

Sterling E. Murray

## Capriccio-Finales – eine Besonderheit im Sinfonieschaffen Rosettis<sup>1</sup>

### I.

Während der 16 Jahre im Dienst des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein schuf Rosetti neben geistlicher und Kammermusik auch eine große Zahl von Orchesterwerken. An erster Stelle sind hier die mehr als 30 Sinfonien zu nennen, die er speziell für die fürstliche Hofkapelle schrieb<sup>2</sup>. Dieses Repertoire, dessen Entstehung die gesamte Zeitspanne seines Wallersteiner Wirkens umfasst, gehört stilistisch zwei Schaffensperioden an, die durch die Jahre 1780 oder 1781 geschieden werden<sup>3</sup>. Die früheren Sinfonien tragen meist noch Züge des ‚galanten Stils‘. Diese durch ihren Melodienreichtum bezaubernden, handwerklich gekonnten Werke sind Schöpfungen eines jungen Komponisten, der im Begriff ist, seine musikalische Sprache zu entfalten und zu festigen. Etliche von ihnen sind bemerkenswerte Versuche, sich in dem Genre auszudrücken, als Gruppe sind sie aber wohl etwas weniger charakteristisch als die späteren Sinfonien. Die nach 1780/81 entstandenen Stücke vertragen demgegenüber einen wirklich außergewöhnlichen schöpferischen Einfallsreichtum. Sie sind harmonisch interessanter als die früheren Sinfonien, freier, was die strukturellen Details anbelangt, fantasievoller im Einsatz orchestraler Farben und absolut eigenständig in der kontrapunktischen Arbeit. Zu dieser Gruppe gehören fünf bemerkenswerte Sinfonien, deren Finalsätze Rosetti mit der Bezeichnung ‚Capriccio‘ zu charakterisieren suchte. Diese Werke sind Gegenstand der vorliegenden Studie<sup>4</sup>.

Während der Terminus Capriccio in der Barockmusik relativ häufig begegnet, ist er in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts eher selten anzutreffen, meist als Gattungsname für Klavierstücke<sup>5</sup> oder als Satzbezeichnung in der Kammermusik<sup>6</sup>. Was genau man darunter zu verstehen hat, ist unklar. Obwohl er ein musikalisches Ereignis von besonderer Bedeutung anzeigt, ist es keineswegs sicher, was diese Bedeutung ausmacht. Die Musiktheoretiker der Zeit bieten hier nur wenig Unterstützung<sup>7</sup>. In den meisten Kommentaren ist zwar von expressiver Freiheit die Rede, darüber, was Capriccio genau bedeutet, sind sie jedoch völlig uneins.

In Sinfonien begegnet die Satzbezeichnung Capriccio besonders selten. Haydn verwendet den Begriff lediglich zweimal, bei Mozart taucht er überhaupt nicht auf. Eine Suche in heutigen thematischen Katalogen und solchen des 18. Jahrhunderts sowie im ‚Reference Volume‘ des vielbändigen Editionsprojekts ‚The Symphony 1720-1840‘ förderte nur eine Handvoll weiterer Beispiele zu Tage<sup>8</sup>. Das macht sein Erscheinen in nicht weniger als fünf Sinfonien Rosettis umso bedeutsamer, eröffnet doch eine genauere Betrachtung dieser Beispiele die Möglichkeit, eher ermessen zu können, welche Bedeutung der Terminus zu seiner Zeit hatte.

### II.

Rosettis erste Sinfonie mit einem Capriccio-Finale (Murray A12) wurde im April 1780 vollendet. Die übrigen folgten in zweijährigem Abstand, abgesehen von der letzten Sinfonie, die im März 1787 entstand. Die beiden frühesten Beispiele – A12 und A43 (1782) – erlebten

ihren Erstdruck bei Sieber in Paris, die Sinfonie Murray A9 (1784) erschien bei Artaria in Wien und bei Hummel in Berlin und Amsterdam. Die beiden letzten – Murray A8 (1786) und A42 (1787) – blieben Manuskript, wobei überrascht, dass A42, Rosettis einzige Sinfonie in einer Moll-Tonart und vielleicht auch seine bedeutendste, keinen Verleger fand<sup>9</sup>.

Der Zeitraum, in denen die fünf Capriccio-Sätze entstanden, fällt zusammen mit einer besonders reichen und fruchtbaren Schaffensperiode des Komponisten und der absoluten Blütezeit der Wallersteiner Hofkapelle. Die Verwendung der Bezeichnung Capriccio gibt Anlass zu einer Reihe von Fragen, die für die Eigenart der schöpferischen Impulse Rosettis während dieser Zeit bedeutsam sind: Was könnte er im Sinn gehabt haben, als er diesen doch sehr speziellen Terminus in seine Partituren schrieb? Was könnte seine Verwendung veranlasst haben? Was ist die Besonderheit dieser Finalsätze im Kontext der übrigen Sinfonien des Meisters?

Als Hofkomponist war es Rosettis primäre Aufgabe, Musik zu schreiben, die den Geschmack seines Fürsten traf. Mit den Jahren hatte er gelernt, dessen Wünsche zu erkennen und seine musikalischen Äußerungen im Einklang mit diesen Erwartungen zu gestalten. Er hatte eine musikalische Sprache entwickelt, die seinem exklusiven Publikum vertraut und willkommen war. Rosettis Wallersteiner Hörerkreis hegte genau definierte Erwartungen an seine Musik, und Kraft Ernst war nicht nur ein fordernder Patron, sondern auch ein strenger Kritiker. Um sein Interesse wach zu halten, war es wichtig, immer wieder mit innovativen Werken aufzuwarten. In der Tat ist in den Sinfonien der 1780er Jahre die Bereitschaft des Komponisten deutlich erkennbar, seine musikalische Sprache zu erweitern, ja sogar neu zu definieren, um den Erwartungen seines Fürsten zu genügen. Die Capriccio-Sinfonien sind nur ein Beispiel auf diesem Weg, wenn auch ein besonders raffiniertes und geistreiches. Dabei hängt die Individualität der Capriccio-Sätze stark davon ab, inwieweit Rosetti auf Überraschungsmomente setzt, um ein Gefühl der Spontaneität zu erzeugen. Er ergeht sich in unerwarteten Richtungswechseln, wobei er den erwarteten Ereignisverlauf zugunsten unerwarteter und manchmal sogar verstörender Alternativen vermeidet. Dieser Zustand vereitelter Erwartung scheint für Rosettis Vorstellung eines Capriccios bedeutsam zu sein. Dabei erreicht er den gewünschten Effekt auf verschiedenen Wegen, die zu individuellen Unterschieden innerhalb der fünf Sätze führen. Alle fünf stellen überzeugende Formmodelle von zunehmender Kühnheit dar, wobei sich die späteren Beispiele mehr und mehr von den konventionelleren Vorgängermodellen distanzieren.

### III.

Die Bezeichnung Capriccio begegnet bei Rosetti erstmals im Rondo-Finale der Sinfonie D-Dur, Murray A12, von 1780, wobei der Komponist hier noch zögernd zu Werke geht. Der Satz zeigt ein nur leichtes Abweichen von der Struktur konventioneller Finalsätze und beschränkt sich insbesondere auf plötzliche Wechsel der harmonischen Richtung und der Dynamik sowie ein Nebeneinander unterschiedlichster Stimmungen; dunkle Mollpassagen voller Kontrapunktik wechseln mit heiteren Erwidern ab. Zwei Jahre später verwendet der Komponist den Terminus im Finale der Sinfonie B-Dur, Murray A43, ein zweites Mal, wobei er diesmal wesentlich entschlossener vorgeht. Es ist das einzige der fünf Capriccio-Finales in Sonatensatzform; alle anderen sind als (eine Art) Rondo angelegt. In den Sonatensätzen bevorzugt Rosetti für gewöhnlich für jede thematische oder funktionale Einheit – Hauptthema, Überleitung, Seitenthema und Schlussgruppe – eine bestimmte

Melodie, so dass die formale Logik durch das musikalische Profil der entsprechenden Struktureinheit deutlich wird. Das Finale von A43 weicht hiervon entschieden ab. Anstatt jeden Formabschnitt mit individuellem musikalischem Material zu versehen, leitet Rosetti sämtliche thematischen Bestandteile der Exposition (einschließlich des Seitenthemas) aus einem einzigen Motiv ab, das erstmals in den Einleitungstakten des Satzes erscheint. Dieses Verschleiern der Struktureinheiten spielt die formale Logik des Satzes herunter, indem es die Sonatenform durch etwas zu ersetzen scheint, das eher einer offenen Struktur ähnelt, die von der beständigen Wiederkehr eines einzelnen Motivmusters bestimmt ist.

In den ersten beiden Gattungsbeispielen versteht Rosetti unter Capriccio augenscheinlich eine bestimmte Art von Laune oder ‚Schrulle‘, verbunden mit unvorbereiteten Richtungswechseln oder fantasieartiger Motiv-Verflechtung. In beiden Fällen ist der Satzcharakter eher auf eine spontane Ebene projiziert, als dass der Hörer momentane musikalische Geschehnisse mit weiträumigen Strukturmustern zu verknüpfen hätte. Dies ändert sich in den Capriccio-Sätzen der Sinfonien Murray A9, A8 und A42, die genügend Gemeinsamkeiten aufweisen, um eine Betrachtung als Gruppe zu rechtfertigen. Die hier angewandten Vorgehensweisen deuten darauf hin, dass Rosetti Mitte der 1780er Jahre seine Vorstellung davon neu definierte, wie Momente der Überraschung und der ‚Desorientierung‘ in einem Sinfonie-Finale geeignet dargestellt werden können. Auch in diesen drei Sätzen arbeitet Rosetti gegen herkömmliche Hörerwartungen, aber anstatt diesen Effekt allein durch pure Überraschung oder motivischen Zusammenhalt zu erreichen, erprobt er Techniken struktureller Mehrdeutigkeit, die erwartete Methoden der Zerstreung zugunsten neuer und überraschender Hörerfahrungen konterkariert. In diesen Werken entwirft er ausdrücklich individuelle Struktureinheiten, bürdet ihnen dann aber unerwartete und gegensätzliche rhetorische Gesten auf, die ihre Funktion innerhalb der musikalischen Form mehr verschleiern als deutlich machen. Obwohl jeder der drei Sätze als fünfteiliges Rondo mit Coda angelegt ist, stellt Rosetti eine simple und bequeme Interpretation dadurch in Frage, dass er den Hörer an entscheidenden Stellen durch kuriose Richtungswechsel (thematisch wie hinsichtlich der Tonart) und durchmischte Signale überrascht, die ihn zwingen, die Logik des Gehörten beständig in Frage zu stellen.

Die Sinfonie C-Dur, Murray A9, bietet hierfür ein hervorragendes Beispiel. Der letzte Satz hebt an mit einem geschäftigen Thema, das eine abgerundete zweiteilige Form mit regelmäßigen achttaktigen Phrasen aufweist: Während der Eröffnungs-Refrain, oberflächlich betrachtet, konventionell erscheint, wird der achtsame Hörer einige kleine, aber verwirrende Unregelmäßigkeiten bemerken, die darauf hindeuten, dass der Satz in der Folge nicht ganz so konventionell verlaufen wird. So betont Rosetti in den ersten vier Takten des den Refrain eröffnenden Motivs die Dominanttonart durch ihren Leitton *fis* statt durch die Tonika (Notenbeispiel 1). Obwohl dies eigentlich nur eine Kleinigkeit ist, stellt dieser Hinweis auf tonale Unbestimmtheit doch ein Indiz für weitere den Satz als Ganzes bestimmende Mehrdeutigkeiten dar. Zum besonderen Profil des Themas zählt auch die Verwendung des imitativen Kontrapunkts, um kleinere Einheiten innerhalb des Abschnitts ‚a‘ zu definieren. Strukturbildend für das anfängliche ‚Vier-Takt-Motiv‘ (Aax) ist der auf den Einsatz der ersten Violinen folgende kanonische Einsatz der zweiten Violinen. Diese Struktur wird durch eine rhythmisch langsamere Figur in der ersten Viola und im Violoncello zusammengehalten, die von der Tonika zur Dominante einen absteigenden Weg beschreibt. Beide Instrumente liefern dann die konsequente Antwort (Aay), die ohne weiteres als

Allegro molto

Violin I

Violin II

Viola

Basso

5

11

Notenbeispiel 1: Sinfonie C-Dur (A9): *Capriccio: Allegro molto*, T. 1-16<sup>10</sup>

modifizierte Umkehrung des Anfangsmotivs zu erkennen ist. Diese eng verzahnte Struktur mit ihrem Verweis auf den ‚gelehrten Stil‘ ist wohl kaum ein alltäglicher Beginn für ein Rondo-Finale jener Zeit. Rosetti hat hier absichtlich geschickte gegensätzliche Gesten für diesen Satz entworfen.

Der schon im Eröffnungsrefrain aufkommende Verdacht, es bei diesem *Capriccio* mit einem ziemlich unkonventionellen Satz zu tun zu haben, findet im Verlauf des Satzes weitere Bestätigung (Notenbeispiel 2). Ohne Vorwarnung beendet Rosetti, unterstützt von entsprechend veränderter Dynamik, Orchestrierung und Struktur, den von einem kühnen und abrupten Wechsel in die parallele Molltonart begleiteten Refrain. Diese prägnante Ausformung kündigt das erste Zwischenspiel innerhalb der (voraussichtlichen) Rondo-Anlage an, obwohl dies wahrscheinlich nicht der Eindruck ist, den die Passage beim Hörer hinterlässt. Rosetti bedient sich wieder verschiedener Details, um den wahren Sachverhalt zu verschleiern und die Diskrepanzen zwischen dem Erwarteten und dem Tatsächlichen

zu vergrößern. Bemerkenswert sind hier eine zunehmende rhythmische Energie (Violine I, Takt 37-40), strukturelle Dichte (tiefe Streicher und Oboen) und tonale Instabilität; am verwirrendsten sind aber die andauernden Bezugnahmen auf dem Beginn des Refrains entlehntes thematisches Material. Statt als kontrastierende zweite Einheit eines Rondos könnte diese Passage eher als eine durchführungsartige Überleitung wahrgenommen werden, die in einer Sonatenform den Wechsel in die Tonalität eines zweiten Themas bekräftigt.

Weitere Verwirrung stiftet das Erscheinen eines mit dem Umkehrungsmotiv des Refrains verwandten Themas in Takt 52 (Violine II), das inmitten dieses ohnehin verwirrenden Bereichs so losgelöst erscheint von dem, was es umgibt, dass seine Existenzberechtigung bestenfalls als rätselhaft zu bezeichnen ist. Die Stabilität dieser als ausgewogener Acht-Takter angelegten und harmonisch über einem Orgelpunkt verankerten Passage scheint zu der treibenden Bewegung seines größeren Umfelds im Widerspruch zu stehen. Rosetti

The image displays a musical score for the Capriccio-Finales, showing measures 33-40 and 38-40. The score is arranged in two systems. The first system (measures 33-40) includes parts for Flute, Oboe I/II, Horn I/II in C, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The second system (measures 38-40) includes parts for Flute, Oboe I/II, Horn I/II in C, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings (such as *f* and *p*), and articulation marks. The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

The image displays a musical score for the first system of a piece, consisting of three systems of staves. The first system (measures 33-48) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The second system (measures 49-54) includes the vocal line and piano accompaniment, with the instruction "calando" appearing above the vocal line and below the piano parts. The third system (measures 55-60) shows the piano accompaniment with the instruction "pp" (pianissimo) appearing below the staves. The score is written in C major and 4/4 time, with a tempo marking of "Allegro molto".

Notenbeispiel 2: Sinfonie C-Dur (A9): *Capriccio: Allegro molto*, T. 33-60

schenkt ihr zusätzliche Beachtung, indem er vom vorherrschenden *forte* in ein plötzliches *piano* und sogar *pianissimo* in Es-Dur ausweicht. Die Episode scheint in erster Linie dazu zu dienen, den Fluss des Ganzen zu stören und einen disparaten Gedanken in die ‚Unterhaltung‘ zu werfen<sup>11</sup>. Während sie im weitesten Sinne als vom Vorhergehenden abgeleitet verstanden werden könnte, suggeriert ihr eben beschriebener Grundcharakter etwas anderes. Rosetti lässt uns keine Zeit, über dieses Dilemma nachzudenken. Während der Hörer noch im Begriff ist, das angenommene Rondo zugunsten einer Art Sonatenform oder einer hybriden Struktur zu überdenken, verunklart ein anderes Hindernis die angestrebte Richtung.

Falls die Sonatenform das beabsichtigte Konstruktionsmodell wäre, dürfte man einen neuen thematischen Einfall erwarten, der dazu dienen würde, die Aufmerksamkeit auf die neue Tonalität zu lenken. Stattdessen fügt Rosetti einen quasi-durchführungsartigen Exkurs ein (Notenbeispiel 3). Er stützt sich dabei vor allem auf ‚Aay‘ und treibt ein Motiv-Fragment sequenzierend durch eine farbige harmonische Fortschreitung, die in einer *fortissimo*-Kaskade aus verminderten Septakkorden kulminiert. Überraschenderweise dienen diese unorthodoxen Gesten jedoch, anstatt uns weiter in die Irre zu führen, lediglich dazu, in eine ziemlich konventionelle Rückführung in Richtung Tonika überzuleiten, die sanft in eine getreue Rückschau auf den Refrain mündet und die Formoptionen wieder zugunsten einer Anlage als Rondo verschiebt.

Obwohl die nun folgende Wiederkehr des kompletten Eröffnungsrefrains einige Bestätigung inmitten der immer wieder mehrdeutigen Behandlung der musikalischen Form bietet, ist Rosetti noch nicht damit zu Ende, sich über unsere musikalische Wahrnehmung lustig zu machen. Ohne Umschweife wird die den Refrain beschließende Kadenz in der Tonikatonart C-Dur beiseitegeschoben zugunsten einer *fortissimo*-Versicherung der Dominante E-Dur der neuen Tonart A-Dur. Das Nebeneinander von C-Dur und A-Dur ist eine bemerkenswerte harmonische Geste, die Rosetti durch eine eindrucksvolle Pause unterstreicht. Obwohl scheinbar weit entfernt von der Tonika, beabsichtigt er vielleicht, mit dieser neuen tonalen

The image shows a musical score for the 'Capriccio-Finales' by Giuseppe Rosetti. The score is for an orchestra and includes parts for Flute, Oboe I/II, Horn I/II in C, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, and Bass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The 'Aay' motif is marked with a box and a slur, and the music is marked with a forte (f) dynamic. The score shows the progression of the motif through various instruments and the harmonic structure of the passage.

The image shows a musical score for a symphony, specifically a capriccio in C major (A9). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 65, features vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system, starting at measure 71, continues the vocal and piano parts. The score includes various dynamics such as fortissimo (ff) and piano (p), and performance markings like 'Aay', 'Aax', 'calando', and 'tutti'.

Notenbeispiel 3: Sinfonie C-Dur (A9): *Capriccio: Allegro molto*, T. 61-76

Richtung das Es-Dur des ersten Couplets auszubalancieren, in dem er eine spiegelbildliche Beziehung herstellt, in der Es- und A-Dur C-Dur umkreisen.

Anders als der erste Zwischensatz mit seinem entschiedenen Durchführungscharakter beginnt der zweite mit einem völlig neuen kantablen Motiv in A-Dur (Notenbeispiel 4). Das achttaktige Thema erscheint zuerst in den Streichern und wird dann durch die Soloflöte

wiederholt, die die erste Violine eine Oktave höher verdoppelt, das Ganze mit sicherem Stand auf einem tonikalen Orgelpunkt im Bass. Rosetti verwendet genau diese Technik für Seitenthemen in seinen orchestralen Sonatensätzen jener Zeit häufig. Außerdem unterstützt die lyrische Qualität des Themas in Verbindung mit einer entschiedenen Festigkeit, die durch eine verminderte harmonische Bewegung und eine regelmäßige Phrasenstruktur entsteht, sein Potential als Seitenthema. Die Folgerung, das Thema sei dazu bestimmt, diese Funktion zu übernehmen, wird jedoch gegenstandslos, sobald der neue Gedanke nach a-Moll wechselt und einem vollen Orchestersatz weicht, der es wiederkehrenden Motivbruchstücken aus dem Refrain gestattet durchzuklingen. Eine Rückführung ähnlich dem ersten solchen Verbindungsabschnitt führt uns zurück zur Tonika und zu einer letzten Rückschau auf den Refrain.

Der Schlusssatz der Sinfonie C-Dur, Murray A8, die zwei Jahre nach A9 entstand, ist ebenfalls als Rondo angelegt. Zahlreiche der im früheren Schwesterwerk zu beobachtenden unkonventionellen Formelemente finden sich auch hier. Jedoch scheinen die Überraschungsmomente eine Spur offensichtlicher und die Stimmung etwas ausgelassener zu sein als in A9. Rosetti offenbart insbesondere durch überraschende Wendungen, chromatische Verflechtungen und plötzliche Pausen einen ausgeprägten Sinn für Humor.

Die letzte von Rosettis Capriccio-Kompositionen, die Sinfonie g-Moll, Murray A42, ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Obwohl ihr Finale in groben Zügen dem Modell von A9 und A8 gleicht, übertrifft Rosetti hier seine früheren ‚Ausflüge‘ in sogar noch kreativerer Weise. In der g-Moll-Sinfonie kehrt er zur Idee von Capriccio als einer Art Fantasie zurück, wie sie bereits in der B-Dur-Sinfonie von 1782 zu beobachten war. Die ausgeprägte musikalische Dichte des den ganzen Satz durchziehenden thematischen Materials

Notenbeispiel 4: Sinfonie C-Dur (A9): *Capriccio: Allegro molto*, T. 119-128

wäre allein schon Rechtfertigung genug für die Verwendung des Begriffs *Capriccio*, aber augenscheinlich war Rosetti fünf Jahre nach der B-Dur-Sinfonie mit nur einer Perspektive nicht mehr zufrieden. Der ökonomische Einsatz des thematischen Materials findet seine Entsprechung in einem System, das herkömmliche tonale Kontraste aufgibt zugunsten eines janusköpfigen Changierens der Tonika zwischen Dur und Moll. Möglicherweise als eine letzte Geste der Nonkonformität fügt Rosetti dem Satz, anstatt ihn in herkömmlicher Weise enden zu lassen, eine Coda an, die ihn – und damit die ganze Sinfonie – in G-Dur und nicht im erwarteten g-Moll schließen lässt.

Die radikalste Geste findet sich jedoch im ersten Couplet, das wie in A9 und A8 der Rondoform widerspricht, die die geschlossene Form des Eröffnungsrefrains nahelegt. In diesem Satz offeriert Rosetti eine weitere Stufe der Mehrdeutigkeit, die ihn von früheren *Capriccio*-Sätzen unterscheidet. Obwohl durchsetzt mit Verweisen auf ein Motiv aus dem Refrain, nimmt diese Passage eine eigenständige Gestalt an, die inmitten der Rondo-Episode stark an eine verkürzte Sonatenform erinnert (Notenbeispiel 5). Nachdem der Forte-Kontrast zu Anfang den Beginn des Couplets angekündigt hat (Takt 49-63), wird der Satz auf die Streicher reduziert, und Rosetti präsentiert eine Passage von bemerkenswerter Stabilität, beginnend in der Parallel-Tonart B-Dur (Takt 64-72). Obwohl sie eindeutig auf dem Eröffnungsmotiv des Satzes basiert, wird diese Passage durch die Herangehensweise und ihre Höhepunktwirkung besonders herausgehoben. Im weiteren Verlauf der Episode nimmt die Passage mühelos die Funktion des Hauptthemas innerhalb der Miniatursonate an. Sie weicht einer Fortspinnung mit dem deutlichen Charakter einer Überleitung (Takt 73-89), die in einem scharf artikulierten Thema in g-Moll kulminiert (Takt 90). Eingeleitet von einer Pause und unterschieden vom vorangegangenen Abschnitt in Struktur, Instrumentierung und Tonart, hat diese Passage viel von einem Seitenthema. Die Episode endet mit einem ausgedehnten Schlussgedanken (Takt 98), bestehend aus Rückführung und Refrain.

The image displays a musical score for the 'Capriccio-Finales' by Giuseppe Rossini, spanning measures 36 to 64. The score is arranged in two systems. The first system (measures 36-64) features a vocal line at the top, followed by two woodwind staves (flute and clarinet), and a grand piano section. The piano part includes a right-hand staff and two left-hand staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and 3/4 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'calando' marking. The second system (measures 64-72) shows the vocal line and woodwinds resting, while the piano part continues with a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a fortissimo (*f*) dynamic. The score is enclosed in a rectangular border.

The image displays a musical score for a piano and voice piece, spanning measures 72 to 89. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment.

**Measures 72-89:**

- Measures 72-79:** The vocal line begins with a **T** (Tutti) marking. The piano accompaniment starts with a **p** (piano) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a **ff** (fortissimo) dynamic marking appearing in the right hand.
- Measures 80-89:** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with **ff** dynamics in both hands. A **tutti** marking is present in the vocal line.

The image displays a musical score for the Capriccio-Finales by Giuseppe Rossini, spanning measures 85 to 99. The score is arranged in two systems, each with five staves. The first system (measures 85-89) includes a woodwind part for Bassoon (Bsn.) and a piano accompaniment. The piano part features a prominent melodic line in the right hand with dynamic markings of *p* and *f*, and a more active bass line. A square box labeled 'S' is placed above the piano staff at measure 86. The second system (measures 90-99) features a woodwind part for Clarinet (K) and a piano accompaniment. The clarinet part has a dynamic marking of *f*. The piano part continues with dynamic markings of *f* and *p*. A square box labeled 'K' is placed above the clarinet staff at measure 90. The word 'tutti' is written in the bass line of the piano part at measure 97. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Notenbeispiel 5: Sinfonie g-Moll (A42): *Capriccio Finale: Allegro scherzante*, T. 49-113

Dieser Capriccio-Satz ist der vieldeutigste der gesamten Gruppe und in gewisser Hinsicht auch der inspirierteste. Rosetti fordert hier die musikalische Wahrnehmung seiner Zuhörerschaft durch das Verheimlichen einer tieferen Ebene von Bedeutung und Absicht innerhalb der formalen Anlage des Satzes heraus. Um diese tiefer liegende Dimension erkennen zu können, ist es für den Hörer wichtig, das Gehörte zu verstehen und es gleichzeitig mit auf traditionellen Hörgewohnheiten gegründeten Erwartungen in Beziehung zu setzen.

#### IV.

Die betrachteten Finalsätze stellen die stilistischen und formalen Konventionen der Sinfonie des späten 18. Jahrhunderts in Frage, während sie gleichzeitig genau diesen Konventionen auf einer offensichtlich oberflächlichen Ebene zu entsprechen scheinen. Das Gemeinsame aller fünf Sätze ist das Fehlen von Vorhersehbarkeit in ihrer formalen Anlage. Die Verwendung der Satzbezeichnung *Capriccio* verweist auf diese Eigenart. Rosettis Verständnis dieses Begriffs wurzelt in der Idee des Unkonventionellen, doch durchlebt sein Konzept, dies zu erreichen, verschiedene Stadien der Ausformung. In den frühen 1780er Jahren stand für ihn der Begriff *Capriccio* für eine Art Fantasie, die sich aus dem beharrlichen Einsatz eines einzigen Motivs anstelle eines schlüssigeren Satzverlaufs ergab. Ab 1784 erreichen seine *Capriccio*-Sätze dann eine ausgeprägtere und weniger offenkundige Haltung, die vor allem mit struktureller Mehrdeutigkeit, resultierend aus überraschenden und verstörenden Deutungen des formalen Zusammenhangs, zu tun hat. In dieser Hinsicht scheint Rosetti Heinrich Christoph Koch zu folgen, der unter *Capriccio* ein „Tonstück“ versteht, „bey welchem sich der Componist nicht an die bey den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten

*Formen und Tonausweichungen bindet [...]*<sup>12</sup>. Schwieriger mit Rosettis Capriccios in Einklang zu bringen ist hingegen Kochs Beobachtung, die solchen Stücken „*ein lockereres Aneinanderreihen der Gedanken*“ attestiert, wobei sich der Komponist „*mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt.*“<sup>13</sup> Und auch Daniel Gottlob Türks Beschreibung eines Capriccios als „*eine Art von Fantasie, ohne festgesetzten Plan*“<sup>14</sup> ist im Hinblick auf Rosetti nicht zutreffend. Nicht das Fehlen einer exakt fixierten Anlage, sondern die Implikationen eines Plans, der bewusst durchkreuzt und verändert wird, interessieren ihn – also eher eine Übung in struktureller Mehrdeutigkeit als eine emotional erzeugte freie Assoziation.

Fürst Kraft Ernst schätzte Haydns Musik über die Maßen. Sein besonderes Interesse an dessen Sinfonien schlägt sich noch heute in zahlreichen handschriftlichen Stimmensätzen in der Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek nieder. In diesem Repertoire finden sich auch Abschriften der beiden Sinfonien, in denen Haydn die Satzbezeichnung Capriccio verwendet hat, wobei sie in der Sinfonie D-Dur, Hob. I:53 (frühestens 1775), das Finale, in der Sinfonie D-Dur, Hob. I:86 (1786), hingegen den langsamen Satz charakterisiert. Beide Werke dürften Rosetti zu Studienzwecken zugänglich gewesen sein. Da die Abschrift der späteren Sinfonie aber erst 1788 angefertigt wurde, könnte vor allem die frühere Vorbildfunktion für ihn gehabt haben<sup>15</sup>. In seiner Studie über den Einfluss von Haydns Sinfonien auf diejenigen Rosettis hat Bernstein deutlich gemacht, dass Letzterer viel von der intimen Kenntnis der sinfonischer Schreibweise Haydns profitiert hat und sich auf die Finalsätze der Sinfonien Hob I:53 (Version A) und Hob. I:78 als Vorbilder für die Schlusssätze der drei Capriccio-Sinfonien Murray A12, A8, und A42 gestützt haben könnte. Wenn es auch nicht Ziel der vorliegenden Arbeit ist, diese Hypothese zu überprüfen, so ist es, obwohl Bernsteins Schlussfolgerung überzeugt, doch wichtig zu erwähnen, dass Rosettis Capriccio-Sätze keineswegs als sklavische Nachahmungen Haydns anzusehen sind. Zwar steht die Bewunderung Rosettis für Haydn außer Frage, so dass die Wahl der Bezeichnung Capriccio in einer Sinfonie sehr wohl durch die Kenntnis von Hob. I:53 veranlasst worden sein könnte, die Entwicklung seiner Vorstellung von einem Capriccio zwischen 1780 und 1787 hat jedoch etwas Prozesshaftes an sich und war wohl einzig und allein das Ergebnis seiner eigenen kreativen Vorstellungskraft.

Die Rosettis Capriccio-Sätzen eigene Kühnheit und kreative Fantasie sind in der Tat bemerkenswert. Sie entfalten sich vor dem Hörer in einer engen Verbindung von Erwartung und Überraschung, Konvention und Originalität, Regelmäßigkeit und Regelwidrigkeit. Die besondere Leistung liegt hierbei in Rosettis Fähigkeit, dies in überzeugender Weise auch dort zu erreichen, wo die Überraschung weniger humorvoll ausfällt als verwirrend und zum Nachdenken anregend. Diese Werke (und viele andere ähnlicher Qualität) lassen Zweifel aufkommen an dem, was wir als Eigenart der Sinfonie des 18. Jahrhunderts anzusehen gelernt haben, und suggerieren, dass sich unser Wissen und damit unser Urteil über dieses Repertoire wohl noch in einem relativ vorläufigen Stadium befindet.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag erschien zuerst in englischer Sprache unter dem Titel ‚*Capriccio Finales in the Symphonies of Antonio Rosetti: Meaning and Significance*‘ in: Anthony R. DelDonna (Hrsg.): *Genre in Eighteenth-Century Music*. Ann Arbor 2008, S. 160-186; für die Veröffentlichung im Rosetti-Forum wurde er teilweise gekürzt, leicht überarbeitet und mit freundlicher Unterstützung von Johannes Moesus ins Deutsche übertragen von Günther Grünsteudel.

<sup>2</sup> Nach seinem Weggang an den Mecklenburg-Schweriner Hof in Ludwigslust im Sommer 1789 verlagerte sich Rosettis kompositorische Tätigkeit, der dortigen Musiktradition folgend, verstärkt auf geistliche Vokalmusik, so dass in seinen letzten drei Lebensjahren wahrscheinlich nur noch zwei Sinfonien entstanden.

<sup>3</sup> Es sind im Wesentlichen drei Faktoren, die dafür verantwortlich sind, dass die frühen 1780er Jahre einen stilistischen Wendepunkt in Rosettis Schaffen markieren. Da ist zunächst die ihm von Fürst Kraft Ernst im Herbst 1781 ermöglichte Parisreise, die ihm Gelegenheit gab, die neuesten Werke der führenden Komponisten der Zeit, gespielt von herausragenden Orchestern, zu studieren. Zum anderen trieb Kraft Ernst nach Jahren der Vernachlässigung ab etwa 1780 den Wiederaufbau seiner Hofkapelle durch zahlreiche Neuengagements voran, so dass Rosetti, als er im Mai 1782 nach Wallerstein zurückkehrte, ein aus besten Kräften bestehendes Ensemble vorfand. Und drittens konnte Rosetti in der Wallersteiner Hofbibliothek, die aufgrund der besonderen Vorliebe des Fürsten für die Musik Haydns eine große Sammlung von dessen Werken umfasste, die neuesten Kompositionen des Meisters aus Esterháza studieren. Die zunehmende Vertrautheit mit Haydns Sinfonien trug ohne Zweifel ganz wesentlich zur Herausbildung des neuen Orchesterstils bei.

<sup>4</sup> Einige der hier aufgeworfenen Fragen berührt auch Lawrence Bernstein in seiner Arbeit ‚*Joseph Haydn’s Influence on the Symphonies of Antonio Rosetti*‘, in: Stephen A. Crist et al. (Hrsg.): *Historical Musicology*. Rochester 2004, S. 143-187.

<sup>5</sup> Beispiele sind Haydns *Capriccio* G-Dur, Hob. XVII:1 (1765), seine *Fantasie* in C-Dur, Hob. XVII:4 (1789), die er in einem Brief an Artaria als ‚*Capriccio*‘ bezeichnet, oder Mozarts *Capriccio* C-Dur, KV 395/300g (1777).

<sup>6</sup> Als Beispiele seien genannt Haydns *Klaviertrio* A-Dur, Hob. XV:35 (vor 1759), und der *langsame Satz* seines *Streichquartetts* C-Dur, op. 20/2, Hob. III:32 (1772). Die Verwendung des Begriffs in diesem Repertoire verweist zumeist auf ausdrucksstarke Kompositionen mit oft kühner harmonischer Sprache, unregelmäßigem Tempo und Metrum, ebensolcher Rhythmik sowie abrupten Stimmungswechseln, wobei die meisten dieser Stücke in der Tradition von *Capriccio* und *Fantasia* stehen, wie Carl Philipp Emanuel Bach sie in seinem ‚*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*‘ (1762) beschreibt.

<sup>7</sup> Unter ihnen Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739), Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*. Rudolstadt 1782/93; *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt 1802; *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*. Leipzig 1807) und Daniel Gottlob Türk (*Klavierschule*. Leipzig 1789).

<sup>8</sup> Barry S. Brook et al. (Hrsg.): *The Symphony 1720-1840. Reference Volume: Contents of the Set and Collected Thematic Indices*, New York 1986. – Die bis dato ausfindig gemachten Stücke sind allesamt entweder lange vor oder nach Rosetti anzusetzen, in keinem Fall aber gleichzeitig mit ihm: ‚*Aria da capriccio: Andante. Allegro*‘ aus der *Sinfonie a-Moll*

(1723) von Jan Dismas Zelenka, ‚Capriccio: Allegro assai‘ aus der Sinfonie D-Dur (1750) von Johann Samuel Endler, ‚Scherzo à capriccio‘ aus der Sinfonie D-Dur, op. 17 von Heinrich Elkamp (1812-1868) und ‚Capriccio: Allegro con moto molto‘ aus der Sinfonie Es-Dur, op. 33/1 von Leopold Immanuel Schefer (1784-1862). Zelenka überschrieb fünf seiner Sinfonien aus den 1720er Jahren mit ‚Capriccio‘.

<sup>9</sup> Zu den Sinfonien vgl. im Einzelnen Sterling E. Murray: *The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*. Warren, Mich. 1996, S. 20-24, 29-32, 90-93 (Detroit Studies in Music Bibliography 76).

<sup>10</sup> Die Notenbeispiele wurden der in Anm. 1 genannten Arbeit entnommen.

<sup>11</sup> Eine andere Interpretation der Funktion dieser Passage bietet Bernstein (wie Anm. 4), S. 174.

<sup>12</sup> Koch, *Lexikon* (wie Anm. 7), Sp. 305.

<sup>13</sup> Ebd., Sp. 305 f.

<sup>14</sup> Türk, *Klavierschule* (wie Anm. 7), S. 396. – Türk zitiert auch Mattheson, der in seinem ‚Vollkommenen Capellmeister‘ (wie Anm. 7, S. 478) über Capriccio-Sätze schreibt: „*Je wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, ie mehr verdienen sie ihren Nahmen*“.

<sup>15</sup> Gertraut Haberkamp: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein’schen Bibliothek Schloß Harburg*. München 1976, S. 97, 100 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 3). – Der Stimmensatz von Hob. I:53 wurde um 1780 angefertigt.

### Zusammenfassung

Unter den späteren Sinfonien Rosettis stechen fünf Werke (A12, A43, A9, A8 und A42) heraus, die mit einem ‚Capriccio‘ überschriebenen Satz enden. Während man dieser Bezeichnung in der Barockmusik häufig begegnet, erscheint er in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts und insbesondere in der sinfonischen Literatur nur selten. Obwohl klar ist, dass dieser Terminus zu Rosettis Zeit etwas Besonderes im Sinne von expressiver Freiheit ankündigt, ist seine genaue Bedeutung doch nur schwer fassbar. Dieser Essay untersucht die stilistische Basis für Rosettis Verwendung dieses Begriffs in den genannten fünf Sinfonien und macht Vorschläge, welche Bedeutung er in diesem Zusammenhang haben könnte.

### Summary

Among Rosetti’s later symphonies, five works (A12, A43, A9, A8, and A42) stand out as exceptional in that they each conclude with a movement marked ‘capriccio’. While frequently encountered in baroque music, this term makes only rare appearances in the music of the later eighteenth century, most especially the symphonic literature. Although it is clear that the employment of this term by composers of Rosetti’s generation indicated something special in terms of expressive freedom, its precise meaning remains elusive. This essay explores the stylistic basis for Rosetti’s use of this term in these five symphonies and provides suggestions as to its meaning in these contexts.