

## Gioacchino Rossini

(b. Pesaro, 29 February 1792 – d. Passy, 13 November 1868)

### Grande Fanfare par Rossini

As a hallmark of the international appeal that distinguished his life and music, Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) was during his prominent and varied career resident in several European capitals. Due to his industry in each of these settings, he made considerable sums of money from his operatic writing, but was also able to secure some niche payments for instrumental works. The *Rendez-vous de chasse*, for four horns in D and orchestra, written in 1828 during his first Paris residency and also titled *Grande Fanfare par Rossini*, is a formally uncomplicated but deftly scored piece of ‘occasional music’ ‘which Weber or Schumann might have been pleased to sketch’ and which ‘acts as a kind of one-line epigraph to the mighty *Guillaume Tell* which was soon to follow.’ It probably netted Rossini a payment in kind commensurate with the dinner service he received on completion of a cantata for the baptism of his financier-friend Alexandre-Marie Aguado’s son (Rossini wrote much music in Aguado’s country villa, environments like this being conducive to his musical creativity throughout his life). As is frequent in Rossini’s orchestral music, the mere number of 136 bars constituting the work belies the extensive structural repeat of its central section, a feature whereby it acquires much of its emphasis and impact. Though this and other characteristics give *Rendez-vous de chasse* its individuality (and perhaps an identity distinct from any perceived role as prolegomenon to *Guillaume Tell*), the musicologist’s imagined critical task, in a more detailed analysis, is to isolate those elements that elevate it from being simply an academic exercise in depictive music. Such a task will not be to justify Rossini’s musical greatness, but rather to illustrate it, with reference to one of his less mainstream outputs. The analyst of Rossini’s more eccentrically-minded pieces may in fact be led to the conclusion that all of his music is great, and that music which does not form part of his generic output may exhibit shared idiosyncrasies that define how his music as a whole lies well above the ordinary and in what respects it is attractive and interesting.

The opening of *Rendez-vous de chasse* might be interpreted as offering a sense of Rossini’s ideal of what a hunt should be like. In idiomatic writing from the outset, reflecting Rossini’s own practical horn-playing experience, the first horn in bars 1 to 10 states a distant, wistful and reflective call, these attributes being supported by the soft dynamic and flexible tempo indications (bracketed in this edition). Formally speaking, the predetermined character of this opening warrants an interesting disturbance of the metre at bar 5, where Rossini dwells on f#”. Thus, if the music at bars 5 and 6 had been stated in half the time they actually are, a regular metre would have been kept. Though it may be arguable that this is simply Rossini’s extension of a vocal line, it would have seemed more in the interest of the musical genre to have begun with metrical regularity rather than a free melody. The seemingly abstract idea of beginning more freely may perhaps be explained by a possible desire on Rossini’s part to maintain a dramatic, flowing line in order to set up some anticipation (and maybe some tension as well) as an introduction to the theatrics ahead.

At bar 11, the main business of the music begins (though we are still at the introductory stages). Continuing the soft dynamic, the four horns articulate the *Allegro* hunt theme, an evocative phrase with a binary structure and characteristic open cadences, using some neat imitation between the upper parts and third horn. This forms the basis of most of the piece and, even if it is somewhat simple and conventional, bears Rossini’s stamp and seems to portray the sophistication of his vision for his imagined hunt. At bar 22 we are back with the opening call, but in a loud dynamic. Evidently, the expected dynamics of the two different thematic materials which open the piece have been juxtaposed, soft dynamics governing the initial hunt statement (bars 11 to 21) and loud dynamics the reprise of the opening call (bars 22 to 32). Rossini thus greets the listener with thoughtful drama before (in bars 32 to 42) blatantly stating the hunt music in appropriate loud fashion, this point forming the start of the principal, repeated section of the work. Such thoughtfulness evidences one of the traits that makes Rossini’s music great, a fine balancing of detail that is never obtrusive or ill-conceived.

Another fine technique is inaugurated for the orchestral *tutti* at bar 43. It is the highly effective bustling use of contrary motion between extreme parts, for example between the violins and lower strings, and the C clarinets and bassoons. Bright trills on the dominant a” for the flutes and oboes (bars 43 to 44 and 47 to 48) ensure textural variety. Rossini’s orchestral genius is here clearly at work - the same careful planning in form and sound that is evident throughout his purely orchestral works. In the immediately subsequent reiteration of this phrase (bars 51 to 58), Rossini increases the dynamic, introduces further rhythmic subdivision in the violins *divisi* and transfers the woodwind trills to the clarinets. These features emphasize the melodiousness of the whole texture, showing Rossini’s skilfulness in making the aesthetic statement that his essay in the hunt genre is to be no cheap or hackneyed attempt.

A simple resurgence of the horn call follows, in dominant harmony (bars 59 to 66). This has two immediate structural effects. Firstly, it reinforces the classic periodic character of the music. This is important, since we have already experienced the earlier metrical disturbance, at bar 5. Secondly, we can begin to see that Rossini, in more or less conventional fashion, has begun to set up an antiphony between the orchestra and the solo horns, and this type of alternation becomes a feature that gels the piece, though there is a Rossinian structural break in the music approaching as well. Before this break, bars 67 to 82 constitute an exact repeat of what has just been, bringing the further thought that repetition is also an important structural device in Rossini’s orchestral (as in his vocal) music.

At bar 83, the horns state a long unison c natural”, followed by *astaccato* figure on the same pitch. This phrase is repeated (*pianissimo*) on a” from bar 87. This seems to be one of Rossini’s mini purple patches. It may perhaps be read as offering tonal uncertainty prior to a rest on the dominant. It shows his mastery of variety within the overarching diatonic framework that governs the whole piece. There is in fact no other moment of chromaticism anywhere else. We can actually feel the thematic variegation

Rossini imparts to the work, in the melodiousness of the themes themselves, in their antiphonal arrangement, and in the careful temporal proportioning with which they are articulated, and we are subtly diverted from the pervasive diatonicism – we so forget that most of the piece is diatonic that we ignore any possible judgements of monotony we might otherwise be propelled to make. This patch is also a dramatic moment in the piece, in that it provides contrast for the impending, cleverly written *sotto voce* tonic reprise of the hunt music in the horn quartet from bar 92.

From bar 100, this reprise is warmly supplemented by chordal part-writing in the clarinets, bassoons and ophicleide, producing a distinctive, homely sound. Here Rossini artfully balances the mainly *staccato* of the outer groups with smooth arpeggiations (bassoons) and tonic-dominant alternation (ophicleide). This continues until bar 107, when we are returned back to bar 33 for the *Allegro* sectional repeat.

The horn quartet joins the orchestra in a more substantial way in the coda (bars 108 to 136), for reiterations of the expository *tutti* material. This time horn fanfares are integrated with the orchestra. There is some redistribution of musical detail, for example the violins double the trills that had previously been given just to the woodwind, and these trills are more fragmented among the parts (bars

112 to 115 and repeat at bars 120 to 123). The coda also perpetuates the strong dynamic contrasts that (at least occasionally) characterise the piece (if not Rossini's orchestral music in general). All of these touches mark Rossini's concern to provide formal and textural interest, and his eminent mastery in doing so.

It may be appropriate to conclude this analysis of *Rendez-vous de chasse* by responding to Adam Carse's critical appraisal of Rossini's general techniques of orchestration.<sup>1</sup> Carse sees two sides to Rossini's orchestration: 'On the credit side stand his clear and well-contrasted col-

ouring, the brilliance and piquancy of his effects; on the debit side are the somewhat ill-balanced noisiness of his loud *tutti*, and what is more than a trace of vulgarity in his handling of the heavy brass voices.' He charges Rossini's *tutti* string writing with being 'empty but showy', without mentioning its motivative function within the texture. He describes Rossini's method of distributing the instrumental parts as 'routine', when in fact it is the details which accompany such distribution that make Rossini's musical deployment really effective. If Carse had seen the positive correlates of such criticisms, his subsequent praise of Rossini's orchestral technique would have been even more apt. Especially relevant to this and other Rossini orchestral works is Carse's praise of Rossini's clear differentiation of orchestral tone colour, and Carse's discussion of another essential Rossini trait, the *crescendo*, is worth quoting in full: 'Another successful feature of his orchestration was Rossini's treatment of the instruments in the case of an extended *crescendo*. The gradual building up of tone-power by a judicious and cumulative addition of parts was only partially understood by composers before the Rossinian *crescendo* became at first a model, and finally a mannerism. To such a colourist as the composer of the ever-popular overture to *Guillaume Tell*, orchestration indeed owes more than to those who, after his time, were so intent on securing an evenly rich tone that they neglected to let the primary tone-colours of the orchestra speak for themselves, who were for ever doubling melodic parts on wind and string instruments, and thickening accompaniments by over-prolonged sustained harmony on strings, woodwind and horns. Rossini, so to speak, let fresh air and light penetrate into the heart of the orchestra, showing clearly what was there, and what was known to be there, by what was in danger of becoming unappreciated and undervalued owing to oversophistication.'<sup>2</sup> But we must continually remember that a serious and subtle consideration of Rossini's orchestral music will remind us that, however perceptive these remarks may be, they cannot at all be divorced from an appraisal of the actual narrative detail of Rossini's music in all its harmonic, melodic and rhythmic aspects.

Carse is quick to see Rossini as the forefather of the nineteenth-century French clarity of organization in the sphere of orchestration, and quick to dismiss later German composers as failing to emulate the well-differentiated part-writing that characterised Rossini's contribution to the orchestra, but is not so ready to attribute a distinctive sound to Rossini that takes clear account of the dramatic function of his emphatic use of different instrumental groupings. It is notably in the latter area that we must rescue Rossini from his critics, and we do it in the recognition that his orchestral works, including (with ease) *Rendez-vous de chasse*, are filled with the kind of consummate detail that renders even tawdry-seeming gestures and sound combinations aesthetically valuable and articulates the careful compositional structure of his music in a clever, endearing and exalted fashion. It is in

this necessary linkage of form, technique and orchestration that we can look to answer our original question as to what makes *Rendez-vous de chasse* much more than an academic exercise. For all that its melodies may be at a level slightly below the high attractiveness of *Semiramide* and *Guillaume Tell*, it lacks absolutely nothing with regard to the musical standard that Rossini unremittingly offered to the European scene.

Kevin O'Regan, 2011

<sup>1</sup>Adam Carse, *The History of Orchestration* (New York: Dover, 1964)

<sup>2</sup>*The History of Orchestration*, p. 241.

For performance material please contact *Fondazione Rossini*, Pesaro. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

## Gioacchino Rossini

(geb. Pesaro, 29. Februar 1792 — gest. Passy, 13. November 1868)

## Grande Fanfare par Rossini

Als Kennzeichen internationalen Ansehens, das sein Leben und seine Musik auszeichnete, residierte Gioacchino Rossini während seiner herausragenden und vielseitigen Karriere in den verschiedensten Hauptstädten Europas. Dank seines Fleisses am jeweiligen Wohnort erwirtschaftete konnte er mit seinen beträchtlichen Summen erwirtschaften, aber es gelang ihm auch, nebenher etwas Geld mit seinen Instrumentalwerken zu machen. Sein *Rendez-vous de chasse* für vier Hörner in D und Orchester, 1828 während seines Aufenthalts in Paris geschrieben, auch *Grande Fanfare par Rossini* genannt, ist ein formal unkompliziertes, aber gewandt gesetztes Stück "Gelegenheitsmusik", das „Weber oder Schumann zu skizzieren gefallen hätte“ und das "als ein einzeiliges Epigraph auf den mächtigen *Guillaume Tell* funktioniert, der bald folgen sollte." Wahrscheinlich brachte diese Komposition Rossini eine Bezahlung in natura ein, ähnlich des Tafel-services, das er für die Vervollständigung einer Kantate zur Taufe des Sohns seines Mäzens und Freundes Alexandre-Marie Aguado erhielt (Rossini komponierte oft in dessen Landvilla. Umgebungen wie diese inspirierten Zeit seines ganzen Lebens seine Kreativität). Wie häufig in Rossinis Orchestermusik zu finden, steht allein schon die Zahl von 136 Takten, die das Werk ausmacht, im Widerspruch zur ausufernden Wiederholung seiner zentralen Sektion aus strukturellen Gründen, ein Merkmal, auf dem viel von der Betonung und Nachdrücklichkeit des Werks beruht. Obwohl diese und weitere Charakteristiken *Rendez-vous de chasse* seine Einzigartigkeit verleihen ( und vielleicht sogar eine Identität, weit entfernt

von aller vermeintlichen Rolle als Vorbote von *Guillaume Tell*), ist es die Aufgabe des Musikologen, in einer detaillierteren Analyse jene Elemente herauszuarbeiten, die das Werk von einer simplen Übung in beschreibender Musik unterscheiden. Es ist nicht die Aufgabe, Rossinis musikalische Grösse zu bestätigen, sondern sie zu illustrieren, mit Bezugnahme auf eines seiner Stücke, das weniger dem Mainstream verhaftet ist. Ein Analyst, der sich mit Rossinis ausserhalb der Norm liegenden Werke befasst, mag zu dem Schluss verleitet werden, dass alle seine Musik grossartig ist, und dass die Werke, die nicht zu der mit ihm identifizierten Norm passen, dennoch Gemeinsamkeiten mit seinen restlichen Werken aufweisen, die verständlich machen, wie seine Musik weit über dem Durchschnitt liegt und in welcher Hinsicht sie attraktiv und interessant ist.

Die Eröffnung von *Rendez-vous de chasse* mag man als Angebot hören, Zugang zu Rossinis Ideal einer Jagd zu bekommen. Von Beginn an in dem ihm eigenen Idiom geschrieben und in Erinnerung an seine eigenen Erfahrungen im Hornspiel beginnt das erste Horn in den Takten

1 bis 10 mit einem fernen, wehmütigen und reflektierenden Ruf, unterstützt von sanfter Dynamik und flexiblen Tempobezeichnungen (in Klammern in dieser Ausgabe). Formal gesprochen rechtfertigt der vorgegebene Charakter eine interessante Störung des Metrums bei Takt 5, wo Rossini auf *fi* verweilt. Wäre die Musik in Takt 5 und 6 in der Hälfte der Zeit notiert, als wir sie tatsächlich vorfinden, hätte Rossini hier ein regelmässiges Tempo gewahrt. Man mag nun argumentieren, dass dies nicht mehr als die Ausdehnung einer Vokallinie sei, aber es wäre mehr im Interesse des musikalischen Genres gewesen, wenn das regelmässige Tempo beibehalten worden wäre. Die anscheinend abstrakte Idee, freier zu beginnen, mag man vielleicht mit einem möglichen Wunsch Rossinis erklären, die dramatische und fließende Linie zu halten, um einige Vorwegnahmen zu installieren (und möglicherweise auch die eine oder andere Spannung) als eine Einführung in die oben beschriebene Theatralik.

Bei Takt 11 beginnt die Hauptarbeit der Musik (obwohl wir immer noch bei der Einleitung sind). Weiterhin dynamisch sanft gehalten artikulieren die vier Hörner das Jagdthema im *Allegro*, eine aufrüttelnde Phrase mit binärer Struktur, charakteristischen offenen Kadenz und gelegentlichen Imitationen zwischen den tieferen Stimmen und dem dritten Horn. Dies ist die Basis für fast das gesamte Stück, und sie trägt, selbst wenn es etwas simpel und konventionell erscheint, Rossinis Stempel und scheint die Vollendetheit seiner Vision einer Jagd zu porträtieren. Bei Takt 22 sind wir zum Anfangsruf zurückgekehrt, jedoch in grösserer Lautstärke. Offenbar ist hier nun die unterschiedliche Dynamik der beiden Themen gegeneinandergestellt: während eine sanfte Dynamik das einführende Jagdthema prägt (Takt 11 bis 21), ist es eine laute Dynamik bei der Wiederaufnahme des Eröffnungsrufes (Takt 22 bis 32). So begrüsst Rossini den Zuhörer mit einem nachdenklichen Drama, bevor er (Takt 32 bis 42) mit der offensichtlichen Jagdmusik in gehöriger Lautstärke eröffnet und so die zentrale und sich wiederholende Sektion des Werks beginnt. Diese Nachdenklichkeit kennzeichnet eine der Spuren, die Rossinis Musik gross machen, eine fein abgestimmte Balance von Details, die nie aufdringlich oder schlecht durchdacht ist. Eine weitere bemerkenswerte Technik kommt im orchestralen Tutti bei Takt 43 zum Tragen. Es ist der hochwirksame, eifrige Gebrauch sich widersprechender Bewegungen zwischen extremen Teilen, zum Beispiel zwischen den Geigen und den tieferen Streichern und den Klarinetten in C und den Fagotten. Helle Triller auf der Dominante a<sup>2</sup> für die Flöten und Oboen (Takt 43 / 44 und 47 / 48) garantieren eine Vielfalt der Textur. Ohne Zweifel ist hier Rossinis orchestraler Genius am Werk - das gleiche sorgfältige Planen von Form und Klang, das in seinen rein orchestralen Werken unüberhörbar ist. In der unmittelbar folgenden Wiederholung der Phrase (Takt 51 bis 58) steigert Rossini die Dynamik, führt weitere rhythmische Unterteilungen in den Geigen ein und transferiert die Triller der Holzbläser zu den Klarinetten. Diese Kunstgriffe betonen den Wohlklang der gesamten Textur und zeigen Rossinis Geschick darin, zu überzeugen, dass sein Essay über die Jagd kein billiger, abgedroschener Versuch ist. Eine schlichte Wiederaufnahme des Hornrufes folgt auf die Dominante (Takt 59 bis 66). Das hat unmittelbar zwei strukturelle Wirkungen. Erstens betont es den "klassischen" Charakter der Musik. Das ist wichtig, haben wir doch bereits früher die metrische Störung bei Takt

5 erlebt. Zweitens beginnen wir zu verstehen, dass der Komponist in mehr oder weniger konventioneller Manier begonnen hat, einen Wechselgesang zwischen dem Orchester und den Solohörnern zu installieren, eine Art von Wechselfolge, die das Stück zusammenschweist, obwohl sich bereits ein typisch rossinischer Bruch nähert. Vor diesem Bruch jedoch hören wir in Takt 67 bis 82 eine präzise Wiederholung dessen, was bisher passiert ist. Das legt den Gedanken nahe, dass Wiederholung ein wichtiges strukturelles Werkzeug in Rossinis Musik für Orchester (wie auch für Gesang) ist.

Bei Takt 83 ist ein langes Unisono auf c<sup>2</sup> zu hören, darauf eine Staccato - Figur auf der gleichen Tonhöhe. Die Phrase wird im pianissimo ab Takt 87 wiederholt, offenbar ist dies einer von Rossinis winzigen schwülstigen Momenten. Das mag man möglicherweise als ein Angebot tonaler Unsicherheit deuten, bevor es zu einer Pause auf der Dominante kommt. Das alles ist ein Beleg für Rossinis Meisterschaft musikalischer Vielfalt innerhalb eines alles übergreifenden diatonischen Rahmenwerks, welches das ganze Stück bestimmt. Tatsächlich finden wir ansonsten nirgends einen

weiteren chromatischen Moment. Tatsächlich empfinden wir die thematische Vielfarbigkeit, die Rossini dem Stück angedeihen lässt, den Wohlklang der Themen selbst, ihr antiphonales Arrangement und die umsichtige zeitliche Proportionierung, mit der sie artikuliert werden, und wir fühlen uns prächtig unterhalten von einer alles beherrschenden Diatonik - auf diese Weise vergessen wir, dass der überwiegende Teil der Komposition tatsächlich diatonisch ist und wir jegliches mögliche Urteil von Monotonie ignorieren, zu dem wir uns ansonsten gedrängt fühlen könnten. Die vorliegende Stelle ist auch ein dramatischer Moment innerhalb des Werks, insofern es einen Kontrast zur bevorstehenden, klug gesetzten *sotto voce* - Tonikareprise des Jagdthemas des Hornquartetts ab Takt 92 liefert.

Ab Takt 100 wird diese Reprise warm ergänzt durch akkordische Stimmführung der Klarinetten, Fagotte und Ophicleide, die einen charakteristischen, heimeligen Klang erzeugen. Hier balanciert Rossini kunstvoll das vorherrschende Staccato der äusseren Gruppen mit weichen Arpeggierungen (Fagott) und Wechseln zwischen Tonika und Dominante (Ophicleide). Dies dauert an bis Takt 107, wo wir zurück zu Takt 33 in die Wiederholung der Allegro - Sektion geführt werden.

In substantiellerer Weise vereint sich das Hornquartett in der Koda mit dem Orchester (Takt 108 bis 136) zur Wiederholung des einleitenden Tutti - Materials. Hier wird eine Neuverteilung musikalischer Details vorgenommen, - so verdoppeln zum Beispiel die Geigen jene Triller, die vorher den Holzbläsern vorbehalten waren, und diese Triller werden vielschichtiger unter die Stimmen aufgeteilt (Takt 112 bis 115 und wiederholt bei Takt

120 bis 123). Ebenso führt die Koda die starken dynamischen Kontraste weiter, die (zumindest gelegentlich) das Stück dominieren (wenn nicht sogar Rossinis Musik für Orchester im Allgemeinen). All diese Kunstgriffe betreffen Rossinis Bemühen, formales und textuales Interesse aufrechtzuerhalten, und seine eminente Beherrschung dieses Anliegens.

Es scheint angemessen, diese Analyse von *Rendez-vous de chasse* mit einer Antwort auf Adam Carse's kritischem Lobgesang auf Rossinis Technik der Orchestrierung abzuschliessen.<sup>1</sup> Carse beschreibt zwei Seiten von Rossinis Orchestrierung: „Auf der Habenseite stehen seine klare und klug kontrastierten Klangfarben, die Brillanz und Würze seiner Effekte; auf der anderen Seite aber finden wir den ungenügend balancierten Lärm seiner dröhnenden Tutti, und sein Umgang mit den schweren Stimmen der Bläser umhüllt mehr als nur eine Spur von Gewöhnlichkeit.“ Er kritisiert Rossinis Tutti der Streicher als „leer, aber unterhaltsam“, ohne auf ihre motivische Funktion innerhalb der Textur einzugehen. Seine Verteilung der Instrumentalstimmen beschreibt er als „Routine“, während es sich in der Tat um die Details handelt, die eine solche Verteilung begleiten, die Rossinis Entwicklung der Komposition wirklich effektiv machen. Hätte Carse die positiven Seiten seiner Kritik wahrgenommen, wäre sein anschließendes Lob

von dessen Orchestrierungstechnik angemessener ausgefallen. Besonders relevant für dieses und andere Werke des Komponisten ist Carse's Lob von Rossinis klarer Differenzierung der Orchesterfarben und seine Diskussion einer weiteren Eigenheit des Komponisten, das Crescendo, das in voller Länge zu zitieren sich lohnt: „Ein weiteres, effektives Merkmal seiner Orchestrierung ist Rossinis Behandlung der Instrumente bei ausgedehnten Crescendi. Der allmähliche Aufbau von Klangkraft durch umsichtige und kumulative Addition von Stimmen war nur teilweise verstanden, bevor das rossinische Crescendo zuerst ein Vorbild, schliesslich ein Manierismus wurde. Einem solchen Koloristen wie dem Schöpfer der populären Ouvertüre von *Guillaume Tell* verdankt die Kunst der Orchestrierung mehr als jenen, die nach seiner Zeit so geschäftig waren, einen ebenso reichen Ton zu konservieren, dass sie versäumten, die vordergründigen Klangfarben des Orchesters für sich selbst sprechen zu lassen, sich auf das Verdoppeln der melodischen Stimmen der Bläser und Streicher kaprizierten und die Begleitung durch überlange ausgehaltene Harmonien der Streicher, Holzbläser und Hörner verdickten. Rossini brachte sozusagen frische Luft und Licht in das Herz des Orchesters und zeigte klar, was dort wirklich zu finden war und das, von dem man wusste, dass es vorhanden war durch das, was in Gefahr war, unterschätzt und unterbewertet zu werden durch übertriebene Verfeinerung.“<sup>2</sup> Aber wir dürfen nicht vergessen, dass eine ernsthafte und detailierte Untersuchung von Rossinis Orchestermusik, wie zutreffend auch immer ihre Ergebnisse sind, uns daran erinnert, dass sie auf keinen Fall von einer Begutachtung der tatsächlichen erzählerischen Details getrennt werden kann in all ihren harmonischen, melodischen und rhythmischen Aspekten.

Carse ist sehr schnell bei der Sache, wenn es darum geht, Rossini als Urvater der orchestralen Klarheit der französischen Musik des 19. Jahrhunderts zu erkennen, und ebenso schnell, spätere deutsche Komponisten zu bezichtigen, sie hätten versäumt, Rossinis wohldifferenzierte Kunst der Stimmführung nachzuahmen, hingegen weniger bereit, Rossinis charakteristischen Klang anzuerkennen, der deutlich der dramatischen Funktion des empatischen Gebrauchs unterschiedlicher Orchestergruppen Rechnung trägt. Gerade auf diesem Gebiet aber müssen wir Rossini vor seinen Kritikern in Schutz nehmen, und wir tun dies in der Erkenntnis, dass sein Schaffen für Orchester reich an jenen unübertroffenen Details ist (und dazu zählt mit Leichtigkeit auch das vorliegende Werk), die selbst kitschig klingende Gesten oder Klangkombinationen ästhetisch wertvoll machen und der umsichtig gestalteten Struktur der Komposition auf eine klugen, einnehmenden und exaltierten Weise Ausdruck verleiht. In dieser notwendigen Verbindung von Form, Technik und Orchestrierung können wir nach der Antwort auf die ursprüngliche Frage suchen, was *Rendez-vous de chasse* zu mehr als nur einer akademischen Übung macht. Gleichgültig, ob man die Qualität der Melodien als leicht unter-

halb jener von *Semiramide* und *Guillaume Tell* einstuft, so fehlt der vorliegenden Komposition nichts an jenem musikalischen Standard, den Rossini unwiederruflich zur europäischen Musik beitrug.

Kevin O'Regan, 2011

<sup>1</sup>Adam Carse, *The History of Orchestration*

(New York: Dover, 1964)

<sup>2</sup>*The History of Orchestration*, S. 241.

