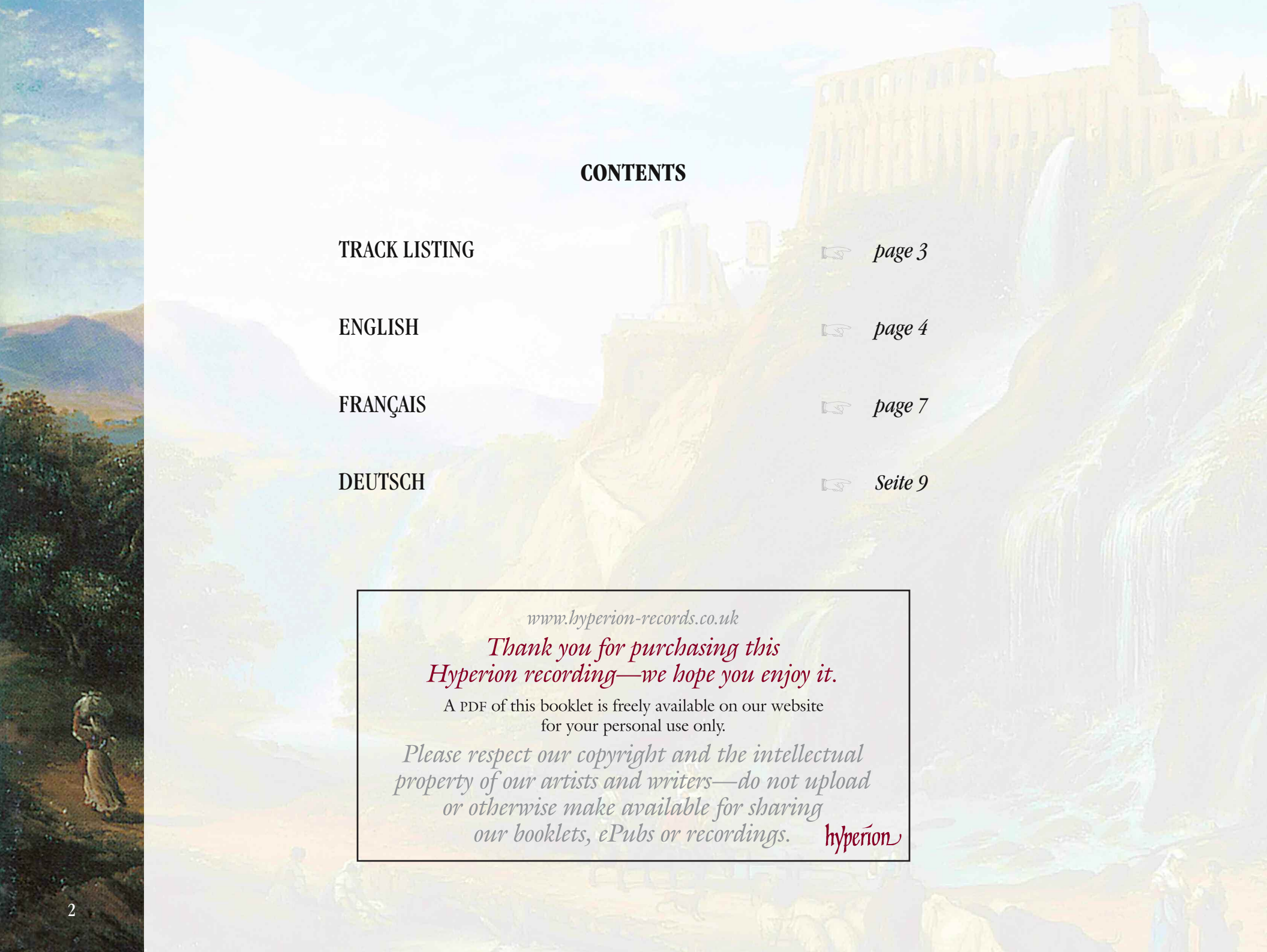


ROSSINI *The String Sonatas*

ELIZABETH WALLFISCH
MARSHALL MARCUS
RICHARD TUNNICLIFFE
CHI-CHI NWANOKU



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING

☞ *page 3*

ENGLISH

☞ *page 4*

FRANÇAIS

☞ *page 7*

DEUTSCH

☞ *Seite 9*

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

GIOACCHINO ROSSINI

(1792–1868)

String Sonata No 1 in G major [11'31]

- [1] Moderato [4'49]
- [2] Andante [4'11]
- [3] Allegro [2'09]

String Sonata No 2 in A major [12'31]

- [4] Allegro [6'51]
- [5] Andante [3'08]
- [6] Allegro [2'13]

String Sonata No 3 in C major [11'18]

- [7] Allegro [4'10]
- [8] Andante [4'14]
- [9] Moderato [2'37]

String Sonata No 4 in B flat major [13'46]

- [10] Allegro vivace [6'57]
- [11] Andante [3'54]
- [12] Allegretto [2'38]

String Sonata No 5 in E flat major [14'18]

- [13] Allegro vivace [7'19]
- [14] Andante [3'25]
- [15] Allegretto [3'21]

String Sonata No 6 in D major [16'07]

- [16] Allegro spiritoso [7'21]
- [17] Andante assai [2'56]
- [18] Allegro *Tempesta* [5'40]

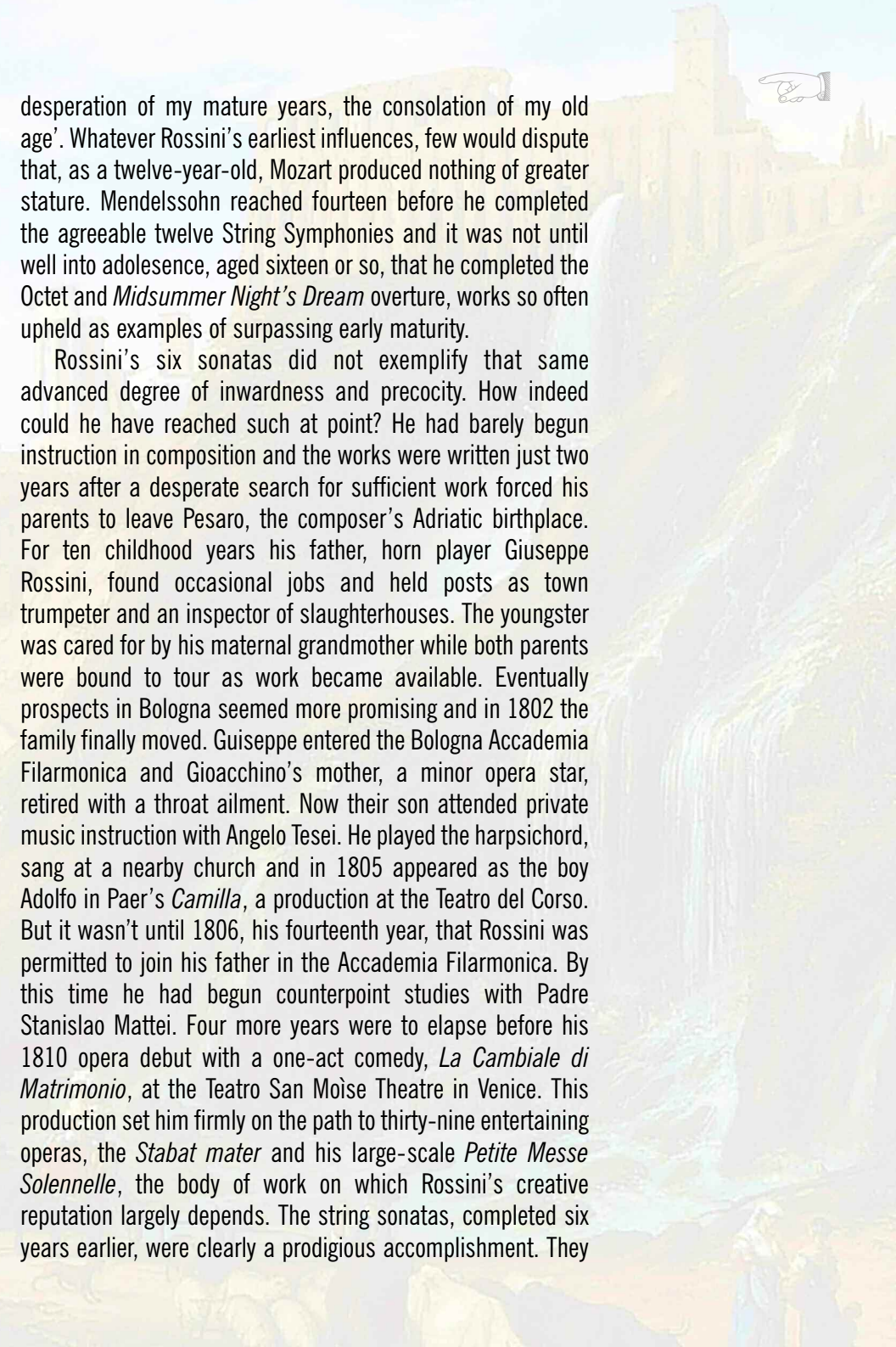
ELIZABETH WALLFISCH violin MARSHALL MARCUS violin
RICHARD TUNNICLIFFE cello CHI-CHI NWANOKU double bass



ROSSINI'S SIX STRING SONATAS were written in Ravenna during the summer of 1804. The composer was just twelve years old and staying at the home of amateur double bass enthusiast Agostini Triossi – hence the prominent role that instrument assumes. At first these youthful works were scored for two violins, violoncello and double bass only. They were most likely categorized as 'sonate a quattro', for Rossini's score clearly labels each instrument in the singular. Today's performances are most commonly presented by ensemble groups. Each violin line is typically carried by three performers, the cello 'voice' is duplicated and a single bass completes the ensemble. For this recording we finally return to Rossini's original, neglected, four-instrument configuration.

The existence of these early sonatas was well documented from the outset, though for many years their whereabouts remained a mystery. Most scholars assumed they had long since been destroyed. But in 1954 Rossini's original version turned up at the Library of Congress, Washington. It was prefaced by A Bonaccorsi and corresponded with an earlier 1942 discovery of five of the works (No 3 was absent) scored as standard string quartets and first published in Milan in 1826 by Ricordi. Alfredo Casella edited this wartime discovery for publication in 1951. Today, however, the conventional quartet scoring and a further transposition for winds (flute, clarinet, bassoon and horn) dated 1828/1829 are together widely regarded as less than wholly authentic. Both adaptations seem likely to be the work of long-forgotten transcribers.

Today's musicologists are quick to point out deficiencies and weaknesses in the original works. While doing so they evidently lose sight of two remarkable facts: Rossini was not yet a teenager when they were written. Even more, he had scarcely begun concentrated musical studies. The extent to which he was already familiar with the music of Haydn and Mozart is open to conjecture. It could hardly have been more than a limited acquaintance, though in later life he referred to the latter composer as 'the admiration of my youth, the



desperation of my mature years, the consolation of my old age'. Whatever Rossini's earliest influences, few would dispute that, as a twelve-year-old, Mozart produced nothing of greater stature. Mendelssohn reached fourteen before he completed the agreeable twelve String Symphonies and it was not until well into adolescence, aged sixteen or so, that he completed the Octet and *Midsummer Night's Dream* overture, works so often upheld as examples of surpassing early maturity.

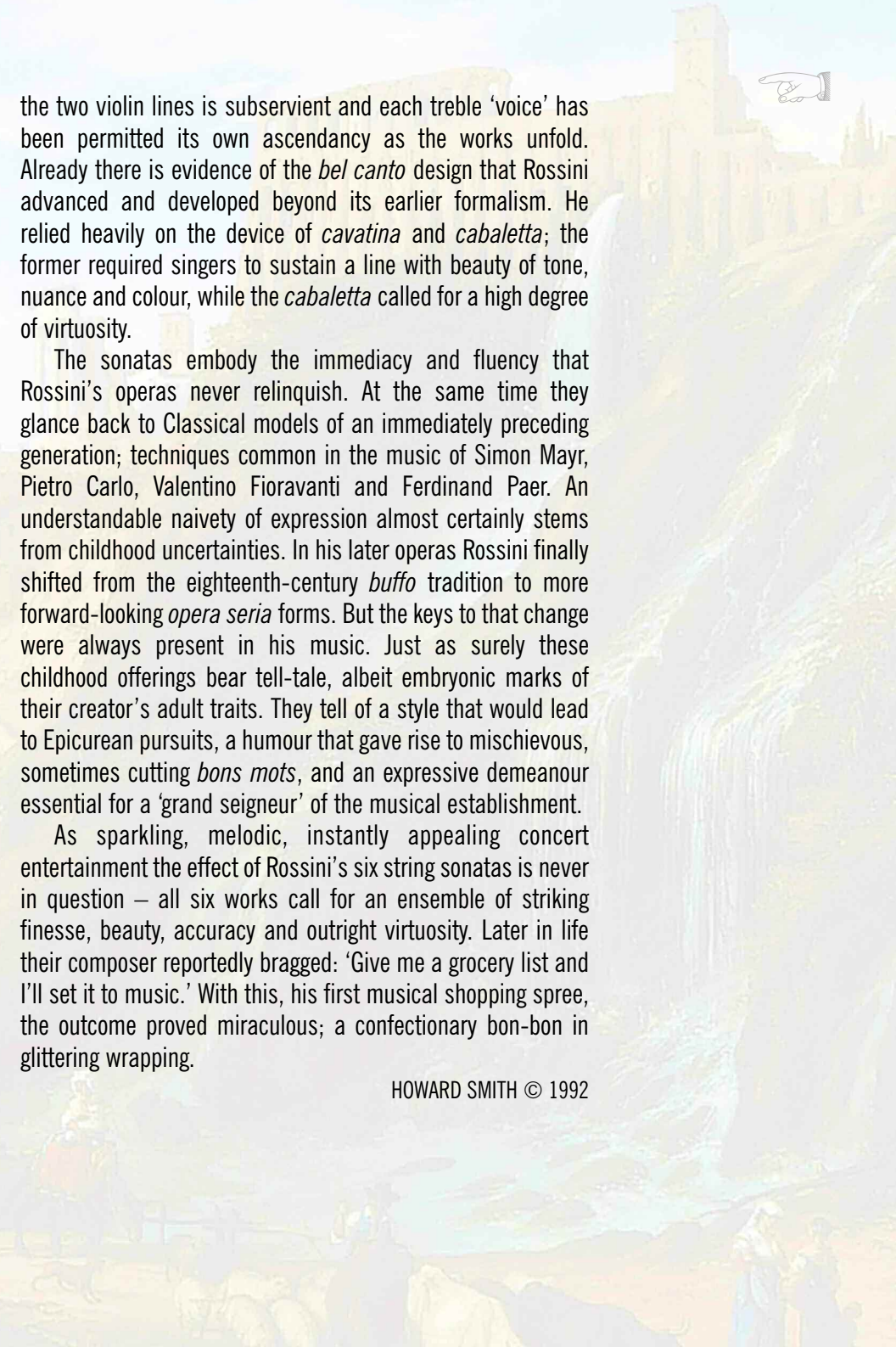
Rossini's six sonatas did not exemplify that same advanced degree of inwardness and precocity. How indeed could he have reached such a point? He had barely begun instruction in composition and the works were written just two years after a desperate search for sufficient work forced his parents to leave Pesaro, the composer's Adriatic birthplace. For ten childhood years his father, horn player Giuseppe Rossini, found occasional jobs and held posts as town trumpeter and an inspector of slaughterhouses. The youngster was cared for by his maternal grandmother while both parents were bound to tour as work became available. Eventually prospects in Bologna seemed more promising and in 1802 the family finally moved. Giuseppe entered the Bologna Accademia Filarmonica and Gioacchino's mother, a minor opera star, retired with a throat ailment. Now their son attended private music instruction with Angelo Tesei. He played the harpsichord, sang at a nearby church and in 1805 appeared as the boy Adolfo in Paer's *Camilla*, a production at the Teatro del Corso. But it wasn't until 1806, his fourteenth year, that Rossini was permitted to join his father in the Accademia Filarmonica. By this time he had begun counterpoint studies with Padre Stanislao Mattei. Four more years were to elapse before his 1810 opera debut with a one-act comedy, *La Cambiale di Matrimonio*, at the Teatro San Moise Theatre in Venice. This production set him firmly on the path to thirty-nine entertaining operas, the *Stabat mater* and his large-scale *Petite Messe Solennelle*, the body of work on which Rossini's creative reputation largely depends. The string sonatas, completed six years earlier, were clearly a prodigious accomplishment. They



are Rossini's earliest recognized compositions with the sole exception of a single, negligible song. All six works display his clear and instant appeal, revealing a child of manifest talent; already the author of his own acclaimed destiny as both man and musician. The disparate elements of a fully developed musical genius can be detected within these genial scores.

Each of Rossini's six spirited sonatas is in a major key and follows a conventional three-movement 'quick-slow-quick' pattern. Their opening movements take up half or more of each sonata's total duration. Yet they display little of the formal development so characteristic in the Classically-structured work of composers to the north, Mozart and Beethoven in particular. Instead Rossini's initial material recurs in parallel, contrasted, or transposed form, always imbued with communicative vitality. Three of the central *Andantes* adopt minor keys and at times their overriding melodic charm conceals, however briefly, a somewhat deeper note than most commentators are prepared to ascribe to so young a composer. The *Andante* from Sonata No 2 in A major is a case in point. Four of his the finales are designated *Presto*. By comparison the third sonata culminates in a movement marked *Moderato*. Here Rossini's instructive title misleadingly conceals a basic yet dazzlingly headlong set of variations with the double bass taking a brief, one-off spotlight. Sonata No 6 in D major concludes with a finale titled 'Tempesta', looking forward a quarter of a century to the storm of *William Tell*.

Together these six works demonstrate the astonishing speed with which Rossini was developing. At this tender age he clearly chose to depart from prevailing musical expectations. He shrewdly separates the roles of cello and bass, allowing both instruments their share of the limelight. Equally, neither of



the two violin lines is subservient and each treble 'voice' has been permitted its own ascendancy as the works unfold. Already there is evidence of the *bel canto* design that Rossini advanced and developed beyond its earlier formalism. He relied heavily on the device of *cavatina* and *cabaletta*; the former required singers to sustain a line with beauty of tone, nuance and colour, while the *cabaletta* called for a high degree of virtuosity.

The sonatas embody the immediacy and fluency that Rossini's operas never relinquish. At the same time they glance back to Classical models of an immediately preceding generation; techniques common in the music of Simon Mayr, Pietro Carlo, Valentino Fioravanti and Ferdinand Paer. An understandable naivety of expression almost certainly stems from childhood uncertainties. In his later operas Rossini finally shifted from the eighteenth-century *buffo* tradition to more forward-looking *opera seria* forms. But the keys to that change were always present in his music. Just as surely these childhood offerings bear tell-tale, albeit embryonic marks of their creator's adult traits. They tell of a style that would lead to Epicurean pursuits, a humour that gave rise to mischievous, sometimes cutting *bons mots*, and an expressive demeanour essential for a 'grand seigneur' of the musical establishment.

As sparkling, melodic, instantly appealing concert entertainment the effect of Rossini's six string sonatas is never in question — all six works call for an ensemble of striking finesse, beauty, accuracy and outright virtuosity. Later in life their composer reportedly bragged: 'Give me a grocery list and I'll set it to music.' With this, his first musical shopping spree, the outcome proved miraculous; a confectionary bon-bon in glittering wrapping.

HOWARD SMITH © 1992



Recorded on 25–27 January 1992
Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARK BROWN
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© Hyperion Records Limited, London, 1992
© Hyperion Records Limited, London, 2005
Front illustration: *Tivoli* by Hercule Trachel (1820–1827)
Reproduced by courtesy of Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice



C'EST PENDANT L'ÉTÉ de l'année 1804, à Ravenne, que Rossini composa ses six sonates pour cordes. Il avait à peine douze ans et séjournait chez Agostini Triossi, enthousiaste amateur de contrebasse – ce qui peut expliquer l'importance accordée à cet instrument. À l'origine, ces œuvres de jeunesse n'étaient orchestrées que pour deux violons, un violoncelle et une contrebasse. Le nom de chaque instrument est inscrit très clairement au singulier sur la partition de Rossini et c'est vraisemblablement la raison pour laquelle elles furent rangées dans la catégorie de « sonate a quattro ».

Le monde musical a toujours connu l'existence de ces sonates de jeunesse, mais pendant de longues années personne ne savait où elles étaient. La majorité des autorités musicales pensaient qu'elles étaient détruites depuis longtemps. Mais une version originale de Rossini fit son apparition en 1954 à la Bibliothèque du Congrès, à Washington. Elle portait une préface de A Bonaccorsi et correspondait à une découverte précédente en 1942 de cinq des sonates (le n°3 manquait) orchestrées comme des quatuors à cordes classiques qui avaient été publiés pour la première fois en 1826, à Milan, par Ricordi. Alfredo Casella édita cette découverte, faite durant la guerre, et la publia en 1951.

Les musicologues actuels sont prompts à attirer l'attention sur les imperfections et les faiblesses des sonates originales. Mais ce faisant, ils perdent de vue deux faits remarquables : Rossini n'était pas encore un adolescent quand il les composa et, ce qui est encore plus important, il avait à peine commencé à faire de sérieuses études musicales. Il nous est impossible de savoir jusqu'à quel point il connaissait la musique de Haydn et celle de Mozart. Ce ne pouvait guère être une bien grande connaissance, bien que plus tard il ait parlé de Mozart comme de « l'admiration de ma jeunesse, le désespoir de ma maturité, la consolation de ma vieillesse ». Laissant à part les premières influences musicales subies par Rossini, il est difficile de contester qu'à douze ans Mozart n'avait rien produit de supérieur à ces œuvres. Mendelssohn avait quatorze ans avant de terminer les douze plaisantes Symphonies pour



cordes et ce n'est qu'entre 16 et 17 ans, en pleine adolescence, qu'il finit l'Octuor et l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, ces œuvres qui sont souvent citées en exemple de maturité précoce incomparable.

Les six sonates de Rossini ne démontrent pas le même degré de spiritualité et de précocité. Comment aurait-il pu y prétendre ? Il ne venait que de commencer ses études de composition et les morceaux sont écrits deux années seulement après que ses parents, à la recherche acharnée de travail, n'aient été forcés de quitter Pesaro, lieu de naissance de Rossini, sur les bords de l'Adriatique. Pendant les dix premières années de son enfance, son père, Giuseppe Rossini, corniste, travaillait quand il le pouvait et remplissait tour à tour les fonctions de trompettiste municipal et d'inspecteur d'abattoirs. C'était sa grand-mère maternelle qui s'occupait du jeune Rossini pendant que ses parents partaient en tournée au fur et à mesure qu'il y avait du travail. La famille s'installa finalement à Bologne en 1802, quand il sembla que l'avenir y serait plus prometteur. Giuseppe entra à l'Accademia Filarmonica de Bologne et la mère de Gioacchino, chanteuse d'opéra de second plan, cessa de travailler à la suite d'une maladie de la gorge. Le jeune Gioacchino étudiait la musique – Angelo Tesei lui donnait des leçons privées – jouait du clavecin, chantait dans une église voisine et joua, en 1805, un rôle d'enfant, Adolfo, dans *Camilla* de Paer, au Teatro del Corso. Ce n'est qu'en 1806, quand il eut quatorze ans, que Rossini put enfin rejoindre son père à l'Accademia Filarmonica. Il avait commencé, à ce moment-là, à étudier le contrepoint avec le Père Stanislao Mattei. Il devait se passer encore quatre ans avant qu'il fasse son début dans l'opéra, en 1810 avec une comédie en un acte, *La Cambiale di Matrimonio* au théâtre San Moïse, à Venise. Cette production allait marquer le début d'une carrière qui produirait trente-neuf opéras divertissants, le *Stabat mater*, et la *Petite Messe Solennelle*, œuvres sur lesquelles repose la renommée créative de Rossini. Les sonates pour cordes, terminées six ans auparavant, étaient manifestement une réussite prodigieuse.



Les six sonates sont pleines d'allant et chacune est composée dans un ton majeur et suit le plan conventionnel à trois mouvements « rapide—lent—rapide ». Le mouvement initial prend la moitié ou même plus de la durée totale de la sonate. Mais le développement formel si caractéristique des œuvres à la structure classique des compositeurs du nord, en particulier Mozart et Beethoven y figure peu. Au contraire, le matériel initial de Rossini revient sous une forme parallèle, contrastée ou transposée, toujours imprégnée d'une vitalité communicative. Trois des *Andantes* centraux adoptent des tons mineurs et si leur charme mélodique est suprême, il s'y cache pourtant parfois, aussi brièvement que ce soit, une plus grande profondeur que la plupart des commentateurs ne consentent à reconnaître chez un compositeur si jeune. L'*Andante* de la Sonate n°2 en la majeur en est un excellent exemple. Quatre de ses finales portent l'indication *Presto*. La troisième sonate se termine en un mouvement marqué *Moderato*. Dans ce cas, l'instruction que donne le titre de Rossini cache de façon trompeuse une série de variations fondamentales et pourtant d'une fougue éblouissante, durant laquelle la contrebasse pour une fois prend la vedette. La Sonate n°6 en ré majeur se termine sur un finale dont le titre est *Tempesta*, qui anticipe d'un quart de siècle la tempête de *Guillaume Tell*.

L'ensemble de ces six pièces donne un aperçu de la rapidité étonnante avec laquelle Rossini se développait. À un si jeune âge, il avait visiblement décidé de s'écarter des attitudes musicales prédominantes. Il sépare habilement les rôles de la basse et du violoncelle, permettant ainsi à ces deux instruments de se partager la vedette. De même, ni l'une ni l'autre des lignes musicales des violons n'est imitative et chaque « voix » soprano peut tour à tour prédominer au fur et à mesure que les œuvres se développent. Le style du *bel canto* que Rossini allait développer et faire progresser bien au-delà de son formalisme premier est déjà apparent dans ces



sonates. Il se servait beaucoup de la formule de *cavatina* et de *cabaletta* ; la première demande aux chanteurs de soutenir une ligne par la beauté de la tonalité, de la nuance et de la couleur, tandis que la *cabaletta* demande un haut degré de virtuosité.

Les sonates incarnent la facilité et le caractère immédiat que les opéras de Rossini ont toujours conservé. En même temps, elles gardent un souvenir des modèles classiques de la génération qui les a juste précédées ; des techniques qui sont communes à la musique de Simon Mayr, Pietro Carlo, Valentino Fioravanti et Ferdinand Paer. Et s'il existe une naïveté d'expression, elle est bien naturelle si l'on considère l'âge du compositeur et doit provenir de certaines incertitudes d'enfance. Dans ses opéras ultérieurs, Rossini passa finalement de la tradition buffo du 18^e siècle aux formes d'opéra serias plus modernes. Mais il est facile de discerner dans sa musique les clés de ce changement. De même ces compositions de jeunesse contiennent tout aussi sûrement les marques révélatrices, bien que rudimentaires, des qualités adultes de leur créateur. Elles révèlent un style qui mènera à des poursuites épicuriennes, un humour qui prête à de bons mots malicieux et quelquefois caustiques, et un comportement éloquent essentiel pour un « grand seigneur » parmi les pontifes musicaux.

Comme divertissement de concert éblouissant, mélodique, au charme immédiat, l'effet des six sonates pour cordes de Rossini n'est jamais en doute. Et il est aussi incontestable que toutes les six demandent à être interprétées avec un ensemble de finesse, de beauté, de précision exceptionnelles et de pure virtuosité. Leur compositeur se vanterait plus tard : « Donnez-moi une note d'épicier et je la mettrai en musique. » Avec ces sonates, sa première incursion dans le marché musical, il obtient un résultat miraculeux ; une délicieuse friandise enveloppée de papier doré.

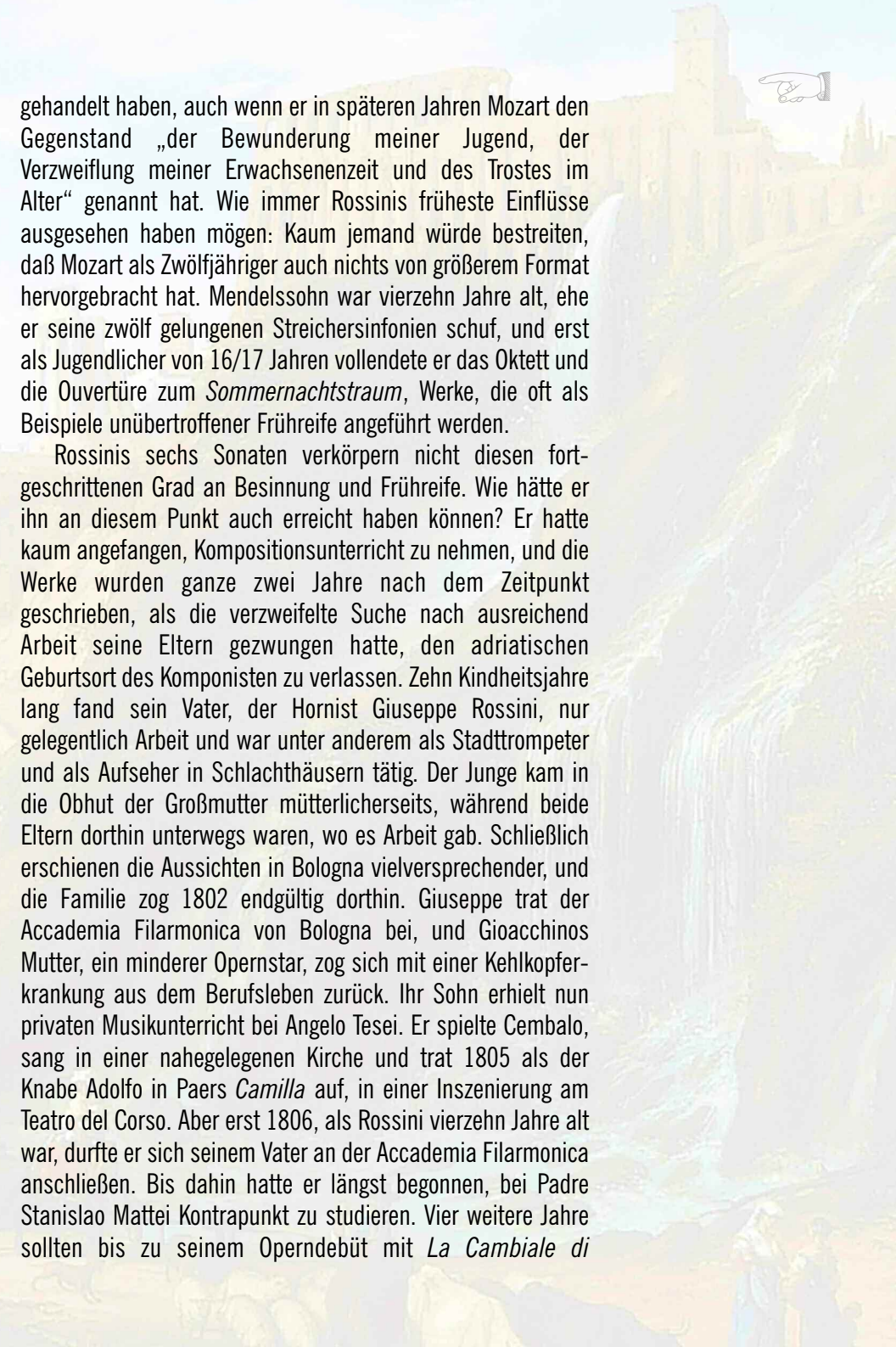
HOWARD SMITH © 1992
Traduction ALAIN MIDOUX



ROSSINIS SECHS STREICHERSONATEN wurden im Sommer 1804 in Ravenna geschrieben. Der Komponist war gerade zwölf Jahre alt und weilte im Hause eines begeisterten Amateur-Kontrabaßspielers namens Agostini Triossi – daher die prominente Rolle, die diesem Instrument zukommt. Zunächst waren diese Jugendwerke nur mit zwei Violinen, Violoncello und Kontrabaß besetzt. Sie gehören höchstwahrscheinlich der Kategorie „Sonate a quattro“ an, denn Rossinis Partitur bezeichnet jedes Instrument eindeutig im Singular. Wenn sie heute aufgeführt werden, dann gewöhnlich von Ensemblegruppen. Jeder Violinpart wird in der Regel von drei Ausführenden getragen, während die „Stimme“ des Cellos verdoppelt wird und ein einzelnes Baßinstrument das Ensemble vervollständigt. Mit der vorliegenden Aufnahme zum 200. Geburtstag des Komponisten kehren wir endlich zu Rossinis ursprünglicher, seither vernachlässigter Konfiguration aus vier Instrumenten zurück.

Die Existenz dieser frühen Sonaten war von Anfang an gut dokumentiert, auch wenn ihr Aufbewahrungsort viele Jahre lang ein Geheimnis blieb. Die meisten Wissenschaftler gingen davon aus, daß sie seit langem vernichtet waren. Doch 1954 tauchte Rossinis Originalversion in der Washingtoner Kongreßbibliothek auf. Sie war mit einem Vorwort von A Bonaccorsi versehen und entsprach einem bereits 1942 gemachten Fund von fünf der Sonaten (ohne die Nr. 3), die als gewöhnliche Streichquartette instrumentiert und erstmals 1826 von Ricordi in Mailand herausgegeben worden waren. Alfredo Casella bearbeitete diese Entdeckung aus Kriegszeiten zur Veröffentlichung 1951.

Die Musikwissenschaftler der Gegenwart sind schnell bei der Hand, Mängel und Schwächen der Originalwerke aufzuzeigen. Dabei verlieren sie offenkundig zwei beachtenswerte Tatsachen aus den Augen: Rossini war noch ein Kind, als sie geschrieben wurden. Mehr noch: Er hatte kaum begonnen, ernsthaft Musik zu studieren. Inwieweit er bereits mit der Musik von Haydn und Mozart vertraut war, kann nur vermutet werden. Es dürfte sich um eine sehr begrenzte Kenntnis



gehandelt haben, auch wenn er in späteren Jahren Mozart den Gegenstand „der Bewunderung meiner Jugend, der Verzweiflung meiner Erwachsenenzeit und des Trostes im Alter“ genannt hat. Wie immer Rossinis früheste Einflüsse ausgesehen haben mögen: Kaum jemand würde bestreiten, daß Mozart als Zwölfjähriger auch nichts von größerem Format hervorgebracht hat. Mendelssohn war vierzehn Jahre alt, ehe er seine zwölf gelungenen Streichersinfonien schuf, und erst als Jugendlicher von 16/17 Jahren vollendete er das Oktett und die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*, Werke, die oft als Beispiele unübertroffener Frühreife angeführt werden.

Rossinis sechs Sonaten verkörpern nicht diesen fortgeschrittenen Grad an Besinnung und Frühreife. Wie hätte er ihn an diesem Punkt auch erreicht haben können? Er hatte kaum angefangen, Kompositionsunterricht zu nehmen, und die Werke wurden ganze zwei Jahre nach dem Zeitpunkt geschrieben, als die verzweifelte Suche nach ausreichend Arbeit seine Eltern gezwungen hatte, den adriatischen Geburtsort des Komponisten zu verlassen. Zehn Kindheitsjahre lang fand sein Vater, der Hornist Giuseppe Rossini, nur gelegentlich Arbeit und war unter anderem als Stadttrompeter und als Aufseher in Schlachthäusern tätig. Der Junge kam in die Obhut der Großmutter mütterlicherseits, während beide Eltern dorthin unterwegs waren, wo es Arbeit gab. Schließlich erschienen die Aussichten in Bologna vielversprechender, und die Familie zog 1802 endgültig dorthin. Giuseppe trat der Accademia Filarmonica von Bologna bei, und Gioacchinos Mutter, ein minderer Opernstar, zog sich mit einer Kehlkopferkrankung aus dem Berufsleben zurück. Ihr Sohn erhielt nun privaten Musikunterricht bei Angelo Tesei. Er spielte Cembalo, sang in einer nahegelegenen Kirche und trat 1805 als der Knabe Adolfo in Paers *Camilla* auf, in einer Inszenierung am Teatro del Corso. Aber erst 1806, als Rossini vierzehn Jahre alt war, durfte er sich seinem Vater an der Accademia Filarmonica anschließen. Bis dahin hatte er längst begonnen, bei Padre Stanislao Mattei Kontrapunkt zu studieren. Vier weitere Jahre sollten bis zu seinem Operndebüt mit *La Cambiale di*



Matrimonio vergehen, einer Komödie in einem Akt, die 1810 am Teatro San Mose in Venedig herauskam. Diese Produktion ebnete offenkundig den Weg zu 39 unterhaltsamen Opern, dem *Stabat mater* und der umfangreichen *Petite Messe Solennelle*, denjenigen Werken also, auf denen Rossinis kreatives Renommee hauptsächlich beruht. Die sechs Jahre zuvor vollendeten Streichersonaten waren eindeutig die Leistungen eines Wunderkindes.

Jede von Rossinis sechs beherzten Sonaten ist in einer Durtonart angesiedelt und hält sich an das konventionelle dreisätzige Schema „schnell—langsam—schnell“. Die Eröffnungssätze nehmen die Hälfte oder mehr von der gesamten Spieldauer der jeweiligen Sonate ein. Allerdings lassen sie wenig von jener formalen Durchführung erkennen, die für klassisch strukturierte Werke von Komponisten des Nordens, vor allem von Mozart und Beethoven, so typisch war. Statt dessen kehrt Rossinis einleitendes Material in paralleler, kontrastierter oder transponierter Form wieder, immer durchdrungen von kommunikativer Vitalität. Drei der zentralen *Andantes* werden von Molltonarten bestimmt, und ihr oberflächlicher melodischer Charme verbirgt gelegentlich, wenn auch nur kurz, mehr Tiefgründigkeit, als die meisten Kommentatoren einem so jungen Komponisten zuzugestehen bereit sind. Das *Andante* aus der zweiten Sonate in A-Dur ist dafür beispielhaft. Vier seiner Finalsätze sind mit *Presto* bezeichnet. Im Gegensatz dazu gipfelt die dritte Sonate in einem Satz mit der Bezeichnung *Moderato*. Hier lenkt Rossinis Anweisung von einer ganz einfachen, aber blendend ungestümen Folge von Variationen ab, die den Kontrabaß kurz und einmalig ins Scheinwerferlicht rückt. Die sechste Sonate in D-Dur beschließt mit einem *Tempesta* überschriebenen Finale, das ein Vierteljahrhundert vorausblickt auf den Sturm von *Wilhelm Tell*.

Insgesamt veranschaulichen die sechs Werke das erstaunliche Tempo, mit dem sich Rossini entwickelte. In diesem zarten Alter erfolgte bereits eine Abkehr von herrschenden musikalischen Erwartungen. So trennt er geist-



reich die Rollen von Cello und Baß und gewährt beiden Instrumenten ihren Anteil am Rampenlicht. Ebenso ist keine der beiden Violinen untergeordnet, und jeder „Sopranstimme“ wurde im Verlauf des Werks einmal die Oberherrschaft zugebracht.

Die Sonaten verkörpern auch jene Unmittelbarkeit und Flüssigkeit, auf die Rossinis Opern niemals verzichteten. Gleichzeitig werfen sie einen Blick zurück auf klassische Vorbilder einer soeben vergangenen Generation, auf Techniken, wie sie in der Musik von Simon Mayr, Pietro Carlo, Valentino Fioravanti und Ferdinand Paer vorkommen. Eine verständliche Naivität des Ausdrucks entspringt höchstwahrscheinlich kindlicher Unsicherheit. In seinen späteren Opern verlagerte Rossini das Schwergewicht endgültig von der *Buffo*-Tradition auf zukunftsweisendere Formen der *Opera seria*. Doch der Schlüssel zu diesem Wechsel war in seiner Musik immer gegenwärtig. Mit Sicherheit tragen diese Kindheitswerke unverkennbare, wenn auch noch unentwickelte Anzeichen für die Eigenarten ihres Schöpfers im Erwachsenenalter. Sie sprechen von einem Stil, der in schwelgerische Neigungen münden sollte, einem Humor, der freche, manchmal beißende Bonmots hervorbrachte, und einem expressiven Gebaren, wie es für einen „Grandseigneur“ des Musikbetriebs unverzichtbar war.

Als funkelnd melodische, unmittelbar ansprechende konzertante Unterhaltung ist den sechs Streichersonaten ihre Wirkung sicher. Auch besteht kein Zweifel daran, daß alle sechs Werke nach einem Ensemble von besonderer Finesse, Schönheit, Akkuratess, ja regelrechter Virtuosität verlangen. Im späteren Leben soll ihr Verfasser geprahlt haben: „Gebt mir eine Einkaufsliste, und ich vertone sie.“ Bei diesem, seinem ersten musikalischen Einkaufsbummel erwies sich das Ergebnis als wunderbar: als süßes Konfekt in glitzernder Verpackung.

HOWARD SMITH © 1992
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

