünsteudel hat in seinem vorbildlichen 40-seitigen Booklet zur Ersteinpielung zuverlässiges Material, auch zum Librettisten Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel, zusammengetragen. In den Rosetti-Nachrichten 4 (2023) hat er Zinkernagel sogar einen eigenen Beitrag gewidmet.

Die Weiterentwicklung des Passionsoratoriums geht einher mit der weitgehenden Vermeidung überlieferter Texte, der Eigenanteil der Librettisten vergrößert sich. Auch die Zuordnung bestimmter Stimmlagen zu einzelnen Personen wird immer freier gehandhabt. Und doch bemerkt man bei genauem Lesen des Librettos, dass Zinkernagel in wenigstens fünf Sätzen an bestimmten Formulierungen des Neuen Testaments in der Übersetzung Martin Luthers (bei gelegentlicher Umstellung von Worten) festhält. So in Satz 2 (T. 47 ff.): *Sein Blut komm' über uns und uns're Kinder* (Matth. 27, 25b). In Satz 4 singt Jesus (T. 20 ff.): *Meine Mutter, sieh, dies ist nun dein Sohn; und Jüngling, dies sei deine Mutter* (Joh. 19,26–27). Ebenso wird aus den ›Sieben letzten Worten Jesu‹ in Satz 7 (T. 1 ff.) zitiert: *Mein Gott, mein Gott! Warum nun verlassen auch von dir in dieser Todesnot?* (Matth. 27,46), wenige Takte später: *es ist vollbracht!* (Joh. 19,30b) und anschließend: *In deine Hand befehl ich, Vater, meinen Geist.* (Luk 23,46). Im Vivace nach dem Choral (Satz 8) singt der Chor: *Der Vorhang im Tempel zerriss von oben bis unten aus. Die Erde bebte, die Felsen zerrissen, die Gräber taten sich auf, und es erstanden viele Leiber der Heiligen, die da schiefen.* (Matth. 27,51–52). Ein letztes Beispiel, das durch den Schlusschor von Brahms' ›Deutschem Requiem‹ allgegenwärtig ist, findet sich in Satz 14: *Selig sind von nun an alle, die in dem Herrn sterben. Sie werden von ihrer Arbeit ruh'n, denn ihre Werke folgen ihnen nach* (Apk. 14,13). Die immer stärker zum Ausdruck kommende ei-

genständige und sehr persönliche Sichtweise wird auch dadurch unterstrichen, dass den beiden als Choral bezeichneten Sätzen 8 und 19 keine überlieferte Chormelodie nachzuweisen ist. Vermutlich hat Rosetti sie selbst erfunden.

Wie gliedert der Komponist nun dieses individualisierte Libretto? Die verwendeten musikalischen Formen sind uns aus den barocken Passionen, Kantaten und Oratorien vertraut: 12 Rezitative (*secco* und *accompagnato*); sechs Chöre, wobei die ›Chöre der Engel‹ (Nr. 1, c-Moll) und ein optimistischer Schlusschor (Nr. 23, C-Dur) das Werk rahmen; vier Arien und ein Duett (nur z. T. in gebundener Sprache) sowie die beiden Choräle.

Rein aufführungspraktisch nehmen die Rezitative zeitlich den größten Raum ein, dicht gefolgt von den Arien samt Duett. Deutlich kürzer sind die sechs Chöre und die beiden Choräle. Im Gegensatz zu Bachs Dramatik der Volkschöre (›Turbæ‹) in der ›Johannes-Passion‹ sind die meisten Chorpartien bei Rosetti eher ruhig gehalten; Dramatik findet sich vornehmlich in den begleiteten Rezitativen des Johannes.

Einige Beobachtungen zu satztechnischen Phänomenen beweisen, dass Rosetti kompositorisch völlig auf der Höhe seiner Zeit war – und keineswegs nur ein ›Kleinmeister‹: In der Arie des Johannes *So steigt nach Ungewittern die Sonn' herauf in voller Pracht* (Satz 3) hört man denselben diatonischen Aufstieg der Melodietöne über mehr als eine Oktave wie in Haydns 14 Jahre später beendetem Oratorium ›Die Schöpfung‹ (Satz 12).

Rosetti arbeitet mit harmonischen Verbindungen, die erst im 19. Jahrhundert (insbesondere bei Schubert) vielfach auftreten, mit Medianten (Großterzverwandtschaften). Das Arioso von Satz 4 endet in Takt 1 des anschließenden Chorals auf G-Dur, der Choralbeginn *Preis und Dank!* schließt jedoch ungewohnt in Es-Dur an, im Quintenzirkel vier Tonarten tiefer; in den nacheinander erklingenden Akkorden ist nur noch ein gemeinsamer Ton, das g, enthalten. Dasselbe Phänomen lässt sich im Tenor-Rezitativ (Satz 13) beim Übergang von Takt 4 auf 5 beobachten: Auf Ges-Dur folgt D-Dur; das ges/fis ist zunächst Grundton im Akkord und wird danach zur großen Terz in D-Dur.

Eine instrumentatorische Besonderheit, die erst im vergangenen Jahrhundert als sog. ›Wiener unisono‹ bezeichnet wurde, wenn z. B. ein Solo-Fagott eine Melodiestimme (Violine oder Oboe) eine Oktave tiefer verstärkt, ist nicht nur in späten Werken Haydns oder Mozarts, sondern auch 1785 bei Rosetti zu Beginn der Sopran-Arie *Wenn dann einst der Tränen müde* (Satz 10) vorgeschrieben.

Abbilder des Textes, etwa das ›Zerreißen des Vorhangs im Tempel‹ und das ›Erdbeben‹ (Satz 8) oder Blitze und Donner hat u. a. schon Bach

deutlich hörbar vertont. Kaum ein Komponist lässt die Gelegenheit aus, die Worte ›nichts‹ oder ›Stille‹ durch Generalpausen umzusetzen, so auch Rosetti im Rezitativ (Satz 6) nach *kein Laut der Schöpfung, alles still*.

Schon beim ersten Anhören bemerkt man, dass sich die Anforderungen an die Mitwirkenden deutlich unterscheiden. So gelten in Bezug auf Stimmumfang, kleinere Notenwerte, Verzierungen wie auch Chromatik für die Vokalsolisten deutlich höhere Ansprüche als für die Chorsänger. Die handelnden Personen sind: Maria (Sopran), Joseph von Arimathia (Alt), Johannes (Tenor) und Jesus (Bass), deren Beteiligung am Geschehen sehr ungleich verteilt ist. Jesus hat mit zwei Rezitativen (Satz 4 und 7) den geringsten Anteil. Die sonore Stimme von Daniel Ochoa trägt gut, die zehn zu singenden Takte im Lento (Satz 4) werden nur von Streichern begleitet; Violine I färbt die Stimme im pp eine Oktave höher. In Satz 7 unterstützen Jesu letzte Worte ebenfalls nur die Streicher im p/pp, die Liegetöne münden nach *Es ist vollbracht* in sich verlierende einzelne Herzschläge.

Die Partie des Joseph von Arimathia umfasst nur einen Satz mehr. Der Arie (Satz 17) geht ein Secco-Rezitativ (z. T. ausinstrumentiert) voraus. Sie überrascht durch die kurze Modulation von C-Dur nach f-Moll, gibt der eindrucksvollen, mit vielen Seufzern versehenen Arie *Weine, königliche Blume* weiten Raum und ist von Streichern sorgsam begleitet. Ein kurzes Secco-Rezitativ (Satz 20) leitet das einzige Duett (Satz 21) des Oratoriums zwischen Joseph und Johannes ein. Es ist klanglich besonders gefärbt durch Dämpfer in Hörnern und Violinen. Von den insgesamt 89 Takten sind aber nur 28 Takte duettierend komponiert. Die Altistin Anne Bierwirth singt einfühlsam, mit Schmelz. Sie überzeugt in allen Lagen und ist in den duettierenden Abschnitten dynamisch und agogisch sehr gut auf den Tenor abgestimmt.

Maria hat Rosetti vier Rezitative (zwei davon im Wechsel mit Jesus bzw. Johannes) zugeordnet, entweder als Secco oder von Streichern gestützt, während die beiden Arien (Sätze 10 und 12) vom vollen Orchester begleitet werden. In Satz 10 wird die Sopranstimme eher von Violinen als von Bläsern gestützt. Anna-Lena Elbert glänzt bei den raschen, textgezeugten Wechseln zwischen dramatisch, lyrisch, freudig und zuversichtlich mit ihrer biegsamen und schlanken Stimme. Ihrer vielgestaltigen Interpretation hört man an, dass sie sich intensiv mit Liedgesang auseinandersetzt.

Wie in den meisten Passionsmusiken hat der Evangelist/Erzähler, hier der Lieblingsjünger Johannes, als Tenor den größten Part zu bewältigen: sieben Rezitative, eine Arie und ein Duett. Seine Erzählung, die mehr als ein Drittel der gesamten

Aufführungszeit einnimmt, wird von Eingangs- und Schlusschor gerahmt. Das immer wieder in Frage- und Aussagesätze transferierte Libretto soll die Grausamkeit des Geschehens mit allen Sinnen erfahrbar machen. Dazu wird auch Rosetti angeregt, der u. a. die Naturgewalten Donner, Blitz, Gewittersturm, auch Schrecken und Stille in Klang umsetzt. Die vielseitige Partie wird von dem erfahrenen Lied- und Oratoriensänger Georg Poplutz ebenso ausdrucksstark wie empfindsam in Szene gesetzt. Eine spannungsreiche und herausragende interpretatorische Leistung, die den Hörer völlig gefangen nimmt.

Der vierstimmige Chor ist, zumeist homophon, in längeren Notenwerten und rhythmisch einfach gesetzt und instrumental gestützt. Er weist keine schwierigen Intervalle und nur wenige Verzierungen auf. Der Stimmumfang ist zumeist begrenzt auf eine Oktave plus Quinte, kann folglich nur für ein wenig geübtes Laienensemble konzipiert worden sein, wie es am Wallersteiner Hof im Jahr 1785 zur Verfügung stand. Das gewissenhaft einstudierte Vokalensemble BeckerPsalter ist durch seinen an der Universität Augsburg lehrenden Leiter Andreas Becker mit jungen und vergleichsweise wenigen Stimmen (5/4/4/3) besetzt. Es wird sehr präzise artikuliert und auf gute Textverständlichkeit geachtet. Dynamische Bandbreite, Ausgewogenheit der Stimmen und Intonation lassen keine Wünsche offen.

Rosetti schreibt als Besetzung vor: Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken sowie vierstimmigen Streichersatz. Der erfahrene Instrumentalkomponist weiß Affekte und Effekte mittels Figurenwerk zu gestalten und versteht es, farbig zu instrumentieren. Dies verdeutlicht etwa die collapse-Stützung in den sechs Chören auf unterschiedlichste Weise. In den Sätzen 1, 5, 8 (Takt 1–15) und 19 unterstützen nur Bläser die Singstimmen, quasi als Harmoniemusik. Keine Bläser, nur Streicher finden sich in Satz 8 ab Takt 51 im p/pp zum Text *Die Gräber taten sich auf*. In den übrigen Sätzen spielt das Tutti, die Bläser stützen die Singstimmen oft mit Haltetönen, die Streicher sind eher figuriert. In der Exposition der Chorfüge (Satz 16) spielen zunächst die Streicher das Thema mit, dann kommen die Bläser hinzu. Im weiteren Verlauf werden vor allem die Themenköpfe instrumental hervorgehoben. Diese differenzierte Instrumentierung Rosettis – im Schlusschor oktaviert die Flöte z. T. die Altstimme – erfordert viel Erfahrung. Sie zeigt sich bis hin zu abgedeckten Pauken beim ›Erdbeben‹ in Satz 8 oder zwei Hörnern (mit Dämpfer) samt sordinierten Violinen I/II im Duett (Satz 21).

Das 1983 gegründete Instrumentalensemble L'arpa festante ist in der historisch informierten Aufführungspraxis seit Jahrzehnten zuhause und kann mit

mehr als 50 CD-Veröffentlichungen bei renommierten Labels aufwarten. Das Orchester ist es gewohnt, bei oratorischen Werken eine eher dienende Funktion zu übernehmen, flexibel zu sein, nicht unnötig zu forcieren, um die Vokalstimmen in Rezitativen und Arien nicht in Bedrängnis zu bringen. Erfreulich zu hören ist, wie aufmerksam und bereitwillig die Musiker den Intentionen des Dirigenten bei diesem unbekannten Werk folgen.

Johannes Moesus, seit 1997 Präsident der IRG und seit 2000 künstlerischer Leiter der ›Rosetti-Festtage im Ries‹, hat ein sicheres Gespür, wertvolle Werke zu Unrecht vergessener Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aufzuspüren und einzuspielen. Unter seinen rund 30 CD-Produktionen finden sich zahlreiche Weltpremieren. Die Einspielung von Rosettis ›Sterbendem Jesus‹ zeigt erneut seine stilsichere Herangehensweise, sei es in der Wahl der Tempi, im Einsatz der Dynamik in dramatischen Szenen oder in betrachtenden Partien, sei es in der Koordination von Soli, Chor und Orchester. Johannes Moesus initiiert spannungsreiches Musizieren in klanglicher Ausgewogenheit und er versteht es, den Hörer zu motivieren, aufmerksam zuzuhören.

ULRICH PRINZ

Günther Grünsteudel zum 70. Geburtstag

Der Zufall will es, lieber Günther, dass Dein runder Geburtstag am 27. Februar dieses Jahres mit einem anderen Jubiläum zusammenfällt, nämlich mit Deinem nun rund 25 Jahre währenden unschätzbaren Einsatz für Antonio Rosetti. In Folge einer Ausstellung zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle in der Universitätsbibliothek Augsburg wurdest Du im Mai 1999 Mitglied der IRG, der Du als Vizepräsident bis zum heutigen Tag angehörst.

Als Musikreferent der Universitätsbibliothek mit der Notenbibliothek der ehemaligen Wallersteiner Hofkapelle bestens vertraut, wurde Deine Mitgliedschaft zur ›Initialzündung‹ einer ungewöhnlich intensiven Beschäftigung mit unserem Komponisten, die im Juni 2000 mit dem Band ›Wallerstein, das schwäbische Mannheim‹ mit Text- und Bild-dokumenten zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle erste Früchte trug. Dein 2017 erschienenes Buch ›Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle‹, in dem Du die Ergebnisse langjähriger Forschungsarbeit niedergelegt hast, stellt eine umfassende Weiterentwicklung der vorhergehenden Publikation dar.

Anlässlich der ersten ›Rosetti-Festtage im Ries‹ erschien im Juni 2000 auch das erste von Dir initiierte und als Schriftleiter betreute ›Rosetti-Forum‹, dem weitere 19 Ausgaben folgten: ein Kompendium von Aufsätzen und Berichten, welches das bekannte und fortschreitend erforschte

Wissen über Rosetti und sein Umfeld zusammenfasst, in einem mehrteiligen Werkführer aber auch detaillierte Informationen zu seinen Kompositionen bereitstellt. Seit Deinem Ausscheiden aus dem Universitätsdienst ersetzen die jetzt bereits mit der fünften Nummer vorliegenden ›Rosetti-Nachrichten‹ das ›Forum‹. An dieser Stelle eine vollständige Liste Deiner zahlreichen Publikationen zum Thema aufzuführen, würde den Rahmen sprengen. Nicht zuletzt mit dem von Dir verfassten MGG-Artikel zu Antonio Rosetti hast Du Dir als Kopf und Spiritus rector der deutschsprachigen Rosetti-Forschung auf immer einen Namen gemacht. Auf lange Sicht wird Deine umfassende Rosetti-Wirk-samkeit auch durch die vielen Editionen von Werken des Komponisten im Amadeus-Verlag Winterthur dokumentiert, die Du als Schriftleiter betreut und durch Deinen guten Kontakt zur Verlagsleitung vorangebracht hast. Viele Ausgaben schmücken Deine kundigen und profund in das jeweilige Werk einführenden Vorworte.



Die vor 25 Jahren eingerichtete IRG-Homepage beruht noch immer auf Deiner Konzeption und wird auch inhaltlich nach wie vor von Dir betreut. Bis zum heutigen Tag bist Du zudem federführend an der Organisation und Durchführung der ›Rosetti-Festtage im Ries‹ beteiligt. Viele der Konzertprogramme, die in all den Jahren zu hören waren und bis heute sind, besonders auf dem Gebiet der Kammermusik, tragen Deine Handschrift. Und nicht zuletzt haben uns Deine weitreichenden Kontakte und Dein großer Freundeskreis viele treue Konzertbesucher beschert.

Wir gratulieren Dir herzlich und wünschen Dir Gesundheit und eine weiterhin intensive und fruchtbare Beschäftigung mit Antonio Rosetti: Ad multos annos!

JOHANNES MOESUS

Nachrichten aus der IRG

Am 28. März 2024 starb Prof. Eberhard Buschmann im 93. Lebensjahr in Würzburg. Der IRG trat er schon 2003 bei und war ihr als Autor, Herausgeber und Bearbeiter lange Jahre vielfältig verbunden. Nach dem Studium in Detmold (Fagott und Klavier) wurde er Solofagottist am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und gehörte viele Jahre dem Ensemble ›Consortium Classicum‹ um den Klarinettenisten Dieter Klöcker an, mit dem er eng befreundet war. 1971–1996 war er Professor für Fagott und Klavier an der Würzburger Musikhochschule. Ein Nachruf erschien unter: <https://hfm-wuerzburg.de/news/abschied-12>.



Prof. Eberhard Buschmann (rechts) zusammen mit Dr. Diether Steppuhn 2023 bei einem Auftritt Buschmanns in einem Würzburger Altenheim

Am 19. Mai 2024 feiert Prof. Sterling E. Murray, Ehrenmitglied der IRG seit 1998, seinen 80. Geburtstag. Durch seine Forschungsarbeit hat er, fußend auf Oskar Kaul, die Voraussetzungen für eine umfassende Rosetti-Pflege geschaffen. Zahlreiche Buch- und Zeitschriftenbeiträge, Editionen, eine Monographie zu Leben und Schaffen des Komponisten und vor allem das alle Sparten umfassende Werkverzeichnis (1996) legen hierüber beredtes Zeugnis ab. Eine Würdigung zum 65. Geburtstag erschien in Rosetti-Forum 11 (2010), S. 71.

Am 22. Juni 2024 feiert Ueli Ganz, Gründungsmitglied der IRG, seinen 90. Geburtstag. Im Hauptberuf für ›Swissair‹ tätig, leitete er lange Jahre auch das von ihm gegründete Kammerorchester Kloten. 1992–1997 war er Sekretär der IRG, ehe er auf den Posten eines Beisitzers wechselte und die Pflege des Vereinsarchivs übernahm. Zu seinen Verdiensten zählt vor allem sein Engagement bei der Beschaffung von Geldmitteln für die Rosetti-Werkausgabe bei Amadeus. Eine Würdigung zum 80. Geburtstag erschien in Rosetti-Forum 16 (2015), S. 47.

Die IRG zählt derzeit (Stand: Mai 2024) 176 Mitglieder.

Die insgesamt 20 Ausgaben des ›Rosettis-Forums‹ (1/2000–19/2019) und die bisher erschienenen Nummern der ›Rosetti-Nachrichten‹ können jetzt auch über die Homepage der IRG (www.rosetti.de, Rubrik: ›Publikationen‹) abgerufen werden.

Rosettis Passionsoratorium ›Der Sterbende Jesus‹, das bei den Rosetti-Festtagen 2022 zur Aufführung kam und vom BR mitgeschnitten wurde, ist beim Label **cpo** auf CD erschienen. Besprechungen der Neuauflage finden Sie auf S. 12–15 in diesem Heft sowie in ›Klassik heute‹ (www.klassik-heute.com/4daction/www_medien_einzeln?id=24664&CDS30) und im FonoForum 5/2024, S. 72. Interessenten können die CD zum Vorzugspreis von 15,- Euro bei der Geschäftsstelle der IRG bestellen: Nebelhornstraße 1, 86391 Stadtbergen, E-Mail: info@rosetti.de.

Die 24. Rosetti-Festtage (6. bis 9. Juni 2024) stehen kurz bevor. Hier nochmals die Termine:

- 6. Juni, 19.30 Uhr, Bopfingen, St. Blasius. Kammermusik für Harfe und Streichquartett mit Silke Aichhorn (Harfe), dem Ensemble D'Accord und Werken von Joh. Chr. Bach, Rosetti, Saint-Saens, Respighi und Debussy.
- 7. Juni, 19.30 Uhr, Schloss Reimlingen. Klavierabend Sam Haywood mit Werken von Rosetti, Mozart, Pleyel, Beethoven und Chopin. *Ausverkauft!*
- 8. Juni, 11.00 Uhr, Nördlingen, St. Salvator. Führung durch Kirche und Kloster mit Xaver Hönle und Wilfried Sponsel sowie Orgelkonzert mit Klaus Ortler und Werken von Mozart, Knecht, Catenacci, Haydn, Bühler und Rosetti. *Ausverkauft!*
- 8. Juni, 18.00 Uhr, Wemding, St. Emmeram. Orchesterkonzert mit Markus Schön, Klarinette, dem Bayerisches Kammerorchester Bad Brückenau unter Johannes Moesus und Werken von Rosetti, Fr. X. Richter, Mozart und Haydn.
- 9. Juni, 18.00 Uhr, Schloss Harburg. Sinfonisches trifft Kammermusik mit Dorothea Seel (Flöte), Christoph Hammer (Hammerklavier), dem Lobkowitz-Quartett und Werken von Rosetti, Mozart und Haydn.

Weitere Rosetti-Termine

Am 21.1.2024 stand im GENO-Saal der Raiffeisen-Volksbank Ries in Nördlingen Rosettis Sinfonie in B-Dur, Murray A45, auf dem Programm eines Konzerts der Camerata Europea unter der Leitung von Radoslaw Szulc.

Am gleichen Tag fand in der evangelischen Kirche von Bergkirchen, einem Ortsteil von Bad Salzuflen (Nordrhein-Westfalen) ein Konzert der niederländischen Harfenistin Zoë Knoop statt. Mit auf dem Programm die Harfensonate Es-Dur, Murray D20.

Das von Edoardo Valorz geleitete Orchester ›Barock Sommer‹, ein auf historischen Instrumenten musizierendes Amateur-Ensemble, gab am 4.2. in der ›Amstelkerk‹ in Amsterdam ein Konzert mit zwei Werken Rosettis: dem Oboenkonzert C-Dur, Murray C30 (Solist: Federico Forla), und der Sinfonie g-Moll, Murray A42.

Das Trio G-Dur, Murray D35, und die Romance aus dem Trio Murray D36 standen am 17.2. im ›Schuhhaus-Saal‹ in Ulm und am 18.2. im ›Neuen Schloss‹ in Kisslegg auf dem Programm eines Konzerts mit Germán Echeverri Chamorro (Violine), Pavel Serbin (Violoncello) und Franz Raml (Hammerflügel).

Mitglieder des ›Randers Kammerorchesters‹ gaben im Februar und März das Bläserquintett Es-Dur, Murray B6, in zwei Konzerten in Dänemark zum Besten: am 28.2. im Værkets Koncertsal in Aarhus und am 10.3. in den ›Støberihallen‹ in Hillerød.

Am 10.3. gastierte der Oboist Fabian Menzel im GENO-Saal der Raiffeisen-Volksbank Ries in Nördlingen mit dem Oboenkonzert C-Dur, Murray C29. Am Pult des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim stand Johannes Moesus. Nach der Pause leitete er noch das Notturmo Es-Dur, Murray B27.

Am 17.3. erklang Rosettis Violinkonzert F-Dur, Murray C11, im Thronsaal des Schweriner Schlosses. Die Interpreten waren Volker Reinhold, Konzertmeister der Staatskapelle Schwerin, und das Collegium Musicum Schwerin unter der Leitung von Adalbert Strehlow.

Das Bratschenkonzert G-Dur, Murray C15, stand am 26.4. im ›Ernst-Abbe-Saal‹ des Jenaer Volkshauses auf dem Programm eines Konzerts der Jenaer Philharmonie mit Nils Mönkemeyer in der Doppelfunktion als Solist und Dirigent.

Beim Sommerkonzert des örtlichen ›Collegium musicum‹ am 9.6. in der Stadthalle von Stadtallendorf (Landkreis Marburg-Biedenkopf) steht u. a. die Sinfonie D-Dur, Murray A20, (›La chasse‹) auf dem Programm. Die Leitung hat Christof Becker.

Am 28.6. findet im Rahmen der ›Festspiele Mecklenburg-Vorpommern‹ in der Ludwigsluster Stadtkirche ein Konzert der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin unter der Leitung ihres Chefdirigenten Mark Rohde statt. Mit auf dem Programm Rosettis Sinfonie G-Dur, Murray A39.

Am 29.6. hat auf Schloss Kochberg (Thüringen) die Wiederaufnahme eines 2023 erstaufgeführten

Opern-Pasticcios mit dem Titel ›Auf der Suche nach der besten Welt‹ Premiere. Verwendet werden Texte von Karl Freiherr vom und zum Stein (1757–1831), der das Rittergut Kochberg zu einem Museum mit Landschaftspark und Theater machte. Die Musik stammt von zeitgenössischen Komponisten, darunter auch Rosetti. Konzertmeisterin Birgit Schnurpfeil leitet die Berliner ›lautten compagney‹. Für die Musikdramaturgie ist Wolfgang Katschner, der künstlerische Leiter des Ensembles, für Regie und szenische Dramaturgie Nils Niemann verantwortlich. Weitere Aufführungen am 13.7., 3. und 17.8. sowie 28.9.

Die Compagnia di Punto, die auch bei den Rosetti-Festtagen bereits mehrfach überaus erfolgreich auftrat, ist am 17.8. in der ›Oberen Halle‹ des historischen Bremer Rathauses zu hören. Mit auf dem Programm Rosettis Sinfonie C-Dur, Murray A3.

Im Herbstkonzert des Leipziger Lehrerorchesters am 17.11. im Großen Saal des Gewandhauses zu Leipzig kommt u. a. auch Rosettis Konzert für zwei Hörner in Es-Dur, Murray C56, zur Aufführung. Die Solisten sind Anja Jaskowski und Markus Müller. Die musikalische Leitung hat Gerd-Eckehard Meißner.

Und hier noch eine Vorschau auf 2025: Im Juni wird das Violakonzert G-Dur, Murray C15, mit Nils Mönkemeyer als Solisten gleich dreimal im Fränkischen zu erleben sein: am 19.6. im Kaisersaal der Würzburger Residenz, am 20.6. im markgräflichen Opernhaus in Bayreuth und am 21.6. im Stadttheater Fürth. Bernard Labadie leitet die Bamberger Symphoniker.

Zahlreiche Rosetti-Termine verdanken wir wieder den Internetrecherchen von Frau Anita Wolfensberger.

Impressum

Rosetti-Nachrichten 5 (2024), hg. von der Internationalen Rosetti-Gesellschaft e. V. Sitz: Wallerstein im Ries. Schriftleitung: Günther Grünsteudel. Kontakt: Nebelhornstraße 1, D-86391 Stadtbergen, 0821-432267, info@rosetti.de, www.rosetti.de.

ISSN 2748-4033

Fotos: S. 8 (Ernst Mayer), S. 12 (cpo), S. 15 (Reinhold Seefried), S. 16 (privat).