©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

Gerhard J. WINKLER

DAS BARYTON AM ESTERHÁZYSCHEN HOF: HAYDN, TOMASINI UND ANDERE*

I.

Joseph Haydn trug zwischen ca. 1765 und 1775 zwar die Hauptlast der Baryton-Komposition am Esterházyschen Hof(1), war jedoch nicht der einzige. Andere Mitarbeiter der Hofmusik wurden nicht nur zum Barytonspiel herangezogen, sondern trugen auch zum Bestand an Kompositionen ihr Scherflein bei. Dies waren, sozusagen vom "inneren Kreis" nach außen, kurz aufgezählt(2):

Luigi Tomasini(3)**:** Der Primgeiger (Conzertmeister) der Esterházyschen Hofkapelle wurde 1741 in Pesaro geboren; er war von Fürst Paul II. Anton in den Fünfzigerjahren bei seiner Rückkehr aus dem diplomatischen Dienst in Italien mitgenommen, zunächst als Kammerdiener und dann, ab 1761, in der fürstlichen Kammermusik angestellt worden. Tomasini war nicht nur ein über das unmittelbare Dienstverhältnis hinausgehend enger Kollege und Freund Haydns und hatte sozusagen dasselbe "Dienstalter" wie sein unmittelbarer Vorgesetzter, er wurde auch 1790 zusammen mit diesem pensioniert und in der Ära Nikolaus II. reaktiviert, wo er von 1802 bis zu seinem Tod 1808 als Direktor der Fürstlichen Kammermusik fungierte. Er ist wie Haydn in der Bergkirche beigesetzt.
Tomasini war zeitweise Mitglied des innersten Baryton-Zirkels; man geht davon aus, daß der Part der Violine in jenen Baryton-Divertimenti, die eine solche statt der Viola vorsehen, jeweils ihm zugedacht war.
Von Tomasini sind neben 25 Baryton-Kompositionen auch zwei Violinkonzerte, Streichquartette und ein geistliches Stück überliefert.

Joseph Purksteiner (Burgsteiner, Purcksteiner) war von 1766 bis 1790 in der Esterházyschen Kapelle als Violinist und Viola-Spieler angestellt. Er übernahm vermutlich den Violapart in dem Baryton-Kreis des Fürsten. Purksteiner war auch anderweitig als Komponist tätig – eine Cassation war sogar zeitweise Haydn zugeschrieben worden, und wie etwa auch der junge Pleyel durfte er die Musik zu einem Singspiel auf Eszterháza schreiben (Das ländliche Hochzeitsfest 1778), auf was hinauf er in der Literatur sogar als Haydns Kompositionsschüler figuriert. Purksteiner starb 1797 in Deutschkreutz.

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

Anton Neumann war Kammerdiener und Musikdirektor des Erzbischofs von Olmütz[4], ab 1769 Olmützer Domkapellmeister und starb noch vor 1776. Neumann hat an den Fürsten Esterházy, soweit dokumentarisch verbürgt, bis 1767 zwei mal je 24 Barytontrios und – neben Haydn, der zwischen 1765 und 1769 6 Duette für zwei Barytone komponiert hat – 1769 nicht weniger als 2 Dutzend Barytonduette geliefert. Dies macht Neumann der Quantität nach zum wichtigsten Barytonkomponisten am Esterházyschen Hof nach Haydn; er ist jedoch der einzige, der nicht, auch nicht zeitweise, in Esterházyschem Dienst stand. Ob hier eine Vermittlung durch den Waldhornisten und Barytonspieler Johann Carl Franz vorliegt[5], der ja aus der Olmützer Kapelle stammt, kann nur vermutet werden.

Dazu kommt ein gewisser (um der Vollständigkeit genüge zu tun) Simon Thaddäus Kölbl, Sohn eines Esterházyschen Grenadiers und Schüler Werners, der (offensichtlich im Zusammenhang mit einem Bittgesuch in anderer Sache) für die Komposition zweier Baryton-"Parthien" (vermutlich Trios?) bezahlt wird[6].
Von Carl Franz (er war von 1763 bis 1774 als "Hornist" am Esterházyschen Hof angestellt) und Andreas Lidl (1769 bis 1775), den beiden Barytonisten oder Barytonvirtuosen am Esterházyschen Hof, sind – soweit der Forschungsstand diese Aussage erlaubt – im Falle des ersteren überhaupt keine eigenen Esterházyschen Werke für Baryton dokumentiert; Lidl ist als Komponist überhaupt fraglich: Von Lidl sind einige Drucke und Handschriften, darunter Gambentrios, überliefert. Ob diese – sozusagen als überarbeitete Barytontrios – aus seiner Esterházyschen Zeit stammen, ist nicht bekannt. Ebenso wie der bis 1769 ständige Violoncellist des Barytontriokreises, Joseph Weigl d.Ä., scheint auch Anton Krafft, dessen Name in diesem Zusammenhang oft kolportiert wird, selbst nicht als Beiträger der Kompositionen für Baryton hervorgetreten zu sein, ebensowenig auch wie etwa der fürstliche Bibliothekar Niemetz, der ebenfalls in der Haydnbiographie Carl Ferdinand Pohls[7] auf der großzügigen Liste der Komponisten aufscheint. Anton Krafft ist als Komponist schon durch sein spätes Anstellungsdatum (1778, außerhalb der Esterházyschen Baryton-Zeit) unwahrscheinlich.

II.

Das Barytonspiel bildete in dem fraglichen Jahrzehnt zwischen etwa 1765 und 1775[8] den innersten Kreis der Esterházyschen Musikkultur, einerseits,

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

weil der Fürst selbst als Spieler beteiligt war – sozusagen dann, wenn er sich an seinem Lieblingsinstrument ganz bei sich selber, außerhalb der Repräsentationspflichten, sein "Divertissement" verschaffen wollte –, und weil es sich auch dann, wenn andere Mitarbeiter herangezogen wurden, um einen sehr intimen und eingeschränkten Zirkel ohne große Fluktuationen handelte, d.h etwa bei den Barytonduetten der Fürst und Carl Franz oder Haydn selbst, bei den Divertimenti a tre der Fürst, Purksteiner oder Tomasini und Joseph Weigl (bis 1769), bzw. bei jenen Barytonkompositionen, bei denen der Fürst nur als Zuhörer vorgesehen war, entweder Carl Franz oder Andreas Lidl.
Die "Divertimenti per Bariton a tre", vulgo: Barytontrios, wiederum bilden das institutionelle Rückgrat oder den harten Kern dieser Esterházyschen Barytonperiode. Es handelt sich hier um ein musikalisches Genre, das, wie viele andere andere ähnliche Kompositionen der Gattung Divertimento, nicht eigentlich zur Vorführung vor einem Publikum, sondern primär als Spielmaterial für die Mitwirkenden gedacht ist, mit dem besonderen Charakteristikum, daß die sich nicht etwa an einen anonymen Kreis von Dilettanten richten, sondern primär an eine einzige in ihrem Geschmack und ihren Fähigkeiten genau bekannte Person, von der alles ausgeht und die der erster Mitwirkender und das Publikum zugleich ist: der Fürst Nikolaus. Es gibt wohl kein zweites Genre in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, das in seinem gesamten Zuschnitt und seiner ganzen Existenz so sehr von dem Willen einer einzelnen auftraggebenden Person abhängig war, die ihm in vielen Details ihren Willen aufgeprägt hat.

Die Divertimenti per Bariton a tre sind noch dazu durch einen spezifischen Punkt der Quellenüberlieferung besonders herausgehoben und näher bestimmt, nämlich durch die schönen goldgeprägten Lederbände, in denen die originalen Esterházyschen Stimmabschriften Elsslers auf Veranlassung Haydns in je drei Stimmbänden zu je 24 Stücken zusammengestellt und gebunden wurden. Über die Anfertigungsdaten dieser Bände ist man durch die Buchbinderrechnungen, die wertvolle chronologische Aufschlüsse über die Baryton-Fieberkurve am Esterházyschen Hof geben, in den Esterházyschen Akten gut informiert. Im Falle Haydns hat sich das fürstliche Prachtexemplar des vierten Bandes von fünf, enthaltend die Barytontrios Nr. 73–96, in der Ungarischen Nationalbibliothek "Széchényi" erhalten; einer von den beiden Bänden Neumanns und der Purcksteiners wurden 1922 in Stockholm identifiziert; der Tomasinis wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Neumanns Divertimenti wurden 1767, gemeinsam mit Haydns zweiten Band der Barytontrios, gebunden (bis hierher haben Haydn und Neumann sozusagen "gleichgezogen"), Purksteiners im Jahr darauf, 1768. Sie fallen also beide chronologisch noch in die ansteigende Linie der

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

Barytonbegeisterung. Für Tomasinis 24 Divertimenti ist kein Datum überliefert.

Zunächst zu den äußeren technischen Daten dieser Musikstücke:

Von den 126 Barytontrios Joseph Haydns ist bekanntlich die überwiegende Mehrzahl, nämlich 123, für die Besetzung Baryton, Viola und Basso (Violoncello) gesetzt; nur drei aus dem vierten Band, Nr. 89–91, haben als zweites Instrument eine Violine. Bei Tomasini verhält sich der Fall umgekehrt: Bei ihm sind drei Viertel der 24 Trios für Tomasinis eigenes Instrument, die Violine, als zweiten Part, gesetzt, die zweite Sechserserie, Nr. 7–12, allerdings für die Bratsche. (Das Titelblatt nennt pauschal nur Baryton, Violine und Basso). Neumann und Purcksteiner haben durchwegs die Bratschenbesetzung, sehen aber als erstes Instrument die Violine statt dem Baryton als Alternativbesetzung vor. "Pariton ò Violino" (der Zusatz stammt vielleicht von fremder Hand). Diese Besetzungsvarianten haben durchaus verschiedenen Rang: Während der Wechsel des zweiten Instruments (Viola oder Violine) vermutlich auf die jeweilige Zusammensetzung des fürstlichen Baryton-Zirkels hindeutet, ist die Alternativbesetzung des ersten Instruments ein möglicher Hinweis darauf, daß man die Stücke auch außerhalb des Zirkels, als Streichtrio für Violine, Bratsche und Cello, verwenden kann, was durchaus üblich war (wie ja auch Haydn manche seiner Barytontrios "weiterverwendet" hat.) Der fürstliche Barytonpart ist wie in Haydns Trios durchwegs in einem Notensystem im Violinschlüssel, eine Oktave höher als klingend, notiert, und nicht, wie damals im Wiener Umkreis üblich, in zwei Systemen mit gesonderter Notierung der gezupften Töne im Baßschlüssel. In den Esterházyschen Barytontrios sind die zu zupfenden Saiten durch ihre Zahlen unter den Notenköpfen zu erkennen (also 1 = A, 2 = d, 3 = e usw.). Hier ist ein satztechnisches mit einem spieltechnischen Moment verschränkt, und beide haben mit dem zentralen Blickwinkel des Auftraggebers zu tun: Wenn man das Baryton als melodieführendes Instrument im Gefüge eines Trio-Satzes gebraucht, ist seine Baßfunktion redundant. Andererseits mag vielleicht die Triobesetzung deswegen als so dominant gewählt worden sein, weil sich der fürstliche Hauptpart mit seinen spezifischen Fähigkeiten darin am besten aufgehoben gefühlt haben mochte. In den Esterházyschen Barytondivertimenti fallen jedenfalls in den seltensten Fällen gezupfte mit gestrichenen Tönen zusammen (relativ häufig übrigens in Neumanns Divertimenti.) Die weitestgehende "baryton-spezifische" Anforderung, der sich die Virtuosität des fürstlichen Barytonisten gegenübersieht, ist die schnelle Abfolge von gezupften und gestrichenen Noten, sei es auch als Doppelgriffe. (Nebenbei: Bei den gezupften Passagen überwiegen stufenweise ansteigende Skalenausschnitte, weil hier der Zupfdaumen besser von Saite zu Saite gleitet als umgekehrt. Üblicherweise sind die gestrichenen und

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

gezupften Passagen durch weite Intervallräume getrennt; wenn wie in Purksteiners Nr. 24 gestrichene Passagen in tiefer Lage ausgeführt werden sollen, wird der Hinweis auf das Streichen explizit gesetzt.) Der einzige Fall eines sozusagen "vollständigen" und komplexen Barytonparts, der auch auf zwei Systemen notiert ist, ist bezeichnenderweise ein kurzes Stück für Solobaryton, das Trio des Menuetts aus Haydns Barytontrio Nr. 107 Dieses hat ein unmittelbares Pendant in einem Soloabschnitt in Neumanns Divertimento Nr. 24, ebenfalls das Trio des Menuetts, das in diesem Fall allerdings mit einem einzigen Notensystem sein Auslangen findet. Generell gilt es für alle Komponisten das Problem zu meistern, die Zupfsaiten, die ja im Trio sozusagen nur als Klangfarbe vorkommen, plausibel und plastisch im Satz unterzubringen: im Alternieren mit dem Baß, in Pizzicatopassagen, ja sogar in Echowirkungen usw. Da stehen viele Möglichkeiten offen.
Joseph Haydn verwendet erst ab dem zweiten Band (Nr. 34) die Zupfsaiten, und auch ab da, wie schon erwähnt, nicht in allen Trios; im vierten Band (Nr. 73–96) kommen außer den Nummern 79 und 81 alle anderen 22 ohne Zupfsaiten aus; Neumann gebraucht sie in seinen erhaltenen Trios durchwegs, Purcksteiner in sechs seiner 24 Divertimenti, und das, obwohl auf den Titelblättern für das Baryton die Alternativbesetzung Violine angegeben ist. Bei Tomasini ist der Fall genau umgekehrt; in seinen Trios kommen Zupfsaiten überhaupt gar nicht vor, aber der Barytonpart ist für keine Alternativbesetzung vorgesehen. Haydn ist (wie wir gehört haben) mit der Skordatur (der Umstimmung von Saiten) äußerst vorsichtig, er schreibt sie nur in den Barytonduetten vor, und da nur im zweiten, "nicht-fürstlichen" Part; aber in keinem seiner 126 Trios. Dahingegen ist in Neumanns Trios die tiefste Zupfsaite in mehreren Fällen von A auf G hinunter gestimmt. Wenn man alle diese Fakten behutsam zu interpretieren versucht, so fällt auf, daß derjenige Komponist, der seine Auftragswerke "von außen" liefert, Neumann, offensichtlich konsequentere Anforderungen an den Barytonisten stellen zu müssen glaubt als diejenigen, die unmittelbar am Baryton-Zirkel beteiligt sind.

III.

Nun zur Musik dieser Stücke:
Die allergrößte Herausforderung, vor die sich der jeweilige Komponist der Barytondivertimenti gestellt sah, war zusammen mit dem Pensum zweifellos die Tatsache, daß innerhalb eines Genres, dem von verschiedenen Seiten enge Grenzen gesetzt sind, eine gewisse musikalische Vielfalt zu erzeugen war, um den fürstlichen Auftraggeber nicht durch fehlende Abwechslung zu ennuyieren. Anton Neumann hat mit dem Brief, mit dem er im Mai 1769 die

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

letzte Serie der Barytonduette überreichte, dieses Problem offen angeschnitten, nämlich in der Befürchtung, die Musikstücke könnten allzu gleichförmig klingen – und da hatte er die kompositorische Erfahrung seiner Barytontrios bereits hinter sich. In diesem Sinne ist auch Haydns spätere Äußerung seinem italienischen Biographen Giuseppe Carpani gegenüber, die Barytontrios hätten ihn manchen Schweiß ("di grandi sudori")(9) gekostet. Die Barytontrios sind ja der einzigartige Fall im Œuvre Haydns, daß eine kontinuierlich gepflegte Werkgruppe von nicht weniger als 126 Stücken keine wesentliche Weiterentwicklung zeigt; und das, was man als "innere" kompositorische Stilentwicklung ausmachen kann: Erschließung der Tonarten und Zupfsaitentechnik, Länge der Einzelsätze, Komplexität des Satzes usw., hat man in strenger Korrelation jeweils mit der Geschwindigkeit zu sehen, mit der die technischen Fähigkeiten des Auftraggebers den Anforderungen folgen konnten. (Haydns große Leistung besteht eher in der erstaunlichen Vielfalt, die innerhalb dieser eng gesteckten Grenzen zu erzeugen weiß.) In der Tat bewegen sich alle etwa 200 überlieferten Esterházyschen Barytontrios (etwa 120 von Haydn, je 24 bzw. 25 von Tomasini, Purcksteiner und Neumann) bei allen Unterschieden der personalstilistischen Vorlieben und des kompositorischen Niveaus innerhalb einer gewissen Bandbreite der Parameter, die ihnen zugrunde liegen:

— Sie sind in der überwiegenden Mehrzahl alle dreisätzig (mit der berühm ten Ausnahme von Haydns siebensätzigem Trio Nr. 97 zum Geburtstag des Fürsten; 4 Trios aus Neumanns Divertimenti, Nr. 18, 20, 21, 22, haben 4 Sätze; bei Haydn ist das Trio Nr. 1 viersätzig und Nr. 2 mit einer viersätzigen Fassung überliefert. Interessanterweise also ist Haydn gleich nach den ersten Versuchen von der Viersätzigkeit wieder abgekommen; und es ist Neumann, der "Außenstehende", der viersätzige liefert.);
— sie beruhen auf einem äußerst eingeschränkten Tonartenreservoir, zen triert um A-Dur, D-Dur und G-Dur. Neumanns und Purksteiners Trios sind ausschließlich in diesen drei Tonarten geschrieben. Von den 126 Haydn-Trios haben nur insgesamt 13, und die etwa ab dem vierten Band, eine andere Tonart (7 in C-Dur, 4 in F-Dur, je eines in a-moll und h-moll;), von Tomasinis Trios sind 4 in C-Dur, eines in F-Dur und eines in e-moll, was zusammen eine klare Werteskala der Tonarten ergibt. Meistens richten sich auch die Binnenverhältnisse innerhalb der drei Sätze eines Trios nach diesen Basistonarten, der Extremfall, daß sie wie bei Suite etwa alle drei in derselben Tonart stehen, ist bei allen Komponisten häufig anzutreffen.) Die Tonartenwahl hängt natürlich zusammen mit den leeren gestrichenen Saiten und steht in Korrelation mit der Verwendung der Zupfsaiten; auch die Skordatur bei Neumann

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

dürfte als eine Methode zu verstehen sein, dem A-Dur-Bann zu entflie hen;

— sie übersteigen sämtlich nicht die Spielldauer von etwa 10–15 Minuten und weisen einen festen Bestand an Formen und Satztypen auf: Der zweiteilige vorklassische Sonatensatz in schnellem oder gemäßigten Tempo (den man auch aus anderen Werken Haydns kennt), die sog. drei teilige Liedform für langsame Sätze, der Variationensatz, das Rondo (wor unter sich meist eine dreiteilige Form, aber auch verschachteltere Gebilde verbergen), je eine Polonaise bei Neumann und Haydn (Nr. 97), langsame Sätze vom Siciliano-Typ, schnelle Sechsachtel-Finali vom Jagd-Typ (der Fürst wollte nicht nur in Haydns Symphonien an das erste ari stokratische Freizeitvergnügen erinnert werden), Sätze im sog. "singen den Allegro" oder mit Mannheimer Stilelementen usw. – und natürlich das Menuett mit Trio, insgesamt also die volle idiomatische Breite der musikalischen Umgangssprache dieser Zeit. Innerhalb dieses Reservoires können sich eine Reihe von individuellen Vorlieben ausprä gen: Purksteiner bevorzugt Variationensätze, Tomasini Rondos als Schlußsatz; bei Neumann findet man Polonaisen mit Trios, das bei Purksteiner und Haydn (außer Nr. 12!) so gut wie ubiquitäre Menuett taucht etwa in dreiviertel der Neumannschen und nur sporadisch in Tomasinis Divertimenti auf. Auch was die Satzfolge betrifft: Die bei Haydn sehr oft verwendete Satzfolge mit Menuett am Schluß, also etwa: Langsam – Schnell – Menuett, ist sozusagen ausschließlich Haydns geistiges Eigentum. Sie findet man bei den anderen Komponisten selten, die mehr die "italienische" Satzfolge: Schnell – langsam – schnell, oder Menuett an 2. Stelle, bevorzugen.

Außer in den Niveauunterschieden in kompositorischer Qualität und Erfindungsgabe stechen Haydns Barytontrios noch prinzipiell durch zwei Charakteristika vor den anderen hervor: durch die Fugen und musikalische Zitate. Auffallend ist der hohe Anteil an kontrapunktischen Passagen in Haydns Baryton-Trios; damit sind nicht nur die explizit ausgeführten Fugen und Tripelfuge aus dem späten 5. Band ab Nr. 97 gemeint, sondern auch die verschieden ausgeführten imitatorischen Gebilde, Quasi-Fugen und kanonischen Menuette (gleich in Nr. 5). Dies wäre wohl nicht der Fall, wenn der Fürst nicht ein ausdrücklicher Liebhaber solcher Kunststücke gewesen wäre. In diesem Punkt fällt ein Licht von den kleineren Zeitgenossen auf Haydns Trios: In Purksteiners und Neumanns Diveretimenti (nicht bei Tomasini) findet man ebenfalls Themen von kontrapunktischem Zuschnitt, homophon oder in Scheinpolyphonie verwendet. (Bei Purksteiner findet man im Schlußsatz seines Nr. 24 die aus Mozarts "Jupiter-Symphonie" bekannte Themen-

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

figur.) – also, sozusagen Kontrapunkt "anspielungsweise" Auch wenn, wie man nachgewiesen hat, Haydns spätere Barytonfugenthemen direkt aus dem Fuxschen *Gradus ad parnassum* entlehnt sein könnten(10), so ist die Gelehrsamkeit doch mit so unnachahmlich leichter Hand aus dem Ärmel geschüttelt, daß stets das "divertissement" der witzigen Allusion gewahrt bleibt. (Daß Haydn diese Barytonfugen zum Trainingslager und Aufmarschfeld seiner Streichquartette-Schlußfugen von Op. 20 verwendet, ist ein anderes Kapitel.) Idealfall des Phänomens ist für mich der Vivace-Schlußsatz aus dem D-Dur Trio Nr. 81, zwar in zweiteiliger Wiederholungsform, aber der Sache nach eine simultane Doppelfuge: Das Thema, das da gleichzeitig mit seinem festgehaltenen Kontrapunkt eingeführt wird, ist nichts anderes als eine D-Dur-Skala in ganzen Notenwerten, auf den Zupfsaiten des Barytons gespielt. Die musikalischen Zitate schließlich, die man nur in Haydns Trios findet, und die von Glucks "Che farò senz' Euridice" in Nr. 5 bis zu Übernahmen aus Sinfonien Haydns reichen (wobei manchmal nicht entschieden ist, welche Fassung die frühere ist) sind mit gutem Grund ein Charakteristikum ausschließlich der Haydnschen Trios: Sie sind Teil eines größeren Verweisungssystems innerhalb des Beziehungsgefüges zwischen dem Fürsten und seinem Kapellmeister, das über die Barytontrios Haydns selbst hinausreicht, und sind mit der Not des Kompositionspensums und mit der Absicht, den Dienstherrn durch Freude des Wiedererkennens bei Laune zu halten, allein nicht erklärbar.

IV.

Zum Schluß möchte ich noch einige Augenblicke bei Tomasini verweilen. Für Tomasinis 24 Divertimenti(11) ist keine Datierung bekannt, daher möchte ich jetzt eine solche wagen. Wenn Analogien zwischen den Haydnschen Barytontrios und denen der anderen Esterházyschen Triokomponisten chronologische Relevanz haben, dann wären die Tomasinischen Divertimenti ein direktes Pendant zum vierten Band der Haydnschen Barytontrios (Nr. 73–96) von 1769. Dieser nämlich enthält a.) mit Ausnahme von 2 Trios nur solche, in denen (wie bei Tomasini) keine Zupfsaiten verwendet werden; er enthält b.) jene drei Trios Haydns (Nr. 89–91), die die Tomasinische Hauptbesetzungsvariante mit Violine als zweitem Part aufweisen, und die Trios des vierten Bandes zeigen c.) beinahe dieselben Tonartabweichungen, nämlich nach C-Dur und F-Dur. Diese Übereinstimmung in drei Faktoren kann kein Zufall sein, und daher wären die Trios Tomasinis auf die Zeit unmittelbar nach 1769, also an der Peripetie der fürstlichen Barytonbegeisterung, anzusetzen. Inwieweit diese Charakteristika etwas mit Änderungen im Gefüge des

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

Esterházyschen Barytonzirkels zu tun haben, kann ich nicht sagen.
Unter den Esterházyschen Barytonkomponisten nimmt Luigi Tomasini eine Mittelstellung ein: Er ist nach einhelliger Foschungsmeinung der einzige der Komponisten, der in Satzstruktur und kompositorischer Durcharbeitung an Haydn heranreicht. Zwar ist bei ihm kein so extravagantes Gebilde wie etwa Haydns Trio Nr. 52 mit Rezitativ und Arie am Beginn und das (in der Sinfonie Nr. 58 wiederverwendete) "hinkende" Menuett "alla zoppa" am Schluß zu finden – dies markiert den Abstand zu Haydn –, andererseits aber auch nicht ein Gebilde wie etwa der Beginn von Purksteiners Nr. 1[12], wo Viola und Cello zur bloßen Begleitfunktion des fürstlichen Melodieinstruments degradiert sind (wo sich also das Sozialsystem unmittelbar in Notenbild und Satzstruktur abbildet!). Tomasini trachtet wie Haydn, im Rahmen des Möglichen einen plastischen und gediegenen musikalischen Satz zu erzeugen, in dem das fürstliche Instrument auch plausibel eingebunden. (Er ist neben Haydn ja auch der einzige der Komponisten, der Streichquartette komponiert hat.) Daß Tomasinis Trios mit einigen satztechnischen und harmonischen Überraschungen (was die Behandlung des neapolitanischen Sextakkords betrifft) aufwarten können, wurde bereits mehrfach festgestellt.
Tomasini ist Italiener und bevorzugt die "italienische" Satzfolge Schnell – langsam – schnell, manchmal mit Menuett als Mittelsatz; das Menuett tritt bei ihm nur einmal als Schlußsatz auf (Nr. 17), und zwar in der Folge Allegro – Adagio – Menuetto amoroso (ersten 2 Satzcharaktere bei Haydn meist umgekehrt!). Die beiden Trios Nr. 7 (C-Dur) und Nr. 8 (D-Dur) sind, obwohl aus der Viola-Serie stammend (Nr. 7–12), repräsentative Beispiele: Das C-Dur-Trio beginnt mit einem 3/4-Takt-Sonatensatz, gefolgt von einem Menuett als Mittelsatz (da das Menuett üblicherweise in der Grundtonart steht, sind bei diesem alle Sätze in C-Dur!), gefolgt von einem fünfteiligen Rondo im 2/4-Takt-Allegretto mit 2 thematisch sehr ähnlichen Episoden: eine in der Mollparallele a-moll (nicht in c-moll!) und eine in der Dominante G-Dur. Das D-dur Trio Nr. 8 hat einen Sonatensatz im "singenden Allegro" zu Beginn; ein Adagio in der Subdominante mit viel Tremolo-Figuren bildet die Mitte; den Abschluß bildet ein monothematisches Sonatensatz-Allegro molto (2/4-Takt) mit "Kehraus"-Zuschnitt. In diesen beiden Trios ist das Baryton-Gesamtœuvre Tomasinis im Kern enthalten.

V.

Die Vorliebe des Fürsten Nikolaus für das Baryton bescherte diesem Instrument eine beispiellose Spätblüte. Es ist aber zweifellos das Baryton-

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

Œuvre Haydns, das das Interesse an der Renaissance des Instruments am Leben hält. Um die Leistung Haydns in diesem Genre aber historisch korrekt würdigen zu können, ist es nötig, sie zu "rekontextualisieren", d.h. die Barytondivertimenti nicht nur im Kontext des Haydnschen Personalschaffens zu sehen (wie man es vielfach antrifft), sondern als Teil der Esterházyschen Barytonkultur, die eine ganze kompositorische Infrastruktur neben Haydn umfaßte. Die Beschäftigung mit den anderen Beteiligten hat sich dann schon gelohnt, wenn von ihnen aus eine charakteristische Hintergrundschattierung auf Haydn zurückfällt.

Quellennachweis - Anmerkungen

* Der vorliegende Aufsatz versteht sich als kurze Übersicht über den gegenwärtigen Forschungsstand für den landeskundlich interessierten Leser.

1 Zu Haydns Barytontrios vgl. (Auswahl): Oliver Strunk, *Haydn's Divertimenti für Baryton, Viola, and Bass,* in: *The Musical Quarterly* 28 (1932), S. 216–251; Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios,* Tutzing 1969, S. 138 ff.; Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit,* S. 180 ff.; Notentext: *Joseph Haydn* Werke, Reihe XIII, *Werke für Baryton,* München 1969; Reihe XIV, Band 1–5, *Barytontrios,* München 1958–1980.

2 Vgl. im folgenden: Efrim Fruchtman, *The Baryton Trios of Tomasini, Burgksteiner, and Neumann* (Diss. University of North Carolina, MS), Chapel Hill 1960; Hubert Unverricht (siehe Anm. 1), ebd.; Biographien auch in: H.C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza* 1766–1790 (= *Haydn: Chronicle & Works,* Vol. II); London 1978, S. 70 ff.

3 Vgl. auch Friedrich Korcak, *Luigi Tomasini* (1741–1808), *Konzertmeister der fürstlich Esterházyschen Kapelle in Eisenstadt unter Joseph Haydn* (Diss., Universität Wien, MS), Wien 1952; ders., Luigi Tomasini, *Konzertmeister der Fürstlich Esterházyschen Kapelle in Eisenstadt unter Joseph Haydn,* in: *Burgenländische Heimatblätter* 36 (1974), S. 91–96

4 Vgl. dazu: Ji#ri Sehnal, *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik,* in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 285–317, S. 290 ff.

5 Ebd., S. 293.

6 Johann Harich, *Haydn-Documenta III,* in: *Haydn Yearbook IV,* Wien 1968, Nr. 128, S. 73–74; Tank, Ulrich: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 101),* Regensburg 1981, S. 266.

7 Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn,* Bd. 1, Leipzig 1878, S. 252.

8 Sonja Gerlach, die Herausgeberin einiger der Baryton-Bände in den *Joseph Haydn Werken* (siehe Anm. 1), setzt die Scheitelstelle der fürstlichen Barytonbegeisterung etwa um 1769 an, wobei die Praxis des Triospiels bereits um 1772 eingestellt worden ist, was aus der Datierung der fürstlichen Abschriften hervorgehe. Sie vermutet, dass etwa ab 1769 das Barytonduett, also Carl Franz und Andreas Lidl, die abwechselnd mit dem Fürsten spielten, stärker in den Mittelpunkt rückte (unveröffentlichtes MS).

©Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, download unter www.zobodat.at

9 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Leetere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn,* Mailand 1812, S. 90.

10 Vgl. Denis Arnold, *Haydn's Counterpoint and Fux's "Gradus",* in: *The Monthly Musical Record 87* (1957), S. 52–58; Susan Wollenberg, *Haydn's Baryton Trios and the "Gradus",* in: *Music and letters 54* (1973), S. 170–178.

11 Neudruck (Auswahl): *Fürstlich Esterházysche Hofkapelle. Luigi Tomasini,* hrsg. v. Erich Schenk (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich 124*), Wien 1972, S. 64 ff.

12 Notenbeispiel bei Fruchtman (siehe Anm. 2), Notenteil.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Burgenländische Heimatblätter

Jahr/Year: 2002

Band/Volume: 64

Autor(en)/Author(s): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: Das Baryton am esterházyschen Hof: Haydn, Tomasini und andere 53-63