

# **Myötävärähtelyä**

Barytonin historia

Markus Kuikka  
Kirjallinen työ  
Musiiin tohtorin tutkinto  
Taiteilijakoulutus, DocMus  
Sibelius-Akatemia  
Helmikuu 2009

## Tiivistelmä

Markus Kuikka: Myötävärähtelyä. Barytonin historia. Kirjallinen työ Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön taiteilijakoulutuksessa. Kevät 2009. 123 sivua. 12 kuvaa. 17 nuottiesimerkkiä. 2 taulukkoa.

Kirjallinen työ esittää yhteenvedon barytonin historiasta. Baryton on yhdistelmäsoitin, jossa viola da gambaan on lisätty toinen kielistö. Sitä voidaan soittaa samanaikaisesti jousella ja näppäilemällä. Barytonin toisella kielistöllä on kaksi toimintoa: se vahvistaa myötävärähtelyllään soittimen ääntä ja sitä voi näppäillä vasemman käden peukalolla. Soittimesta on kolme versiota: barokkibaryton, kolmikielistöinen baryton ja klassinen baryton. Baryton eri versioineen oli käytössä 1600-luvulta 1800-luvun alkuun. Sen käytön elpyminen alkoi hitaasti 1800-luvun lopussa jatkuen edelleen hieman vireämpänä toisen maailmansodan jälkeen. Soittimen tunnetuimman ohjelmiston muodostavat Joseph Haydnin 175 teosta barytonille eri soitinyhdistelmissä, joista nykyään esitetään eniten 126 trioa barytonille, alttoviululle ja sellolle.

Käyttämäni lähdeaineisto koostuu kirjallisuudesta, artikkeleista, äänitteiden esittelyteksteistä, erilaisista verkkotietokannoista ja verkkosivustoista. Neljässä luvussa esitellään barytonin eri versiot, sen edeltäjät ja muita samantyyppisiä soittimia, säilyneet barytonit, tiedossa olevat teokset barytonille, tunnetut barytonin soittajat eri aikoina ja lopuksi soittimen nykyinen käyttö.

Barytonia sai varsin pitkään kuulla vain joissakin harvoissa tilaisuuksissa Englannissa ja nykyisten Saksan ja Itävallan alueilla. Sen leviämistä vaikeuttivat soittotekniikan vaikeus ja soittimen saatavuus. Barytonin kehittäjää ei voi varmuudella nimetä. Barytonin tulevaisuus vaikuttaa tämän päivän valossa myönteiseltä, sillä Euroopassa ja USA:ssa toimii harva, mutta kattava barytoninsoittajien verkko.

### AVAINSANAT:

Baryton, lyyragamba, resonanssikielet, Haydn, barytontrio, soitinhistoria, soitinmusiikki.

## **Kiitokset**

Aikamme barytonin- ja arpeggionensoiton pioneeri Alfred Lessing antoi minulle paljon hyödyllistä tietoa ja neuvoja matkallani näiden soitinten kanssa. Markus Sarantolan kannustus barytonin hankkimista suunnitellessani oli merkittävää. Myöhemmin konserttimatkoilla Pekka Vapaavuoren kanssa käydyissä keskusteluissa ensin syntyi ja sitten vahvistui ylipäätään ajatus barytoniin liittyvistä jatko-opinnoista. Työnantajani Kuopion kaupunginorkesteri myönsi opintojen alkuvaiheessa tarvitsemani opintovapaan. Suomen Kulttuurirahaston sekä sen Pohjois-Savon rahaston, Pohjois-Savon taidetoimikunnan, Valtion säveltaidetoimikunnan ja Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön myöntämien työskentelyapurahojen avulla olen voinut keskittyä jatko-opintoihini. Opintojeni loppuvaiheen ajan olen saanut toimia ma. asisstenttina Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä.

*Yksi suloisimmista soittimista* (Leopold Mozart 1756)

Sisälllys	sivu
Johdanto: Myötävärähtelyä	6
1 Soitin nimeltä baryton	13
1.1 Barytonin nimet	15
1.2 Barytonin käyttö	16
1.2.1 Barytonin soittajat	16
1.2.2 Esiintymiskonteksti	18
1.3 Barokkibaryton	20
1.4 Kolmikielistöinen baryton	22
1.5 Klassinen baryton	26
1.6 Barytonin edeltäjiä	28
1.6.1 Lyyragamba	29
1.6.2 Polyphant	32
1.7 Muita resonanssikielisiä soittimia	33
1.8 Säilyneet sävellykset, niiden notaatio ja viritykset	36
1.8.1 Säilyneet sävellykset	37
1.8.2 Notaatio	40
1.8.3 Käytetyt viritykset	41
1.9 Säilyneet barytonit	48
2 Barokkibaryton	54
2.1 Lyyragamban historia	54
2.2 Lyyragamba ja baryton	57
2.3 Walter Rowe	60
2.3.1 Pietarin käsikirjoitus	61
2.3.2 Kasselin käsikirjoitus	62
2.4 Wien 1670—1720	63
2.4.1 Leopold I ja baryton	64
2.4.2 Aarioita barytonin kanssa	65
2.5 Gottfried Finger – aikansa kultasormi	67
2.6 Krausen partitat joka kotiin	69
3 Klassinen baryton	71
3.1 Schläglin kokoelma	72
3.2 Haydn on keskeinen barytonsäveltäjä	73
3.2.1 Esterházyn suku	75
3.2.2 Haydnin barytonteokset	79
3.2.2.1 Barytontrioja Monreposissa	84
3.2.3 Muut Nikolaus Esterházylle säveltäneet	85
3.3 Viimeiset virtuoosit	93
3.3.1 Hauschka	93
3.3.2 Friedl	94
4 Barytonin uusi nousu	96
4.1 Battanchonin baryton	97
4.2 Gutche vai Gutsche?	97
4.3 Elvyttäjien eturivi	99
4.4 Barytonin soitto tänään	102
4.5 Barytonin tulevaisuus	107
Liite 1. Krausen esipuhe kokoelmaan <i>IX Partien auf die Viola Paradon</i>	110
Lähteet	113

## Johdanto: Myötävärähtelyä

Barytonin eräs merkittävä ominaisuus on sen resonanssikielten myötävärähtely. Virittäessäni omaa barytonia tarkistan ensin resonanssikielet ja sitten jousella soitettavat kielet ylimmästä alimpaan. Viimeisen kielen virittämisen jälkeen soitin tuntuu alkavan soida melkeinpä itsestään ja näin soittamisen aloittamisesta muodostuu aina pieni juhlahetki. Myötävärähtely sopii laajemminkin oman muusikkouteni kuvaamiseen: yhdessä soittamiseen kuuluu myötävärähtelyä soitettavan teoksen, toisten soittajien sekä yleisön kanssa. Soittaminen hyvässä seurassa on ollut ja on edelleen yksi merkittävimmistä asioista elämässäni.

Taiteilijakoulutuksessa suoritettavan tohtorintutkintoni aiheena on baryton ja arpeggione. Tutkinnon opinnäytteet muodostuvat neljän konsertin ja yhden äänitteen kokonaisuudesta, joista kaksi konserttia ja äänite sisältävät enimmäkseen Haydnin, mutta myös muiden Esterházyn hovissa työskennelleiden säveltäjien teoksia. Tämän osuuden ohjelmisto on kamarimusiikkia sisältäen enimmäkseen barytontrioja, joissa barytonille soittoteknisesti ominaista resonanssikielten näppäilyä on varsin vähän. Kokonaan oma konserttinsa on barokkibarytonin soolosoittotavalle, jossa jousella soitettavaa melodiaa säestetään näppäilemällä samanaikaisesti bassoääniä resonanssikieliltä. Tähän barokkibarytonkonserttiin olen saanut myös uuden teoksen kantaesityksen: Eero Hämeenniemi on säveltänyt Edward Learin runoon "The Dong with a luminous Nose" teoksen sopraanolle, barytonille ja viola da gamballe.

Konserttisarjaan sisältyy myös konsertti, jossa soitan arpeggionea. Soitinhistoriallisesti aihe on ehkä kaukaa haettu, mutta taiteellisesti ja barytoniin syventymisen kannalta arpeggionen ottaminen mukaan kokonaisuuteen on hyödyllistä. Arpeggionen ohjelmiston pääteos ja samalla ainoa teos sen konserttiohjelmistossa on Franz Schubertin sonaatti a-molli D 821, jonka sävellysvuosi 1824 osuu osapuilleen barytonin aikakauden päättymiseen. Tuohon aikaan tapahtunut musiikinopetuksen voimakas laajeneminen saattoi vaikuttaa arpeggionen ja barytonin kaltaisten soitinharvinaisuuksien jäämiseen suosittujen soitinten jalkoihin.

Vaikka barytonin ja arpeggionen soittajat ovat varmaankin tunteneet molemmat soittimet, niin Alfred Lessing (s. 1930) lienee ensimmäinen, joka soittaa niitä. Wienissä 1800-luvun alussa vaikuttanut sellonsoittajanakin arvostettu barytoninsoittaja Vincenz Hauschka on saattanut toki tuntea Wienissä asuneen arpeggionensoittaja Vincenz Schusterin, joka oli julkaissut soitto-oppaankin arpeggionelle. Berliinissä toimi samaan

aikaan toinen tunnettu barytoninsoittaja Ludwig Sebastian Friedl, joka soitti myös selloa hovin orkesterissa. Friedl on voinut tavata toisen tunnetun arpeggionen soittajan, Berliinissä asuneen Heinrich August Birnbachin. Omalla kohdallani käytännön syyt ovat tukeneet arpeggionen soittamista barytonin rinnalla: samantapaisen äänenmuodostuksen lisäksi käytetään joissakin barytonille sävelletyissä teoksissa samaa viritystä kuin arpeggionessa. Tämä viritys tunnetaan nykyisin kitaran viritysenä.

Kirjallisen työn aiheeksi oli luontevaa valita barytonin historia. Uusimpaan tutkimukseen perustuvaa yhteenvetoa tämän soittimen vaiheista ei ollut saatavilla, vaikka useita erinomaisia yksittäisiä artikkeleita varsinkin barytonin alkuvaiheista 1600-luvulla on viime vuosina tullut julki. Yhteenvedon laatiminen barytonin historiasta tuntui sopivan barytonista jatkotutkintoa tekeväälle mainiosti.

Olen pyrkinyt tässä työssäni selvittämään mikä baryton on. Ketkä ovat sen kehittäneet, mistä se on kehittynyt, mitä sillä on soitettu, ketkä ovat sitä soittaneet ja missä? Kuinka barytonin soitto on elpynyt 1900-luvulla ja miltä tilanne näyttää nykyisin? Käyn myös läpi säilyneet soittimet ja nuottikokoelmat. Osallistuessani Düsseldorfissa vuonna 2000 järjestettyyn viola da gamba-baryton-arpeggione-symposiumiin sain oivallisen kuvan barytonia koskevasta tutkimuksesta. Siellä tutustuin kahteen aikamme merkittävimpään barytoninsoittajaan ja -tutkijaan, Alfred Lessingiin ja Jeremy Brookeriin. Brooker on aikamme ainoa kolmikielistöisen barytonin soittaja. Symposiumin ohjelmassa oli myös Robert Rawsonin esitelmä Gottfried Fingeristä ja barytonista sekä Pierre Jaquierin esitelmä arpeggionesta. Symposiumin päätti konsertti, jonka ohjelmassa oli teoksia sekä barokkibarytonille että klassiselle barytonille.

Kirjallisen työni lähtökohtana on toiminut Julie A. Sadien ja Terence M. Pamplinin *Grove Music Online* (2004) -tietokannassa sijaitseva barytonia esittelevä artikkeli ja erityisesti sen kirjallisuusluettelo. Artikkelissa jaetaan barytonit kolmeen ryhmään, jotka ovat barokkibaryton, klassinen baryton ja elvytetty baryton, viime mainitun tarkoittaessa Esterházyyn hovissa käyttämää soitintyyppiä. Käytän omassa työssäni musiikin historian aikakausiin viittaavia kahta ensimmäistä kategoriaa, vaikka niitä voisi olla huomattavasti suurempikin määrä. Säilyneiden barytonien yksityiskohdat nimittäin eroavat jopa huomattavasti toisistaan riippuen sekä rakenteellisista ratkaisuista että tilaajan toiveista. "Elvytetyn mallin" nimen olen hylännyt, koska se voi nykyisin tarkoittaa myös barokkibarytonia.

Olen jakanut työni neljään lukuun, joista ensimmäinen esittelee barytonin soitinhistoriallisesta näkökulmasta. Toisesta luvusta näkökulma vaihtuu musiikinhistorialliseksi. Jako soitin- ja musiikinhistoriallisiin osioihin on tuottanut jossain määrin toistoa, mutta tarkoitukseni on ollut saada keräämäni tieto sujuvasti hahmotettavaan muotoon. Lähteisiin perehtyessäni totesin säilyneen tiedon määrän vaihtelevan voimakkaasti, mikä vaikeutti barytonin varsinaisen tarinan näkemistä joskus runsaiden ja toisaalla äärimmäisen niukkojen tai puuttuvien yksityiskohtien seasta.

Barokkibarytonin vaiheista on toinen *Grove Music Online* -artikkelin tekijöistä, Terence Pamplin, tehnyt väitöskirjansa. Pamplinin yllättävä menehtyminen vuonna 2005 kesken väitöskirjaa koskevien julkaisuneuvottelujen on toistaiseksi estänyt teoksen julkaisemisen. En ole saanut käyttööni tietoja edellä mainitusta teoksesta ja jään muiden asiasta kiinnostuneiden tapaan odottamaan sen ilmestymistä.

Barokkibarytonin edeltäjiä, kehittäjiä ja alkuvaiheita koskevia tietoja on kuitenkin valottanut ansiokkaasti Peter Holmanin artikkeli " 'An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordinary Stringes': The Origin of the Baryton" teoksessa *Companion of Contemporary Musical Thought* (1992). Esittelen muitakin resonanssikielillä varustettuja soittimia. Tässä luvussa esittelen myös lyhyesti säilyneet sävellyskokoelmat ja niiden notaatio- ja viritysratkaisut. Viime mainitut tiedot saattavat kiinnostaa lähinnä aiheeseen laajemmin perehtynyttä lukijaa, joten ne voi hyvin jättää väliin ja siirtyä ensimmäisen luvun päättävään luetteloon säilyneistä barytoneista.

Toinen luku käsittelee barokkibarytonin vaiheita suunnilleen vuosina 1600—1720. Lähdeaineiston perusteella on mielestäni mahdollista, että lyyragamba (engl. lyra viol) ja baryton ovat alkuvaiheessaan olleet rakenteellisesti samanlaisia soittimia. Pitkän ja vaikuttavan uran esittäjänä taiteilijana ja opettajana 1600-luvulla tehneen Walter Rowen vaiheita käsittelee Tim Crawfordin kansainvälisellä Haydn-festivaalilla Esterházn palatsissa Kismartonissa (Itävalta) esittämä tutkielma *Walter Rowe and the Earliest Baryton Music* (1997). Tutkielmassaan Crawford tunnistaa kaksi barytonteoksia sisältävää lähdetä käsialan perusteella Rowen kokoamiksi. Nämä lähteet ovat Pietarin Swan-kokoelma ja Kasselin kokoelma. Crawfordin tutkielma on monen muun tapaan ollut saatavilla internetissä.

Ylipäättään voi sanoa, että verkkotietokannat (pääasiassa Sibelius-Akatemian kirjaston tarjoamat) ovat olleet merkittävä apu työssäni. Tämän voi todeta myös tarkastelemalla työni lähdeluetteloa. Painettuja lähteitä on toki sivumääräisesti runsaasti



enemmän, mutta verkon käyttäminen on nopeuttanut lukuisten yksityiskohtien tarkistamista.

Toisen luvun jälkipuoli käsittelee 1600-luvun loppua, jolloin Pyhän Rooman keisarikunnan hallitsija Leopold I sävelsi barytonille ja mahdollisesti myös esitteli soittimen Wienin musiikkipiireille. Leopoldin maine musiikin mesenaattina saattoi innostaa muitakin säveltäjiä kokeilemaan barytonia aarioitten obligato-soittimena. Aivan vuosisatojen vaihteessa ilmestyi ensimmäinen ja pitkään ainoa painettu barytonmusiikin kokoelma: Johann Georg Krausen *IX Partien auf die Viola Paradon*. Seuraava painettu nuotti on ilmeisesti vasta Joseph Haydnin barytontriojen nro:t 49—72 editio, joka ilmestyi vuonna 1958 Henlen Haydnin teosten kokonaisjulkaisussa.

Kolmas luku käsittelee klassista barytonia, josta oli samaan aikaan käytössä kaksi erilaista viritystä. Näistä ensimmäinen periytyi barokkibarytonista, jonka soolosoittotyylillä jatkui Wienissä Leopoldin ajasta mahdollisesti keskeytyksettä aina 1820-luvulle Vincenz Hauschkaan saakka. Toinen viritys oli käytössä vuosina 1765—1775 ruhtinas Nikolaus Esterházyille sävelletyissä ohjelmistossa. Virituksen muutoksen vaikutus oli merkittävä: Baryton pystyi toimimaan lähes tasaveroisena pienissä jousikokoonpanoissa. On tuskin liioiteltua sanoa, että juuri Haydnin tälle soittimelle säveltämät teokset ovat olleet elintärkeitä barytonin elpymiselle. Esittelen myös muut Esterházyille säveltäneet, jotka ovat toimineet enimmäkseen Haydnin vaikutuspiirissä. Esterházyyn liittyvissä tiedoissa H.C.R. Landonin maineikas Haydn-biografia on ollut merkittävin lähde. Iloinen yllätys oli, kun Rainer Knapas kertoi Monreposin kartanon omistaja Heinrich Ludwig Nicolayn (1737—1820) saaneen suoraan Haydnilta viitisenkymmentä barytontrioa.

Neljännessä luvussa esittelen barytonin käytön elpymistä alkaen 1800-luvun lopusta. Barytonin soitto on saattanut jollain tasolla jatkua Berliinissä 1800-luvun puolivälin yli. Vuosisadan alkupuolen siellä vaikuttaneen sellon- ja barytoninsoittajan Sebastian Ludwig Friedlin jälkeen seuraava maininta on berliiniläisestä barytoninkin rakentaneesta viulunrakentajasta nimeltä Adolphe Gutche, joka myös soitti barytonia vanhoihin soittimiin erikoistuneessa yhtyeessä. Hänen mahdollinen sukulaisensa konserttimestari G. Gutsche puolestaan myi ruotsalaiselle musiikintutkija Daniel Fryklundille Neumannin ja Burgsteinerin barytontriojen stemmakirjat, jotka oli sidottu Nikolaus Esterházya varten kultakirjailuihin nahkakansiin. Nämä sijaitsevat nykyisin Tukholman Musiikkimuseossa. Fryklund kirjoitti myös merkittävän artikkelin barytonin historiasta, jonka julkaisi vuonna 1922 *Svensk Tidskrift för Musikforskning*.

Efrim Fruchtmanin väitöskirja *The Baryton trios of Tomasini, Burgksteiner and Neumann* vuodelta 1960 käsittelee osittain Tukholmassa sijaitsevia barytonteoksia. Seuraava barytonia tutkiva ja soittava henkilö on Janos Liebner, joka on esiintynyt barytonin soittajana toisen maailmansodan jälkeen eri puolilla maailmaa. Liebner on barytonin soittajista ensimmäinen, jonka soittoa on taltioitu. Sitten taltiointi on jossain määrin yleistynyt, vaikka kysymys on todella marginaalisesta toiminnasta. Esittelen taiteilijoita, jotka ovat syntyneet maailmansotien välissä, mutta eivät kaikki ole enää aktiivisia konsertoijia.

Nykytilannetta käsittelevässä luvussa pyrin antamaan yleiskatsauksen esiintyvistä barytonin soittajista lyhyine esittelyineen sekä kansainvälisen barytonseuran toiminnasta. Viimeisessä, tulevaisuuteen kurkistavassa luvussa tarkastelen tilannetta uusien potentiaalisten soittajien kannalta: keneltä se luontevasti voisi onnistua ja missä sitä olisi hyvä saada kokeilla. Pohdin myös omaa kontribuutiotani barytoninsoittajana.

Tutkimukseni lähtökohtana on soitin nimeltä baryton ja siihen liittyvät tekstit. Työni perustuu olemassa olevaan tutkimustietoon. Olen pyrkinyt selittämään ja ymmärtämään kohdetta sekä tarkastelemaan sitä omassa ympäristössään. Kokoamassani tiedossa on ollut vaihtoehtoisia kertomuksia, joista olen pyrkinyt tuomaan esiin omasta mielestäni todennäköisimmän version. Lähdeaineistosta olen kirjannut arviointini mukaan olennaiset asiat. Tuloksena on tutkimiini lähteisiin perustuva yhteenveto barytonin historiasta. Tavoitteenani on ollut järjestää keräämäni tieto helposti hahmotettavaan ja mahdollisimman ymmärrettävään muotoon.

## **Mietteitä barytonin historiasta ja sen laatisesta**

Barytonin ja lyyragamban alkuvaiheet ovat mahdollisesti olleet yhteisiä. Harvat tiedossa olevat historialliset barytonin soittajat, kuten Walter Rowe, John Jenkins ja Ditrich Stoeffken ovat olleet aikansa tunnetuimpia lyyragamba-ohjelmiston esittäjiä. Osana opintojani olen syventänyt tietojani ja taitojani Veli-Markus Tapion johdolla 1600-luvun englantilaisesta lyyragamba-ohjelmistosta, koska säilyneiden nuottikokoelmien perusteella barokkibarytonilla esitettiin sovituksia ajan luuttu- ja lyyragambamusiikista. Tobias Humen teokset lyyragamballe ovat aikanaan innoittaneet minua opiskelemaan viola da gamban -soittoa ja laajempi perehtyminen tähän ohjelmistoon on ollut hyvin antoisaa. Näkökulmaani liittyy näin sekä lyyragamban- että barytoninsoittajan kokemukseen.

Ongelmallista barytonin historian kokoamisessa ovat olleet joko ristiriitaiset tai vain yhteen lähteeseen perustuvat tiedot tai niiden suoranainen puute. Esimerkiksi barytonin kehittäjää ei voi varmuudella nimetä: jos baryton ja lyyragamba ovat rakenteellisesti sama soitin, on mahdollista, että niiden kehittäjäkin on sama eli Arthur Gregory. Toisena esimerkkinä puuttuvasta tiedosta olkoon barytonin saapuminen Wieniin: sen takana oli mahdollisesti Leopold I, koska baryton esiintyi siellä ensimmäistä kertaa hänen *Miserere*-teoksessaan. Olen esittänyt nämä mahdollisuuksina enkä tosiasioina. Kaikkeen todistusaineistoon ei ole ollut mahdollista, eikä tämän työn puitteissa varmaan perusteltuakaan perehtyä.

Haydnin teokset ovat olleet minulle aina läheisiä, varsinkin hänen D-duurikonserттonsa sellolle ja orkesterille. Sen paikoitellen kansanomainen melodisuus ja toisaalta dramaattisuus ovat aina vedonneet minuun. Barytontrioista olen löytänyt näitä samoja ominaisuuksia. Tiedot barytonin käytöstä Esterházyin hovissa ovat jonkin verran täsmentyneet: käyttö on ilmeisesti jatkunut ainakin vuoteen 1778, jolloin hoviin kiinnitettiin soolosellistiksi myös barytonia soittanut Anton Kraft. Barytonin alkuperää koskeva hämärä on samoin hahmottunut hieman selvemmäksi, vaikka jotkin uudet, toistaiseksi paljastumattomat tiedot voivat vielä tuottaa yllätyksiä.

Baryton on mielenkiintoinen haarauma viola da gamban historiassa. Sitä soittivat 1600-luvulla viola da gamba -taiturit ja 1700-luvulla myös jotkut etevät harrastajat. Sen historiassa voi tarkastella ajan soittajien ja heidän mesenaattiansa välisiä, joskus erikoisiakin suhteita.

## **Uudet haasteet**

Barytonin historiassa usein käytetty teosten sovittaminen avaa konserttiohjelmien laatimiseen mielenkiintoisia mahdollisuuksia. Varhaisimman barytonohjelmiston esittäminen edellyttää omalle soittimelle sopivien sovitusten laatimista lyyragambaohjelmistosta. Barytonin kukoistuksen loppuvaiheessa Berliinissä vaikuttanut Sebastian Ludwig Friedl oli tunnettu sovituksistaan barytonille. Niistä ei ole tarkempaa tietoa, mutta tämä käytäntö ansainnee elvyttämisen. Barytonin kehittäjää ei voi vielä varmuudella nimetä; mahdollinen uusi, vielä löytymätön lähdeaineisto voi tuoda aiheeseen lisää valaistusta. Tiedot puuttuvat barytoninsoiton jatkumisesta Walter Rowen jälkeen nykyisen Saksan alueella ja sen kulkeutumisesta Wieniin. Myöskään 1840-

luvulta lähes vuosisadan loppuun asti ei toistaiseksi ole löytynyt juuri lainkaan mainintoja barytonista. Lisätutkimus saattaisi tuoda valaistusta näihin kysymyksiin.

Jatkotutkimuksen kannalta on kenties mielenkiintoisinta Heinrich Ludwig Nicolayn Haydnilta saama kokoelma barytontrioja. Nicolay oli ilmeisen innokas gambansoiton harrastaja, joka sekä kopioi nuotteja että tilasi niitä esimerkiksi kirjojensa kustantajan välityksellä Berliinistä. Nicolayn omistamassa, suomalaisille tutussa ja ehkä nykyisin jo myyttisessäkin Monreposin kartanossa on siis 1700-luvun lopussa soinut Haydnin barytontrioja. Nicolayn gambansoitto ansaitsee epäilemättä lisää selvittämistä.

Keräämäni tieto voi olla hyödyllistä historiallisten jousisoitinten soittajalle. Erityisesti viola da gamban -soittajat löytävät tästä tietoa lyyragamban alkuvaiheista. Joseph Haydnin tuotannossa baryton on merkittävässä asemassa jo hänen säveltämänsä suuren teosmäärän (175) johdosta. Näitä teoksia esitettiin tuskin lainkaan Esterházyn hovin ulkopuolella lukuun ottamatta joitakin sovituksia ja senkin jälkeen ne ovat olleet käytännössä unohduksissa. Toisen maailmansodan jälkeen yksittäisten soittajien aloittama barytoninsoiton elvyttäminen on viimein tuonut yleisön saataville näitä Haydnin tuotannon pieniä helmiä.

## 1 Soitin nimeltä baryton

Baryton on jousisoitin kuuluen viola da gamba -soittimiin. Se on äänialtaan bassosoitin. Sen erityisiä ominaisuuksia ovat mahdollisuus soittaa samanaikaisesti jousella ja näppäilemällä sekä ääntä vahvistava myötävärähtely. Baryton on yhdistelmäsoitin, joka perustuu bassogambaan ja johon on lisätty ominaisuuksia lyyragambasta (eng. lyra viol) ja bandorasta (näppäiltävä metallikielinen bassosoitin). (Sadie & Pamplin 2004.)

Jaan barytonit kolmeen ryhmään: barokkibarytoniin (kts. kuva 1), kolmikielistöiseen barytoniin ja klassiseen barytoniin. Jako perustuu barokkibarytonin ja klassisen barytonin soitinten ohjelmistoon, sitä tukevat myös käytettävät viritykset. Kolmannella kielistöllä varustettu baryton eroaa virityksen lisäksi myös kolmannen kielistön lisäämien kielten määrän ja sijoittelun sekä sen vaatiman soittotekniikan osilta.



Kuva 1. Barokkibaryton.

Barokkibarytonia soitettiin kuten viola da gambaa *lyra-way* (s. lyyran tapaan) soolosoittimena. Ohjelmistona oli 1600-luvun englantilaista lyyragamba-ohjelmistoa. Barokkibarytonissa oli kuusi jousella soitettavaa suolikieltä, jotka viritettiin lyyragamban tapaan erilaisiin virityksiin. Jousella soitettavia kieliä kutsuttiin

ensimmäiseksi eli ylemmäksi kielistöksi. Otelaudan alapuolella oli toinen eli alempi kielistö, johon kuului yleensä yhdeksän metallikieltä. Kielet viritettiin esitettävän teoksen sävellajin mukaiseen asteikkoon suuresta C:stä pieneen d:hen. Nämä lähes soittimen pituiset metallikielet sijaitsivat otelaudan suuntaisesti ja niitä voitiin takaa avoimen kaulan ansiosta näppäillä vasemman käden peukalolla (kts. kuva 2). Näppäilemällä bassoääniä voitiin säästää jousella soitettavaa satsia.



Kuva 2. Vasemman käden peukalo.

Kolmikielistöisen barytonin kolmas kielistö jatkaa toista kielistöä edestä katsoen vasemmalle puolelle otelautaa. Kolmas kielistö ei ole toisen kielistön tavoin otelaudan alla katseilta piilotettuna, vaan koko soiva kieli on näkyvässä. Kieliä voi soittaa jousikäden sormilla näppäilemällä joko jousta pidellen tai laittamalla jousen pois kädestä. Kolmatta kielistöä soittaessa ei jousta siis voi käyttää. Kolmannen kielistön kielet viritetään pienen oktaavin alueelle halutun sävellajin mukaan. (Brooker 2003, 27—28.)

Klassinen baryton oli rakenteeltaan samanlainen kuin barokkibaryton, mutta sen jousella soitettavien kielten viritys oli vakiintunut *viola da gamba* tapaiseksi: D-G-c-e-a-d<sup>1</sup>. Nikolaus Esterházyille sävelletyn ohjelmiston merkittävä erityispiirre on teoksissa käytetty yhtenäinen viritys, jossa resonanssikielien viritettiin pienen oktaavin alueelle D-duuri-asteikkoon d-d<sup>1</sup> täydennettynä suuren oktaavin A:lla. (Sadie & Pamplin 2004.)

Barytonia soittaessa käytettävä jousiote on *viola da gamba* tapaan alapuolinen. Nykyään soittaessa barytonilla kamarimusiikkia viulusoitinten kanssa, kuten esimerkiksi Haydnin tai muiden Esterházyille säveltäneiden teoksia, on yläpuolisella jousiotteella mahdollista yhtenäistää barytonin ja viulusoitinten artikulaatiota. Tapaa voi perustella historiallisella mahdollisuudella: Nikolaus Esterházy

soitti myös selloa ja pystyi todennäköisesti vaihtamaan jousiotetta tarvittaessa. Tietoa Nikolauksen käyttämästä jousiotteesta ei ole säilynyt.

### 1.1 Soittimen nimet

Baryton, bariton, viol barritone, paradon, paridon, pariton, viola di bardone ja viola di bordone ovat kaikki saman soittimen nimiä. Erilaiset kirjoitusasut ovat myötävaikuttaneet lukuisiin etymologisiin tulkintoihin. Efrim Fruchtman siteeraa väitöskirjassaan (1960) Joseph Maierin teoksessa *Neu-eroffneter theoretisch und praktisch Musik Saal* vuodelta 1732 ensimmäistä kertaa ilmaantuvaa tarinaa tuomitusta rangaistusvangista, joka tämän soittimen suunniteltuaan armahdettiin (engl. pardoned) palkkioksi (Fruchtman 1960, 1). Tämä viola da pardon –nimen syntyhistoria toistuu usein barytonin historiaa valottavissa artikkeleissa.

"Yksi suloisimmista soittimista" sanoo Leopold Mozart barytonista viulukoulussaan (1756). Hänen mukaansa soittimen nimi on bordon, vaikka puhuessa kuuleekin käytettävän nimeä barydon. Jotkut käyttävät myös nimeä viola di bardone, mutta koska hänen tietääkseen italian kielessä ei ole bardone-sanaa, pitää nimen olla viola di bordone. Bordonen Leopold Mozart tietää merkitsevän säkkipillin borduuna-ääniä tai mehiläisten surinaa. (Mozart 1756, 3—4.)

Nikolaus Esterházy kirjoittaa Joseph Haydnille 3. lokakuuta 1765 tunnetussa kirjeessään *Regulatio Chori Kissmartoniensis*, että "Haydnin kuuluu säveltää erityisesti sellaisia kappaleita gamballe, joita on nähty vasta muutamia". H. C. Robbins Landonin (1980, 420) mukaan kirjeessä mainittu gamba tarkoitti barytonia. Aina ei lisätty sanan viol jälkeen liitettä di pardon tai barritone. Soittimen nimissä vallitsee suuri vaihtelu, mutta on muistettava, että 1600- ja 1700-luvuilla kirjoitusasujen vaihtelu oli tavanomaista.

Henlen kustantamon toisen maailmansodan jälkeen tuottamassa Haydnin teosten kokonaisjulkaisussa käytetään kirjoitusmuotoa baryton. Käytän tätä tapaa, koska edellä mainitun julkaisun ansiosta se on nykyisin laajimmassa käytössä. Kirjoitusasu myös eroaa äänityyppiä tarkoittavasta baritonista ja vaskipuhallinta tarkoittavasta baritonitorvesta. Baryton on tämän harvinaisen soittimen kansainvälinen nimi, joka on käytössä esimerkiksi englannin ja saksan kielissä. Ranskan kielessä käytetään kirjoitusasua baryton à cordes, ilmeisesti juuri sekaannuksen välttämiseksi edellä mainittujen äänityypin ja puhallinsoittimen kanssa.

## 1.2 Barytonin käyttö

Ketkä soittivat barytonia? Missä tilassa sitä soitettiin? Keille barytonia soitettiin? Nämä ovat kysymyksiä, joihin on mahdollista löytää vastauksia historiallista lähteistä. Tässä luvussa esittelen dokumenteissa mainittuja barytonin soittajia sekä esiintymistilanteita.

### 1.2.1 Barytonin soittajat

John Jenkins (1592—1678) oli yksi aikansa arvostetuimpia viola da gamban -soittajia. Hän esiintyi tunnetun aikalaisensa Roger Northin mukaan vuonna 1633 Kaarle I:lle soittaen lyyragambaa (eng. lyra viol). Otterstedtin mukaan Jenkinsin esitys oli samanlainen kuin Tobias Humen viola da gamballa kaksikymmentä vuotta aikaisemmin kuningas Jaakolle ja Tanskan kuningas Kristian IV:lle esittämä. Hän imitoi soitollaan haukkuvia koiria ja metsästystorvia, naputteli jousen puulla kieliä (it. *col legno*) ja soitti samanaikaisesti jousella ja vasemman käden sormilla näppäilemällä. Jenkins esitti samoin joitain taidonnäytteitä, joihin sisältyi myös bassokielien näppäilyä vasemman käden peukalolla samanaikaisesti muuta soittaessaan. Viime mainittu herätti kuninkaassa suurta hämmästyä. Tämän kuvauksen perusteella Jenkinsin käyttämä soitin on ollut todennäköisesti baryton. (Otterstedt 2002, 57—58.)

Englantilainen Walter Rowe (1585—1671) teki elämäntyönsä Brandenburgin hovin palveluksessa. Hän konsertoi eri puolilla Eurooppaa ja koulutti merkittävän määrän saksalaisia gambansoittajia. Rowen tapasi cornwallilainen merikapteeni Peter Mundy, jonka matkat 1600-luvun alkupuolella ulottuivat eri puolille Eurooppaa ja brittiläistä imperiumia. Mundy matkapäiväkirjat julkaistiin vuosina 1907—36 Hakluyt Societyn toimesta. Niissä Mundy kertoo puhuneensa vuoden 1641 helmikuun alussa erään Walter Rowen kanssa, joka myös viihdytti häntä soittamalla barytonia. Rowe oli Brandenburgin vaaliruhtinaan hovimuusikko. Matkapäiväkirjoissaan Mundy kuvaa myös seikkaperäisesti kolmikielistöisen barytonin. (Crawford 1994, 20.)

Saksalaiselle säveltäjälle ja gambavirtuoosille August Kühnelille (1645—n. 1700) järjestettiin vuoden 1685 lokakuussa sarja konsertteja Lontoon varhaisimmassa ensisijaisesti konserttikäyttöön rakennetussa salissa nimeltä York Buildings. Sanomalehtimainoksen mukaan August Keenell (ts. Kühnel) esittää useita sonaatteja italialaiseen tapaan yhdelle ja kahdelle gamballe continuo kera. Samassa tilaisuudessa



herra Keenell esittää myös joitain kappaleita barytonilla, jonka tunnettu soittaja hän on.

*Several Sonata's, composed after the Italian Way, for one and two Bass Viols, with a Thorough-Basse-- --At which places will be also some performance upon the Barritone, by Mr August Keenell, the Author of this Musick.--*(Holman 1992, 1102; Rawson 2004, 53.)

Määrin Olmützissä syntynyt Gottfried Finger (1655—n.1723) soitti jo todennäköisesti varsin nuorena barytonia. Robert Rawsonin mukaan baryton tunnettiin Olmützin alueella jo 1670-luvun puolivälissä. Fingerin isä toimi paikallisen kirkon puhallinsoittajana (trompeteer) ja veli myöhemmin kirkon koulun rehtorina, joten Gottfried vietti nuoruutensa keskellä paikkakunnan musiikkielämää. Sittemmin Finger toimi Münchenissä, Lontoossa ja todennäköisesti Wienissä. (Rawson 2004, 53.)

Ylä-Itävallan maakuntamuseossa Linzissä on Johannes Seelosin vuonna 1684 rakentama baryton. Gartrellin (2003, 126) mukaan Seelos toimitti soittimen Kremsmünsterin luostarin tilauksesta Leopold I:n vierailua varten. Tämän tiedon perusteella voi olettaa Leopoldin olleen niin tunnettu barytoninsoittaja, että huomaavaiset isännät jopa teettivät barytonin hänen viihtymisensä varmistamiseksi. Leopoldin ajan jälkeen Wienin hoviorkesterissa vuosina 1721—1740 toimi barytonin soittajana Marc. Antonio Berti (Fryklund 1922, 145). Hän oli todennäköisesti yksi niistä barytoninsoittajista, jotka soittivat oopperoitten aarioissa olleita solistisia baryton-osuuksia.

Ruhtinas Nikolaus Esterházy (1714—1790) oli saanut monipuolisen musiikkikasvatuksen ja pystyi barytonin lisäksi soittamaan selloa, viola da gambaa ja todennäköisesti myös viulua. Barytoniin hän oli saattanut tutustua Wienissä, missä barytoninsoittoa oli ajoittain kuultavissa Gottfried Fingerin tapaisten kiertävien solistien konserteissa tai soolosoittimena obbligato-aarioissa hovikapellin oopperanäytöksissä tai jopa paikallisten harrastajien toimesta. Viime mainittuja edustavat Giuseppe de Fauner (1706—1791), Francesco de Fauner (1743—1808) ja Francesco Antonio Deleschin (?—?), joiden sooloteoksia barytonille on säilynyt Schläglin luostarin arkistossa Itäväallassa.

Nikolaus Esterházy palkkasi orkesteriinsa soittajia, jotka soittivat jonkin orkesterisoittimen lisäksi barytonia. Sellonsoittajat Joseph Weigl (1740—1820) ja Anton Kraft (1749—1820) olivat myös tunnettuja barytoninsoittajia. Karl Franz

(1738—1802) tunnettiin käyrätorven varhaisemman version eli luonnontorven soittajana ja etevänä barytonin soittajana. Hän kykeni säestämään omaa lauluaan barytonilla samanaikaisesti soittaen jousella sekä näppäilemällä resonanssikieliä.

Nimekkäin Esterházy'n hovissa työskennellyt barytonin soittaja oli Andreas Lidl (1740—1789), mutta myös Joseph Haydn (1732—1809) oli opetellut soittamaan barytonia. Hänen motiivinaan oli Robbins Landonin mukaan ollut saada selville, pystyikö barytonilla vastoin ruhtinaan mielipidettä soittamaan useammassa kuin vain muutamissa sävellajeissa. Haydn oli kuuden kuukauden ajan vuonna 1769 harjoitellut barytonin soittamista iltaisin ruhtinaan tietämättä. Viimein hän esiintyi ruhtinas Nikolaukselle soittaen lukuisissa sävellajeissa, jonka jälkeen ruhtinas kommentoi lyhyesti: "Haydn, teidän pitäisi tietää paremmin". Haydn ei enää soittanut barytonia ja palasi barytonharjoitusten vuoksi laiminlyömänsä säveltämisen pariin. Pian tämän jälkeen Nikolaus Esterházy palkkasi Lidlin, joka oli pysyi hovin palveluksessa vuoteen 1774 eli ns. barytonin kukoistuksen ajan loppuun. Lidlin palkkaamisen ajankohta antaa mahdollisuuden mielenkiintoiseen spekulatioon: Robbins Landon ehdottaa, että ruhtinaan mielestä Haydnin ei ollut sopivaa soittaa toista barytonia hänen kanssaan ensimmäisestä puhumattakaan, joten palkattakoon siis Lidl duettopartneriksi. (Robbins Landon 1978, 159—160.)

Vincenz Hauschka (1766—1840) ja Sebastian Ludwig Friedl (1768—1857) olivat viimeiset barytonvirtuoosit (Fryklund 1922, 146). Hauschka toimi hovin sellistinä ja virkamiehenä. Hänen säilyneet barytonteoksensa kertovat huomattavasta soittimen käsittelyn taidosta. Saksalainen sellon- ja barytoninsoittaja sekä säveltäjä Sebastian Ludwig Friedl oli muusikkosuvun jälkeläinen. Hän sai ensimmäisen sellonsoittajan toimensa Mannheimin hovista. Friedlin baryton-opinnoista ei ole tietoa, mutta hän oli yhtä tunnustettu niin barytonin kuin sellonkin soittajana. Hän sai Mannheimin prinssi Karl Theodorilta lahjaksi Joachim Tielken rakentaman, puuleikkauksin ja jalokivin koristellun barytonin. Vuodesta 1793 Friedl toimi Friedrich Wilhelm II:n orkesterissa Berliinissä sellonsoittajana. (Fruchtman & Walden 2004.)

### 1.2.2 Esiintymiskonteksti

Käyttämäni lähteet kertovat usein, missä tilanteessa barytonia soitettiin, ja joskus myös mainitaan tärkeimmät läsnäolijat. Dokumentoiduista esiintymisistä suurin osa onkin eri hoveista, jolloin läsnä on todennäköisesti ollut hallitsijan lisäksi hovin jäseniä.

Esterházyin hovi on tästä mielenkiintoinen poikkeus: Barytonia soittaneen ruhtinaan lisäksi paikalla ovat olleet vain muut mukana soittaneet Esterházyin orkesterin jäsenet.

Varhaisin maininta barytonin soitosta on Marin Mersennen teoksessa *Cogitata mathematica* vuodelta 1644. Siinä kerrotaan nimeämättömän barytonin soittajan esiintymisestä Englannin kuningas Jaakon hovissa (Mersenne 1644, 365). Jaakon hallitusvuosien mukaan esiintyminen tapahtui ennen vuotta 1625. Aiemmin tässä luvussa mainittu John Jenkinsin esiintyminen vuonna 1633 Englannin kuningas Kaarlen edessä tapahtui samoin hovissa.

August Kühnelin esiintyminen vuonna 1685 Lontoon York Buildingsissä ennakoiki musiikin esittämisen tulevaisuutta: Vierailija taiteilija saapuu konsertoimaan paikkakunnalle, hänen konserttiaan mainostetaan lehdessä ja tilaisuuteen myydään pääsylippuja. York Buildings on mielenkiintoinen myös sen vuoksi, että se oli ensimmäinen konserttikäyttöä varten rakennettu tila Lontoossa. (Holman 1992, 1102.)

Barokkibarytonin soittajat olivat kierteleviä virtuooseja, jotka esiintyivät hoveissa ja konserttisaleissa hämmästyttäen kuulijoitaan kuin tyhjästä ilmestyvillä bassoäänillä. Esiintymiset ovat olleet konsertteja, virallisia tilaisuuksia, kuten Englannin kuninkaitten hoveissa (Mersenne 1644 & Wilson 1961) tai epävirallisia illanviettoja kuten Rowen ja Mundryn tavatessa (Mundy 1924). Daniel Speer kertoo teoksessaan *Unterricht der musikalischen Kunst* vuodelta 1687, että hän oli matkoillaan kuullut kolmikielistöisen barytonin soittoa vain kerran Freysingin piispan hovissa (Lessing 1971, 143—144). Ajankohtaa tai soittajan nimeä ei mainita. Speerin teoksen julkaisuvuoden perusteella on mahdollista, että kysymyksessä oli Walter Rowe.

Nikolaus Esterházyin barytonin soitolla oli erikoinen asema aikansa esityksien joukossa: Ruhtinaan yhteiskunnallinen asema Habsburgien hallitsemassa Itävallassa oli erittäin korkea, mutta hänen baryton-harrastuksensa oli äärimmäisen yksityistä, eikä sellaisena pönkittänyt hänen valtaansa. Nikolaus Esterházy oli tunnettu suurista juhlistaan ja kantoi lisänimeä "Prachtliebende" (suom. loistoa rakastava). Barytonin soiton hiivuttua vuoden 1775 tienoilla kohdistui ruhtinaan mielenkiinto oopperaan, joka mahtavuudellaan ja yksityiskohtien runsaudella sekä korkeilla kustannuksillaan korosti suosijansa merkitystä.

Wienissä 1800-luvun alussa toimi Vincenz Hauschka, joka tunnettiin erittäin taitavana sellon- ja barytoninsoittajana. Andrea Harrandtin (2002) mukaan Hauschka teki konserttikiertueita Karlsbadiin (nyk. Karlovy Vary), Dresdeniin ynnä muihin saksalaisiin kaupunkeihin ja esiintyi Wienissä sekä hovissa että konserteissa. Soittiko

Hauschka selloa vai barytonia, ei mainita, todennäköisemmin kuitenkin selloa. Koska hänet tunnettiin myös etevänä barytonin soittajana, hän on ilmeisesti esiintynyt usein myös tällä soittimella.

### 1.3 Barokkibaryton

Barokkibaryton oli käytössä vuosina 1610—1720 todennäköisessä synnyinmaassaan Englannissa, Brandenburgin hovissa Berliinissä ja Königsbergissä (nyk. Kaliningrad), Kuurinmaalla (nyk. maakunta Liettuaassa), Kasselissa, Sleesiassa ja Wienissä.

Marin Mersennen teoksessa *Cogitata mathematica* (1644, 365) oleva maininta barytonin esiintymisestä kuningas Jaakon (hallitsi 1603—1625) hovissa herättää kysymyksen: Kuka oli barytonin soittaja? Esiintyikö Walter Rowe hovissa ennen lähtöään mannermaalle vai oliko kysymyksessä joku lyyragamban soittajista, joka oli keksinyt näppäillä sympaattisia kieliä? Siinä tapauksessa kyseinen soittaja on saattanut olla Daniel Farrant (n. 1575—1651). John Playford nimeää hänet teoksensa *Musick's Recreation on the Viol, Lira-way* esipuheessa niin lyyragamban kuin polyphonin ja stumpinkin kehittäjäksi (Holman 1992, 1100—1101).

Englantilainen musiikin historioitsija Roger North (1653—1734) tunsi henkilökohtaisesti John Jenkinsin (1592—1678) ja kirjoitti tämän soittaneen lyyragambaa Kaarle I:lle vuonna 1633 (Wilson 1959, 295). Northin kuvaus "bassokielten näppäilemisestä peukalolla saman aikaisesti muiden sormien ollessa kiinni toisaalla" sopii pikemminkin barokkibarytoniin kuin lyyragambaan. Sekaannus oli mahdollista, koska soittimet olivat varsin samannäköisiä.

Walter Rowen soittimia oli kolmikielistöisen barytonin lisäksi myös tavanomainen viola da gamba. Soittiko Rowe myös barokkibarytonia? Onko kolmikielistöinen baryton kehittynyt barokkibarytonista? Tutkimani lähteet eivät anna vastauksia näihin kysymyksiin. Rowen oppilailleen Brandenburgin prinsessoille kokoamien nuottikirjojen barytoniteokset olivat lähes kaikki barokkibarytonille. Näiden kahden nuottikirjan kaikkiaan 67 teoksesta vain kolme oli kolmikielistöiselle barytonille. Vaikka Rowen esiintymisestä barokkibarytonin soittajana ei ole säilynyt todistusaineistoa, on hyvinkin mahdollista, että hän soitti barokkibarytonia pitkään. Käytettävissä olevat lähteet antavat tilaa mahdollisuudelle, että Rowen soittimena on voinut vuoteen 1641 asti olla barokkibaryton.

Brookerin mukaan Ditrich Stoeffken (k. 1673) soitti sekä viola da gambaa että barytonia, koska hänellä oli läheiset kontaktit kahteen tunnettuun barytonin soittajaan. Stoeffken työskenteli Brandenburgin hovissa yhdessä Rowen kanssa ja oli myös John Jenkinsin ystävä. (Brooker 2003, 19.) Kasselin käsikirjoituksen barytoniteosten joukossa on neljä Stoeffkenin sävellystä, jotka ovat joko alkuperäisteoksia tai sovituksia barytonille.

Gottfried Finger (n.1655—1730) soitti Brookerin (2003, 29) ja Rawsonin (2004, 54) mukaan barytonia. Rawson pitää mahdollisena myös Fingerin toimimista barytonin soittajana Wienissä. Finger lienee soittanut ainakin barokkibarytonia, mihin viittaavat se, että hän sävelsi seitsemän sarjaa barytonille ja viola da gamballe ja toimitti James Talbotille tietoja barytonin virityksistä. Seitsemännessä sarjassa on kaksi osaa, joissa on tarpeen kolmikielistöinen baryton. Niiden perusteella kappaleet ovat sävelletyt jollekin hänen tuntemalleen kolmikielistöisen barytonin soittajalle tai hänen omaan käyttöönsä.

Gartrellin (2003, 126) historiallisten barytonien luettelossa mainitaan, että Kremsmünsterin luostari hankki Leopold I:n vierailua varten vuonna 1684 barytonin linziläiseltä viulunrakentaja Johannes Seelosilta. Leopold on käyttänyt eräässä sävellyksessään barytonia obligato-soittimena ja on mahdollista, että hän esitteli barytonin Wienissä (Gartrell 2005, i). Leopoldin barytonin soitosta ei ole käyttämässäni lähteissä suoraa mainintaa, mutta tämä Gartrellin luettelon tieto tukee sitä mahdollisuutta, että Leopold soitti itse barytonia.

Fruchtman (1962, 3) mainitsee yhtenä barytonin soittajana urkuri Johann Glettingerin (s. 1661) Breslaussa (nyk. Wrocław Puolan Sleesiassa). Waltherin *Musikalisches Lexikonin* mukaan Johann Glettinger sai isältään Georgilta oppia klaveerin, viulun, viola da gamban, barytonin ja harpun soitossa. Georg Glettinger toimi Breslaussa ensin urkurina ja sitten kaupunginmuusikkona. Tietoja vanhemman Glettingerin koulutuksesta tai muusta toiminnasta ei ole säilynyt, mutta saavuttamansa korkean 78 vuoden iän perusteella hänen vaikutuksensa on ollut ainakin pitkäaikaista. (Walther 1732, 284.)

Toinen Sleesiassa toiminut barytonin soittaja oli Johann Georg Krause (1600-l.), joka toimi hovimuusikkona ja urkurina Grossweigelsdorfissa. Krausen kokoelma *IX Partien auf die Viola Paradon* oli pitkään ainoa painettu baryton-nuotti. Hän omisti partitat työnantajalleen Württemberg-Teckin herttualle Christian Ulrichille. Kokoelman esipuheessa on seikkaperäiset ohjeet (liite 1) barytonin soittajalle, joten Krause on epäilemättä ollut pystyvä soittaja. Krause on ilmeisesti toiminut 1600-luvun lopusta

ainakin hieman 1700-luvun puolelle, koska kokoelma on julkaistu ennen herttuan kuolemaa vuonna 1704. Krausesta ei ole säilynyt muita tietoja. (Lessing 1971, 145.)

Gartrellin artikkelin "Towards an Inventory of Antique Barytons" (2003) mukaan vuosina 1615—1736 rakennettuja barytoneja on säilynyt eri kokoelmissa kaksikymmentä kappaletta. Näitä soittimia voi nimittää barokkibarytoneiksi, joista Brooker mainitsee Pamplinin mukaan kolmen olevan ilmeisesti alun perin kolmikielistöisiä barytoneja (Brooker 2003, 33). Säilyneitä historiallisia barokkibarytoneja on siis jäljellä seitsemäntoista kappaletta.

Barokkibarytonin soittoa on 1900-luvulla elvyttänyt ensin Alfred Lessing (s. 1930), joka on konsertoinnin lisäksi sekä rakentanut neljä barytonia että kerännyt kattavan nuotiston sävellyksistä barytonille. Hänen työtään on jatkanut Jeremy Brooker, joka lienee nykyisin ainoa jatkuvasti barokkibarytonilla esiintyvä taiteilija. Tämän kirjoittajan kontribuutio barokkibarytonin alueella on vielä toteamatta. Taiteelliseen tohtorintutkintooni sisältyy yksi konsertti, jonka soitan barokkibarytonilla.

#### **1.4 Kolmikielistöinen baryton**

Tieto kolmikielistöisen barytonin olemassaolosta perustui pitkään ainoastaan Kasselin käsikirjoitukseen sisältyviin kolmeen sävellykseen tälle soittimelle. Alkuperäiskunnossa ei kolmikielistöisiä barytoneja ole säilynyt yhtään kappaletta. Jeremy Brooker siteeraa artikkelissaan Terence Pamplinia, jonka mukaan kuitenkin Pietarin, New Yorkin ja Haagin museoissa sijaitsevat kolme barytonia näyttäisivät olevan kolmikielistöisiä soittimia (2003, 33). Englantilainen Shem Mackey on rakentanut vuonna 2003 Brookerille kolmikielistöisen barytonin (kts. kuva 3). Brooker on nykyisin ainoa kolmikielistöisen barytonin soittaja.



Kuva 3. Kolmikielistöinen baryton.

Kolmikielistöisen barytonin soittajia tiedetään olleen vain muutama. Sen ensimmäinen tunnettu soittaja on Walter Rowe. Kasselin käsikirjoituksessa olevat kolme teosta kolmikielistöiselle barytonille tukevat sitä mahdollisuutta, että hänen oppilaansa Brandenburgin prinsessa Hedwig Sophie soitti tätä soitinta, koska käsikirjoitus on todennäköisesti ollut prinsessan käytössä.

Rawson kertoo artikkelissaan Jeremy Brookerin ehdottaneen, että Gottfried Fingerin hiljattain löydettyissä sarjoissa barytonille ja gamballe esiintyvä "violit"-esitysohje voisi tarkoittaa barytonin kolmatta kielistöä. (Rawson 2004, 60—61). Tämä viittaa siihen, että myös Finger on saattanut soittaa kolmikielistöistä barytonia. Tutkimuksen edetessä on mahdollista, että uusia nimiä nousee esiin arkistojen kätköistä.

Vanhin kolmikielistöistä barytonia kuvaava lähde on Cornwallista kotoisin olevan merikapteeni Peter Mundryn matkakirjoissa vuosilta 1608—1667. Mundy kertoo yksityiskohtaisesti soittimen kielityksestä ja soittotekniikasta. Hän on selvästi vaikuttunut sekä soittimen että soittajan laadukkuudesta.

*A Barretone, an Instrumentt of Musicke.*

*Att my beeing here in Coninxberg I spake with one Mr Walter Row, an*

*Englishman, cheiffe Musitien to the Marquis of Brandenburge, by whome I was Freindly enterteined. Among the rest of his Instrumentts hee had one Named a Barretone, itt beeing a base violl with an addition of Many wire strings, which run From end to end under the Finger board, through the F belly of the Instrumentt, which are to bee strucke with the thumbe off the stopping hand: very Musicall, and concordantt with the violl, like 2 Instrumentts att once, the playing on the one beeing No hinderance to the other. Itt had allso sundry other wire strings aboutt the head and by the Finger board; butt these and the violl cannott both bee plaide att once, beecause they Must bee strucke with the playing hand, soe thatt they answeare one another very harmoniously. In Fine, a very costly Faire Instrumentt, and sweet solemne Musicke.*

(The Travels of Peter Mundy, Cambridge 1924, 104—105.)

Soitin nimeltä baryton.

Täällä Königsbergissä puhuin Brandenburgin Markiisin johtavan muusikon, erään englantilaisen herra Walter Rowen kanssa, joka kutsui ystävällisesti minut luokseen. Hänen soittimiensa joukossa oli eräs, jota kutsuttiin barytoniksi. Se on bassogamba, johon oli lisätty monia metallikieliä, jotka kulkevat soittimen päästä päähän otelaudan alla ja kannen päällä ja joita soitetaan vasemman käden peukalolla, hyvin soivasti ja sopusoinnussa viola da gamban kanssa, ikäänkuin kaksi soitinta yhdessä kummankaan haittaamatta toista. Lisäksi sillä oli pään lähellä ja otelaudan vieressä myös erikseen muita metallikieliä, mutta niitä ja viola da gambaa ei voi soittaa samaan aikaan, koska niitä täytyy soittaa jouta pitävällä kädellä, niin että ne vastasivat hyvin soinnikkaasti toisilleen. Kaikkiaan erittäin arvokas, hieno soitin ja kaunista vaikuttavaa musiikkia. (Oma käännös.)

Toinen kolmikielistöiseen barytoniin viittaava historiallinen maininta on Constantin Huygensin kirjeessä vuodelta 1646. Constantijn Huygens (1597—1687) toimi kolmen perättäisen Oranian prinssin valtiosihteerinä, joten hänellä oli vahvat siteet Englantiin ja hän oli jatkuvassa kirjeenvaihdossa aikansa eurooppalaisen eliitin kanssa. Huygensin laajat arkistot kirjeineen ovat säilyneet hyvin. Kirjeessään Marin Mersennelle marraskuussa vuonna 1646 Huygens kertoo Haagiin tulleesta Brandenburgin ruhtinaan hääseurueesta. Huygens oli saanut selville, että seurueeseen on myöhemmin liittymässä muusikoita. Muusikkoihin kuuluisi "hämmästyttävä Stoeffken,



joka tekee enemmän ihmeitä kuin kukaan muu koskaan ennen" ja "eräs toinen, joka tekee samoin gamballa, johon on sovitettu messinkikiellet kaulan taakse ja muualle". Huygensin maininta "gambasta, johon on sovitettu messinkikieliä kaulan taakse" viittaa barytoniin. Sanat "ja muualle" viittaavat juuri kolmimielistöiseen soittimeen. Vaikka barytonin soittajan nimeä ei mainittu, soittaja oli suurella todennäköisyydellä Walter Rowe, joka tuona ajankohtana oli Brandenburgin ruhtinaan palveluksessa. (Crawford 1989, 46—48.)

Alfred Lessing siteeraa artikkelissaan "Zur Geschichte des Baryton" (1971) kolmatta lähdetä, joka on Daniel Speerin (1636—1707) teos *Unterricht der musikalischen Kunst* (Ulm 1687). Speer oli Breslaussa syntynyt saksalainen säveltäjä, pedagogi ja musiikkikirjailija. Hän esittelee erilaisia gambasoittimia ja viimeiseksi Viola di Bardoni-nimisen soittimen. Speer kuvaa resonanssikiellet ja niiden soittamisen vasemman käden peukalolla. Sitten paljastuu soittimen erityispiirre:

*--zur rechten Seiten auf dieses Instruments Decken werden auch noch Lautensaiten gezogen und zuweilen mit dem kleinen Finger der rechten Hand berührt, so gleichsam im Gethöse ein Echo vorstellt. Solcher Künstler aber so daraufspielen, findet man gar wenig. Ich habe meiner peregration nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen getroffen.*

(Lessing 1971, 143—144.)

--soittimen kannen oikealle puolelle on vedetty vielä luutunkielet, ja kun niitä koskettaa oikean käden pikkusormella, niin syntyy ikäänkuin kaiun sävyjä. Sellaisen taitajia on kuitenkin löydetty vain vähän. Olen vaelluksillani kohdannut vain yhden Freysingin piispan hovissa. (Oma käännös.)

Speer kuvaa tämän soittimen soittotavan saman tapaiseksi kuin Peter Mundy matkakirjoissaan, vaikka ei mainitsekaan luutunkielien soittamisen ehtona jousella soittamisen keskeyttämistä. Kolmikielistöisen barytonin harvinaisuus tulee myös esille. Speer käyttää ilmaisua "vaelluksillani" (saks. meiner Peregrination), josta voi ymmärtää hänen matkustelleen laajaltikin. Soittimen harvinaisuuden perusteella ja koska Speer matkusti runsaasti uransa alkuvaiheessa Itä-Euroopassa, oletan Speerin kohtaaman barytonin soittajan olleen Walter Rowe.

Teoksia kolmikielistöiselle barytonille on säilynyt Kasselin ja Sünchingin käsikirjoituksissa. Käsikirjoitukset esitellään luvussa 2.5 ja niissä käytetyt viritysratkaisut luvussa 1.8.3. Tässä luvussa kuvaan lyhyesti säilyneet sävellykset kolmikielistöiselle barytonille.

Kolme Kasselin käsikirjoituksen 53 sävellyksestä barytonille on kolmikielistöiselle barytonille: kaksi allemandea ja yksi courante. Teokset on kirjoitettu ranskalaiseen luuttutabulatuuriin englantilaisen lyyragamba-ohjelmiston tapaan.

Sünchingin käsikirjoitus on löytynyt vasta 1900-luvun jälkipuolella, joten se on siis uudehko löytö arkistoista. Käsikirjoituksessa on muitten teosten ohella seitsemän Gottfried Fingerin sarjaa barytonille ja gamballe. Seitsemännen sarjan kahdessa viimeisessä osassa, Passacagliassa ja aariassa, esiintyy barytonosuudessa esitysohje "violit". Jeremy Brookerin (2003, 30) mukaan merkintä saattaa tarkoittaa barytoniin lisättyä kolmatta kielistöä vähäisen kielimääränsä, hiljaisen äänenvoimakkuutensa ja muita kieliä korkeamman virityksensä vuoksi. Robert Rawsonin (2004, 59) mukaan se saattaa kertoa myös virityksestä, sillä "violit" on "viol"-sanana diminutiivi.

## 1.5 Klassinen baryton

Klassinen baryton tarkoittaa vuosina 1730—1820 käytössä olleita barytonin versioita. Nimitys ja sen aikarajat perustuvat tuona aikana barytonille sävelletyn musiikin tyyliin, joka muuttuu alun esiklassismista aina täyteen klassismiin asti. Suurin osa ohjelmistosta on Nikolaus Esterházyille sävellettyjä teoksia. Ne muodostavat pääosan kaikesta barytonille säilyneestä musiikista. Esterházyin vaikutuspiirissä käytetty yhtenäinen viritysjärjestelmä antoi myös barytonia tuntemattomalle säveltäjälle mahdollisuuden säveltää tälle soittimelle. Hyvinä kannustimina olivat ruhtinas Esterházyin suosio ja odotettavissa oleva huomattava sävellyspalkkio.

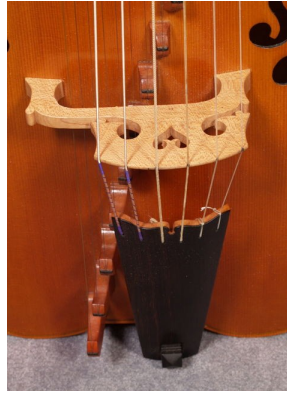
Nikolaus Esterházyin barytonissa (kts. kuva 4) oli ensimmäisenä kielistönä seitsemän jousella soitettavaa kieltä. Ne viritettiin ranskalaisen bassogamban tapaan: AA-D-G-d-e-a-d<sup>1</sup>. Alinta jousella soitettavista kielistä ei kuitenkaan tarvita yhdessäkään säilyneistä teoksista. Resonanssikielten viritys eroaa kaikista muista toisen kielistön virityksistä äänialaltaan, koska se on alinta ja kahta ylintä ääntä lukuunottamatta pienen oktaavin alueella: A-d-e-fis-g-a-h-cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>.



kuva 4. Nikolaus Esterházy'n baryton.

Esterházy'n hovin vaikutuspiirin ulkopuolella oli käytössä viritykseltään barokkibary-tonin kaltainen soitin. Viritysjärjestelmäksi ensimmäisessä kielistössä oli vakiintunut sama viola da gamban viritys kuin Esterházyssa (Esterházy'n palatsi Fertődissä, nykyisin Unkarissa). Toisen kielistön viritys on sen sijaan laajennettu barokkibarytonin järjestelmästä. Schläglin luostarin kirjastossa Itävallassa on säilynyt vuoden 1750 tienoilta peräisin oleva noin 30 soolosävellyksen kokoelma, jossa on enimmäkseen käytetty ensimmäisessä kielistössä samaa viritystä kuin bassogambassa. Mielenkiintoisena poikkeuksena on yhdessä Giuseppe de Faunerin (1706—1791) teoksessa ensimmäisen kielistön virityksenä E-A-d-g-h-e<sup>1</sup>, sama kuin kitaran yleinen viritys. Toisen kielistön viisitoista kieltä, joiden ääniala on GG:stä pieneen g:hen, viritetään Faunerin ohjeen mukaan kyseessä olevan teoksen sävellajiin. Silloin esimerkiksi F-duurissa olevassa kappaleessa viritetään kaikki h-sävelet b:ksi.

Klassisen barytonin rakenteessa joskus esiintyvä muunnos oli kiinnittää jokainen toisen kielistön kielistä alapäästään oman erillisen tallan yli (kts. kuva 5). Tiedossani ei ole tämän ratkaisun tuomia etuja verrattuna yhtenäiseen talleen. On mahdollista, että erillisten tallojen rakentaminen helpottaa toisen kielistön rakentamista. Barytonin konstruktiota pidetään yleisesti rakentajalleen erittäin haasteellisena.



kuva 5. Erilliset tallat Pringlen barytonissa.

### 1.6 Barytonin edeltäjiä

Barytonin toimintamalleina on saattanut olla erilaisia ennen vuotta 1600 käytössä olleita näppäilysoittimia. Ensimmäinen kirjallinen maininta luuttuun lisätystä toisesta kielistöstä, jonka kielet on viritetty oktaavia varsinaisten soitettavien kielten alapuolelle, on Johannes Tinctoriksen teoksessa *De Inventione et Usu Musicae* vuodelta 1487. Tinctoriksen mukaan nämä metallikielet kaunistavat ja vahvistavat soittimen ääntä. Hän nimittää lisättyä kielistöä saksalaiseksi keksinnöksi. (Pamplin 2000, 223.)

Muita malleina mahdollisesti olleita näppäilysoittimia ovat poliphant (eli polyphone) ja teorbi. Näissä soittimissa toteutuu sama periaate kuin barytonissa: Soinnutettua melodiaa soitetaan erilaisilla sormiotteilla otenauhoitetulta kielistöltä ja bassoääniä soitetaan ilman sormiotteita sävellajin mukaan viritetyiltä kieliltä. Teorbin erikseen viritettävät bassokielet on sijoitettu samaan tasoon otelaudan päälle varsinaisen kielistön vierelle. Poliphantin kielistöt ovat päällekkäin ja vasemman käden soittotekniikka on samanlainen kuin barytonissa: bassoäänien näppäilyä vasemman käden peukalolla. (Gill 1962, 63.)

Barytonin suoranainen edeltäjä on mahdollisesti lyyragamba (engl. lyra viol). Molemmat soittimet ovat bassogamboja, joissa on toinen kielistö vahvistamassa ja parantamassa ääntä. Resonanssikielten toiminta erottaa soittimet toisistaan. Lyyragambaa soittaessa resonanssikieliä ei näppäillä, mutta barytonissa resonanssikielten näppäily on soitinta määrittävä ominaisuus.

Resonanssikielillä varustettuja lyyragamboja ei ole säilynyt yhtään kappaletta. Tiedot soittimen rakenteesta perustuvat kirjallisiin lähteisiin. Lähteet ovat Michael

Praetoriuksen *Syntagma musicum* (1618), Henry Baconin *Sylva Sylvarum* (1627), Marin Mersennen *Harmonicorum instrumentorum* (1635) ja John Playfordin *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way* (1661). Nykyaikana on ainakin Dominik Zuchowicz rakentanut tavanomaiseen viola da gambaan pohjautuvan soittimen, jossa on kirjallisten lähteitten mukainen resonanssikielistö (kts. kuva 6). Zuchowiczin soittimesta käytettävissä oleva valokuva ei paljasta minkälainen soitin on kaulan takaa: onko kaula barytonin tapaan takaa avoin vai kulkevatko kielet viola d'amoren tapaan ontton kaulan sisällä.



Kuva 6. Dominik Zuchowiczin rakentama lyyragamba.

### 1.6.1 Lyyragamba

Lyyragamba (engl. lyra viol) on pienikokoinen bassogamba, joka oli suosittu Englannissa lähes tarkalleen koko 1600-luvun ajan. Soittimelle antaa erityistä merkittävyyttä sille sävelletty laaja ja musiikillisesti arvokas ohjelmisto. Soitinhistoriassa merkittävän aseman lyyragamba saa yhdistäessään kaksi erilaista soitinfunktiota eli moniäänisyyden ja itseään säestävän soittimen. Tämä yhdistetty toiminta edesauttoi nostamaan säestyssoittimet, kuten cembalon ja luutun, suosioon 1600-luvun lopusta 1700-luvun alkuun. Rakenteelliset erot muihin gambasoittimiin ovat pieniä, lukuun ottamatta lyyragambaan sen historian alkuvaiheessa lisättyä resonanssikielistöä. (Traficante 2004.)

Saksalainen Michael Praetorius mainitsee ensimmäisen kerran lyyragamban vuonna 1618. Hän kirjoittaa teoksensa *Syntagma musicum* kolmannessa osassa *De organographia*, että ylimääräinen metallikielistö on englantilainen keksintö. Praetoriuksen mukaan kysymyksessä on jotakin erikoista. Hän mainitsee kielten

valmistusmateriaalin. Resonanssikielten messinkisellä tallalla Praetorius tarkoittaa todennäköisesti yläsatulaa. Kielten samaan virittäminen voi tarkoittaa myös virittämistä oktaavin päähän alapuolelle. Praetorius kuvaa vielä resonanssi-ilmiön ja arvioi sen vaikutusta sointiin seuraavasti:

*Jezo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden / daß unter den rechten gemeinen sechs Saitten / noch acht andere Stälene und gedrehete Messings-Saitten / uff eim Messingen Steige (gleich die uff den Pandorren gebraucht werden) liegen / welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmer werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird / so resonirt die unterste Messings- oder Stälene Saitten per consensum zugleich mit zittern und tremuliren, also / daß die Liebligheit der Harmony hierdurch gleichsam vermehrer erweitert wird.*  
(Michael Praetorius 1619/R1980, 47)

Hiljattain on Englannista löytynyt jotakin erikoista. Kuuden tavallisen kielen alapuolella on vielä lisää teräksisiä ja punottuja messinkikieliä, jotka kulkevat messinkisen tallan päältä (kuten pandorassa) ja jotka viritetään tarkasti samaan ylempien [kielten kanssa]. Kun sitten ylempiä suolikieliä soitetaan sormella tai jousella, resonoivat alemmat messinki- tai rautakielet sympaattisesti värinällä ja tärinällä, mikä lisää samalla soinnin suloisuutta. (Oma käänös.)

Englantilaisen kirjallisuuden ensimmäinen maininta gambaan lisäystä ylimääräisestä kielistöstä on Francis Baconin teoksessa *Sylva Sylvarum* (1627). Baconin mukaan myötävärähtely on rajoitettu vain niihin ääniin, jotka soivat unisonossa, ja sen takia moinen apuväline oli hyödytön. Ilmeisesti Baconin tuntemassa soittimessa oli riittämätön määrä (kuusi tai jopa vähemmän) resonanssikieliä soimaan unisonossa tarpeeksi monen asteikon äänen kanssa. Myöhemmin barytonissa ongelma ratkaistiin lisäämällä resonanssikielten määrä kymmenestä kahdeksaantoista.

*It was devised, that a Viall should have a Lay of Wire Strings-below, as close to the Belly As a Lute: And then the Strings of Guts mounted upon a Bridge, as in Ordinary Vialls: To the end, that by this means, the upper Strings strucken, should make the lower resound by Sympathy, and so make the Musick the better;*

*Which, if it be to purpose, then Sympathy worketh as well by Report of Sound, as by Motion. But this device I conceive to be of no use, because the upper Strings, which are stopped in great variety, cannot maintain a Diapason or Unison, with the Lower, which are never stopped. But if it should be of use at all; it must be in Instruments which have no stops; As Virginalls or Harps; wherein triall may be made of two Rowes of Strings, distant the one from another (Bacon 1627, 338.)*

Seikkaperäisin kuvaus englantilaisesta gambasta, johon on lisätty metallikielistö on John Playfordin esipuheessa vuoden 1661 painokseen teoksessa *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way*. Sen mukaan soittimen nimi on peräisin latinan harppua merkitsevästä *lyra*-sanasta. Soittimen kehittäjäksi nimetään Daniel Farrant ja sen muiksi merkittäviksi soittajiksi Alfonso Ferrabosco ja John Coperario. Toisen kielistön sijainti ja toiminta saavat myös tarkan kuvauksen. Lopuksi Playford sanoo nähneensä näitä soittimia useita, mutta aika ja käyttämättömyys olivat sen syrjäyttäneet. Tämän teoksen vuosien 1669 ja 1682 painoksista oli lyyragambaa käsittelevä kappale poistettu.

*The Lero or Lyra Violl, is so called from Latin word Lyra, which signifies a Harp-- -- The First Authors of Inventing and Setting Lessons this way to the Violl, was, Mr. Daniel Farrant, Mr. Alphonso Ferabosco, and Mr. John Coperario alias Cooper; The First of these was a person of such Ingenuity for his several Rare Inventions of Instruments, as the Poliphant and the Stump, which were Strung with Wire: And also his last, which was Lyra Viol, to be strung with Lute Strings and Wire Strings, the one above the other; the Wire Strings were conveyed through a hollow passage made in the Neck of the Viol, and so brought to the Tail thereof, and raised a little above the Belly of the Viol, by a Bridge of about 1/2 an inch: These were so laid that they were Equivalent to those above, and were Tun'd Unisons to those above, so that by the striking of those Strings above with a Bow, a Sound was drawn from those of Wire underneath, which made it very Harmonius. Of this sort I have seen many, but Time and Disuse has set them aside. (Playford 1661 teoksessa Holman 1992, 1100—1101.)*

Holmanin mukaan Marin Mersenne kuvaa teoksessaan *Harmonicorum instrumentorum* (1635) unisonoihin viritetyillä sympaattisilla kielillä varustetun

gamban. Kuvaus ei enää sisälly saman kirjoittajan tunnettuun teokseen *Harmonie universelle* vuodelta 1636. Syy voi olla sama kuin Playfordin mainitsema: aika oli jättänyt gamban sympaattiset kielet taakseen. (Holman 1992, 1099—1100.)

### 1.6.2 Poliphant

Poliphant (myös polyphant tai polyphone) oli käytössä 1600-luvulla Englannissa. Tämä soitin toteuttaa barytonin tapaan teorbin toimintaperiaatetta: sormiottein soitettaviin kieliin yhdistetään bassolinjaa toteuttavat vapaat kielet (Holman 1992, 1110). Donald Gillin (1962, 65—66.) mukaan poliphantissa yhdistettiin kaikki punotuilla metallikielillä varustetut näppäilysoittimet, irlantilainen harppu mukaanlukien. Wienin taidehistoriallisessa museossa on Wendelin Tieffenbruckerin suunnilleen vuonna 1590 rakentama poliphant (kts. kuva 7).



kuva 7. Tieffenbruckerin poliphant.

John Playford nimeää teoksensa *Musick's Recreation on the Viol Lyra-way* esipuheessa poliphantin Daniel Farrantin keksinnöksi: "Mr. Daniel Farrant--The First of these was a person of such Ingenuity for his several Rare Inventions of Instruments, as the Poliphant and the Stump, which were Strung with Wire" (Playford 1661 teoksessa Holman 1992, 1100—1101). Muut lähteet eivät mainitse poliphantin kehittäjää.

James Talbot kuvaa käsikirjoituksessaan 1690-luvulta poliphantin kielitystä ja soittotekniikkaa. Hänen mukaansa vasemman käden peukalolla soitetaan vapaita kieliä muiden vasemman käden sormien soittaessa nauhoitetulta otelaudalta. Oikean käden peukalon tehtävä oli soittaa toista vapaitten kielten ryhmää muiden saman käden sormien näppäillessä otenauhoitettuja kieliä. (Gill 1962, 63.) Tim Crawford (2003)



pohtii artikkelissaan "Walter Rowe and the Earliest Baryton Music" mahdollisuutta, että Rowen kolmikielistöinen baryton olisi jousella soitettava poliphant, mutta ei ota asiaan kantaa.

Randle Holme on liittänyt teoksensa *Academy of Armoury* (1688) kuvitukseen piirroksen poliphantista (kts. kuva 8). Piirros on Gillin ja Crawfordin mukaan raaka luonnos, eikä muistuta ulkonäöltään Tieffenbruckerin rakentamaa poliphantia. Talbotin kuvaama soitin eroaa Holmen kuvan soittimesta myös kielten lukumäärän osalta: ensimmäisessä oli 37 kieltä ja jälkimmäisessä 41 kieltä. (Gill 1962, 66).



Kuva 8. Holmen piirros poliphantista.

### 1.7 Muita resonanssikielisiä soittimia

Resonanssikieliä lisättiin eri soittimiin lyyragamban tapaan äänen parantamiseksi ja joskus myös bassolinjan soittamista varten. Ensimmäinen kirjallinen viittaus varsinaisia soitettavia kieliä oktaavia alemmaksi viritetyn kielistön lisäämisestä on Johannes Tinctoriksen teoksessa *De Inventione et Musicae Usu* (n. 1487). Siinä kuvataan kuinka luuttuun lisätty metallikielistö tekee äänen voimakkaammaksi ja kauniimmaksi. (Pamplin 2000, 223.)

Soitinrakentajat pyrkivät resonanssikielillä myös herättämään huomiota maksavien asiakkaitten joukossa. Kieliteknologian kehittyminen 1500-luvun jälkipuolella Englannissa toi punotut metallikielet käyttöön eri näppäilysoittimiin. Näin saatiin aikaisempaa lyhyemmällä kielellä aikaiseksi käyttökelpoisia bassorekisterin ääniä. Ominaisuuksien lisääminen soittimiin lisäsi myös soittimesta saatua hintaa.

Aateliston käyttöön rakennetut soittimet olivat usein ylellisesti koristeltuja, esimerkkeinä puuveistoksin koristellut tappikotelot, intarsiat ja jopa upotetut jalokivet. Resonanssikielisten soittimien monimuotoisuus kertoo soitinrakentajien halusta tehdä omaperäisiä ja persoonallisia soittimia.

Resonanssikieliet eivät olleet vain eurooppalainen ilmiö. Intiassa käytössä olleet *sārangī* ja *sītār* ovat vanhimpia tunnettuja resonanssikielillä varustettuja kielisoittimia. Ne ovat myös huomattavasti vanhempia kuin länsimaiset resonanssikielillä varustetut soittimet. Varsinkin *sārangīn* soitossa toteutuva jousella soittamisen ja näppäilyn yhdistelmä on mielenkiintoinen.

Kaikkiin resonanssikielisiin kielisoittimiin kuuluvilla instrumenteilla on kieliä, joita ei soiteta esimerkiksi jousella tai näppäilemällä, mutta jotka resonoivat sympaattisesti eli myötävärähtelevät reagoiden soitettuun ääneen tai johonkin sen yläsävelsarjan ääneen. Resonanssikieliet viritetään yleensä, mutta ei aina, unisonoon jousella soitettavien tai näppäiltävien kielten kanssa. Myötävärähteleviä kieliä on vaihteleva määrä esimerkiksi seuraavissa soittimissa: tromba marina, viola d'amore, viola da gamba d'amore, hardangerviulu, *sārangī* ja *sītār* (Boyden 2007).

Barytonin ja sellon välimuotona voi pitää soitinta nimeltä *harmonicello*. Fruchtman (1962) viittaa *Allgemeine musikalische Zeitungissa* tähän erään Bischoffin kehittämään soittimeen nimeltä *harmonicello*, jossa on viiden jousella soitettavan kielen alapuolella 10 resonanssikieltä, jotka viritetään sävellajin mukaan ja joita voi myös soittaa erillisellä otelaudallaan (Fruchtman 1962, 4). Rutledgen (1984, 333) mukaan tämä keksijä oli sellisti Johan Karl Bischoff ja lehtitiedon mukainen esiintyminen tapahtui vuonna 1797 Hampurissa.

Viola d'amoren mahdollisista itämaisistä vaikutteista vihjaavat resonanssikielten käyttö ja soittimen kannessa sijaitsevat liekehtivän miekan malliset ääniaukot (kts. kuva 9). Se oli käytössä 1600-luvun lopusta alkaen ensin Salzburgissa, Münchenissä ja Böömissä ja myöhemmin Italiassa, Ranskassa ja muualla Euroopassa. Ensimmäinen maininta viola d'amore -nimestä on vuodelta 1679. Viola d'amore muistuttaa malliltaan gambaa, siinä on luisut olkapäät, tasainen pohja, leveät sarjat ja kannessa ruusu. Toisin kuin viola da gambassa siinä ei ole otenauhoja ja sitä soitetaan viulun tapaan leuan alla. Tappikotelon päässä on kierukan sijaan yleensä kupido, jonka silmät on sidottu. (The Viola d'Amore Society of America 2006.)

Yleensä viola d'amourissa on yhteensä neljätoista kieltä, joista seitsemän on jousella soitettavia ja toiset seitsemän resonanssikieliä. Resonanssikieliet kulkevat

kieltenpitimestä tallan läpi, kannen ja otelaudan välistä onton kaulan tappikoteloon, missä ne ovat kiinnitettyinä jokainen omaan viritystappiinsa. Resonanssikielit viritetään yleensä unisonoon jousella soitettavien kielten kanssa. Pohjois-Saksassa oli käytössä 1700-luvun alussa ilman resonanssikieliä, mutta metallisilla jousella soitettavilla kielillä varustettu malli. Johann Sebastian Bachin Johannes-passion arioson “Betrachte, meine Seel” ja aarian “Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken” kahden viola d'amourin osuudet ovat sävelletty juuri tämäntyyppisille soittimille. (The Viola d'Amore Society of America 2006.)



Kuva 9. Walter Mahrin rakentama viola d'amore.

Yksi monista soitinrakentajien kokeiluista on viola da gamba d'amore. Soittimesta ei löydy mainintoja käyttämissäni hakuteoksissa. Se perustuu mahdollisesti ajatukseen resonanssikielin varustetusta lyyragambasta. Olen nähnyt ja kuullut viola da gamba d'amorea vuonna 2003 Alfred Lessingin kotona Düsseldorfissa. Lessing omistaa Böömissä 1800-luvun lopussa rakennetun, kauniisti koristellun soittimen. Sen rakenne on kopioitu viola d'amourista: resonanssikielit kulkevat kieltenpitimestä tallan läpi (kts. kuva 10), kannen ja otelaudan välistä, onton kaulan läpi tappikoteloon omiin tappeihinsa.

Soittimen viritys eroaa kuitenkin viola d'amourista ja on sama kuin kuusikielisessä bassogambassa eli D-g-c-e-a-d'. Resonanssikielit viritetään unisonoihin jousella soitettavien kielten kanssa. Lessingin mukaan soittimelle on yksi teos, nimittäin Ermanno Wolf-Ferrarin Duo (Serenata) viola d'amorelle and viola da gamballe, Op. 33 (Edited by Arnt Martin and Alfred Lessing, The Viola d'Amore Society of America Editions). Lessingin mukaan säveltäjä on tarkoittanut teoksen viola da gamba d'amorelle. Kuulin samalla vierailulla Lessingin äänitettä tästä teoksesta. Viola da gamba d'amoren ääni eroaa äänitteen perusteella tuskin havaittavasti tavanomaisen viola da gamban äänestä, mutta soitin oli kieltämättä hyvin viehättävä.



Kuva 10. Viola da gamba d'amoren kielet.

T. Lea Southgaten artikkelin "The Instrumens with Sympathetic Strings" mukaan intialaisten sanotaan huomanneen sympaattisten kielten hyödyn jo yli tuhat vuotta sitten. Southgate esittelee esimerkkinä jousisoittimen nimeltä sārangī (kts. kuva 11) ja sijoittaa sen Etelä-Intiaan (Southgate 1916, 36). Sārangī on lyhytkaulainen eteläaasialainen viulusoitin, jota käytetään Pohjois-Intian ja Pakistanin taidemusiikissa ja muunnoksina perinnemusii-kissa erityisesti Rajasthanissa ja Luoteis-Intiassa. Samantyyppisiä viulusoittimia, mutta hieman erilaisilla nimillä, kuten sarān, sarāng ja sarāngā on käytössä Kashmirissa, Afganistanissa, Jammussa ja Nepalissa. (Sorrell, 2005.)



Kuva 11: Sārangī

### 1.8 Säilyneet sävellykset, niiden notaatio ja viritykset

Barytonille sävellettyjä sävellyksiä on säilynyt eri kokoelmissa Pietarissa, Kasselissa, Wienissä, Regensburgin Sünchingissä ja Schläglin luostarissa Itävallassa. Haydnin barytonsävellysten Nikolaus Esterházyille kopioituja kappaleita sijaitsee Budapestin, Wienin ja Washingtonin kirjastoissa. Yllättäen lähin barytonkappaleiden kokoelma

sijaitsee vain laivamatkan päässä: Neumannin ja Burgksteinerin barytontriojen stemmakirjat sijaitsevat Tukholman Musiikkimuseossa.

Säilyneiden baryton-kappaleiden notaatioratkaisut seuraavat viola da gamba -ohjelmistossa käytettyjä järjestelmiä. Pietarin ja Kasselin kokoelmat ovat peräisin 1600-luvulta ja ne on kirjoitettu käyttämällä ranskalaista luuttutabulatuuria. Sünchingin käsikirjoitus, jonka kappaleet ovat sävelletty vuosina 1670—1682, on varhaisin tavanomaisella nuottikirjoituksella kirjoitettu kokoelma. Siinä baryton esiintyy ensimmäistä kertaa jonkin toisen soittimen eli viola da gamban kanssa.

Barytonin jousella soitettavissa kielissä käytetyt viritykset seuraavat notaatiokonventioiden tapaan viola da gamba -ohjelmiston käytäntöjä. Varhaisessa ohjelmistossa ne vaihtelevat samalla tavalla kuin lyyragambassa, mikä on luonnollista, kun tiedetään ajan barytonin soittajien olleen yleensä etevä lyyragamban soittajia. 1700-luvulle tultaessa viritykseksi vakiintuu sama kuin basso- viola da gambassa: D-G-c-e-a-d<sup>1</sup>. Toisen kielistön viritys riippuu kielten lukumäärästä ja äänialasta. Aluksi niitä oli vähemmän, 8—10 kieltä, joten ne viritettiin kappaleen sävellajin mukaisesti. Kielimäärän kasvaessa ne viritettiin kromaattiseen asteikkoon. Näppäiltävien äänien tehtävänä oli toimia bassoääninä jousella soitettavalle melodialinjalle. Tästä ovat poikkeuksena Esterházyn hovin vaikutuspiirissä sävelletyt kappaleet: niissä toinen kielistö viritettiin diatoniseen D-duuri -asteikkoon pienen oktaavin alueelle, täydennettynä suuren oktaavin A:lla. Näin viritetyllä toisella kielistöllä ei soitettu enää bassolinjaa, vaan sen tehtävä oli vahvistaa myötävärähtelyllään jousella soitettavien kielten ääntä ja mahdollisilla näppäilyillä äänillä antaa erikoista lisäväriä kappaleeseen. Huomattavan tästä poikkeamasta tekee säilyneiden sävellysten suuri määrä ja musiikillinen merkitys.

### 1.8.1 Säilyneet sävellykset

Todennäköisesti vanhin säilyneistä barytonmusiikin kokoelmista on Pietarissa sijaitseva ns. Swan-käsikirjoitus. Sen on koonnut Walter Rowe (1584 tai 1585—1671) toimiessaan Brandenburgin vaaliruhtinaan Johann Sigismundin tyttärien Louise Charlotten ja Hedwig Sophien musiikinopettajana. Swan-käsikirjoituksen Rowe kokosi prinsessa Louise Charlottelle. Nuottikirjan selässä ja paperin vesileimoissa on päiväys 1614, mutta Crawfordin mukaan barytonteokset on lisätty myöhemmin, ilmeisesti

vuoden 1630 jälkeen tai jopa samoihin aikoihin kuin Kasselin käsikirjoitus (1653). Käsikirjoituksessa on kaikkiaan 200 teosta, joista 22 on barytonille. (Crawford 1993.)

Kasselin käsikirjoitus on Crawfordin mukaan kopioitu varhaisemmasta kappaleesta vuonna 1653. Se on kuulunut Louise Charlotten nuoremmalle siskolle Hedwig Sophielle, joka sai sisarensa tapaan soitonopetusta Walter Rowelta. Kokoelma sisältää 53 teosta barytonille, joista kolme teosta on kolmikielistöiselle barytonille. Teokset on kirjoitettu ranskalaiseen luuttutabulatuuriin (Crawford 1993.) Kasselin käsikirjoituksessa on neljä Stoeffkenin teosta kaksikielistöiselle barytonille. Teokset ovat joko Stoeffkenin alkuperäisteoksia barytonille tai mahdollisesti Walter Rowen sovittamia. Ditrich Stoeffken (?—1673) oli eräs aikansa etevimpiä gambisteja, joka sävelsi soittimelleen taiturillista käsittelyä edellyttäviä teoksia (Field 2006).

Johann Georg Krausen *IX Partien auf die Viola Paradon* on noin vuodelta 1700 ja julkaistu Nürnbergissä. Sitä on säilynyt yksi kappale, joka sijaitsee Dresdenin kirjastossa (Liebner 1966, 123). Krause antaa barytonin soittoon liittyviä ohjeita teoksen laajassa esipuheessa ja suosittelee toisen kielistön kielimääräksi 18. Hän kaksintaa toisen kielistön e- ja a-äännet ja perustelee sen "äänenlaadun miellyttävyyden lisääntymisellä". Krausen esipuhe on kokonaisuudessaan liitteessä 1.

Pyhän Rooman keisarikunnan hallitsija Leopold I (1640—1705, hallitsi 1658—) oli taiteitten ja erityisesti musiikin suuri mesenaatti. On mahdollista, että juuri hän esitteli barytonin Wienissä, koska hänen säveltämässään Misereressä suunnilleen vuodelta 1670 on ensimmäistä kertaa käytössä baryton. Teoksen neljässä osassa baryton on obligato-soittimena. Tästä mahdollisesti innoittuneina ainakin neljä muuta säveltäjää käytti barytonia Wienin oopperaa varten säveltämässään aarioissa. Säveltäjät olivat Antonio Draghi (1688), Attilio Ariosti (1707), Johann Joseph Fux (1716) ja Francesco Conti (1710). Viimemainittu kirjoitti aarian peräti kahden barytonin ja kahden mando-liinin kera (Gartrell 2005, i).

Gottfried Fingerin (1655—1730) seitsemän sarjaa barytonille ja viola da gamballe ovat sekä varhaisimmat kamarimusiikkiteokset että varhaisimmat nuottikirjoituksella mainitulle soitinyhdistelmälle tallennetut teokset. Ne kuuluvat osana Sünchingin käsikirjoitukseen, josta ne tunnisti ensimmäisenä saksalainen Fred Flassig teoksessaan *Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhunderts* 1996 (Rawson 2004, 61).

Itävallassa sijaitsevassa Schläglin luostarin arkistossa on säilynyt vuoden 1750 tienoilta 30 soolosävellystä barytonille. Suurimmalta osaltaan ilman merkintää

säveltäjistä ovat kappaleet on otsikoitu nimillä *Divertimenti a Paridon*, *Pariton Solo*, tai *Solo per il Paritono*. Kolmessa divertimentossa on säveltäjäksi merkitty Giuseppe de Fauner (1706—1791), viidessä Francesco de Fauner (1743—1808) ja kahdessa Antonio Deleschin (?—?).

Joseph Haydnin (1732—1809) sävellykset barytonille ovat musiikillisesti merkittävimpiä tälle soittimelle sävellettyjä teoksia. Hän teki ne vuosina 1762—1775 työnantajansa ruhtinas Nikolaus Esterházya varten. Barytontriojen (baryton, alttoviulu, sello) kullalla koristeltuja nahkakansiin sidottuja stemmakirjoja on säilynyt joitakin kappaleita Itävallan kansalliskirjastossa Wienissä. Yhteensä sävellyksiä on säilynyt eri lähteissä 175 kappaletta, joista trioja 126, ja ne on julkaistu Henlen kustantamon Haydn-sarjassa vuosina 1958—1979.

Esterházyin ruhtinaan barytoniteoksiin kohdistuvan kasvavan ruokahalun tyydyttämiseksi Haydn rekrytoi orkesterinsa säveltäviä jäseniä tuottamaan yhä enemmän sävellyksiä. Joseph Burgksteiner (1736—1797) oli Haydnin aikaan alttoviulunsoittajana Esterházyin orkesterissa. Burgksteinerin barytontriojen kullalla koristellut ja nahkakansiin sidotut nuotit ovat säilyneet Tukholman musiikkimuseossa kuten myös Anton Neumannin (s. 1720-luvulla, k. 1776) barytontriokokoelma. Neumann ei ollut suoranaisesti tekemisissä Esterházyin hovin kanssa, mutta oli mahdollisesti hovissa työskennelleen sukulaisensa vihjeestä lähettänyt 24 barytontrioa sisältävän kokoelman ruhtinaalle.

Luigi Tomasini (1741—1808) oli konserttimestarina Esterházyin orkesterissa ja Haydnin hyvä ystävä. Hän sävelsi 25 barytontrioa, joista useimmat ovat barytonille, viululle ja sellolle. Kahdeksan trioista on julkaistu vuonna 1972 *Denkmäler Tonkunst Österreichs* -sarjassa.

Vincenz Hauschka (1766—1840) oli wieniläinen sellon- ja barytoninsoittaja. Hänen yhteyksistään Esterházyyn ei ole mainintaa, mutta samaan aikaan Wienissä toimi kaksi tunnettua sellonsoittajaa, Anton Kraft (1749—1820) ja Joseph Weigl (1740—1820). Molemmat olivat olleet Esterházyin hovin palveluksessa ja soittaneet siellä barytonia. On mahdollista, että nämä kolme sellon- ja barytoninsoittajaa ovat Wienissä asuessaan kuulleet ja tavanneet; varmaa on että he ovat olleet toisistaan tietoisia. Hauschkan säilyneet barytoniteokset, kaksi laulusarjaa, edustavat soittoteknisen kehityksen huippua, vaikka sävellyksinä ne eivät saavuttaneet menestystä.

## 1.8.2 Notatio

Pietarin ja Kasselin käsikirjoitusten sävellykset on kirjoitettu lyyragamba-ohjelmiston tapaan ranskalaiseen luuttutabulatuuriin. Englantilaiset 1600-luvun lyyragamba-säveltäjät omaksuivat tämän kirjoitustavan luuttumusiikista, jossa se oli 1500-luvun jälkipuolella yleisin käytetty merkintätapa. Barytonin näppäiltävien kielistöjen merkintään se sopi hyvin: toiselta kielistöltä näppäiltävät äänet merkittiin numeroilla tabulatuurin alapuolelle ja kolmannelta kielistöltä ne merkittiin puolestaan numeroilla keskelle tabulatuuria.

Tabulatuurissa soittimen viritysmerkintä määrittää kahden vierekkäisen kielen suhteen: miltä alemman kielen otenauhalta saadaan unisono eli sama ääni vapaan ylemmän kielen kanssa. Tavanomainen bassogamban viritys D-G-c-e-a-d<sup>1</sup> merkittiin tabulatuurissa kirjainyhdistelmällä ffeff (kts. nuottiesimerkki 1, ensimmäinen tahti). Äänen korkeus merkittiin kirjaimilla (vapaa kieli = a, 1. nauha = b, 2. nauha = c, jne.) kieltä vastaavalle viivalle tai viivojen väliin. Ranskalaisessa luuttutabulatuurissa alin viiva vastaa alinta kieltä, seuraava toiseksi alinta jne. Järjestelmän etuna on, että samaa sävellystä pystyi soittamaan otenauhoilla varustetuilla erilaisilla soittimilla kunhan vapaitten kielten suhteet säilyivät muuttumattomina. Nuottiesimerkissä 1 (toinen tahti) on allekkain tabulatuurissa ja nuottikirjoituksella ensin bassogamban viritys ja sitten sävelasteikko. Aika-arvot merkitään tabulatuuriin vain niiden vaihdoksissa: jos kappale sisältää vain neljäsosanuotteja, merkitään nuotin arvo vain ensimmäisen äänen yläpuolelle. Aika-arvon vaihtuessa riittää ensimmäinen uuden aika-arvon merkitseminen.

Tabulatuuri

Vapaat kielet

Nuotinnettu

Nuottiesimerkki 1: tabulatuuri bassogamballe.

Tavanomaista nuottikirjoitusta käytti Gottfried Finger jo 1600-luvun loppupuolella sarjoissaan barytonille ja viola da gamballe. Baryton-osuuden toiselta



kielistöltä näppäiltävät äänet merkittiin niissä erilliselle viivastolle jousella soitettavan viivaston alapuolelle. Nuottiesimerkin 2 satsi näyttääkin ensinäkemältä yksinkertaiselta kosketinsoitinkirjoitukselta. Samaa konventiota noudatettiin Wienissä 1700-luvun alussa ja vielä 1700-luvun puolivälissä Schläglin kokoelmassa. Haydn ja muut Esterházyn vaikutuspiirissä olleet säveltäjät käyttivät toisen kielistön näppäiltävien äänten merkinnässä jälleen numeromerkintää. Wieniläinen Hauschka palasi toisen kielistön merkintätavassa Fingerin kaksiriviseen tapaan.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Jousella soitettavat kielet' and the bottom staff is labeled 'Toiselta kielistöltä näppäiltävät äänet'. The bottom staff is also labeled 'Baryton' on the left. The notation shows a sequence of notes and rests across five measures.

Nuottiesimerkki 2: Fingerin 7. sarja barytonille ja viola da gamballe, tahdit 1—5.

Jousella soitettavan satsin merkinnässä on mielenkiintoinen tapa kirjoittaa se G-avaimella oktaavia korkeammalle kuin soiva taso. Tapa oli käytössä jo Schläglin kokoelman kappaleissa ja sittemmin sitä käyttivät myös Haydn ja hänen kollegansa Esterházassa sekä Hauschka. Varsinaista syytä tähän käytäntöön ei ole tiedossa, mutta käytännössä sitä on helppo lukea, ja jos barytoninsoittajaa ei ole käytettävissä, voi barytonin osuuden soittaa helposti esimerkiksi viululla tai jollain puhaltimella.

### 1.8.3 Käytetyt viritykset

Barytonin viritysten monipuolisuus on perua englantilaisesta lyyragamba-perinteestä, jossa eri virityksillä saavutettiin paremmin soivia harmonioita kuin tavanomaisesti viritetystä viola da gambasta. Esittelen tässä luvussa säilyneiden käsikirjoitusten viritysratkaisut.

Pietarin ns. Swan-kokoelman 22 kappaleesta barytonille käytetään jousella soitettavissa kielissä viittä eri viritystä. Toisen kielistön kielet viritetään kappaleen sävellajin mukaisesti (kts. nuottiesimerkki 3).

Jousella soitettavat kielet

Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 3: Barytonin viritykset Swan-käsikirjoituksessa.

Kasselin käsikirjoituksessa on kaksikielistöiselle barytonille neljä erilaista ja kolmikielistöiselle barytonille kolme erilaista viritystä. Brooker on artikkelissaan "Like Two Instrumentts att once" järjestänyt viritykset. Viritysten A-kromaattinen ja B-kromaattinen (nuottiesimerkit 4 ja 5) toisen kielistön äänet ovat lähes kromaattisessa asteikossa antaen soittajalle lisää mahdollisuuksia bassolinjan soittamisessa. Toisen kielistön vaatima kielimäärä on varsin suuri. Järjestelmässä A on toisen kielistön kielten lukumäärä peräti 19 kieltä ja järjestelmässä B 16 kieltä. Näissä kahdessa järjestelmässä on erikoista toisen kielistön kolmen viimeisen äänen merkitseminen pisteillä. (Brooker 2003, 25.) Muissa säilyneissä barytonvirityksissä ei pistemerkintää ole käytetty.

Jousella soitettavat kielet

Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 4: Barytonin viritys "A-kromaattinen" Kasselin käsikirjoituksessa.

Jousella soitettavat kielet

Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 5: Barytonin viritys "B-kromaattinen" Kasselin käsikirjoituksessa.

Kaksi Kasselin käsikirjoituksen virityksistä on diatonisesti viritetylle toiselle kielistölle. Brooker nimittää niitä A-diatoniseksi ja C-diatoniseksi (kts. nuottiesimerkit 6 & 7). Tämä ratkaisu helpottaa soittajan ponnisteluja oikeiden äänien löytämiseksi.

On mahdollista, että Kasselin kokoelman kokoamisesta vastasi Pietarin ”Swan”-käsikirjoituksen tapaan Walter Rowe. Hän on saattanut pedagogisista syistä käyttää toisessa kielistössä pienempää määrää kieliä.

Jousella soitettavat kielet

    Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 6: Barytonin viritys "A-diatoninen" Kasselin käsikirjoituksessa.

Jousella soitettavat kielet

    Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 7: Barytonin viritys "C-diatoninen" Kasselin käsikirjoituksessa.

Kasselin käsikirjoituksen kolmessa teoksessa kolmikielistöiselle barytonille on jousella soitettavissa kielissä sama viritys kuin Kassel A -virityksessä. Toisen ja kolmannen kielistön viritykset sen sijaan vaihtuvat jokaisessa teoksessa. Toisen kielistön numerot on merkitty tabulatuurin alapuolelle ja kolmannen kielistön numerot tabulatuurin keskelle (kts. nuottiesimerkit 8, 9 ja 10).

Jousella soitettavat kielet

    Toinen kielistö

    Kolmas kielistö

Nuottiesimerkki 8: Barytonin viritys "D-kolmikielistöinen" Kasselin käsikirjoituksessa.



verrattuna Fuxin käyttämään ratkaisuun (kts. nuottiesimerkki 12). Leopold I:n sävellyksessä käytettävästä virityksestä en ole löytänyt tietoa. Jos Leopold esitteli barytonin Wienissä, niin hänen käyttämänsä viritys on saattanut olla mallina muille Wienissä barytonille säveltäneille.

Jousella soitettavat kielet      Toinen kielistö  
 Ariosti      Draghi, Fux

Nuottiesimerkki 12: Barytonin viritykset Ariostilla, Draghilla ja Fuxilla.

Gottfried Fingerin (1655—1730) seitsemässä sarjassa barytonille ja viola da gamballe viritysten erikoisuutena on barytonin virittäminen terssiä korkeammalle kuin tavanomaisesti viritetty viola da gamba ja näppäiltävien kielten kirjoittaminen oktaavia korkeammalle kuin soitettava taso (Rawson 2004, 55). Toinen huomattava erikoisuus on Fingerin käyttämä kolmas kielistö seitsemännen sarjan Passacaglia-osassa (Brooker 2003, 29—31). Tämä Passacaglia ja kolme Kasselin käsikirjoituksen teosta ovat ainoat säilyneet sävellykset kolmikielistöiselle barytonille (kts. nuottiesimerkki 13).

Jousella soitettavat kielet      Toinen kielistö      Kolmas kielistö

Nuottiesimerkki 13: Barytonin viritykset Fingerin sarjoissa.

Finger toimitti englantilaiselle musiikkikirjailija James Talbotille (1664—1708) tietoja viola da gamban, lyyragamban ja barytonin virityksistä. Talbot keräsi tietoja musiikin oppikirjaa varten, joka ei koskaan valmistunut. Talbot sai vuosina 1690—1700 koottua 250 käsikirjoitusliuskaa yksityiskohtaisia tietoja eri soittimista. Barytonia käsittelevällä käsikirjoitussivulla on otsikko "Barytone Viol" ja muutoin tyhjäksi jääneen sivun alareunassa on tietoja eri virityksistä (kts. nuottiesimerkki 14). Talbotin antamassa jousella soitettavien kielten virityksessä on yksi virhe: alin kieli on merkitty

C:ksi, mutta sen pitää olla G.

This is the same with Lyra Viol only 2 Notes lower.  
Ordinary Tuning as Bass Viol only 3 Notes higher.  
Wire Bases for the Thumb

Nuottiesimerkki 14: Barytonin viritykset Talbotin käsikirjoituksessa.

Schläglin luostarissa säilyneet teokset on nuotinnettu tavanomaisella kaksirivisellä nuottikirjoituksella, jossa ylärivillä on kirjoitettu jousella soitettava satsi G-avaimelle soivaa ääntä oktaavia korkeammalle ja alemmalle riville toiselta kielistöltä näppäiltävät äänet F-avaimelle. Jousella soitettavat kielet viritettiin kuten Fux ja Ariosti tekivät Wienissä eli D-G-c-e-a-d<sup>1</sup> (kts. nuottiesimerkki 12). Giuseppe de Fauner antaa sävellyksessään *Solo* poikkeuksellisen virityksen. Tätä on käyttänyt aariaansa obligatoosuudessa myös Ariosti. Toisen kielistön kielten lukumäärä on 14 ja ne viritettiin sävellyksen sävellajin mukaiseen asteikkoon (kts. nuottiesimerkki 15).

Jousella soitettavat kielet    Toinen kielistö

Nuottiesimerkki 15: Barytonin poikkeava viritys de Faunerin *Solossa*.

Haydnin sävellyksissä viritetään jousella soitettavat kielet tavanomaisella bassogamban virityksellä, mutta toinen kielistö viritetään uudella tavalla diatoniseen D-duuri-asteikkoon pienen oktaavin alueelle täydennettynä suuren oktaavin A:lla (kts. nuottiesimerkki 16). Tapa on mahdollisesti Haydnin kehittämä. Sävellykset on kirjoitettu käyttämällä tavanomaista nuottikirjoitusta, mutta G-klaaviin oktaavia korkeammalle kuin soiva taso. Toiselta kielistöltä näppäiltävät äänet on merkitty numeroilla nuottiviivaston alle. Joissakin Haydnin ja Neumannin G-duuriin sävellyksissä teoksissa on toisen kielistön kahdeksas cis-ääni viritetty c-ääneksi. Tomasinin notaatiokonventio oli Haydnin mallin mukainen, mutta resonanssikielten näppäilyä Tomasini ei käyttänyt kertaakaan. Muut Esterházyyn hovin vaikutuspiirissä olleet

säveltäjät noudattivat Haydnin mallin mukaista notaatoratkaisua, sitä kutsutaan myös nimellä Esterháza-viritys.



Nuottiesimerkki 16: Haydnin käyttämä barytonin viritys.

Hauschkan sävellyksissä käytetty viritys perustuu de Faunereiden eniten käyttämään ratkaisuun, tosin resonanssikielten määrä on hieman pienempi (kts. nuottiesimerkki 17). Nuotinnos on toteutettu Schläglin kokoelman tapaan tavanomaisella nuottikirjoituksella.

Jousella soitettavat kielet    Toinen kielistö



Nuottiesimerkki 17: Barytonin viritys Hauschkan sävellyksissä.

Lyyragamba-perinteen eri viritykset siirtyivät 1600-luvun alussa barytoniin. Tämä johtui todennäköisesti siitä, että tunnetut lyyragamban soittajat soittivat myös barytonia ja sovittivat lyyragamba- ja luuttukappaleita barytonille. Tabulatuuri-kirjoituksen etuna on, että samaa sovitusta oli mahdollista soittaa niillä soittimilla, jotka oli viritetty äänialasta riippumatta samanlaisiin kielten välisiin suhteisiin. Barytoninsoittajan halutessa soittaa jotain luuttukappaletta, hänen tarvitsi vain tarkistaa virityksen yhdenmukaisuus ja soittaa teos luutun nuotista. Ainoaksi ongelmaksi saattoi tulla jousenkäyttö, koska jousella sointua soittaessa ylimmän ja alimman äänen välisen yksittäisen sointuun kuulumattoman äänen soittamatta jättäminen oli hankalaa – näppäillessä puolestaan ei juurikaan. Barytonin viritykset seurasivat viola da gamban viritysten kehitystä yhtenäistyen kohti 1700-luvun loppua. Esterházyille sävelletyssä ja Schläglin luostarissa säilyneissä barytoniteoksissa on jousella soitettavissa kielissä yhtä teosta lukuunottamatta sama viritys.

## 1.9 Säilyneet barytonit

Barytoneja on säilynyt monissa kokoelmissa eri puolilla maailmaa. Kokoelmien soittimet ovat rakennettu vuosien 1615—1911 aikana. Alfred Lessingin (1971, 53) mukaan säilyneitä soittimia on noin 30 kappaletta. Carol Gartrellin perinpohjaisessa artikkelissa "Towards inventory of Antique Barytons" (2003, 116—131) on tuorein selvitys säilyneistä barytoneista, joita luetellaan kaikkiaan 49 kappaletta.

Pohjoismaissa on eri instituutioiden kokoelmissa yhteensä seitsemän barytonia. Tukholman musiikkimuseon kahdesta barytonista toinen on peräisin Daniel Fryklundin ja toinen Axel Bergendahlin kokoelmasta. Kööpenhaminan musiikkimuseon neljä barytonia kuuluvat sen Carl Claudius -kokoelmaan. Oslon musiikkikorkeakoulun nykyisin omistama soitin on peräisin Wienin musiikinystävien yhdistyksen kokoelmasta.

Suomen musiikki-instituutioiden kokoelmissa ei ole vanhoja tai historiallisten esikuvien mukaan rakennettuja barytoneja. Yksityisomistuksissa on historiallisten esikuvien mukaan valmistettuja barytoneja maassamme kaksi kappaletta: Tilman Muthesiuksen vuonna 2001 valmistama Brysselin konservatorion museon 6+16 barytoniin perustuva oma soittimeni ja Ilkka Wainion lopputyönään Mittenwaldin viulunrakentajakoulusta valmistama baryton, joka sijaitsee Risto Wainio & Co soitinliikkeessä. Viime mainittu soitin on lakkaamaton ja kielittämätön.

Taulukko 1 perustuu Carol Gartrellin (2003) kokoamiin tietoihin historiallisista barytoneista. Gartrellin luettelon tiedot ovat varsin yksityiskohtaisia, sisältäen sekä paljon tietoja rakenteesta, kuten soittimen malli, tarkat mitat, kielten kiinnitys, että eri yksityiskohtien luonnehdintoja. Hän on liittänyt mukaan myös kolme historiallisissa lähteissä mainittua, sittemmin kadonnutta tai tuhoutunutta barytonia; ne olen jättänyt laatimastani taulukosta pois. Taulukkoon 1 olen valikoinut ne tiedot, jotka riittävät antamaan käsityksen säilyneistä soittimista. Ensimmäisessä sarakkeessa on rakentajan lisäksi rakennusvuosi ja -paikka. Kun etunimen tai vuosiluvun jälkeen on kysymysmerkki, on kysymyksessä epävarma tieto. Kielitys-sarakkeessa ensimmäinen numero kertoo jousella soitettavien kielten määrän ja toinen numero näppäiltävien kielten määrän. Kolmas numero ilmaisee mahdollisen kolmannen kielistön kielten lukumäärän tai vain olemassaolon.



Taulukko 1: Säilyneet barytonit

<i><b>Rakentaja, vuosi, sijainti</b></i>	<i><b>Kielitys</b></i>	<i><b>Aikaisempia omistajia</b></i>	<i><b>Nykyinen sijainti</b></i>
Tuntematon, 1700-luvun alku	6+15		Musée des Instruments de Musique, Bryssel
Tuntematon, 1700-luvun loppu	6+9		Národní Muzeum, Praha
Tuntematon, 1700-luvun puoliväli	7+19		Stadtmuseum, München
Tuntematon, 1790	4 (muutettu selloksi)		Stadtmuseum, München
Tuntematon, 1800-luvun alku	6+12		Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Tuntematon, 1700-luvun loppu	5+9	Johannes Adlerin verstaas lahjoitti museolle v. 1963	Musikinstrumenten-Museum der Musikstadt, Markneukirchen
Tuntematon, 1900-luvun alku	6+8		Claudius' Samling, Musikhistorisk Museum, Kööpenhamina
Tuntematon, 1600-luvun loppu, Tiroli tai Etelä-Saksa	5+12	Edellinen omistaja: Gesellschaft der Musikfreunde, Wien	Claudius' Samling, Musikhistorisk Museum, Kööpenhamina
Tuntematon, 1700-luvun puoliväli, Etelä-Saksa	6+10	Edellinen omistaja: Rosenbaumin perhe	Hamamatsu Museum of Musical Instruments, Hamamatsu, Japani
Tuntematon, 1800-1900 -lukujen vaihde	6+10+10	Edellinen omistaja: D.F. Scheurleer noin vuoteen 1933	Haags Gementemuseum, Haag

<i><b>Rakentaja, vuosi, sijainti</b></i>	<i><b>Kielitys</b></i>	<i><b>Aikaisempia omistajia</b></i>	<i><b>Nykyinen sijainti</b></i>
Tuntematon, 1729, Saksa	6+18		Pietarin soitinmuseo, Pietari
Alletsee, Paulus, 1700-luvun alku, München	6+11		Claudius' Samling, Musikhistorisk Museum, Kööpenhamina
Elsler, Joseph, 1731, Mayen (Rheinland-Pfalz)	6 (muutettu ensin selloksi ja sitten viola da gambaksi)	Edellinen omistaja: Axel Bergendahl, Göteborg	Musikmuseet, Tukholma
Feldlen, Magnus, 1647, Wien	6+13	Edellinen omistaja: Sir George Donaldson	Royal College of Music, Lontoo
Feldlen, Magnus, 1656, Wien	6+13	Edellinen omistaja: Beatrix Darmstadter	Kunsthistorisches Museum, Wien
Gedler, Norbert, 1715, Würzburg	6+15	Edellinen omistaja: Alfred Keil	Conservatorio Nacional, Lissabon
Gedler, Norbert, 1723, Würzburg	6+18	Edellinen omistaja: Besse-Dumas Collection	Le Musée de la musique, Pariisi
Gutche, Adolphe, 1800-luvun lopusta, Berliini	6+13	Edellinen omistaja: Francis W. Galpin	Museum of Fine Arts, Boston
Hamig, Johann Christian, 1756, Markneukirchen	6+11		Claudius' Samling, Musikhistorisk Museum, Kööpenhamina
Hunger, Samuel, 1736, Saksa	6+12	Edellinen omistaja Emil Hjorth & Sonner, Kööpenhamina	Ueno Gakuen College, Tokio

<i><b>Rakentaja, vuosi, sijainti</b></i>	<i><b>Kielitys</b></i>	<i><b>Aikaisempia omistajia</b></i>	<i><b>Nykyinen sijainti</b></i>
Kambl, Johann Andreas, 1745, München	7+15	Mahdollisesti kuulunut ruhtinas Max. III Josefille (1727-1777)	Bayerisches Nationalmuseum, München
Kliment, Jacob, 1873, Praha	6+16		Národní Museum, Praha
Kogl, Hans, 1679, Wien	6+9	Edellinen omistaja: W. Bitter, Stuttgart	Institut für Musikforschung, Berliini
Kramer, Heinrich, 1714, Wien	6+10	Edellinen omistaja: Gesellschaft der Musikfreunde, Wien	Norges musikkhøgskole, Oslo
Moeckel, Max, 1911, Berliini	6+12	Edellinen omistaja: Daniel Fryklund	Musikmuseet, Tukholma
Neuner, Joseph, 1700-luvun jälkipuoli, Saksa	6+9	Edellinen omistaja: W. Bitter, Stuttgart	Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berliini
Sainprae, Jacques, 172?, Berliini	4+25	Mahdollisesti J.J. Quantz	Victoria and Albert Museum, Lontoo
Schödler, Simon, 1768, Passau	7+9+? (kielten lukumäärä ei tiedossa)		Stift Melk, Melk Itävalta
Schödler, Simon, 1782, Passau	7+16	Edellinen omistaja: Freiherr von Amerling, Wien	Kunsthistorisches Museum, Wien
Schödler, Simon, 1785, Passau	6+11	Edellinen omistaja: Heyerin kokoelma, Köln	Musikinstrumenten Museum, Universität Leipzig, Leipzig
Seelos, Johannes, 1684, Linz	6+9	Leopold I:n käyttöön hankittu soitin	Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz

<i><b>Rakentaja, vuosi, sijainti</b></i>	<i><b>Kielitys</b></i>	<i><b>Aikaisempia omistajia</b></i>	<i><b>Nykyinen sijainti</b></i>
Seelos, Johannes, 1684?, Linz	7+15	Edellinen omistaja: Museum Francisco- Carolinum	Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz
Seelos, Johannes, 1695, Linz	6+9	Edelleen soittimen v. 1695 hankkineen luostarin hallussa	Stift Seitenstetten, Itävalta
Stadlmann, Daniel Achatius, 1715, Wien	6+15	Edellinen omistaja: Heyerin kokoelma, Köln	Univärsitet Leipzig, Leipzig
Stadlmann, Daniel Achatius, 1732, Wien	6+14	Mahdollisesti Haydnin käyttämä baryton	Kunsthistorisches Museum, Wien
Stadlmann, Johann Joseph, 1750, Wien	7+10	Nikolaus Esterházyn baryton	Magyar Nemzeti Muzeum, Budapest
Stadlmann, Johann Joseph, 1767, Wien	7+16		Národní Muzeum, Praha
Stadlmann, Johann Joseph, 1779, Wien	7+20	Edellinen omistaja: The Crosby Brown Collection	Metropolitan Museum of Art, New York
Stainer, Jacob?, 1647?, Absam, Tiroli	6+18		Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Tielke, Joachim, 1685, Hampuri	6+9	S.L. Friedl, kuningas Maximilian I, ruhtinas Karl Theodor	Victoria and Albert Museum, Lontoo
Weigert, Johann Blasius, 1720, Linz	6+9		Národní Muzeum, Praha

Taulukossa 2 mainittujen soittimien nykyisellä sijainnilla ei välttämättä ole mitään yhteyttä niiden alkuperäiseen käyttöalueeseen. Yhteenvedo nykyisistä sijainneista on kuitenkin mielenkiintoinen, koska sen päälinjoissa on vielä nähtävissä soittimen alkuperäistä vaikutusaluetta. Itävallan eri museoissa ja luostareissa, Prahassa, Budapestissa ja Etelä-Saksassa sijaitsevat barytonit ovat historiallisen käyttöalueen ytimessä. Samoin Berliinin kaksi barytonia ja Pietarissa sijaitseva soitin ovat alkuperäisellä alueellaan. Toki on mahdollista, että esimerkiksi juuri Pietarissa oleva soitin on Walter Rowen oppilaan, Brandenburgin prinsessa Sophie Charlotten käyttämä baryton, mutta monia muitakin mahdollisuuksia on olemassa. Museoitten kokoelmat karttavat monia teitä. Pohjoismaissa, Yhdysvalloissa ja Japanissa sijaitsevat soittimet ovat sijoittuneet kokoelmiinsa 1900-luvun aikana.

Taulukko 2: Säilyneiden historiallisten barytonien nykyiset sijainnit:

Boston: 1
Bryssel: 1
Budapest: 1
Haag: 1
Leipzig: 2
Linz: 2
Lontoo: 4
Köln: 2
Kööpenhamina: 4
Lissabon: 1
München: 3
New York: 1
Nürnberg: 2
Oslo: 1
Pariisi: 1
Praha: 4
Tokio: 1 (Japanissa yhteensä 2)
Tukholma: 2
Wien: 4 (lisäksi Itävallassa on kolme barytonia yksittäisillä paikkakunnilla)

## 2 Barokkibaryton

Jeremy Brooker kiinnittää artikkelissaan "Like two Instrumentts at once" huomiota siihen, kuinka 1600-luvulla oli tavanomaista, että sama henkilö soittaa sekä jousisoittimia että näppäilysoittimia, kuten viola da gamba ja luuttua. Jousi- ja näppäilytekniikkojen erilaisuudesta huolimatta nämä soittimet olivat otenauhoin varustettuja kielisoittimia. Toinen ajalle tyypillinen piirre oli uusien soitinmallien kehittäminen. Monesta tuohon aikaan kehitetystä soittimesta tai yksittäisistä parannuksista on säilynyt vain niukalti tai ei lainkaan tietoa. (Brooker 2003, 16—17, 22). Englannissa 1600-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä syntyneiden barytonin ja lyyragamban alkuvaiheet liittyvät jollain tavalla toisiinsa. Tästä ovat samaa mieltä Fruchtman (1962), Liebner (1966) ja Holman (1992). Edellä mainitut eivät kuitenkaan käsittele aihetta tarkemmin. Asia on ikään kuin ”ilmassa”, mutta mitään konkreettista ei ole vielä tullut esiin. On kuitenkin mahdollista, että tutkimus tuo saataville aiemmin tuntematonta tietoa.

### 2.1 Lyyragamban historia

Yleensä lyyragamban kehittäjänä on pidetty englantilaista Daniel Farrantia (n. 1575—1651). John Playford mainitsee hänet teoksessaan *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way* lyyragamban kehittäjäksi. Playfordin teoksen vuoden 1661 painoksen mukaan lyyragamba oli jo jäänyt pois käytöstä. Vuosien 1669 ja 1682 editioista oli jätetty pois kokonaan maininta lyyragambasta (kts. luku 1.6). Englantilainen tutkija Peter Holman (1992) esittelee kahteen uuteen kirjalliseen dokumenttiin perustuvaa tietoa lyyragamban alkuvaiheista artikkelissaan "An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordenary Stringes?: The Origin of the Baryton".

Ensimmäinen Holmanin esittelemä dokumentti on hakemus hovin yksinoikeudesta valmistaa toisella metallikielistöllä varustettuja jousisoittimia. Dokumentti on vuoden 1609 maaliskuulta ja sijaitsee leimaviraston (engl. Signet Office) luettelossa hovin viroista ja etuisuuksista. Leimaviraston luettelo oli ensimmäinen askel pitkissä byrokraatian portaissa kohti yksinoikeuden myöntämistä.

*A priviledg graunted to Peter Edney his Ma(jes)t(i)es servant and Georg Gill servant to the Prince for tenn yeares for the sole making of violles violins and*

*Lutes w(i)th an addic(i)on of wyer stringes beside the ordinary stringes for the bettering of the sound being an invenc(i)on of theires not form(er)ly practised or knowne. Subscr(ibed) by S(i)r Fra(ncis) Bacon [the king's signature] proc(ured) by S(i)r Danyell Dun.* (Ward 1979-1981 teoksessa Holman 1992, 1103—1104.)

Hakemuksessa Peter Edney ja George Gill anoivat yksinoikeutta kymmenen vuoden ajalle valmistaa toisella metallikieliselällä kielistöllä varustettuja viola da gamboja, viuluja sekä luuttuja. Lisäksi hakemuksessa mainitaan, että tarkoitus on parantaa soitinten sointia ja että heidän keksimänsä tapa on uusi eikä aikaisemmin tunnettu tai tiedetty. Hakemuksen tilaaja eli suosittelija oli tunnettu hovimies Sir Francis Bacon. Vastaava maininta löytyy myös sinettiviraston (engl. Privy Seal Office) vastaavasta luettelosta, mutta varustettuna ”lykätty”-merkinnällä. Sinettivirasto oli seuraava porras byrokratiassa, ja siihen Edneyn ja Gillin hakemuksen matka päättyi. Holmanin mukaan Daniel Farrant on mahdollisesti ollut se henkilö, jonka vastustus johti hakemuksen hyllytykseen. (Holman 1992, 1104.)

Sir Francis Bacon (1561—1626) oli kirjailija, filosofi, lakimies ja valtiomies, joka oli kiinnostunut kaikista tieteistä sekä erityisesti keksinnöistä. Hän kirjoitti luonnontieteitä käsittelevän teoksen *Sylva Sylvarum* (Lontoo 1627), jonka akustisia ilmiöitä tarkastelevassa luvussa mainitaan ensimmäistä kertaa englantilaisessa kirjallisuudessa lyyragamba (Holman 1992, 1099).

Peter Edney (k. 1620) sai vuonna 1592 paikan Englannin hovin huiluyhtyeessä, jossa palveli keskeytyksettä kuolemaansa asti. Eri aatelisten kirjanpidoissa säilyneitten kuittien mukaan hän toimi myös musiikkikauppiaina välittäen gamboja ja luuttuja niitä tarvitseville. Monien ammattiveljiensä tapaan hän sai vain osan toimeentulostaan soittamisesta hovin palveluksessa. (Holman 1992, 1108.)

Daniel Farrant (n. 1575—1651) oli englantilainen säveltäjä, gamban- ja viulunsoittaja sekä soitinrakentaja. John Playfordin (1661) mukaan Farrant oli sekä lyyragamban että poliphantin kehittäjä. Farrant kiinnitettiin Jaakko I:n viuluyhtyeeseen (The Royal Violin Band) vuonna 1607 ja hän toimi hovissa myös gambansoittajana vuoteen 1642. (Holman 2006.)

George Gill (1574—1664) on henkilö, josta on säilynyt vain joitakin mainintoja. Edellä mainitussa yksinoikeushakemuksessa hänet nimetään prinssin palvelijaksi ja kuninkaallisen talouden pääluetelossa vuonna 1641 hänet mainitaan soitinten

rakentajaksi. (Holman 1992, 1107.)

Toinen Holmanin mainitsemista dokumenteista on päivätty lähes vuotta myöhemmin. Se on Arthur Gregory'n 25. helmikuuta 1610 kirjoittama kirje Sir Michael Hickeesille (Suluissa olevat lisäykset ovat Holmanin käyttämästä sitaatista).

--And for th(a)t y(o)urself were the meanes of my last presenting of my self w(i)th a violl to my most honnorable L(ord) Tr(easur)er [Cecil] which was made by George Gill & invented by me only to make an evill violl of myne better, w(hi)ch is now the best th(a)t ever was made, I humbly pray youe to be the second meanes th(a)t Nicholas Lanier may deliver it back to Mr Pter Edney to be sent to me that I may make it farre better or send an other beyond it-- --having already made one th(a)t this gent(leman) can tel youe is (& my Let[ter] will enhable it) the best and fayrest th(a)t was ever seene or heard, for sweetnes and lowdnes-- --let Mr Jeffrey & S(i)r John his father [illegible word] y(ou)r resolues about my L(ordshi)p[’s] violl-- --make youe one also w(hi)ch youe will presently desrve only in procuring my L(ordshi)p[’s] L(ette)res-- (Holman 1992, 1104.)

Kirjeessään Gregory kertoo keksineensä tavan parantaa omistamansa ”pahan” viola da gamban ääntä. Epäselväksi jää, oliko Gregory myös valmistanut kyseessä olleen soittimen. Holman tulkitsee hänen valmistaneen tai muokanneen mahdollisesti jopa neljä soitinta. Toinen muokattu gamba oli mahdollisesti rakennettu ennen joulukuuta 1607. Kirjeen tarkoitus oli myös järjestää soittimen paluu Hickeesiltä Nicholas Lanierin ja Peter Edneyn avulla. Gregory'n tarkoitus oli tehdä soitin ”paljon paremmaksi”. Hän mainitsee myös kirjeen tuojan omistaman soittimen, ”paras ja kaunein koskaan nähty tai kuultu”. Lopuksi hän lupaa tehdä Hickeesille neljännen soittimen palkkioksi annetuista palveluksista. (Holman 1992, 1105.) Kirjeen perusteella Gregory oli joko rakentanut useita toisella kielistöllä varustettuja viola da gamboja tai ainakin parantanut ”pahoja” soittimia lisäämällä niihin toisen kielistön.

Gregory ei suoraan mainitse mistä keksinnöstä oli kysymys, mutta Edneyn ja Gillin mukanaolo tekee todennäköiseksi kysymyksessä olleen metallikielisen toisen kielistön lisäämisestä gambaan. On vaikea kuvitella minkään muun tavan niin käänteentekevästi parantavan ”pahan” gamban ääntä. (Holman 1992, 1105.)



Arthur Gregory (k. 1624) oli tullin virkamies, keksijä ja soitintenrakentaja. Tästä salaperäisestä miehestä ei ole säilynyt muita dokumentteja kuin joitakin hänen kirjoittamiaan kirjeitä. Näissä hän väitti lordi Walsinghamille, Robert Cecilille ja itse kuningattarelle osaavansa valmistaa salaista metallia, kehittäneensä uuden tykinlavetin ja hyvin tuhoisan ammuksen, olevansa ohittamaton asiantuntija sodassa, taisteluvälineissä ja muissa laivaston varusteissa, väärentämisessä ja salakirjoituksen selvittämisessä sekä katolisten vakoilussa, juonittelussa, tutkimuksessa, arkkitehtuurissa tai missä hyvänsä. Yksikään säilyneistä kirjeistä ei liity musiikkiin. (Holman 1992, 1106.)

Nicholas Lanier (1588—1666) oli englantilainen laulaja ja säveltäjä. Hän kuului hovissa työskentelevien muusikkojen sukuun liittyen vuonna 1616 luutistina King's Musickiin ja eteni myöhemmin Kaarle I:n aikana sen johtajaksi. (Chan 2006.)

## 2.2 Lyyragamba ja baryton

Lyyragamballa ja barytonilla on monia samoja ominaisuuksia. Kummatkin ovat kuusikielisiä bassogamboja ja molemmissa on tavanomaisten jousella soitettavien kielten lisäksi myötävärähtelevä, punotuista tai suorista metallikielistä muodostuva toinen kielistö. Lyyragambasta resonanssikieliset olivat jääneet pois noin 50 vuoden kuluttua niitten käyttöönotosta, kuten John Playford toteaa kokoelmansa *The Musick's Recreation on the Viol Lyra-way* (1661 [Holman 1992]) esipuheessa. Resonanssikielten jääminen pois käytöstä saattoi johtua lyyragamban monimutkaisemman rakenteen aiheuttamasta rakentamisen vaikeudesta ja työläämmästä virittämisestä. Lyyragamba muuttui alkuvaiheen soitinmerkityksen sijaan tarkoittamaan runsaasti sointuja sisältävää soittotapaa. Tämä soittotapa oli käytössä Englannissa 1600-luvun loppuun asti.

Yhtään alkuperäistä lyyragambaa ei ole tiettävästi säilynyt, barytoneja sen sijaan 1600-luvulta kahdeksan kappaletta. Tuolta ajalta peräisin olevissa lähteissä (Praetorius 1618, Mundy 1640/1924, Mersenne 1644, Playford 1661 [teoksessa Holman 1992, 1100—1101]) ei ole yhtään kuvaa, jossa lyyragamban tai barytonin rakenne olisi tarkasteltavissa. Niissä kaikissa mainitaan vähintään lisätty metallikielistö, sen sijainti sekä ääntä parantava vaikutus. Lyyragamban mahdollisia keksijöitä ovat Daniel Farrant tai Arthur Gregory (Holman 1992, 1103—1104). Barytonin varsinaista keksijää ei tutkimissani lähteissä mainita, mutta Walter Rowe-nimisellä, Brandenburgin hovissa

elämäntyönsä tehneellä viola da gamban ja barytonin soittajalla on esitetty olleen jokin yhteys sen alkuvaiheisiin (Crawford 1994, 20—21). Tiedossani ei ole yhtään dokumenttia, joka tukisi Crawfordin ehdottamaa yhteyttä. Yhteys perustuu mahdollisesti Crawfordin intuitioon. Lähdeaineistoon perehdyttyäni on mielestäni mahdollista, että nämä soittimet eroavat toisistaan pääasiassa resonanssikielten funktion ja virityksen osilta.

Lyyragambassa on kuudesta kahdeksaan resonanssikieltä ja ne ovat viritetyt alapuoliseen oktaavi-unisonoon suhteessa jousella soitettaviin suolikieliin. Barytonissa on resonanssikieliä seitsemästä jopa yli kahteenkymmeneen (15—16 on riittävä määrä suurimpaan osaan säilyneestä ohjelmistosta). Ne on viritetty joko kromaattiseen asteikkoon tai soitettavan teoksen sävellajin mukaiseen diatoniseen sävelasteikkoon. Lyyragamban ja barytonin resonanssikielten määrät ovat siis osin samoja.

Lyyragamban jousella soitettavia kieliä viritettiin lukuisilla eri tavoilla. Laajin säilynyt kokoelma 1600-luvulta, *The Manchester Gamba Book*, sisältää 22 erilaista viritystä. Frank Traficante luetteloï artikkelissaan "Lyra Viol Tunings: "All Ways Have Been tried to Do It" (1970) kaikkiaan 51 erilaista viritystä (Traficante 1970, 256). Niillä haettiin vaihtelua harmonioihin ja pyrittiin saamaan vapaita kieliä tärkeille basson äänille. Erikoinen viritys saattoi olla myös käyttäjänsä salaisuus, joka tuki hänen mainettaan lyyragamban soittajana. Barytonteoksia sisältävissä 1600-luvun nuottikokoelmissa (Kassel, Pietari, Goëss) on jousella soitettavissa kielissä käytössä kahdeksan erilaista viritystä. Resonanssikielien ovat näissä kokoelmissa yleensä viritettyinä kromaattiseen asteikkoon suuren oktaavin alueelle. Lyyragamban ja barytonin jousella soitettavissa kielissä käytettiin samanlaisia viritysratkaisuja.

Soittimet eroavat virityksiltään lähinnä resonanssikielten osalta: ne viritettiin lyyragambassa jousella soitettavien kielten mukaisiin intervaleihin, mutta barytonissa soitettavan teoksen sävellajin mukaiseen asteikkoon. (Barytonin virityksistä enemmän luvussa 1.8.3.)

John Playford (1661 [Holman 1992]) kuvaa yksityiskohtaisesti lyyragambaa teoksensa *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way* esipuheessa (kts. s. 31). Playfordin (1661) mukaan lyyragambassa on jousella soitettavien kielten alapuolella metallikielien, jotka kulkevat gamban kaulassa olevan ontton paikan läpi. Tämä on barytonin ja lyyragamban samankaltaisuuden kannalta olennainen kohta, vaikka mahdollisuutta kielten näppäilyyn kaulan takaa ei mainita. Edelleen Playford kertoo kielten virittämisestä oktaavi-unisonoon ja kuinka jousella soitettaessa alapuoliset kielet tekevät

äänen soinnikkaaksi. Playfordin käyttämä kuvaus --*through a hollow passage*-- sopii yhtäläillä barytonin kuin lyyragambankin kaulan rakenteeseen.

Marin Mersennen (1588—1648) vuonna 1644 julkaistussa teoksessa *Cogitata-physico mathematica*, joka sisältää kirjoituksia eri tieteenaloilta, on kuvaus barytonista:

*Audi etiam Anglo Violam, seu Lyram construxisse, quam Jacobus Rex miraretur, quòd praeter 6 nervos, -- -- alias chordas aeneas ponè jugum, seu manubrium habeat, quas laeuae pollex tangat, ut cum nervis consonent. Quin & varias fistulas alveo, vel manubrio possis concludere, que nervis, & chordis praedictis succinant.* (Mersenne 1644, monitum ii: 365)

Mersennen mukaan on kuultu kuningas Jaakon ihailemasta englantilaisesta gambasta, jossa oli kaksinkertaisen lyyran rakenne. Soittimessa oli kuuden suolikielen lisäksi takana messinkikielet, joita vasemman käden peukalo soitti yhtäaikaisesti suolikielien kanssa. Lyyragamban resonanssikielien näppäily vasemman käden peukalolla on mahdollista vain, jos soittimen kaula on barytonin tapaan takaa avoin. Baryton tai tapa näppäillä lyyragamban resonanssikieliä barytonin tapaan oli siis tunnettu Englannissa Jaakko I:n aikaan, joka hallitsi vuoteen 1625 asti.

Englantilainen historioitsija Roger North kertoo esseessään luutun- ja viola da gamban -soittaja John Jenkinsistä. Northin mukaan Jenkinsin pääsoitin oli luuttu ja hän soitti viola da gambaa *lyra-way* eli lyyragamban tapaan.

*He was once carryed to play on the viol before King Charles I, which he did in his voluntary way, with wonderful agillity, and odd humours, as (for instance) touching the great strings with his thumb, while the rest were held employed in another way. And when he had done the King sayd he did wonders upon an inconsiderable instrument.* (Teoksessa Roger North on Music, toim. John Wilson 1961, 295.)

Northin mukaan Jenkins kutsuttiin esiintymään hoviin, missä tämä esiintyi jäntevän spontaanilla tavallaan Kaarle I:lle (Charles I) tehden myös joitakin temppuja lyyragamballa, kuten näppäili vasemman käden peukalolla bassokieliä soittaessaan samanaikaisesti lopuilla sormilla muita kieliä. Tämä kuvaus sopii yhtäläillä barytonin resonanssikielien näppäilyyn. Tämän mukaan joko lyyragamban kaula on ollut samanlainen kuin barytonin kaula tai Jenkins soitti lyyragamban sijaan barytonia.

Yhteenvedon voi todeta, että lyyragamba ja baryton ovat mahdollisesti olleet rakenteeltaan samanlaisia soittimia. Soitinten eroavaisuuden määrittelee resonanssi-kielten viritys ja tehtävä: lyyragamban resonanssikielot vahvistavat myötävärähtelyllään jousella soitettavia ääniä, ja barytonin resonanssikielot antavat edellä mainitun lisäksi mahdollisuuden tuottaa näppäilemällä säestysääniä jousella soitettaviin ääniin.

### 2.3 Walter Rowe

Englantilainen viola da gamban -soittaja ja säveltäjä Walter Rowe (1584 tai 1585—1671) teki elämäntyönsä Brandenburgin hovissa Saksassa. Rowen vaiheista synnyinmaassaan ei tiedetä paljoakaan. Hän sai epäilemättä perinpohjaisen ja korkealuokkaisen koulutuksen viola da gamban -soittajaksi ennen mantereelle lähtöään. Rowen liikkumisesta Saksassa kertoo hänen Hampurissa vuonna 1613 kirjoittamansa courante David von Mandelslohin nuottikirjaan. Brandenburgin soittajistossa Rowe työskenteli kaikkiaan kolmen vaaliruhtinaan aikana. Rowe sai nimityksensä viola da gamban -soittajaksi vuonna 1614 ja työskenteli hovissa kuolemaansa 86 vuoden iässä asti. (Crawford 2004.)

Rowen tehtäviin Brandenburgin hovissa kuului myös toimiminen vaaliruhtinaan tyttärien, prinsessojen Louise Charlotten (1617—1676) ja Hedwig Sophian (1623—1683), musiikinopettajana. Louise Charlottesta tuli avioiduttuaan vuonna 1645 Kuurinmaan herttuatar ja Hedwig Sophiasta vuonna 1649 Hessen Kasselin herttuatar. Rowe kokosi Louise Charlottelle nuottikirjan, joka nykyisin sijaitsee Pietarin tiedeakatemian kirjastossa (Crawford 2004). Rowe on Tim Crawfordin mukaan todennäköisesti koonnut myös Hedwig Sophian nuottikirjan, joka sijaitsee nykyisin Kasselin yliopiston kirjastossa (Crawford 1994, 22).

Rowen mainetta viola da gamban -soittajana todistaa hänelle jo nimitysvaiheessa maksettu korkea palkka, 400 taaleria. Palkka nousi vuonna 1622 huippuunsa ollen 900 taaleria, mutta 30-vuotisen sodan aiheuttama taantuma laski palkan 300 taaleriin vuonna 1647. Rowe vaikutti 1620-luvulta alkaen myös soitonopettajana Saksassa. Brandenburgin ulkopuolelta alkoi tulla kasvavassa määrin oppilaita omien työnantajiansa kustannuksella opiskelemaan hänen johdolla. Rowen esiintymisistä saamien tulojen pienentyessä on opetuksesta saattanut tulla pääasiallinen tulonlähde. Häntä pidetään kahden kokonaisen saksalaisen gambansoittajasukupolven kouluttajana. (emt.)

Rowe tunnettiin ensisijaisesti taidoistaan viola da gamban -soittajana ja nimenomaan soitettaessa lyyragamban tapaan eli runsaasti sointuja sisältävään tyyliin. Tämä soittotyyli oli käytössä lähinnä vain 1600-luvulla Englannissa, mutta ulkomailla työskennelleet englantilaiset soittajat epäilemättä käyttivät tätä soittotapaa. Rowe on joutunut soittamaan myös gambayhtyeessä, koska vuoden 1667 inventaariossa Brandenburgissa mainitaan hovin omistamat kaksi ”arkullista”<sup>1</sup> viola da gamboja (eng. *chest of viols*, saks. *Stimwerck*). (emt.) Barytoninsoittajana Rowe mainitaan säilyneissä kirjallisissa lähteissä kahdesti (kts. luku 1.3).

### 2.3.1 Pietarin käsikirjoitus

Pietarin käsikirjoitus on suurelta osin Rowen kirjoittama ja sijaitsee nykyisin Pietarin tiedeakatemiassa. Tämä nuottikokoelma on koottu vuoden 1640 tienoilla (Goy 1994, 29). Se sisältää yhteensä 200 sävellystä, joista 157 luutulle, 3 kahdelle luutulle, 11 barytonille, 3 viola da gamballe tai barytonille ja 13 kosketinsoittimelle. Kappaleet ovat enimmäkseen tanssiosia eri soittimille, mutta mukana on myös saksalaisia, ranskalaisia sekä englantilaisia lauluja, joista jotkut ovat Rowen soinnuttamia. Joihinkin englantilaisiin lauluihin, kuten balladiin "Walsingham" ja suosittuun teatterikappaleeseen "Kit's Almaine" on lisätty saksankieliset sanat. Thomas Championin laulu "Though you are younge and I am ould" on alkuperäisellä englanninkielisellä tekstillä, jota edeltää todennäköisesti Rowen nuorelle oppilaalleen malliksi tekemä, ornamentaatiolla varustettu versio. (Crawford 2003.)

Brandenburgin rajakreivitär Louise Charlotte, jolle Rowe kokosi Pietarin nuottikirjan, avioitui 1645 Kuurinmaan (nykyisin Liettuassa) herttua Jaakobin kanssa. Louise Charlotte oli noin 15-vuotias, kun Walter Rowe kirjoitti nuottikokoelman hänen soitonopiskeluaan varten. Sittemmin kokoelma oli osa Louise Charlotten Kuurinmaalle mukaansa ottamaa omaisuutta. Kokoelman sävellykset edellyttivät seuraavia soittimia ja niiden soittotaitoja: 10-nauhaista luuttua, 12-nauhaista luuttua, lyyragambaa, barytonia (jolla lyyragamba-teokset on tietenkin voitu soittaa) ja spinettiä tai cembaloa. Tämä kertoo todella yhtä hyvin niin rikkaudesta kuin lahjakkuudestakin. (emt.)

---

1 Yhteen arkulliseen kuuluu yleensä kaksi diskantti-, kaksi tenori- ja yksi tai kaksi basso- viola da gambaa.

Pietarin nuottikokoelma, jota nimitetään saksankielisessä kirjallisuudessa joskus nimellä *Baltisches Liederbuch* on mahdollisesti ollut aikaisemmin Kuurinmaan entisen pääkaupungin, Mitaun herttuallisessa kirjastossa. Pietarin Akatemian kirjastoa perustettaessa 1700-luvun alussa ruhtinas Menshikov pakkosiirsi Pietari Suuren puolesta Mitaun kirjaston osaksi Pietarin uusia kokoelmia. Barytonteoksia on käsikirjoituksessa vain vähän. Useimmat kappaleet olivat sovituksia luuttu- tai viola da gamba -kappaleista ja laadittu vain lisäämällä barytonin peukalolla näppäiltävät äänet numeroilla valmiiksi kirjoitettuun tabulatuuriin – mikä oli yllättävän toimiva tekniikka. Tämä saattoi luuttukappaleiden osalta tuottaa vaikeuksia joissakin ei- vierekkäisillä kielillä soitettavissa soinnuissa, mutta sellaisia sointuja tapaa joskus myös lyyragamba-ohjelmistossa. (emt.)

Ainoastaan kolme Pietarin käsikirjoituksen sävellyksistä on mahdollisesti sävelletty barytonille, mutta toisaalta ne voivat olla myös taidokkaita ja idiomaattisia sovituksia lyyragamba-kappaleista. Musiikki vaikuttaa jo ensinäkemältä englantilaiselta, koska tabulatuurissa käytetään "i:n" sijasta "y:tä". François-Pierre Goy onkin tähdentänyt, että "y:n" käyttö "i:n" sijasta tabulatuurissa on tyypillistä juuri englantilaisissa käsikirjoituksissa, mutta muualla harvinaista (Goy 1994, 26). Kappaleet on mahdollisesti kopioitu jonkun englantilaisen kirjoittamasta käsikirjoituksesta. Yksi barytonille sävelletyistä kappaleista, "alman" on luonteeltaan erityisen englantilainen. Todennäköisimmin se on tanssisävelmän sovitus, joita Ives ja muut ovat tehneet "The Fancy" -nimellä sekä Pietarin että Kasselin käsikirjoituksiin. On mahdotonta todistaa, onko juuri Walter Rowe säveltänyt nämä kappaleet, mutta tyylin perusteella se on enemmän kuin todennäköistä. (emt.)

### 2.3.2 Kasselin käsikirjoitus

Kasselin käsikirjoitus on kulkeutunut todennäköisesti Brandenburgin prinsessa Hedwig Sophian mukana Kasseliin tämä avioiduttua Hessen-Kasselin herttuan Wilhelm IV:n kanssa vuonna 1649. Tämä käsikirjoitus, jonka kansilehdellä lukee harhaanjohtavasti "für die Mandoline", oli pitkään ainoa kokoelma, joka sisälsi sävellyksiä kolmikielistöiselle barytonille. Miksi ne sijaitsivat tässä kokoelmassa? Brandenburgin ruhtinaan tiedetään toisinaan lahjoitelleen soittimia sisarelleen (Rowen inventaario vuodelta 1667 mainitsee lahjaksi tarkoitetun harpun), joten hän saattoi antaa myös

kolmikielistöisen barytonin. On siis mahdollista, että Hedwig Sophie soitti itse tätä soitinta tai sitten joku toinen Rowen barytonia soittanut oppilas muutti Berliinistä Kasseliin. (Crawford 2003.)

Kasselin käsikirjoitus sisältää 53 sävellystä barytonille kirjoitettuna ranskalaiseen tabulatuuriin (lisäksi on kaksi kappaletta teorbille, toinen näistä myös versiona luutulle ja barytonille). Kahteen sävellykseen on merkitty kirjaimet W.R., jotka voivat tarkoittaa vain Walter Rowea. Toinen näistä, kuten myös kahdeksan muuta, on tunnistettu luuttusävellyksiksi, mitkä ovat luonnollinen lähde barytonkappaleille, kuten myös Pietarin käsikirjoitusta käsittelevässä luvussa todettiin. Ainakin 18 kappaletta on sovituksia soologamba-teoksista, joiden säveltäjinä ovat Simon Ives, John Jenkins, Dietrich Stoeffken, William Young ja Dubuissou. Näissä sovituksissa merkittiin numeroilla bassolinja, joka usein oli johdettu yksinkertaisesti tabulatuurin alimmasta äänestä. (emt.)

Kolme Kasselin kokoelman 53 barytoniteoksesta on kolmikielistöiselle barytonille. Ne ovat todennäköisesti Rowen säveltämiä, vaikka hänen tunnistetut sävellyksensä eivät anna riittävästi tyylillistä todistusaineistoa vahvistamaan sitä ehdottoman varmasti. Joka tapauksessa ne sopivat Mundryn kuvaukseen "sweet solemn Musick", missä jousella soitetut kielet ja nuo vasemman käden näppäämät ja "tukku muita metallikieliä päässä ja otelaudan sivussa hyvin arvokkaassa Hienossa Soittimessa vastaavat toinen toisilleen soinnukkaasti." (emt.)

## 2.4 Wien 1670—1720

Toiko Leopold I barytonin Wieniin? Carol A. Gartrell kirjoittaa toimittamansa *Baryton and Voice at the Vienna Hofkapelle* -nuottijulkaisun esipuheessa, kuinka hoville kirjoitettujen teosten rakenne oli italialaistyyppinen ja monimutkainen ja kuinka niissä kokeiltiin monia epätavallisia soittimia tavanomaisen orkesterin täydennyksenä. Näitä soittimia käytettiin usein aarioitten obligato-soittimina. Gartrellin mukaan on Leopoldin Miserere-teoksen johdosta mahdollista, että tämä toi barytonin Wieniin. Teos on noin vuodelta 1670 ja siinä baryton toimii obligato-soittimena neljässä osassa. Myöhemmin barytonia käyttivät myös toiset hovin säveltäjät laulun täydentäjänä. Näihin kuuluivat Antonio Draghi (1688), Attilio Ariosti (1707), Fux (1716) ja Francesco Conti (1710). Viime mainitun aariassa on peräti kaksi barytonia ja kaksi mandoliinia

luomassa eksoottista sointia. Gartrellin editio sisältää Draghin, Ariostin ja Fuxin aariat. (Gartrell 2005, i.)

### 2.4.1 Leopold I ja baryton

Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan keisari Leopold I (1640—1705) oli myös säveltäjä ja merkittävä musiikin mesenaatti. Hän oli keisari Ferdinand III:n toinen poika, jonka seurauksena hän sai varsinaiselle kruununperijälle yleensä kuuluvan sotilaskoulutuksen sijaan laajan humanistisen koulutuksen. Siihen kuului monien soitinten, kuten cembalon, viulun ja nokkahuilun soiton lisäksi sävellyksen opiskelua. Kruununperijän yllättävän kuoleman jälkeen nousi Leopold ensin vuonna 1655 Unkarin ja sitten vuonna 1656 Böömin hallitsijaksi. Pyhän Rooman keisarikunnan hallitsija hänestä tuli isänsä kuoltua vuonna 1658. Leopoldin aikalaisten arviot painottavat hänen luonteenpiirteidensä joukossa myös hänen syvää kiintymystään musiikkiin ja ansioitaan musiikinharrastuksessa. (Schnitzler & Seifert 2005.)

Musiikin historiassa Leopold I oli merkittävä sekä tukijana että säveltäjänä. Monista poliittista vaikeuksista, vastauskonpuhdistuksesta ja jopa rutosta huolimatta kulttuurin kasvu ja menestys Habsburgin hovin vaikutuspiirissä oli ennennäkemätöntä. Avokätinen tuki oopperoille myötävaikutti näyttämömusiikin kukoistukseen Wienissä: vuosien 1658—1705 aikana esitettiin kaikkiaan yli 400 näyttämöteosta oopperoista lyhyempiin maallisiin teoksiin. (emt.)

Leopold I esitti itse hovissa suuren osan teoksistaan. Tyyllillisesti ne myötäilivät Wienissä vaikuttaneita Venetsian koulukunnan säveltäjiä, kuten Bertalia ja Draghia. Leopoldin tiedetään johtaneen kerran cembalon äärestä Draghin oopperan *Chi più sa manco l'intende* -esityksen; hän oli siis ilmeisen pätevä muusikko. (emt.) Leopold oli ilmeisesti myös tunnettu barytonin soittajana, koska Kremsmünsterin luostari hankki hänen vierailuaan varten Johannes Seelosilta Linzistä barytonin vuonna 1684 (Gartrell 2003, 126).



## 2.4.2 Aarioita barytonin kanssa

Antonio Draghin (1634—1700) aaria "I miesi sensi" on altolle, barytonille ja basso continuoille. Aaria on hautajaismusiikista *La Vita nella Morte*, joka sävellettiin ja esitettiin ensi kerran vuonna 1688. Se oli omistettu Leopoldille, ja käsikirjoitus kuului tämän omaan musiikkikirjastoon nimeltä Bibliotheca Cubicularis. Aariassa on alto- ja barytonosuuksien lisäksi numeroitu bassolinja, joka kaksintaa barytonin toiselle kielistölle kirjoitetut äänet. (Gartrell 2005, iv—v.)

Italialainen säveltäjä ja libretisti Antonio Draghi aloitti laulajan uransa kirkkokuorossa. Vuonna 1658 hän sai nimityksen bassolaulajaksi leskikeisarinna Eleonoran kapelliin Wieniin. Draghi työskenteli aluksi librettojen parissa, kunnes häneltä alettiin tilata myös sävellyksiä. Leopold arvosti Draghia ja nimitti hänet vuonna 1682 omaan hoviinsa *maestro di capellaksi*. Draghi oli keisarin palveluksessa kuolemaansa vuonna 1700 asti. Draghin musiikista suurin osa on maallista näyttämömusiikkia ja tehty esitettäväksi Habsburgin hovissa Wienissä. Draghi nautti aikanaan suurta arvostusta ja hänestä tuli yksi menestyneimpiä säveltäjiä Wienissä. (Gartrell 2005, ii.)

Attilio Ariostin (1666—1729) aaria "Sa' il Crudel" on sävelletty sopraanolle, barytonille ja basso continuoille. Aaria on poemetto drammaticosta *Marte Placato*, joka sävellettiin ja esitettiin ensi kerran vuonna 1707. Kansilehdellä on omistuskirjoitus: ”Giuseppe Primo Imperator de Romani Sempre Augusto”. Aariassa on poikkeuksellista muihin tässä mainittuihin teoksiin nähden, ettei siinä käytetä lainkaan toisen kielistön näppäilyä. (Gartrell 2005, v-vi.) Aarian sävellaji E-duuri ja barytonosuudessa käytetyt soinnut viittaisivat jousella soitettavien kielten viritykseksi poikkeuksellisesti E-a-d-g-h-e<sup>1</sup>, vaikka sen voi myös transponoida sävelaskelta alemmaksi D-duuriin ja esittää tavanomaisella D-G-c-e-a-d<sup>1</sup> -virityksellä. Draghin ja Fuxin edellä mainitut aariat ovat juuri viime mainitulle viritykselle, joka on yleisin barytonin ja viola da gamban viritys.

Italialainen säveltäjä Attilio Ariosti (k. 1729) syntyi Bolognassa ja sai Bolognan San Petroniossa monipuolisen koulutuksen. Hän oppi laulamisen lisäksi soittamaan urkuja, cembaloa, viola d'amorea ja selloa. Ariosti nimitettiin vuonna 1688 urkuriksi Santa Maria dei Servi -kirkkoon. Mantuan herttuan palvelukseen Ariosti astui vuonna 1693 ja seuraavana vuonna hänestä tuli Brandenburgin vaaliruhtinatar Sophie Charlotten *maitre de musique* Berliiniin. Vuonna 1703 Ariosti lähti Berliinistä Wienin kautta paluumatkalle. Wienissä Ariostin pysähdys venyi seitsemän ja puolen vuoden

mittaiseksi palvelukseksi keisarin hovissa. Keisari arvosti myös Ariostin diplomaattisia taitoja, koska nimitti tämän keisarilliseksi ministeriksi ja kaikkien Italiaa koskevien asioitten hoitajaksi. Vuonna 1716 Ariosti saapui Lontooseen, missä hän edelleen hyödynsi kykyjään diplomaattina, säveltäjänä ja esiintyjänä. Hän jatkoi värikästä elämäntyyliään ja oli tunnettu ylellisistä tavoistaan, vaikka kuoli vuonna 1729 köyhydessä Lontoossa. (Lindgren 2000.)

Ariostin tuotanto oli ajan muihin italialaisiin säveltäjiin verrattuna määrältään vaatimaton. Siihen kuului näyttämöteoksia, oratoriota ja vähän soitinmusiikkia. Nämä sävellykset eivät juurikaan poikenneet muusta tuona aikana sävelletystä musiikista. Ariosti pystyi kuitenkin saamaan aikaan joitakin vaikuttavia näyttämöllisiä hetkiä: Von Besser kirjoitti vuonna 1720, kuinka erään oopperan infernaalinen sinfonia kuvasi Atysin raivoa ja epätoivoa niin menestyksekkäästi, että kuulijat valtasi joko kauhu tai sääli. (emt.)

Johann Joseph Fuxin (1660—1741) aaria "Non T'amo" oratoriosta *Il Fonte della Salute* on altolle, barytonille ja jousille. Käsikirjoituksessa on bassolinjan alla maininta *senza organo* läpi koko aarian, joten bassolinjaa soittaa tässä tapauksessa vain violone. Mielenkiintoista on barytonin toisen kielistön ja violonen pizzicatojen välinen dialogi. Muut jouset soittavat vain lyhyessä ritornello-osassa. Teos sävellettiin ja esitettiin ensi kerran vuonna 1716. (Gartrell 2005, iv, vi.)

Fux syntyi Itävallan Steyrissä talonpoikaisperheeseen ja sai todennäköisesti ensimmäiset kokemuksensa musiikin tekemisestä laulamalla paikallisen kirkon kuorossa. Sittemmin Fux opiskeli jesuiittayliopistossa latinaa, musiikkia, logiikkaa ja kieliä. Saatuaan nimityksen hovin säveltäjäksi Fux oli ainoa itävaltalainen italialaisten säveltäjien joukossa. Leopoldin seuraaja, Joseph I nimitti Fuxin vuonna 1711 varakapellimestariksi ja seuraava keisari Kaarle VI nimitti tämän viimein vuonna 1715 keisarilliseksi kapellimestariksi. Tässä tehtävässä Fux työskenteli lähes elämänsä loppuun saakka. C. P. E. Bachin mukaan J. S. Bach piti Fuxia aikansa parhaana säveltäjänä. (White 2000.)

Fuxin tuotanto on suurelta osalta hengellistä musiikkia sisältäen oratorioita, messuja, 9 requiemiä, vespereitä ja litanioita. Maallisiin teoksiin kuuluu oopperoita, triosonaatteja, sonaatteja, partitoja ja kosketinsoitinmusiikkia. Fuxin *Gradus ad Parnassum* (1725) oli sävellyksen ja kontrapunktin oppikirja, jota käyttivät myös Haydn, Mozart ja Beethoven opiskellessaan ja opettaessaan. (emt.)

Italialainen teorbin ja mandoliinin soittaja sekä säveltäjä Francesco Conti

(1681/2—1732) tuli tunnetuksi ensin instrumentalistina kotimaassaan, josta hänen maineensa kantautui Habsburgin hoviin Wieniin. Hänet kutsuttiin Wienin hoviin teorbin soittajaksi vuosiksi 1701—1726. Fuxin saatua nimityksen keisarilliseksi säveltäjäksi sai Conti hoidettavakseen myös Fuxilta vapautuneet varakapellimestarin tehtävät. Kahden hovin viran ansiosta Conti oli aikoinaan Wienin parhaiten palkattu soittaja. (Williams 2007.)

Contin sävellykset nauttivat aikoinaan suurta suosiota: hänen lähes vuosittain säveltämiään karnevaalioopperoita pidettiin Wienissä vuoden päätapahtumina. Keisariperheen jäsenille sävelletyt juhlakantaatit olivat samoin usein lähtöisin hänen kynästään. Contin mieltymys mataliin soittimiin tulee esiin erityisesti aarioitten säestysryhmissä: hän käyttää viola da gambaa, barytonia, selloa tai alttoviulua obligato-soittimena. (emt.)

## **2.5 Gottfried Finger – aikansa kultasormi**

Viola da gamban -soittaja ja säveltäjä Gottfried Finger (n. 1655—1730) syntyi muusikkoperheeseen Olmützin kaupungissa Määrissä. Hän on ilmeisesti ollut piispa Karl Liechtenstein-Kastelcornin palveluksessa Kroměřížissä. Lontoossa hän oli viimeistään vuonna 1687 saadessaan paikan Jaakko II:n uudessa Chapel Royal -yhtyeessä. Finger ei seurannut kuningasta vuonna 1688 maanpakoon, vaan jäi Lontooseen aloittaen uran vapaana taiteilijana. Finger julkaisi erityisesti harrastajiin vetoavia kokoelmia helppoa ja melodikasta viola da gamba -musiikkia. Fingerin uran yllättävä loppuminen Englannissa johtui hänen osallistumisestaan erääseen sävellyskilpailuun: Jokaisen neljästä osallistujasta piti säveltää musiikki erääseen näytelmään. Finger jäi neljänneksi ja Roger Northin mukaan “selvitettyään tulleeensa poikien eikä miesten arvioimaksi, ei häntä ole sen koommin nähty”. Seuraava vakinainen paikka oli Berliinissä Preussin kuningatar Sophia Charlotten palveluksessa, jonka jälkeen vuodesta 1706 alkaen aina elämänsä loppuun asti Finger oli Neuburgin herttua Karl Philippin palveluksessa. (Holman 2006.)

Finger oli viola da gamba -taituri, joka huolimatta esittämiensä sooloteosten julkaisemattomuudesta paljastuu käsikirjoituslähteitten perusteella yhdeksi aikansa tärkeimmistä soittimelleen säveltäjistä. Hänen tuotantoonsa kuuluu sonaatteja ja sarjoja yhdelle, kahdelle ja kolmelle viola da gamballe sekä trioja viulun, violettan tai barytonin

kanssa, jotka ovat ensimmäiset yhtyesävellykset viime mainitulle soittimelle. Hän sävelsi rohkeasti ja idiomaattisesti viola da gamballe ja teki Englannissa tunnetuksi myös keski-eurooppalaista yhtyesonaattia trumpettien, oboeitten, nokkahuilujen, jousien ja continuon kiehtovilla yhdistelmillä. Fingeriin vaikuttivat voimakkaasti hänen maanmiehensä P. J. Vejvanovský (1639—1693) ja Heinrich Biber (1637—1707). Finger oli tuottelias vaikka epätasainen säveltäjä, joka parhaissa teoksissaan loi vaikuttavan synteesin purcelliaanisen muotokielen ja kotiseutunsa Määrin kansanmusiikin jännittävien elementtien välille. (emt.)

Robert Rawsonin mukaan kaksi englantilaista lähdettä liittää barytonin saksalaisiin soittajiin. Ensimmäinen on James Talbotin (1664—1708) muistiinpanoissa vuodelta 1690. Talbot oli musiikkikirjailija ja sai musiikin oppikirjan kirjoittamista varten Gottfried Fingeriltä lainaksi monia soittimia, mahdollisesti myös barytonin. Käsikirjoitetussa muistiossaan Talbot otsikoi yhden sivun "Viol Barytone". (Rawson 2004, 54). Esittelen lähteen luvussa 1.8.

Toinen barytonin saksalaisiin soittajiin yhdistävä maininta on konserttimainos London Gazette -lehdessä 23. marraskuuta 1685, missä ilmoitettiin saksalaisen säveltäjä ja viola da gamba -virtuoosi August Kühnelin konserttisarjasta: "--upon the Barritone, by Mr August Keenell, the Author of this Musick--". Muutamat Kühnelin konserteista pidettiin York Buildings -nimisessä rakennuksessa. Tämä vihjaa yhteydestä myös Fingeriin, joka oli York Buildingsin konserttien pääjärjestäjä ainakin vuodesta 1689 vuoteen 1697 saakka. Rawsonin mukaan Finger on saattanut soittaa yhdessä Kühnelin kanssa konserteissa Lontoossa ja jopa saapua Lontooseen tämän kanssa, koska tuli Lontooseen ilmeisesti vuonna 1685. (Rawson 2004, 53.) Kühneliltä on säilynyt kappaleita vain viola da gamballe: kokoelma yhdelle ja kahdelle viola da gamballe ja continuolle painettiin Kasselissa vuonna 1698. Monissa käsikirjoituksissa on myös säilynyt yksittäisiä Kühnelin teoksia. (Holman 1992, 1103.)

Rawsonin mukaan Finger oli mahdollisesti tuomassa barytonia 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa Wienin hoviin sekä osallistunut siellä toimineiden säveltäjien, Joseph Fuxin (1660—1741) ja Attilio Ariostin (1666—1729) baryton-obbligato-aarioitten esityksiin. Finger ja Ariosti todennäköisesti tunsivat toisensa, koska he molemmat olivat vuonna 1708 Innsbruckin konserttimestarin tyttären kummiluettelossa. Tuttavuuden perusteella on mahdollista, että Ariosti sävelsi aariaansa baryton-osuuden juuri Fingerille. Finger on ainoa tunnistettu barytonin ammattilaissoittaja tuon ajan Itävallan hoveissa, mutta heitä on epäilemättä ollut muitakin. (Rawson 2004, 54.) Fryklund (1922, 145)

mainitsee vuosina 1721—1740 Wienin hovikapellissa soittaneen Marc. Antonio Bertin.

Hiljattain löydetty Sünchingin käsikirjoitus käsittää kaksi stemmakirjaa (continuo-kirja puuttuu), joissa ei ole merkintää säveltäjästä. Yhdenmukaisuudet Fingerin tunnistettujen käsikirjoitusten kanssa paljastavat, että käsikirjoituksen kappaleet ovat lähes varmasti hänen säveltämiään. Sünchingin käsikirjoitus sisältää kappaleita kahdelle viola da gamballe, yhden intradan kahdelle viola d'amorelle sekä seitsemän sarjaa barytonille ja viola da gamballe. Ensimmäinen sarjoista on sävelletty ilmeisesti vuosien 1670 ja 1682 välisenä aikana, joten Finger on tuntenut barytonin jo varhain. Talbotille Finger toimitti tietoja barytonista vuonna 1690. Talbotin merkinnät ovat puutteellisia ja varsin sekavia. Niissä mainitaan Fingerin barytonin ääniala ja erilaisia virityksiä. (Rawson 2004, 54.)

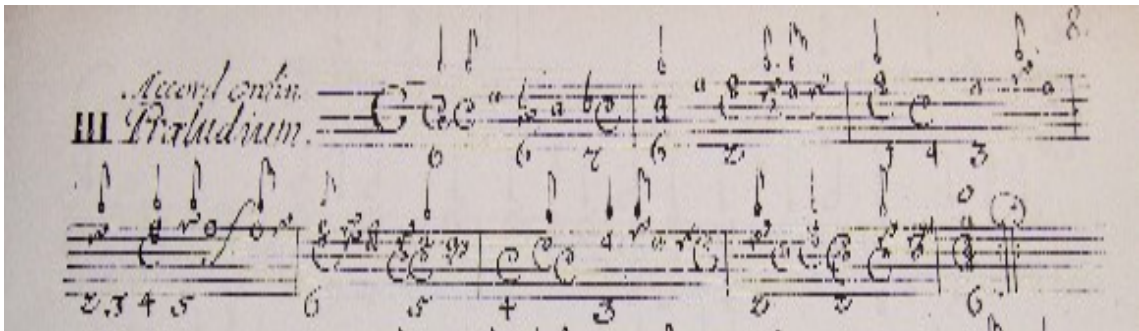
## 2.6 Krausen partitat joka kotiin

Johann Georg Krausen (1600-l. jälkipuoli) *IX Partien auf die Viola Paradon* oli ensimmäinen ja 1950-luvulle asti myös ainoa painettu teoskokoelma barytonille. Tämän julkaisun esipuheessa on ohjeita sekä barytonin soittamisesta että virityksestä. Krause toimi hovimuusikkona ja urkurina Grossweigelsdorfissa Sleesiassa (nyk. Puolassa). Hän omisti partitat Württemberg-Teckin herttualle Christian-Ulrichille. Herttua kuoli vuonna 1704, joten kokoelma on sävelletty ennen mainittua vuotta. Sen partitat ovat musiikillisesti yksinkertaisia ja niiden lyhyet tanssiosat on sävelletty aikansa luuttusarjojen tapaan. Lukuisat jousella soitettavat soinnut ja kaksoisotteet näppäiltävine bassoäänineen sekä resonanssikielten toiminta luovat sävellyksiin täyteläistä sointia. Lessingin (1971) mukaan mielenkiintoisinta ovat kokoelman esipuheessa annetut soitto-ohjeet. Krausen esipuhe on tärkeimmiltä osiltaan Lessingin artikkelissa *Zur Gesichte des Barytons*. (Lessing 1971, 145.) Kokonaisuudessaan esipuhe on faksimilena Janos Liebnerin (1966) artikkelin "The Baryton" liitteenä, mitä olen käyttänyt lähteenä tähän työhön liittämässäni Krausen esipuheessa (liite 1).

Krause suuntaa esipuheessaan työnsä barytoninsoiton aloittajille ja innostuneille harrastajille, jotta nämä välttäisivät vaikeudet ja voisivat saada tyydytystä harjoituksista. Aluksi hän antaa viritysohjeet jousella soitettaville kielille. Viritys on niissä sama kuin eräs aikakauden tunnettu luuttuviritys: A, d, f, a d<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>. Näppäiltäviä kieliä voi Krausen mukaan olla 16, 18 tai 20, joista 18 on sopivin määrä. Partitat ovat sävelletty viime

mainitulle määrälle. Näppäiltävien kielten alin ääni on C, josta alkava asteikko päättyy dis-ääneen. Asteikon ylin ääni merkitään tabulatuuriin numerolla yksi, toiseksi ylin numerolla kaksi, aina alimpaan C-ääneen, joka on numero yhdeksän (kuva 12). Erikoista näppäiltävien kielten virityksessä on Krausen kaksintamat a- ja e-äännet. Hän perustelee kaksintamista soittamisen helpottumisella ja mahdollisuudella tarvittaessa virittää hyvä as tai es. Viimemainitut äännet ovat käytetyissä viritysjärjestelmissä usein kirpeästi dissonoivia, mutta Krausen esittämässä virityksessä ne voidaan sävellajin niin vaatiessa virittää hyvin soiviksi.

Kuva 12. Krausen III partita, Praeludium.



Varsinaiset soitto-ohjeet paneutuvat keskeisiin kysymyksiin alkaen hitaasti harjoittelusta ja oikein istumisesta. Hyvä ote soittimesta mainitaan, samoin ettei sovi kuitenkaan sitä polvilla puristaa. Oikealla eli jousikädellä kuuluu soittaa viola da gamban -kieliä rennosti miellyttävän äänen saavuttamiseksi. Vasemmalle kädelle Krause antaa ohjeeksi aina pitää peukalo valmiina seuraavaksi näppäiltävällä kielellä välttämättä sormen tarpeetonta nostamista. Näin voi saavuttaa tarpeellisen varmuuden peukalolla työskentelyyn. Krause kiinnittää huomiota näppäiltävien äänten pituuteen: niitä ei voi harpun tai luutun tapaan sammuttaa, joten pitkät jälkisoinnit ovat luonteenomaisia barytonille. Hän huomauttaa myös, että huolimatta numeroitten ja tabulatuurin kirjainten yhtäaikaista toteuttamista edellyttävästä sijoittelusta, voi näppäiltävät äännet soittaa ennen tai jälkeen ylempää ääntä. Esipuheen lopuksi Krause pahoittelee, ettei barytonin harrastajia ole runsaammin, mutta teoksia voi soittaa myös viululla continuon kera.

Krausen partitat ovat sävellyksinä varsin yksinkertaisia. Osat ovat lyhyitä, lyhimmillään vain kahdeksan tahdin mittaisia. Teosten viehätys piileekin niiden esittämisessä barytonilla: Soittajan näppäillessä vasemman kätensä peukalolla alemmaa kielistöä, ei kuulija saa visuaalista vahvistusta kuulemalleen äänelle ja syntyy illuusio näkymättömästä soittajasta.

### 3 Klassinen baryton

Barytonin käyttäjäpiirin suppeus kautta aikojen on saattanut ylläpitää sen ominaisuuksien joustavuutta muuttuvissa olosuhteissa. Tätä väitettä tukee hyvin se, että klassinen baryton tarkoittaa kahta kaksikielistöisen barytonin versiota, jotka eroavat toisistaan resonanssikielten äänialan suhteen. Jousella soitettavien kielten viritys oli vakiintunut yhtä poikkeusta lukuun ottamatta tietyksi. Klassinen baryton oli käytössä enimmäkseen Wienissä ja sen ympäristössä sekä jossain määrin Berliinissä vuosina 1730—1823. Nimi "klassinen baryton" on peräisin musiikinhistoriassa osapuilleen samaan aikaan vallinneesta klassisesta tyylikaudesta. Taiteellisesti merkittävimmän ohjelmiston barytonille on säveltänyt Joseph Haydn. Haydnin työnantajan Nikolaus Esterházy'n kaltaiselle innostuneelle harrastajalle barokkibarytonista periytyvä jatkuva kaksoistekniikan käyttö oli ilmeisesti liian vaativaa, koska hänelle sävelletyissä teoksissa resonanssikielten näppäilyä käytettiin vain vähän tai ei ollenkaan. Toisaalla muutaman etevän wieniläisen barytoninsoittajan piiri jatkoi kaksoistekniikan viljelyä sen haasteellisuudesta huolimatta tai kenties juuri sen vuoksi.

Ensimmäinen klassisen barytonin versio perustuu suoraan barokkibarytoniin, jonka jousella soitettavien kielten viritysjärjestelmäksi oli vakiintunut *viola da gamba* tapaan D-G-c-e-a-d<sup>1</sup>. Näppäiltävät kielet viritettiin barokkibarytonin tapaan suuren oktaavin alueelle sijoittuvaan, soitettavan teoksen sävellajin mukaiseen sävelasteikkoon. Jousella soitettavien kielten virityksessä oli vain yksi poikkeus: sävelaskelta korkeampi viritys eli E-A-d-g-h-e<sup>1</sup>, joka mainitaan vain Schläglin kokoelmaan kuuluvan Giuseppe de Faunerin sävellyksen yhteydessä. Tämä viritys on nykyisin käytössä kitarassa. Barytonissa tällä virityksellä tavoiteltiin joko erityistä sointiväriä tai suurempaa äänenvoimakkuutta. Se oli ollut todennäköisesti käytössä Wienissä jo 1700-luvun alussa esimerkiksi Ariostin aariassa "Sa' il Crudel" (kts. luku 2.4.2). Kaikkiaan ensimmäinen klassisen barytonin versio oli käytössä Schläglin kokoelman ja Hauschkan teoksissa.

Toinen klassisen barytonin versio oli käytössä Nikolaus Esterházyille sävelletyissä teoksissa: sen jousella soitettavissa kielissä oli sama *viola da gamba* viritys kuin ensimmäisessä versiossa, mutta näppäiltävät kielet oli viritetty pienen oktaavin alueelle D-duuri-asteikkoon lisättynä suuren oktaavin A-sävelellä. Tämän oivalluksen takana oleva henkilö on jäänyt tuntemattomaksi, mutta Haydnilla on mahdollisesti ollut siinä jokin osuus. Virityksen tuomat edut ovat merkittäviä: Soittimen rakenteen jännityksen kiristämisen myötä sen äänenvoimakkuus kasvoi parantaen

edellytyksiä yhteissoittoon viulusoittimien kanssa. Onnistunut kokoonpano näkyy myös barytontriolle (baryton, alttoviulu, sello) sävellettyinä suurena teosmääränä. Äänenvoimakkuutta auttaa myös 1700-luvun jälkipuolen kohonnut viritystaso. Säilyneiden puhallinsoittimien perusteella a<sup>1</sup> oli tuohon aikaan noin 430Hz. Viritystason nousun seurauksena jännitettiin jousisoittimen kieliä kireämmälle ja saavutettiin yleensä jonkin verran suurempi ääni. Mahdollista oli toki myös soittimen pilaaminen, koska kiristäminen ei sovi jokaiselle yksittäiselle soittimelle. Barytonin suuren kielimäärän ansiosta viritystason nostaminen saattoi vaikuttaa sen äänenvoimakkuuden kasvuun enemmän kuin vastaava nosto esimerkiksi alttoviulussa tai sellossa.

### 3.1 Schläglin kokoelma

Schläglin luostarin arkistossa Itävallassa on säilynyt 26 sävellystä barytonille. Suurimmalta osalta anonymien säveltäjien kappaleilla on erilaisia nimiä, kuten "Divertimento a Paridon", "Pariton Solo" tai "Solo per il Baritono". Omakätisesti allekirjoitettuja ovat Giuseppe de Faunerin (1706—1791) kolme divertimentoa, Francesco de Faunerin (1743—1808) viisi divertimentoa ja Francesco Antonio Deleschin (1700-1.) kaksi divertimentoa. Kokoelmaan kuuluu myös Giuseppe de Faunerin sävellys *Concerto per il Baritono a 7 Voci*, josta on säilynyt vain basson nuotti. (Lessing 1971, 148—149.) Fruchtmanin (1962, 9) mukaan Schläglin arkistossa on myös Joseph Zieglerin *Parthia per il Baritono e Violino*. Zieglerin sävellyksestä en ole löytänyt muita mainintoja.

Schläglin sooloteokset ovat teknisesti vaativia ja toimivat soolotyylin välittäjinä 1600-luvulta aina Hauschkan teoksiin 1800-luvulla asti. Schläglin kokoelman teokset ovat merkittäviä antaessaan tietoa aikansa barytonin soiton taidosta. Sävellyksinä ne edustavat ajalle tyypillistä divertimentoa ilman laajempia teeman käsittelyjä tai kehittelyjä. Teosten sävelkieli sinänsä on ammattimaisen sujuvaa ja tasapainoista.

Lessingin mukaan Schläglin kokoelma on vuoden 1750 tienoilta. Giuseppe de Faunerin ja Francesco de Faunerin elinaikojen tarkastelun perusteella kokoelman kappaleet on sävelletty todennäköisesti vuosien 1730—1808 aikana. Kokoelman ajoitus on todennäköisesti myöhempi kuin Lessingin ilmoittama tai teokset on kerätty pidemmän jakson aikana. Sävellykset ovat barokkibaryton-kappaleiden tapaan lyhyehköjä ja yleensä kolmiosaisia. Osajako on useimmissa Adagio-Allegro-Menuett.



Francesco de Fauner on kirjoittanut teokseensa "Solo a due Paritoni" (A-duuri) itsenäisten jousella soitettavien osuuksien lisäksi kummankin soittimen näppäiltäville kielille samanlaiset unisonossa soitettavat basso-osuudet. (Lessing 1971, 149.)

Giuseppe de Fauner käytti myös nimeä Joseph von Fauner, mahdollisesti virkansa takia Wienin maistraatinneuvoksena. Josef Zuth (2006) mainitsee hänet tunnettuna wieniläisenä kitaransoittajana sekä -säveltäjänä. Yhtään hänen sävellystään kitaralle ei ole säilynyt. Giuseppe de Fauner mainitaan myös yhtenä vähemmän tunnetuista 1750-luvun wieniläisen laulunäytelmän (saks. Singspiel) säveltäjistä (Branscombe 2006).

Francesco de Fauner, joka tunnetaan myös nimellä Franz von Fauner, oli isänsä Giuseppe de Faunerin tapaan maistraattineuvoksena Wienissä ja sen vuoksi pikemminkin musiikin harrastaja. Hänen sävellyksensä ovat soittoteknisesti hyvin vaativia, joten hän oli ilmeisesti yksi aikansa etevimmistä barytoninsoittajista (Lessing 1971, 149).

Kolmatta Schläglin kokoelmassa esiintyvää säveltäjää nimeltä Francesco Antonio Deleschin ei mainita käyttämässäni hakuteoksissa. Hän on sekä Lessingin (1971, 149) että Fruchtmanin (1962, 8) mukaan yksi Schläglin kokoelman säveltäjistä.

Joseph Ziegler (1722—1767) oli itävaltalainen viulunsoittaja ja säveltäjä. Hän sai viulunsoittajan paikan ensin Wienin Stephansdomissa ja sittemmin hoviorkesterissa. Ziegler antoi viulunsoiton opetusta vuonna 1753 Dittersdorffille, joka sanoi jälkeenpäin tämän olleen "erittäin hyvä viulunsoittaja ja taidokas ja merkittävä kamarimusiikin säveltäjä sekä tämän nähneen paljon vaivaa kansani". Zieglerin kamarimusiikki- ja hengelliset teokset olivat erittäin suosittuja Wienissä. (Gruber 2006.)

### **3.2 Haydn on keskeinen barytonsäveltäjä**

Joseph Haydn (1732—1809) on eittämättä kaikkein merkittävin barytonille säveltäneistä. Hänen ainoalaatuinen tilanteensa tulenpalavan innokkaan barytoninsoittajan Nikolaus Esterházy'n palveluksessa tuotti ruhtinaan yksityiskäyttöön suuren määrän teoksia barytonille. Joitain havaintoja voi tehdä Haydnin lapsuudesta ja koulutuksesta, jotka loivat suotuisia edellytyksiä barytonteoksille: Hänen isänsä soitti harppua – resonanssikieliä on kutsuttu myös viola da gambaan yhdistetyksi harpuksi! Barytonteoksilla saattaa näin olla yhteys Haydnin lapsuuteen. Pitkäaikainen kuorossa

laulaminen on epäilemättä antanut ajatuksia äänien erilaisista yhdistelemisistä, kuten baryontriojen erikoisesta alto-tenori-basso-ensemblesta. Kreivi Morzinin palveluksessa alkanut divertimentojen säveltäminen loi pohjaa usein samaa muotoa toteuttaneille baryonteoksille. Tätä taustaa vasten Haydnin tunnettu taito soveltaa sävellyksiensä aikaisempia kokeiluja toteutuu barytonille sävelletyissä teoksissa jännittävällä tavalla.

Haydnista on tehty lukuisia kirjoja, joista toistaiseksi ansiokkain on H. C. Robbins Landonin viisiosainen jättiteos *Haydn: Chronicle and Works*, jonka liki loppumattomat yksityiskohdat ovat olleet erittäin käyttökelpoisia barytoniin liittyvissä tiedoissa. Esittelen seuraavaksi barytoniin liittyviä Haydnin elämän olosuhteita aina barytonin käytön hiipumiseen saakka Esterházyn hovissa ja pyrin etsimään baryton-teosten taustalla olevia mahdollisia vaikutteita.

Joseph Haydnin isä oli Josephin mukaan luonnonmuusikko, joka lainkaan tuntematta nuotteja osasi soittaa harppua äidin laulaessa melodiaa. Haydnin vanhempien kotimuisointi muistuttaa kutkuttavasti erästä barytonin toiminnan kuvausta: jousella soitettavaa melodialinjaa säestetään resonanssikieliä näppäilemällä.

Ensimmäisen vakituisen kiinnityksensä Haydn sai vuonna 1759 kreivi Karl Joseph Franz Morzin (1717–83) hovin kapellimestariksi, jonka toimeen sisältyi myös runsaasti säveltämistä. Baryton-teosten kannalta mielenkiintoisia ovat alkaneet kokeilut divertimentojen kanssa: useimmat Haydnin baryton-teoksista ovat juuri divertimentoja.

Ruhtinas Paul Anton Esterházy palkkasi Haydnin varakapellimestariksi hoviinsa joko heti tai hyvin lyhyen ajan kuluttua Morzinin soittajiston hajottamisesta. Haydnin palkkaamisen tarkoitus oli epäilemättä tuoda tuoretta näkemystä seisahtuneeseen Esterházyn hovin musiikkielämään. Haydnin moniin tehtäviin hovissa kuului ennen kaikkea säveltämistä. Ruhtinaan niin määrätessä oli varakapellimestarin sävellettävä tämän vaatimaa musiikkia välittämättä tai kopioimatta sitä eteenpäin: teokset oli varattu vain ruhtinaan käyttöön. Säveltäminen muille kuin ruhtinaalle oli sallittua vain tältä etukäteen anotulla suosiollisella luvalla.

Ruhtinas Paul Antonin kuoltua vuonna 1762 tuli hänen veljestään Nikolauksesta seuraava ruhtinas. Nikolauksella oli hovin kehittämisessä suuria suunnitelmia. Niiden onnistumisesta kertoo aikalaisten antama lisänimi ”prachtliebende” (suom. ylellisyyttä rakastava). Nikolauksen suosimat musiikin lajit ohjasivat Haydnin tuotantoa, mutta tyyliin vaikuttamista on barytonituotantoa lukuun ottamatta vaikea määrittellä. Esterházyn ilmapiiriin vaikutti myös usea hovin orkesteriin palkattu soittaja, joiden joukossa oli monia aikansa etevimpiä: viulunsoittaja Luigi Tomasini (1741—1808),

sellonsoittajat Joseph Weigl (1740—1820) ja Anton Kraft (1749—1820) sekä käyrätorvivirtuoosi ja barytoninsoittaja Carl Franz (1738—1802). He sävelsivät mahdollisesti Haydnin ehdotuksesta teoksia barytontriolle, kuten myös vähemmän tunnettu viulun- ja alttoviulunsoittaja Joseph Burgksteiner. Weigl ja Kraft opettelivat soittamaan barytonia voidakseen toimia ruhtinaan duettopartnereina. Aikansa tunnetuin barytoninsoittaja Andreas Lidl (k. ennen 1789) oli myös palkkalistoilla (kts. luku 3.2.3).

Tapahtumat vuosien 1765—1766 taitteessa koettelivat Haydnin ja ruhtinas Nikolauksen suhdetta. Eräs niistä oli vanhan kapellimestari Wernerin valituskirje ruhtinaalle, jossa tämä kertoi Haydnin laiminlyönneistä soitinten ja nuotiston hoidossa sekä laulajien ohjaamisessa. Tämän seurauksena Nikolaus kirjoitti Haydnille kirjeen otsikolla "Regulatio Chori Kissmartoniensis", jossa kehotti tätä korjaamaan asiointilan ja tekemään luettelon nuoteista sekä soittimista. Kirjeen lopussa on vielä Haydnille kehoitus säveltää enemmän kuin tähän asti, erityisesti kappaleita barytonille. Haydn toimitti Nikolaukselle ensi tilassa kolme uutta barytontrioa, joihin ruhtinas ilmoitti olevansa erittäin tyytyväinen tilaten saman tien kuusi samanlaista kappaletta sekä kaksi sooloa. Tämä johti lopulta 126 barytontrion säveltämiseen 1770-luvun puoleen väliin mennessä. Lisäksi Haydn aloitti luonnosluettelon (saks. Entwurfskatalog) laatimisen todistaakseen työskentelevänsä sopimuksen mukaisesti.

Useita Haydnin vuosina 1768—72 säveltämiä, dramaattisiksi luonnehdittavia kappaleita nimitetään nykyään "Sturm und Drang" (s. myrsky ja kiihko) -kauden sävellyksiksi. Nimi on peräisin Maximilian Klingerin samannimisestä näytelmästä ja se kuvaa pikemminkin 1770-luvun lopun kirjallista tyyliä kuin mitään musiikillista tyyliä. Haydnin soitinmusiikki alkoi tulla yleensä keveämmäksi vuodesta 1773 alkaen, minkä syitä ei tunneta. Haydnin viimeiset teokset barytonille ovat vuonna 1775 sävelletyt 8 oktettoa, joiden myrskyt ja kiihkot ovat enimmäkseen jo rauhoittuneet.

### 3.2.1 Esterházyyn suku

Unkarin merkittävin suku 1700-luvulla oli Galantan Esterházy. Sen vauraus perustui Nikolaus Esterházyyn (1582—1645) onnistuneille naimakaupoille ja vaikutusvalta menestyksekkääseen politikointiin katolisten ja Habsburgien kanssa. Hänen poikansa ja seuraajansa Paul Esterházy (1635—1715) jatkoi isänsä jälkiä, avioitui kahdesti menestyksekkäästi ja kartutti omaisuutta niin, että hänen kuollessaan suku omisti 25

linnaa ja noin 700.000 jochia maata. (Landon 1978, 31-32.) Maa-alue vastaa lähes Etelä-Suomen läänin pinta-alaa.

Esterházyn suvun keskuksena toimi Paul Esterházyn vuonna 1683 rakennuttama Eisenstadtin linna. Esterházyn hovi oli kuin valtio valtiossa ja ruhtinaalla oli hallitsijan oikeudet. Hänellä oli oikeus lyödä rahaa, pitää omaa armeijaa ja oikeuslaitosta mestaajineen. Rungas virkamiehistö piti maarekisteriä sekä myönsi syntymä- ja kuolintodistuksia. Ruhtinas harjoitti pankkitoimintaa lainaten rahaa korkoa vastaan. Ruhtinaan kiinteistöhallintohenkilöstö vastasi asuntojen vuokraamisesta. Terveystoimintaa varten oli Esterházassa sairaala lääkäreineen ja Eisenstadtissa sopimus munkki-veljistön hoitaman lasaretin kanssa, joissa hovin työntekijät saivat sairaanhoidon palkkaetuna ja köyhät hoidettiin korvauksetta. Paperimylly valmisti virastopaperin lisäksi myös nuottipaperia Haydnille. Hovi omisti myös rautavalimon. (emt.)

Monet Esterházyn suvun edustajat esiintyvät musiikin historiassa. Kreivi Franz Esterházyn (1715—1785) muistojumalanpalvelukseen tilasi hänen vapaamuurari-loosinsa W. A. Mozartilta sävellyksen "Maurerische Trauermusik" K 477/497a. Kreivin lempinimen "Quinquin" lainasi Hugo von Hoffmanstahl (1874—1929) ooppera-librettoonsa "Der Rosenkavalier", josta Richard Strauss sävelsi tunnetun oopperansa. Mozart esiintyi vuonna 1784 lukuisia kertoja kreivi Anton Nepomuk Esterházyn (1754—1840) järjestämässä konserteissa. Mozart johti kreivin järjestämässä konserteissa myös vuonna 1788 C.P.E. Bachin oratorion *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* ja vuonna 1789 oman sovituksensa Händelin *Messiaasta* K572. Kreivi Johann Esterházy (1775—1834) pyysi Franz Schubertia (1797—1828) tyttäriensä musiikinopettajaksi. Schubertin nelikätinen fantasia f-molli D 940 on omistettu Carolinelle, toiselle tyttärestä, jonka suhteesta Schubertiin esiintyy nykyisin paljon spekulaatioita. Yhdeksänvuotias Franz Liszt esiintyi vuonna 1820 kreivi Michael Esterházyn (1783—1874) kodissa ilmeisesti Pressburgissa (nyk. Bratislava). (Thomas 2004.)

Esterházyn suvun jälkeläinen on myös vuonna 1950 Budapestissä syntynyt kirjailija Péter Esterházy. Hänen teoksiaan on julkaistu monilla kielillä, myös suomeksi. Tutkimukseni kannalta mielenkiintoisin on Esterházyn kirja *Harmonia caelestis* (2000, engl. *Celestial Harmonies* 2004), joka käsittelee Esterházyn suvun vaihteita romaanin muodossa.

Tutkimukseni kannalta tärkein Haydnin palvelemista ruhtinaista on tietysti Nikolaus Esterházy. Hänen vaatimansa jatkuva barytoniteosten virta tuotti yli 200 säilynyttä teosta sisältävän ohjelmiston. Lähdeaineisto ei kerro, kuinka Nikolaus päätyi

juuri barytoniin pariin. Hän saattoi kuulla soitinta esimerkiksi Wienin hovissa, jonka orkesterissa oli Gartrellin mukaan vuosina 1721—1740 palkattuna Mark Antonio Berti nimikkeellä ”baritonist” ja todennäköisesti muitakin nimeämättömiä barytoninsoittajia (Gartrell 2005).

Nikolaus Esterházy oli veljensä Paulin tapaan saanut monipuolisen musiikkikoulutuksen osana opintojaan jesuiittojen koulussa Wienissä. Paul soitti viulua, huilua sekä luuttua ja Nikolaus viola da gambaa ja selloa (Landon 1980, 313). Nikolaus menestyi erinomaisesti sotilaana edeten kahdessa sodassa everstistä aina varasotamarsalkaksi asti. Sotilasuransa jälkeen Nikolaus asui asemaansa nähden vaatimattomassa metsästysmajassa Süttörissä Neusiedler-järven rannalla. Sinne Nikolaus kutsui näyttelijöitä, marionettiryhmiä ja mustalaisten tanssiorkestereita. (Landon 1980, 325.)

Nikolauksen into musiikkiin lähenteli pakkomielleltä. Landonin mukaan on aineistoa, joka todistaa hänen kärsineen masennuksesta tai maanis-depressiivisyydestä. Jälkimmäisestä voi kertoa Nikolauksen pyrkimys kaikella sotilaallisella tarmolla olla äärimmäisen oikeudenmukainen. Sotilaskoulutus saattoi vaikuttaa myös siihen, että hänellä oli taipumus joskus kohdella työntekijöitään kuten jalkaväkisotilaita. (Landon 1980, 325—326.)

Nikolauksen ja Haydnin suhdetta kuvaavat hyvin eräät tapahtumat hovissa. Haydnin vastuihin kuului myös muusikoiden käyttäytyminen, joka saattoi joskus olla ailahtelevaista. Haydn toimi näissä tilanteissa aina soittajiensa etua puolustaen. On kutkuttavaa kuvitella, että Haydn olisi tietoisesti pehmittänyt ruhtinasta barytonsävellyksillä jonkun ongelman ratkaisemiseksi. Suoranaista näyttöä barytontriojen ruhtinaalle toimittamisen ja jonkin ongelmatilanteen ratkaisun välillä ei ole, mutta yhden Haydnin kirjeen perusteella tämä ainakin kerran yhdisti samaan kirjeeseen puoli tusinaa barytontrioja ja pyynnön uusista soittimista.

Haydn kirjoitti kirjeessään joulukuussa 1766 ruhtinas Nikolaukselle toimittaneensa kuusi uutta barytontrioa ruhtinaan nimipäivän kunniaksi ja tiedusteli, kuinka ruhtinas halusi ne sidottavan. Samalla Haydn lupasi tehdä ruhtinaan vaatimat korjaukset aikaisemmin sävellettyihin kuuteen trioon. Kirjeen jälkiosassa Haydn selvittää oboeitten surkean tilan ja kuinka ne voisi korvata wieniläisen Mathias Rockobauerin rakentamilla uusilla soittimilla. Kirjeen seuraukset eivät vastanneet odotuksia: Muutamaa päivää myöhemmin Haydn sai ruhtinaalta joululahjaksi 12 dukaattia, mikä oli ilmeisesti seurausta ooppera *La Cantarinan* esittämisestä. (Landon

1978, 126—127.)

Kaksi ensimmäistä Haydn-biografia, hänet henkilökohtaisesti tunteneet Albert Christoph Dies (1755—1822) ja Georg August Griesinger (1769—1845) kertovat molemmat saman tarinan: Haydn halusi yllättää ruhtinas Nikolauksen opettelemalla salassa soittamaan barytonia. [Taustalla saattoi myös olla tarve tutustua paremmin soittimeen ja sen mahdollisuuksiin.] Nikolauksen mukaan barytonille sai säveltää vain tiettyihin sävellajeihin. Harjoiteltuaan puolen vuoden ajan myöhään iltaisin Haydn viimein esiintyi ruhtinaalle soittaen barytonia monissa sävellajeissa ja odottaen innokkaita suosionosoituksia. Ruhtinas näytti kuitenkin välinpitämättömältä ja huomautti ainoastaan, että ”Haydn, teidän pitäisi tietää paremmin” Haydn kertoi myöhemmin Diesille, että

ymmärsin pian ruhtinasta, vaikka ensin välinpitämättömyys tuntui pahalta. Tylyn vastauksen johdosta luovuin ajatuksesta tulla hyväksi barytonin soittajaksi. Muistin jo saavuttaneeni hieman mainetta kapellimestarina enkä virtuoosina. Soimasin itseäni puolen vuoden laiminlyönnistä säveltämisessä ja palasin siihen uudella tarmolla. (Landon 1978, 159.) (Oma käännös.)

Yksi tunnetuimmista tarinoista Haydnista ja ruhtinaasta liittyy ”Jäähyväis-sinfoniaan”: soittajat olivat Esterházassa vähien majoitustilojen vuoksi ilman puolisoitaan. Vuonna 1772 oli kesäkausi Esterházassa venynyt jo useita viikkoja ja puolisoitaan ikävöivät soittajat kääntyivät apua saadakseen Haydnin puoleen. Tästä tuloksena syntyi kuuluisa ”Jäähyväis-sinfonia” nro 45. Teoksen loppua kohden soitin kerrallaan hiljenee. Ruhtinaalle ensi kertaa esitettäessä sai jokainen soittaja ohjeen osuutensa loputtua sammuttaa kynttilä nuottitelineessään ja poistua soittimensa kanssa. Ruhtinas ymmärsi eleen ja määräsi seuraavana päivänä hovin palaamaan Eisenstadtin perheidensä luokse. Toinen tämän sinfonian syntyyn mahdollisesti vaikuttanut tekijä voi olla ruhtinaan suunnitelma vähentää soittajia ja leikata jäljelle jäävien palkkoja. (Landon 1978, 180.)

Péter Esterházyn sukukronikkamaisia piirteitä sisältävässä romaanissa *Celestial Harmonies* (2004) on kuvaus ruhtinaan ja Haydnin suhteesta:

Isäni kunnioitti Haydnia, henkilönä ja taiteilijana. Hän istutti tämän päivälliselle pöytänsä lukuisia kertoja. Tosin vieraiden läsnäollessa Haydnille katettiin lasten kanssa viereiseen huoneeseen. Eräänä päivänä kaksi

maineikasta englantilaista tuli vierailulle; hienot, eksoottiset hajuvedet julistivat heidän tuloaan etäältä. He järjestivät lordi Nelsonin vierailua ja istuttuaan pöytään tiedustelivat heti Haydnia. Haydn syö omissa oloissaan, valehteli isäni silmää räpäyttämättä. Englantilaiset olivat niin innoissaan Haydnista, että isälläni ei ollut muuta vaihtoehtoa kuin raahata hampaitaan kiristellen Haydn viereisestä huoneesta ja valloittavasti hymyillen istuttaa tämä omaan pöytänsä. Englantilaiset olivat seitsemännessä taivaassa, Haydn ei sen sijaan ollut moksiskaan. Hetken mielijohteesta (tai kostonhimosta) isäni tilasi illalliseksi sinappimunuaisia, mikä on kihtiä potevalle, kuten Haydnille, todella kohtalokasta. Kaikki olivat kuitenkin tyytyväisiä ateriaan. (Sanonnan mukaan palvelijoilla on reumatismi ja heidän isännillään kihti. Mikä todistaa kuinka hyvin huolehdimme Haydnista.) (Esterházy 2004, 15—16.) (Oma käänös.)

### 3.2.2 Haydnin barytonteokset

Nikolaus Esterházyyn huomautettua kirjeessään 3. lokakuuta 1765 Haydnille uusien barytonkappaleiden puutteesta, tämä alkoi laatia luonnosluetteloa todistaakseen täyttävänsä työsopimuksen ehdot. Luettelon ansiosta tiedämme hänen sävellystensä tarkan määrän Esterházyjen palveluksessa vuosina 1761—1794. Teosten yksilöimisessä käytetty Hoboken-numerointi perustuu hollantilaisen keräilijän ja bibliografin Anthony van Hobokenin (1887—1983) teokseen *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd.1 (Instrumentalwerke)*. Siinä Haydnin tuotanto on jaettu ryhmiin eri kokoonpanojen mukaisesti. Barytonteokset on jaettu seuraaviin ryhmiin: teokset barytonille ja eri soittimille, triot barytonille, alttoviululle (viululle) ja sellolle, duot barytoneille ja bassolle tai ilman bassoa [selloa] sekä konsertot barytonille. Henlen kustantamon julkaisemissa Haydnin barytonteoksissa mainitut sävellykset perustuvat luonnos-luettelon ja Hobokenin teosluettelon lisäksi Haydnin omaan, kopistinsa Johann Elsslerin kanssa vuonna 1805 laatimaan teosluetteloon (Gerlach 1969, VI—VIII). Hobokenin luettelo on nähtävissä internetissä esimerkiksi wikipedian saksankielisessä versiossa (<http://de.wikipedia.org> 2006).

Haydnin kadonneet sävellykset barytonille eri soitinten kanssa ovat 1760-luvulta. Niihin kuuluu kolme divertimentoa barytonille, kahdelle luonnontorvelle,

alttoviululle ja sellolle, yksi divertimento kahdelle barytonille ja kahdelle luonnon-torvelle sekä yksi divertimento cembalolle, barytonille ja kahdelle viululle. Barytonille ja sellolle tai toiselle barytonille on 14 kadonnutta sävellystä, jotka ovat nimiltään duettoja, sonaatteja tai divertimentoja. Haydn sävelsi barytonille myös konserttoja, joista kolme on barytonille, kahdelle viululle ja bassolle ja yksi kahdelle barytonille, kahdelle viululle ja bassolle. Syitä teosten katoamiseen ei tunneta; mahdollisesti ne eivät saavuttaneet ruhtinaan suosikkiteosten asemaa, eikä niitä kirjoitettu puhtaaksi ja sidottu barytontriojen tapaan. Käsikirjoituksiksi jääneet teokset ovat todennäköisesti alttiimpia tuhoutumaan kuin kaksin suojatut nuottikirjat. Suurin osa kadonneista teoksista on barytonille ja sellolle, mistä voi olettaa niiden olleen jossain määrin pedagogisesti painottuneita. Ruhtinaan harjaannuttua barytonin soittoon jäivät teokset hiljalleen pois käytöstä.

Esittelen säilyneet teokset järjestyksessä pienestä kokoonpanosta kohti suurempaa. Neljästä duetosta vain nro 2 on säilynyt alkuperäisenä versiona kahdelle barytonille. Numerot 1, 3 ja 4 ovat säilyneet huilulle, viululle ja bassolle tehtyinä sovituksina, jotka eivät ilmeisesti ole Haydnin kynästä. Neljännen dueton finaalin keskiosa on sovitus vuonna 1765 sävelletystä sinfoniasta nro 28 (Hoboken I: 28). *Zwölf Cassationsstücke für zwei Barytone und Bass* on sävelletty vuosina 1765—1766. (Cassation on 1700-luvulla käytössä ollut serenadia vastaava sävellystyyppi, jota usein esitettiin ulkona). Teosta voi pitää enemmän löyhästi yhteensidottuna sarjana kuin kokoelmana erillisiä kappaleita. Toisessa kappaleista soi duuriversio Haydnin tuona vuosikymmenenä usein mollissa käyttämästä melodiasta. Yllätyksellistä on poloneesin käyttö kahdeksannessa kappaleessa; sen tapaa tämän teoksen lisäksi vain barytontriossa nro 97 ja varhaisessa pianotriossa Hoboken XV: 36. (Gerlach 1969, VII.) Landonin mukaan yksittäisten osien lyhyet kestot viittaavat teoksen alkuperäksi jotakin ruhtinaan krenatööreille tehtyä puhallindivertimentoa, koska soittajilta loppui ilma. Teos on myös ilman muutoksia helposti soitettavissa kahdella viululla ja sellolla tai kahdella oboella (tai huilulla tai klarinetilla) ja kahdella fagotilla. (Landon 1978, 355.)

Suurimman teosryhmän muodostavat 126 divertimentoa barytonille, alttoviululle (paitsi triot 89—91 viululle) ja sellolle, joita nimitetään yleisesti barytontrioiksi. Niiden suuresta määrästä huolimatta Haydn pystyi pitämään teosten tason erittäin korkeana. On syytä muistaa, että samaan aikaan kun häneltä odotettiin jatkuvaa barytontriojen virtaa, mielellään kuusi trio kerrallaan, hän sävelsi laajoja oopperoita ja oratorioita, 18 jousikvartettoa, useita pianosonaatteja, 30 sinfoniaa ja suuren joukon muita teoksia.



Landon siteeraa Hans Kellera, joka on sanonut jousikvartettojen olevan pikemminkin soittajia kuin kuulijoita varten, mikä vielä enemmän pitää paikkansa barytontriojen osalta. Haydn käyttää hyväkseen barytonin erikoista sointia muunnellen jatkuvasti tummaa altto-tenori-basso-yhdistelmää. Parhaiten yhtyeen ominaisuudet tulevat esille hitaissa adagio-osissa – ne ovat näiden teosten parasta antia. (Landon 1978, 350.)

Varhaisimmat barytontriot (Hoboken XI: 1—12) on oletettavasti sävelletty vuoden 1765 loppuun mennessä. Ensimmäinen päivätty käsikirjoitus on trio 24 vuodelta 1766, joten oletus perustuu ruhtinaan mainittuun kirjeeseen 3. 10. 1765, jossa Nikolaus toteaa barytonsävellysten määräksi ”vain muutamia”. Hubert Unverricht (1969, 148) on tutkinut Haydnin luonnosluettelon merkintöjä ja esittää triojen 2 sekä 5 monien poikkeuksellisten huolimattomuuksien tai suoranaisten virheiden perusteella, että triot 1—5 on sävelletty heti kirjeen jälkeen. Ylipäätään monet trioista 1—12 ovat säilyneet vain erilaisina sovituksina ja eri sävellajeissa kuin alkuperäiset teokset. Näissä ensimmäisissä barytontrioissaan Haydn kokeili lukuisia eri muotoratkaisuja. Erikoinen kokoonpano rohkaisi häntä käyttämään muunnettua *sonata da chiesa* -muotoa (hidas-nopea-hidas-nopea) useammin kuin laajemmissa teoksissaan. Ensimmäiset triot ovat jo kolmiosaisia myöhempien tapaan. Neljä niistä alkaa adagiolla ja yksi allegrettolla. Kolmessa triossa on ensiosana andante- tai allegretto-teema variaatioineen. Usein toistuu avausosana myös tasa- tai kolmijakoinen moderato. Teos jatkuu menuetilla ja prestolla tai allegrolla, menuetin saattaessa olla myös viimeisenä osana. (Landon 1980, 538—539.)

Nikolaus Esterházy'n mielestä barytonilla saattoi soittaa vain joissain tietyissä sävellajeissa. (Pyrkikö Haydn todistamaan jotain muuta omalla barytoninsoitollaan? kts. ed. luku.) Barytontriot ovatkin yleensä F-, C-, G-, D- tai A-duurissa. Monet yksittäiset osat olivat sovituksia Haydnin omista tai muiden suosituista teoksista kuten "Che faró senza Euridice" Gluckin oopperasta *Orfeo* (1762). Haydn saattoi barytontrioissa kokeilla ideoitaan ennen niiden soveltamista laajemmissa teoksissa: jousikvartettojen op. 20 fuugamaisilla finaaleilla on monia yhtäläisyyksiä triojen finaalien kanssa. Fuugamaisia piirteitä on trioissa 33, 40, 53, 56, 71, 75 ja 81 (kaksoisfuuga), täyteensä kehittynyt fuuga on trioissa 97, 101 (osan nimenä *Fuga a 3 soggetti in contrapunto doppio*) ja 114. (Landon 1978, 350.)

Monet yksittäiset osat ovat sovituksia Haydnin omista teoksista, paitsi jo mainittu Gluckin aaria "Che faró senza Euridice". Lainaukset heijastavat Nikolauksen

omaa makua ja sitä mitä hän halusi itse soittaa. Landon (1978) luettelee seuraavat lainaukset:

Trio/osa	lainauksen lähde
2/I	Haydn: tunnetaan myös cembalo-versiona, julkaistu n. 1765 (vrt. Hoboken XVII: 8).
5/I	Gluck: "Che faró senza Euridice" oopperasta <i>Orfeo</i> (1762).
29/I	Haydn: "Che visino delicato" oopperasta <i>La canterina</i> (1766).
35/III	Yövahdin laulu, aikanaan tunnettu kansansävelmä. Esiintyy myös barytonkappaleessa <i>Cassationsstück</i> (Hoboken XII: 19, nro 2) ja lukuisissa muissa Haydnin teoksissa.
37/I	Haydn: pianosonaatti nro 14/I.
38/I	Haydn: <i>Il maestro e lo scolare</i> , divertimento cembalolle 4-kät. (Hoboken XVIIa: 1).
52/III	Haydn: sinfonia nro 58/III "Menuet alla zoppa" (suom. ontuva menuetti).
64/I	Gregoriaaninen Alleluja-sävelmä, myös Haydnin sinfoniassa nro 30/I.
76/III	Haydn: teoksesta <i>Flötenuhrille</i> eli mekaanisille pilliuruille (Hoboken XIX: 6).
82/III	Haydn: teoksesta <i>Flötenuhrille</i> (Hoboken XIX: 5).
97/I, VI, VII	Haydn käyttää näitä osia myöhemmin uudestaan William Forsterille lähettämässään triossa (Hoboken IV: 9).
103/I, II	Haydn: Divertimento cembalolle, barytonille ja kahdelle viululle (kadonnut) ja pianotrio nro 17 (Hoboken XV: 2).
110/I, II	Haydn: Divertimento cembalolle, kahdelle viululle ja sellolle (Hoboken XIV: 8). (Landon 1978, 350.)

Neljän trion (36, 51, 77 ja 109) avausosassa on joulunaikaan perinteisesti liittyvä keinuva siciliano-rytmi. Kahden trion (43, 76) menuetit heijastavat kreivi Morzinille sävellettyjen puhallindivertimentojen (Hoboken II: D18) varhaisempaa scherzoa, mutta samalla ennakoivat op. 33 jousikvartettojen scherzo-osia. Vuonna 1767 sävellettyjen triojen (53, 54, 55 ja 58) tasajakoiset moderato-ensiosat edeltävät jousikvartettoja op. 9. Haydn jatkaa sonata da chiesa -perinteen lisäksi barokin trionsonaatin perinnettä

erityisesti myöhemmissä trioissa painopisteiksi muodostuvissa Adagio-osissa. (Landon 1978, 351—2.)

Divertimento eli kvintetto barytonille, kahdelle käyrätorvelle, alttoviululle ja sellolle (Hoboken X: 10) on säilynyt Carl Franzin nuotistossa ja sävelletty mahdollisesti vuoden 1768 tienoilla juuri Franzille. Teos on luonnosluettelossa otsakkeen ”Divertimento” alla, ”Quintetto 2do” on lisätty siihen myöhemmin. Kvintetto alkaa kuin kadonnut divertimento puhaltimille (Hoboken II: 5) F-duuri, joka on mahdollisesti ollut kvinteton esikuvana. (Kadonnut divertimento on mainittu luonnosluettelossa). Siinä esiintyvät musiikin historiassa ensimmäistä kertaa käyrätorvilla sordinot, kuten myös alttoviululla, jolla merkintää oli toki käytetty aikaisemminkin. Teoksen rakenne on muunnettu sonata da chiesa -muodosta ja sen käyrätorviosoudet ovat äärimmäisen vaativia. (Landon 1978, 355.)

Haydnin oktetot eli "Divertimenti a otto voci" ovat barytonille, kahdelle käyrätorvelle, kahdelle viululle, alttoviululle, sellolle ja violonelle. Oktetoista vain toinen ja kolmas ovat säilyneet alkuperäisessä kokoonpanossaan. Loput niistä ovat tallentuneet jälkipolville sovituksina, jotka ilmeisesti eivät ole kaikki Haydnin itsensä laatimia. Joissakin niistä on alkuperäinen barytonin osuus kirjoitettu huilulle tai oboelle, mutta sovituksia on myös pelkille jousiyhtyeille. Artaria julkaisi Wienissä jo vuonna 1781 kuusi näistä oktetoista, joissa barytonin tilalla oli huilu. Eräässä toisessa itävaltalaisessa käsinkirjoitetussa kopiassa oli kuusi oktettoa ilman barytonia sovitettuna septetoiksi ja hampurilaisen teatterimusiikkikokoelman neljässä oktetossa oli barytonin tilalla oboe ja teosten niminä sinfonia. Oktettojen numerointi vaikuttaa varsin epäjohdonmukaiselta. Sonia Gerlach (1969, VII) perustelee teosten numeroinnin vastoin luettelonumerointia ajalle tyypilliseksi sävellajien mukaan ryhmittelyksi, joka jakaa kuusi ensimmäistä oktettoa selvästi kahteen kolmen teoksen ryhmään seitsemännen jäädessä erilliseksi teokseksi. Näitä teoksia kutsutaan myös barytonoktetoiksi.

Barytonoktetot ovat erityisen merkittäviä Haydnin tuotannossa divertimento-muodon uudistamisen ja elävöittämisen vuoksi. Toinen ja kolmas oktetto ovat myös viimeisiä sonata da chiesa -muotoisia teoksia ja siten yhteenveto Haydnin pitkään harjoittamasta barokin perinnöstä. Nämä kaksi teosta kuvaavat koko oktettosarjan epätavallisuutta: ne näyttävät määrittelevän barytonia soittavan, kuuntelijaksi siirtyvän ruhtinaan sekä julkisen hyväksynnän ja sisäisen kutsumuksen välissä tasapainoilevan Haydnin suhdetta. Oktettojen hitaissa osissa esiintyvä puhtaus, kauneus ja syvällisyys ovat Haydnia parhaimmillaan. (Landon 1978, 356—359.)

Haydn oli säveltänyt jo ennen Esterházyjen palvelukseen tuloaan vuonna 1761 lukuisia divertimentoja erilaisille jousi- ja puhallinyhtyeille. Hänellä oli tapana ottaa jokin aikaisemmin käytössä ollut muoto myöhemmin uudelleen käyttöön. Näin tapahtui divertimenton lisäksi myös messuissa ja jousikvartetoissa. Barytonoktettojen erityispiirre on käyrätorven ilmaisuvarojen laajentaminen äärirajoille ylä- ja alarekistereissä. Esterházassa tämäntyyppinen käyrätorviakrobatia päättyi vuonna 1776 Carl Franzin lähdettyä orkesterista. Haydn jatkoi myöhemmissä teoksissaan käyrätorven alarekisterin käyttöä, mutta ylä-äännet poistuivat käytöstä lukuun ottamatta joitakin satunnaisia kertoja.

Landonin (1980, 349) mukaan nämä seitsemän oktettoa ovat Haydnin jäähyväissävellykset ruhtinaan barytoninsoitolle, koska Haydn ei enää säveltänyt vuoden 1775 jälkeen tälle soittimelle. Ruhtinas kuitenkin ilmeisesti jatkoi barytoninsoittoaan, koska Haydn allekirjoitti kuitin lokakuussa 1778 nuottikirjoista ”Hänen Korkeutensa barytonille, jotta triojeni viides osa voidaan tänä talvena kopioida” (Landon 1980, 404). Tämän perusteella on varsin todennäköistä, että Nikolaus jatkoi edelleen harrastustaan. Kenties hänen barytoniteosten kirjastonsa oli niin laaja, ettei uusiin teoksiin ollut tarvetta.

Yleisesti syynä Haydnin barytoniteosten säveltämisen lopettamiseen pidetään sekä hänen että ruhtinaan mielenkiinnon suuntautumista näyttämöteoksiin. Barytoninsoitto on saattanut kuitenkin jossain määrin jatkua. Ruhtinaan barytoninsoitto oli yksityistä aluetta, josta on säilynyt vain joitain anekdootteja, joten aihe on avoin erilaisille vaihtoehdoille.

### 3.2.2.1 Barytontrioja Monreposissa

Rainer Knapas kirjoittaa teoksessaan *Monrepos. Ludwig Heinrich Nicolay och hans värld i 1700-talets ryska Finland* (2003, 145), kuinka Nicolay kirjoitti kirjeessään vuonna 1785 saaneensa hiljattain viitisenkymmentä trioa gamballe itseltään Haydnilta, joka oli säveltänyt ne mesenaatilleen Esterházyin ruhtinaalle. Haydnin barytontriot olivat vain ruhtinaan omaan käyttöön, mutta Haydn ilmeisesti uskalsi joskus venyttää sopimuksensa asettamia rajoituksia ja lähettää niitä tilaajille. Tiedossani ei ole muita tapauksia, joissa Haydn olisi toimittanut barytontrioja Esterházán ulkopuolelle. Tutkimuksen edistyessä saattaa samanlaisia tietoja tihkua lisää ja voimme saada lisävalaistusta Haydnin barytoniteosten leviämisestä.

Nicolayn kirjoitettaessa kirjettään ruhtinaan mielenkiinto oli ollut jo kymmenkunta vuotta kohdistuneena oopperaan, joten Haydn saattoi lähettää varsin huoletta kauas Pietariin barytontrioja Nicolaylle. Nicolayn mielestä Haydnin triot olivat liian helppoja ja hän soittikin mieluummin gamballe sovittamiaan viulu- ja sellosävellyksiä, kuten Boccherinia (Knapas 2003, 145). Monreposin kartanon Nicolay osti vuonna 1788, joten on mahdollista, että siellä olisi soitettu myös barytontrioja, vaikka ne eivät olisi kuuluneetkaan isännän lempiteoksiin.

Ludwig Heinrich Nicolay (1737—1820) toimi yli kolmekymmentä vuotta Venäjän hovin lähipiirissä ja lopulta Pietarin tiedeakatemian presidenttinä. Hän kuuluu Suomen kulttuurin historiaan ennen kaikkea kahdesta syystä: 1800-luvun alussa hän rakensi omistamansa Monreposin kartanon maille Viipurin lähelle maan kuuluisimman romanttisen maisemapuiston, ja hänen kirjastonsa on ylivoimaisesti merkittävin säilynyt 1700-luvun eurooppalaista valistuskulttuuria kuvastava kirjakokoelma Suomessa. (Knapas 1997.)

### 3.2.3 Muut Nikolaus Esterházyille säveltäneet

Lähes kaikki Nikolaus Esterházyille barytonteoksia säveltäneet olivat tämän hovin palveluksessa. Sävelsivätkö nämä oma-aloitteisesti vai Haydnin tai ruhtinaan ehdotuksesta, ei ole selvillä. Ilmeisesti ruhtinaan kanssa kamarimusiikkia eli barytontrioja soittaneet muusikot myös sävelsivät teoksia barytonille. Fruchtman luettelee seuraavat heistä barytonille säveltäneiksi: Carl Franz, Anton Kraft, Andreas Lidl, Joseph Purksteiner, Luigi Tomasini, Joseph Weigl ja Joseph Fiala. Ruhtinaan asiamies Italiassa, tšekkiläinen viulunsoittaja ja säveltäjä Wenzel Pichl, sävelsi suuren joukon teoksia barytonille, jotka eivät ole säilyneet. Anton Neumann on poikkeus tässä barytonille säveltäneiden joukossa, sillä hänellä ei ollut tunnettua yhteyttä Esterházyin hoviin. (Fruchtman 1960, 33—42.)

Joseph Fiala (1748—1816) oli böömiläissyntyinen säveltäjä sekä oboen, sellon ja viola da gamban -soittaja. Vuodesta 1774 Fiala toimi oboensoittajana ruhtinas Oettingen-Wallersteinin orkesterissa Schwabenissa ja edelleen Münchenin hoviorkesterissa vuodesta 1777. Münchenissä Fiala tutustui Mozartiin ja heistä tuli perheystäviä. Vuoden 1778 lopussa Fiala muutti Salzburgiin arkkipiispa Hieronymus Colloredon orkesterin oboensoittajaksi. Hän alkoi keskittyä yhä enemmän sellon ja

viola da gamba -soittoon esimerkiksi Salzburgissa Mozartin *Die Entführung aus dem Serail* -oopperan esityksen soolosellistinä. Kun rintakivut estivät Fialaa soittamasta oboeta, erotti arkkipiispa Colloredo hänet vuonna 1785 ja Fiala muutti Wieniin. Tältä ajalta on vahvistamaton merkintä erään Joseph Fialan toimimisesta ruhtinas Esterházyn puhallinmusiikin johtajana. Mainittakoon vielä, että Fiala teki vuonna 1786 matkan Pietariin, missä perusti orkesterin ruhtinas Orlovin hoviin. Säveltäjänä Fialalle luonteenomaista oli böömiläinen monipuolisuus. Samoin Mozartin vaikutus nimenomaan hänen kamarimusiikissaan on kiistämätöntä. (Reinländer 2006.)

Fruchtmanin (1962, 8) mukaan Fialan nimeä ei mainita aikaisemmissa barytonia koskevissa kirjoituksissa. Landonkaan ei mainitse Fialaa. Fialan sävellyksen *Sonata per il viola da gamba con violino e violoncello* kansilehdelle on kirjoitettu "viola paridon o viola da gamba". Teoksen barytontriomainen kokoonpano tukee osaltaan Fialan mahdollista yhteyttä Esterházyn hoviin.

Sleesia-laissyntyinen käyrätorven ja barytoninsoittaja Carl Franz (1738—1802) aloitti 9-vuotiaana käyrätorviopintonsa. Hän sai vuonna 1758 paikan Olmützin arkkipiispa-ruhtinaan hoviorkesterissa. Seuraava tärkeä kiinnitys ensimmäisenä käyrätorvensoittajana Nikolaus Esterházyn orkesterissa kesti 14 vuotta (1763—76). Esterházan aikana Franz oppi soittamaan barytonia ja soitti tarvittaessa orkesterissa myös viulua. Esterházyn orkesterista lähdettyään Franz liittyi Bratislavassa kardinaali Batthianyn orkesteriin sen hajottamiseen vuonna 1784 saakka. Hän teki useita kiertueita barytoninsoittajana Englannissa, Preussissa, Venäjällä ja muualla ennen palaamistaan Wieniin, missä soitti käyrätorvea orkesterissa. Franzin viimeinen työpaikka oli Carl Danzin johtama Münchenin hoviorkesteri, mihin hän liittyi vuonna 1787 ja soitti siinä elämänsä loppuun asti. (Fitzpatrick & Bryan 2006.)

Käyrätorvensoittajana Franz hallitsi luonnontorven soittamisessa tarvittavan tukkimisote-tekniikan ja laajensi äänialaa ala- ja ylärekisterissä saavuttaen lopulta neljän oktaavin äänialan. Vaikka Haydn sävelsi sinfonioidensa nro 13, 72, 31 ja 51 sekä barytonoktettojen ja -kvinteton käyrätorviosuudet Franzille, niin vasta barytoninsoitto teki tästä kuuluisan. Franzin barytonin 7 jousella soitettavaa kieltä ja 16 resonanssikieltä tekivät mahdolliseksi soittaa kaikkea klassisen barytonin ohjelmistoa. Haydn ilmeisesti tarkoitti joitakin barytoniteoksistaan juuri Franzin soitettavaksi. On mahdollista, että Franzin lähdöllä Esterházyn palveluksesta vuonna 1776 oli jotain tekemistä Haydnin barytoniteosten säveltämisen lopettamisen kanssa. (emt.)

Haydnin säveltämäksi oletettua kantaattia *Deutschlands Klage auf den Tod des Grossen Friedrichs Borussens König* (Hoboken XXVIb:1) pidetään nykyisin Franzin säveltämänä. Hänen tiedetään esittäneen kantaattia vuonna 1788 sekä yksin laulaen ja itseään barytonilla säestäen Nürnbergissä että sopraano Constanza Valdesturlan kanssa Leipzigin Gewandhausissa. Teoksen säilynyt käsikirjoitus sisältää vain sopraanon osuuden ja bassolinjan ilman barytonin osuutta. Barytonin osuuden on rekonstruoinut Peter Holman ja julkaissut Corda Music Publications vuonna 1998. (Holman 1998.) Fruchtman nimeää *Grove's Dictionary of Music and Musicians* -teoksen perusteella Franzin myös barytoniteosten säveltäjäksi, mutta epäilee tiedon perustuvan käännösvirheeseen (Fruchtman 1960, 36). Viittaus jää hämäräksi, koska Fitzpatrickin ja Bryanin artikkeli *Grove Online 2007* -tietokannassa ei mainitse yhtään Franzin säveltämää teosta.

Anton Kraft (1749—1820) oli böömiläissyntyinen sellonsoittaja. Hän opiskeli Prahan yliopistossa lakia ja filosofiaa sekä samanaikaisesti sellonsoittoa, joka lopulta vei voiton uranvalinnassa. Ruhtinas Nikolaus kuuli Kraftin soittoa Wienissä ja palkkasi tämän välittömästi orkesteriinsa vuonna 1778, missä Kraft toimi aina orkesterin hajottamiseen vuonna 1790 saakka. Esterházyn orkesterissa soittaessaan Kraft opetteli soittamaan myös barytonia. Kraft teki Esterházyn orkesterin hajottamisen jälkeen lukuisia kiertueita Euroopassa. Hän liittyi Wienissä ensin ruhtinas Grassalkovichin ja sitten kreivi Lobkokowitzin orkesteriin. Kraft oli mukana perustamassa kuuluisaa Schuppanzigh-jousikvartettia ja hänestä tuli myös Beethovenin varhaisten selloteosten suosittu esittäjä. Beethoven sävelsi kolmoiskonserttonsa op. 56 sello-osuuden Kraftille, joka soitti sen teoksen kantaesityksessä vuonna 1808. Kraft sävelsi lähinnä kamarimusiikkia: sonaatteja ja duettoja sellolle, jousikvartettoja sekä trioja kahdelle barytonille ja sellolle. Barytoniteokset ovat kaikki kadonneet. (Wessely & Wijsman 2006.)

Ruhtinas Nikolauksen ja Kraftin barytonduettojen soitosta on mielenkiintoinen anekdootti, joka toistuu useimmissa barytonia käsittelevissä lähteissä. Tarinan mukaan ruhtinas halusi soittaa aina ensimmäistä stemmaa. Kraft oli säveltänyt duettoja [kadonneet] ja he soittivat niitä ensimmäistä kertaa: ensimmäisen barytonin osuus säesti varsin usein toista stemmaa, mikä alkoi ärsyttää ruhtinasta. Hän antoi määräyksen: Antakaa minulle stemmanne. Nikolaus yritti useita kertoja soittaa toista stemmaa siinä kuitenkaan onnistumatta ja huomautti lopulta: Kirjoittakaa vastedes sooloja vain minun stemmaani, koska parempi soittotaitonne ei ole taidetta, vaan oma syyne ("Schreib er

künftighin nur Solo für meine Stimme, denn dass er besser spielt als ich ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit"). (Lessing 1971, 150.)

Tarina antaa välähdyksen soittavan ruhtinaan ja muusikoiden välisestä suhteesta: Siihen sisältyi molemminpuolista kunnioitusta, mutta jokaisen piti pysyä lestissään. Tarinan ilmeinen tapahtuma-ajankohta antaa uutta tietoa barytoninsoiton kestosta Esterházyn hovissa. Kraft palkattiin Esterházyn hoviin vuonna 1778, joten anekdootti todistaa ruhtinaan soittaneen barytonia vielä vuoden 1775 jälkeen, vaikka Landonin (1978, 349) mukaan ruhtinaan mielenkiinto oli kääntynyt jo vuonna 1775 barytonista oopperaan.

Andreas Lidl (k. ennen 1789) oli wieniläissyntyinen barytonin ja viola da gamban -soittaja. Ruhtinas Nikolaus palkkasi kuuluisan barytonvirtuoosin hoviinsa vuonna 1769. Landonin mukaan on mahdollista, että Carl Franz tästä syystä irtisanoutui orkesterista, mutta Haydn kuitenkin suostutteli tämän palaamaan orkesteriin (Landon 1978, 160). Lidlin tehtävä Esterházyn hovissa oli soittaa vain barytonia, mutta Landonin mukaan Lidl liittyi todennäköisesti orkesteriin tarvittaessa soittimenaan sello tai basso (emt., 92). Haydnin kuittaama lasku, josta ilmenee Lidlille barytonkappaleita varten toimitettu nuottipaperi, todistaa Lidlin toimeen kuuluneen ilmeisesti myös barytonteosten säveltäminen (emt., 162). Pitikö Lidlin soittaa ruhtinaan tai Franzin kanssa esimerkiksi barytonduettoja tai *Zwölf Cassationsstücke* -teoksia? -Nikolaus oli mieltynyt mahdollisesti myös barytonteosten kuunteluun. Jos Franz puolestaan sanoi itsensä irti Lidlin kiinnittämisen johdosta, hänen oli ehkä vaikea hyväksyä soittamista tämän kanssa. Lidl lähti ennen Kraftin kiinnittämistä vuonna 1775, joten hovin kaksi ammattilaisbarytoninsoittajaa olivat juuri Franz ja Lidl. Haydnin ei sopinut barytonia soittaa (kts. luku 3.2.1).

Lidl lähti Esterházyn palveluksesta vuonna 1774, jonka jälkeen hän esiintyi eri puolilla Eurooppaa. Esiinnyttyään Augsburgissa vuonna 1776 hän matkusti vuonna 1778 Lontooseen, missä hän esiintyi sekä barytonin että viola da gamban -soittajana. Lidl soitti Lontoon tunnetussa Bach-Abel-konserttisarjassa vuonna 1777 viulisti Franz Lamotten kanssa. Lidlin poikkeuksellisen runsaskielisessä barytonissa oli kromaattisesti viritettynä 27 resonanssikieltä, joten sillä kykeni soittamaan koko baryton-ohjelmistoa. Lidlin pojanpoika esitteli soitinta Lontoossa Antikvaarien yhdistyksen (Society of Antiquaries) tapaamisessa vuonna 1849. Soitin oli Tielken vuonna 1687 rakentama, ja Andreas Lidlille sen oli lahjoittanut Salzburgin arkkipiispa. Tämä soitin oli näytteillä Lontoossa myös vuonna 1862. (Platt & Pamplin 2006.) Gartrellin mukaan soittimen



nykyinen sijainti on tuntematon (Gartrell 2003, 128).

Landon siteeraa Charles Burney'n Lidlin kuoleman jälkeen kirjoittamaa kuvausta:

--[Lidl] played with exquisite taste and expression upon this ungrateful instrument, with the additional embarrassment of base strings at the back of the neck, with which he accompanied himself, where there is but one musician; but to be at the trouble of accompanying yourself at the great concert, surrounded by idle performers who could take the trouble out of your hands, and leave them more at liberty to execute, express, and embellish the principal melody, seemed at best a work of supererogation. The tone of the instrument will do nothing for itself, and it seems with Music as with agriculture, the more barren and ungrateful the soil, the more art is necessary in its cultivation--

(Burney 1789, *A General History of Music*, vol. IV, 1020. Lainattu teoksessa Landon 1978, 159.)

--[Lidl] soitti hienostuneella maulla ja ilmeellä tätä epäkiitollista soitinta, johon oli kaulan taakse lisävaikkeudeksi lisätty bassokieliä, joilla hän itse säesti itseään. Vaikutti liioittelulta nähdä tästä vaivaa konsertissa, missä läsnä olevat joutilaat esiintyjät voisivat antaa auttavan kätensä ja antaa hänen esittää, ilmaista ja koristella melodiaa. Itse ääni soittimessa ei ole vaikuttava, ja musiikissa näyttäisikin olevan kuin maanviljelyksessä: Mitä köyhempi ja epäkiitollisempi maaperä, sitä työläämpää viljely-- (Oma käännös.)

Lidl julkaisi Lontoossa kahdeksan opuksen verran kamarimusiikkia eri kokoonpanoille: duettoja, trioja, kvartettoja ja kvintettoja jousille, joiden mukana saattoi olla huilu tai oboe sekä joitain yksittäin tai eri antologioissa julkaistuja lauluja. (Platt & Pamplin 2006.) Lidlin julkaistussa kamarimusiikkituotannossa on todennäköisesti mukana teoksia, joissa on aikaisemmin ollut viulun, huilun tai oboen tilalla baryton. Teosten sovittaminen eri kokoonpanoille oli ajalle tyypillistä.

Anton Neumann syntyi Brnossa, Määrissä, vuosien 1720 ja 1730 välisenä aikana. Musiikillisen koulutuksensa hän sai todennäköisesti Wienissä ilmeisesti joltain vähemmän tunnetulta opettajalta, sillä toimiessaan Olmützin tuomiokirkon musiikinjohtajana vuosina 1759—63 hänestä tehtiin valitus, jonka mukaan tämä ”ei ollut opiskellut sävellystä kellään klassisella säveltäjällä”. (Sehnal 1972, 291.)

Olmützistä lähdettyään hän johti seuraavana vuonna musiikin Joseph II:n kruunajaisissa Frankfurtissa. Krakovan arkkipiispan hovissa Neumann oli musiikinjohtajana vuosina 1764—65. Hän palasi Määriin Olmützin tuomiokirkon musiikinjohtajaksi vuonna 1769, missä toimi ilmeisesti kuolemaansa asti. Tarkkaa kuolinaikaa ja -paikkaa ei tunneta. Hänen vaimonsa anoi viiden lapsensa nimissä hautausavustusta 21. 11. 1776, joten Neumann kuoli ennen tuota mainittua päivämäärää. (Sehna 1972, 292.)

Neumannin tuotantoa on säilynyt runsaasti. Siihen kuuluu 24 barytontrion lisäksi sinfonioita, partitoja puhaltimille ja muuta kamarimusiikkia sekä kirkkomusiikkiteoksia. Säilyneet sinfoniat ovat kolmiosaisia. Neumann oli parhaimmillaan näiden teosten laajoissa kehittelyjaksoissa (Sehna 2004). Barytontriojen ensimmäisissä osissa on samoin tunnusomaista kehittelyjaksojen laajuus suhteessa muuhun ainekseen. Teosten muina osina on Haydnin barytontriojen tapaan yleensä menuetti ja vauhdikas finaali. Neumann ei musiikillisessa keksinnässään tavoita Haydnin tasoa menueteissaan, mutta allegro-finaalit ovat sujuvia ja vitsikkäitä.

Landonin mukaan Neumannin 24 barytontrion stemmakirjat ovat kadonneet. Niiden ilmestymisestä Esterházyn hoviin on todisteena kuitti nuotin puhtaaksikirjoittajalle maksetusta palkkiosta. Siinä kuvataan tarkoin kolme kopiaitua nahkakantista nuottikirjaa kultaisin kansitekstein sekä niille tehty nahkainen kotelo. (Landon 1978, 140.) Efrim Fruchtmanin (1962, 9) mukaan ruotsalainen keräilijä ja -tutkija Daniel Fryklund on tunnistanut Tukholman Musiikkimuseossa sijaitsevat nimettömät barytontriot Neumannin kadonneiksi oletetuiksi teoksiksi. Neumannin triojen stemmakirjat olivat aikaisemmin Karlsruhen kirjastossa, jonka jälkeen ne 1900-luvun alussa omisti berliiniläinen konserttimestari G. Gutsche, joka myi triot Tukholman Musiikkimuseolle. (Fryklund 1922, 149). Neumannin triojen stemmakirjojen reitti ja ajankohta Esterházyn hovista Karlsruhen kirjastoon ja edelleen Gutschen haltuun ei ole selvillä.

Wenzel Pichl (1741—1805) oli tšekkiläinen viulunsoittaja, säveltäjä, musiikinjohtaja ja musiikkikirjoittaja. Hän sai pohjakoulutuksensa jesuiittojen kouluissa, joissa hän lauloi kuorossa ja soitti viulua. Prahassa yliopistossa Pichl luki filosofiaa, teologiaa ja lakia. Laaja koulutus antoi valmiudet huomiota herättävän monipuoliseen uraan. Ensimmäisen viulunsoittajan kiinnityksensä Pichl sai Týnin kirkkoon vuonna 1762 ja toimi sen jälkeen piispa Patachichin orkesterissa viulunsoittajana ja apulaisjohtajana. Orkesterin hajottua Pichl oli Prahassa, jonka

jälkeen hänet nimitettiin vuonna 1770 Wienin hoviteatteriin viulunsoittajaksi. Keisarinna Maria Teresian suosituksesta Pichlistä tuli Itävallan kuvernöörin arkkiherttua Ferdinando d'Esten musiikinjohtaja Milanoon. Hän palasi Italiasta Wieniin vasta Ranskan valloitettua Lombardian vuonna 1796. (Poštolka 2006.)

Pichliä pidettiin yhtenä aikansa merkittävimmistä säveltäjistä Euroopassa. Hän toimi ruhtinas Esterházy'n agenttina Italiassa lähettäen tälle partituureja, ooppera-librettoja ja omia sävellyksiään. Haydn esitti ja kopioi hänen teoksiaan Esterházya varten. Pichl toimi monilla alueilla: hän kirjoitti Nagyváradissa latinaksi librettoja, joita hänen lisäksi sävelsi myös Dittersdorf. Pichl kokosi historian tšekkiläisistä muusikoista Italiassa, tosin teos katosi Ranskan miehityksen aikana. Sävellystyyliltään Pichl sijoittuu varhaisklassismin ja klassismin välimaille. Hän ilmoitti itse Dlabáčin *Künstler-Lexikoniin* säveltäneensä yli 900 teosta; ne eivät ole kaikki säilyneet. Pichlin sinfoniat muistuttavat tyylillisesti Dittersdorfin ja Haydnin keskikauden teoksia. Hän sävelsi barytonille eri kokoonpanoissa kvartettoista oktettoihin noin 180 teosta, jotka ovat kaikki kadonneet. (emt.) Fruchtmanin (1960, 42) mukaan on mahdollista, että Pichlin säilyneitten kamarimusiikkiteosten joukossa on teoksia, joiden barytonosuus on sovitettu viululle.

Fétisin mukaan Pichlin julkaistuja barytoniteoksia on 6 oktettoa barytonille, viululle, alttoviululle, huilulle ja sellolle op. 37, 7 septettiä samoille [sic] soittimille op. 36, 6 sekstettoja barytonille, kahdelle viululle, kahdelle alttoviululle ja sellolle, 6 kvintettoja barytonille, kahdelle viululle, alttoviululle ja sellolle ja 3 kvartettoa barytonille, viululle, alttoviululle ja sellolle. Julkaisemattomia barytoniteoksia ovat Milanon aikana vuosina 1776-96 Nikolaus Esterházyille sävelletyt 148 kvartettoa barytonille, viululle, alttoviululle ja bassolle. (Fétis 1880, 59.) Teoksia barytonille eri kokoonpanoissa on yhteensä 176 ja ne kaikki ovat kadonneet.

Joseph Purksteiner (n.1736—1797), jonka nimi kirjoitettiin myös Burgksteiner tai Purcksteiner, toimi Esterházy'n hovin orkesterissa ja ruhtinaan kirkkokuoron yhtyeessä Eisenachissa viulunsoittajana vuosina 1766—1790. Lopetettuaan soittamisen Esterházy'n orkesterissa Purksteiner jäi vielä kirkkokuoron yhtyeeseen kunnes jäi eläkkeelle Esterházy'n suvulle kuuluneesta Deutschkreuzin linnasta. Esterházyjen säilyneitten palkkalistojen mukaan hän soitti myös alttoviulua. Purksteinerin koulutuksesta ei ole tietoja, mutta hän on mahdollisesti saanut sävellyksen opetusta Haydnilta. Purksteiner sävelsi marionettioopperan *Das ländliche Hochzeitsfest* (1788), jota esitettiin Esterházy'n nukketeatterissa eri aikoina. Kahta hänen säveltämäänsä

cassatiota käyrätorville ja jousille pidettiin pitkään Haydnin töinä, kunnes varhaisemmat signeeratut käsikirjoitukset vahvistivat säveltäjäksi Purksteinerin. (Landon 1978, 77.)

Purksteinerin 24 barytontrioa ovat vuodelta 1768 ja Landonin mukaan kadonneet (Landon 1978, 149). Kuitenkin tyylikkäisiin nahkakansiin sidotut triot koteloineen sijaitsevat Neumannin triojen ohella nykyisin Tukholman Musiikkimuseossa. Ne ovat aikaisemmin kuuluneet berliiniläiselle soitinrakentajalle Adolphe Gutchelle. Triot omisti myöhemmin berliiniläinen konserttimestari G. Gutsche, jonka perikunta myi ne ruotsalaiselle musiikin tutkija Daniel Fryklundille, joka edelleen lahjoitti ne Tukholman Musiikkimuseolle. (Fruchtman 1960, 43—4.) Oliko G. Gutsche sukua Adolphe Gutchelle, ei ilmene lähteestä. Nimen kirjoitusasu on hieman erilainen, mutta sukulaisuussuhde lienee varsin mahdollinen (kts. luku 4.2). Purksteinerin barytontriot noudattavat muotoilultaan Haydnin antamaa mallia. Ne ovat kolmiosaisia ja kaikissa esiintyy yhtenä osana menuetti, usein myös muunnelma-osia. Resonanssikielten näppäilyä esiintyy trioista vain kuudessa. (Fruchtman 1960, 47 ja 59.)

Luigi Tomasinin (1741—1808) varhaisista vaiheista tiedetään vain hänen syntyneen Pesarossa Italiassa. Ruhtinas Paul Anton Esterházy palkkasi Italian matkallaan vuonna 1757 vasta 16-vuotiaan Tomasinin kamaripalvelijaksi velvollisuudella soittaa samalla hovin orkesterissa. Maininta Leopold Mozartin kirjeessä 21. 6. 1763 vihjaa Tomasinin opiskelleen hänen johdolla, mutta asiaa ei ole voitu vahvistaa. Samoin voidaan olettaa hänen saaneen Esterházyjen palveluksessa ollessaan sävellyksen ohjausta Haydnilta. Tomasini soitti ensiviulua Haydnin tullessa Esterházyjen palvelukseen vuonna 1761 ja eteni myöhemmin konserttimestariksi, jona pysyi kuolemaansa asti. (Landon 1978, 215). Esterházyjen lopettaessa orkesterinsa vuonna 1790 myönnettiin Tomasinille eläke. Tomasini palasi kuitenkin vuonna 1792 Esterházyin orkesteriin ja teki säännöllisiä omia konserttikiertueita, josta todistaa hänen anomuksensa ruhtinaalle vuoden 1801 joulukuulta ”--noudattaa monivuotista tapaansa-- lähteä tavanomaiselle hyvät lisätulot tuottavalle talviselle matkalle”. Hän toimi vuodesta 1802 Esterházyin kamarimusiikin johtajana. (Thomas 2006.)

Tomasinin tuotantoon kuuluu 24 barytontrioa (barytonille, viululle ja sellolle, paitsi nro 7—12 viulun tilalla alttoviulu), *Divertimento nocturnon* (barytonille, alttoviululle ja sellolle) sekä viulukonserttoja, sinfonioita ja kamarimusiikkia. Tomasinin barytontriojen stemmakirjat ovat säilyneet Neumannin ja Purksteinerin triojen tapaan ylellisinä kultakirjailtuihin nahkakansiin sidottuina laitoksina (Fruchtman 1960, 45). Triot sisältävät kuten Haydninkin triot yleensä menuetti-osan. Niissä

esiintyy myös usein rondo- ja muita muotoja trioineen. Poikkeuksellista on Tomasinin trioista täysin puuttuva resonanssikielten näppäily. (Fruchtman 1960, 47 ja 59.)

Joseph Weigl (1740—1820) nimitettiin Esterházyjen orkesteriin sellonsoittajaksi Haydnin suosituksesta vuonna 1761. Haydn sävelsi sinfonioidensa nro:t 6-8 "Le Matin", "Le Midi" ja "Le Soir" vaativat sellosoolot juuri Weiglille. Haydnit olivat Weiglien perheystäviä ja kahden heidän lapsensa kummeja (Landon 1978, 82.) Joseph Weigl lähti Esterházyjen palveluksesta vuonna 1769 liittyäkseen ensin wieniläisen Kärntnerorin italialaiseen oopperaan ja vuodesta 1792 hoviorkesteriin soolosoittajaksi. Weiglin ilmeikäs soitto toi hänelle pian mainetta ja esiintymisiä Wienin arvostetuimmilla areenoilla. (Angermüller & Hrdlicka-Reichenberger 2006.) C. F. Pohl (1878, 252) mainitsee Haydn-biografiassaan Weiglin yhtenä barytonille säveltäneistä. Ainoatakaan Weiglin sävellyksistä ei ole säilynyt.

### **3.3 Viimeiset virtuoosit**

Ruhtinas Nikolaus Esterházy aikaisen barytonin lyhyen huippukauden jälkeen vaikuttaa klassisen barytonin loppukausi vuoteen 1823 asti varsin vaatimattomalta. Jonkinlaisen soitonharrastuksen voi olettaa säilyneen lähinnä Wienissä ja Berliinissä. Tiedossani ei ole aihetta valottavia lähteitä. Ajan tunnetuimmat soittajat olivat Vincenz Hauschka ja Sebastian Ludwig Friedl.

#### **3.3.1 Hauschka**

Böömiläissyntyinen sellon- ja barytoninsoittaja Vincenz Hauschka (1766—1840) siirtyi opettaja-urkuri-isältään saamansa musiikin alkeisopetuksen jälkeen Prahassa St. Veitsin kirkkokuoroon. Siellä hänen sellonsoiton opettajanaan oli Josef Christ. Hauschkan tietä barytoninsoittajaksi ei tunneta, mutta tällä soittimella otti kreivi Johann Joseph Franz Thun hänet palvelukseensa ilmeisesti 1780-luvun alkupuolella. Kreivin kuoleman jälkeen vuonna 1788 Hauschka teki konserttikiertueen Karlsbadiin (nyk. Karlovy Vary), Dresdeniin ja muihin saksalaisiin kaupunkeihin. Hän päätyi lopulta Wieniin ja sai vuonna 1793 toimen keisarillisessa kanslerinvirastossa, mikä aukaisi hänelle ovet kaupungin aatelisiin musiikkipiireihin.

Hauschka oli hyvin arvostettu sekä sellon- että barytoninsoittajana esiintyen eri akatemioiden ja hovissa. Hän tunsikin Joseph Haydnin ja Beethovenin henkilökohtaisesti. Hauschka oli vahvasti mukana Wienin Musikvereinin muuttamisessa Gesellschaft der Musikfreundeksi ja toimi aktiivisesti yhdistyksen eri tehtävissä. Hänen säilynyt tuotantonsa sisältää kolme sonaattia sellolle ja pianolle ja kaksi laulusarjaa (yksi lauluäänelle ja barytonille sekä toinen kolmelle lauluäänelle, barytonille ja kitaralle). Hauschkan sävellykset eivät ole teoksina merkittäviä (Harrandt 2002), mutta barytoninsoittajalle erittäin vaativia.

C.F. Pohl (1882) mainitsee Haydn-biografiassaan, kuinka musiikkikauppias Joh. Traeg toimitti vuonna 1799 keisarinna Maria Teresian toivomuksesta Vincenz Hauschkalle kopioituina 12 kuuden trion kokoelmaa barytonille, alttoviululle ja bassolle. Teosten säveltäjinä olivat Ferdinand Paër (1771—1839), Joseph Weigl ja Johann Eybler (1765—1846). Oliko Hauschka saanut nämä teokset palkkioksi jostain esiintymisestä sellon- tai barytoninsoittajana? Edelleen Pohlin mukaan barytonin harrastajiin laskettiin myös vaaliruhtinas Karl Theodor (1724—1799) ja Preussin kuningas Friedrich Wilhelm II (1744—1797). Hauschka esiintyi kerran keisari Franzin kesälinnassa Persenbergissä, missä häntä säestivät keisari Franz II (1768—1835), kreivi Metternich (1773—1859), kreivi Wrba, kenttämarsalkka Kurschera ja hovikapellimestari Eybler (1765—1846). Vuoden 1823 helmikuussa Hauschka soitti Fredrik Suuren kanssa dueton barytonille ja sellolle Wienin musiikkiyhdistyksen illanvietossa. Pohlin mukaan tämä oli viimeinen kerta, kun barytonia kuultiin julkisesti. (Pohl 1878, 252.) Preussin Fredrik Suuri eli Friedrich Wilhelm II oli kuollut jo vuonna 1797, joten Pohl tarkoitti ilmeisesti Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan hallitsijaa keisari Franz II:tä.

### 3.3.2 Friedl

Saksalainen säveltäjä, sellon- ja barytoninsoittaja Sebastian Ludwig Friedl (1768—1857) sai musiikillisen peruskoulutuksensa kotonaan. Hän sai ensimmäisen kiinnityksensä hovimuusikkona Mannheimista, missä hän opiskeli sellonsoittoa Peter Ritterin johdolla. Friedl oli erittäin arvostettu barytoninsoittaja ja sai esiinnyttyään Schwetzingenissä lahjaksi Mannheimin ruhtinas Karl Theodorilta (1724—1799) Joachim Tielken (1641—1719) rakentaman, kaiverruksen ja jalokivin koristellun

barytonin. Fredrik Suuri kutsui Friedlin Berliinin hoviin, missä jatkoi myöhemmin sellonsoiton opiskeluaan Jean-Louis Duportin (1749—1819) johdolla.

Friedlin sävellyksistä tiedetään hyvin vähän. Hänen ainoa julkaistu teoksensa, kolme sonaattia sellolle, on omistettu Jean-Louis Duportille. Schillingin *Universal-Lexicon der Tonkunst* mainitsee Friedlin teoksia säilyneen käsikirjoituksena sekä tämän ansiot sovituksista barytonille. *Allgemeine musikalische Zeitung* mainitsee hänen esittäneen sovittamansa potpurin barytonilla. (Fruchtman & Walden 2007.)

#### 4 Barytonin uusi nousu

Hauschkan ja Friedlin jälkeen alkaa yli puoli vuosisataa kestänyt hiljaisuus barytonin historiassa. Mistä johtui tämän kiehtovan soittimen nopea katoaminen niin ruhtinaitten kamareista kuin muiltakin estradeilta? Syitä oli epäilemättä useita.

Julkisten konserttien yleistyminen vähensi yksityisiä musiikki-iltoja siltä yhteiskuntaluokalta, jolla oli ylipäättään mahdollista harrastaa eksoottisia soittimia. Säveltäjät pyrkivät mahdollisimman laajan kuulijakunnan saavuttamiseksi käyttämään teoksissaan harvinaisten erikoissoittimien sijaan käytössä yleistyneitä soittimia. Nikolaus Esterházy'n vaikutuksen loppuminen oli ilmeisen kohtalokasta barytonin menestykselle. Toisaalta barytonin rakentaminen vaati huomattavaa osaamista, joten ainoastaan parhaat soitinrakentajat kykenivät soittimen edellyttämään tarkkuuteen. Sen rakentamiseen kului aikaa yhtä paljon kuin kahteen tavalliseen soittimeen ja tämä luonnollisesti näkyi sen hinnassa. Soittaminen oli haasteellista: Yksinkertaisenkin resonanssikielten näppäilyä sisältävän sävelmän tyydyttävä esittäminen barytonilla edellytti suurta näppäryyttä. Jousella soitettavan materiaalin nopeutuessa nousi resonanssikielten näppäily taitavallekin soittajalle ylivoimaiseksi.

Keskeytyikö barytonin soittaminen kokonaan mainintojen loppumisen myötä 1820-luvun jälkeen, on vaikea arvioida. Mahdollisesti kotimuisointia harrastettiin myös barytonilla; siitä vain ei ole säilynyt tai ainakaan vielä löytynyt todisteita. Keskiluokan voimakkaasta kasvusta seurannut kotimuisoinnin yleistyminen johti 1800-luvulla ensin kitaran ja sitten pianon nousuun kotien soittimeksi. Samoihin aikoihin jäivät aatelisten saleissa kukoistaneet barytonin ja viola da gamban tapaiset vanhat erikoisuudet pois käytöstä. Toisaalta kitaran ja pianon menestykset säästyssoittimina nostavat esiin kysymyksen, oliko ylipäättään enää tarvetta kamppailla barytonin kaltaisen vaikeasti hallittavan soittimen kanssa?

Kaksi mainintaa tai oikeastaan vain yksi aloittaa barytonin uuden nousun 1800-lopulla. Berliinissä vaikutti soitinrakentajana Adolphe Gutche (?—?), joka kuului myös pieneen vanhaa musiikkia esittäneeseen ryhmään. Fruchtman siteeraa Edmund van der Straetenin teosta *History of Violoncello* (1915), jonka mukaan ranskalainen sellonsoittaja Felix Battanchon yritti elvyttää barytoninsoittoa Pariisissa konserttikaudella 1846—47. (Fruchtman 1962, 10.) Daniel Fryklundin (1922, 146) mukaan van der Straetenin tieto on virheellinen: Battanchonin baryton oli eräänlainen alttoviulun ja sellon välimuoto.



#### 4.1 Battanchonin baryton

Hakuteoksilla on tunnettu taipumus toistaa edeltäjiensä tietoja niitä sen enempää tarkistamatta. Barytonin historiakaan ei ole tältä säästynyt: Fruchtman (1960, 43) siteeraa van der Straetena, jonka mukaan ranskalainen sellonsoittaja Félix Battanchon yritti elvyttää barytonin soittoa Pariisissa konserttikaudella 1846—47. Jopa Sadie & Pamplin (2004) toistaa *Grove Music Online* -tietokannassa saman tiedon. Fryklundin (1922, 146) mukaan Battanchonin baryton oli kuitenkin alttoviulun ja sellon välimuoto, jolle nimen antoi sen kehittäjä, pariisilainen viulunrakentaja Carolus Henry. *Encyclopédie de la Musiquen* (1958) mukaan Félix Battanchon (1814—1893) toimi Pariisin oopperassa sellonsoittajana esitellessään hänelle suunnitellun pienikokoisen sellon nimeltä baryton. Battanchonin soitinta yhdistää barytoniin vain nimi.

#### 4.2 Gutche vai Gutsche?

Barytonin hiljaiselo keskeytyy 1800-luvun lopussa, josta seuraavat maininnat ovat peräisin. Fruchtman (1962) siteeraa Lucien Greilsamerin vuonna 1910 kirjoittamaa artikkelia "Le Baryton de Prince Esterházy", missä mainitaan berliiniläinen viulunrakentaja Adolphe Gutche. Hän rakensi ainakin yhden barytonin ja osallistui vanhaan musiikkiin erikoistuneen yhtyeen toimintaan. Yhtyeen soittimiin kuului myös baryton (Fruchtman 1962, 10). Gutchen 1800-luvun lopussa rakentama baryton on nykyisin Bostonin Museum of Fine Artsin kokoelmassa. Fryklund (1922, 149) ja Fruchtman (1960, 44) mainitsevat Tukholman Musiikkimuseossa sijaitsevien Burgksteinerin ja Neumannin barytontriojen aikaisemmaksi omistajaksi berliiniläisen konserttimestari G. Gutsche. Onko viime mainittu Adolphe Gutchen sukulainen vai ovatko nimet vain sattumalta lähes samanlaiset?

Arvoitukseen tuo lisäväriä Oliver Strunk artikkelissaan "Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass" (1932) kirjoittamalla Bostonin Museum of Fine Artsin kokoelmassa olevasta berliiniläisen Gutsche rakentamasta barytonista (Strunk 1932, 218). Carol A. Gartrellin artikkelin "Towards an Inventory of Antique Barytons" mukaan mainitussa Bostonin museossa on yksi Adolphe Gutchen rakentama baryton eikä yhtään Gutsche rakentamaa, joten Strunkin maininta on harhaanjohtava (Gartrell 2003, 123). Toisaalta on mahdollista spekuloida saman nimen erilaisilla

kirjoitustavoilla: Käyttikö Strunk Adolphe Gutchen asuinpaikkakunnan eli Berliinin perusteella saksankielistä Gutsche-kirjoitustapaa? Ehkä konserttimestari G. Gutsche saksansi nimensä kansallisuusmyrskyjen tuoksinassa ja on kuin onkin Adolphe Gutchen jälkeläinen.

Resonanssikieliset soittimet olivat kasvavan kiinnostuksen kohteina 1900-luvun alussa. T. Lea Southgate (1836—1917) esitelmöi seikkaperäisesti resonanssikielillä varustetuista soittimista Lontoossa Royal Musical Associationin tilaisuudessa. Hänen esitelmänsä julkaistiin seuran julkaisussa (*The Journal of Royal Musical Association*) vuonna 1916. Southgate (1916) kertoo resonanssi-ilmiön teoriasta Aristoteleesta alkaen ja esittelee yläsävelsarjan. Pienen harpun avulla hän todistaa samaan säveltasoon viritettyjen kielten myötävärähtely-ilmiön: yhden kielen näppäily saa muutkin värähtelemään. Jousella soitettaviin resonanssikielisiin soittimiin Southgate siirtyy Intian kautta. Hänen mukaansa intialaiset olivat jo tuhannen vuoden ajan tunteneet resonanssi-ilmiön ja hyödyntäneet sitä esimerkiksi eteläintialaisessa soittimessa nimeltä Sârang (nyk. sârangī).

Southgate käy läpi resonanssikielten tuloa viola da gambaan käytettävissään olleiden historiallisten lähteiden avulla. Tilaisuuteen kuului myös musiikkiesityksiä viola d’amourilla ja viola da gamballa sekä barytoniksi modifioidulla sellolla. Southgate oli kiinnittynyt omaan pienikokoiseen selloonsa kuusitoista resonanssikieltä voidakseen demonstroida barytonin toimintaa. Hän vakuutti, että muutos oli tehty selloa vähääkään vahingoittamatta. Lopuksi Southgate vetoaa esittelemiensä vanhojen kamarisoittimien säilymisen puolesta ja toivoi niiden viehättävän siinä määrin aikansa säveltäjiä, että he säveltäisivät uusia teoksia näille resonanssikielille soittimille. (emt.)

Pohjoismaiden kolme tärkeintä soitinten ja musiikin keräilijää 1900-luvulla olivat Carl Claudius, Rudolf Nydahl ja Daniel Fryklund. Claudius oli tanskalainen, vaikka teki osan elämäntyöstään Ruotsissa. Nydahl ja Fryklund olivat ruotsalaisia, Nydahl Tukholmasta ja Fryklund Helsingborgista. Nämä kolme keräilijää loivat perustan sekä Kööpenhaminan että Tukholman musiikkimuseoitteiden kokoelmille. (Sparr 2007.)

Barytonin historian kannalta on merkittävää, että Claudiuksen kokoelmassa oli neljä barytonia ja Fryklundin kokoelmissa yksi baryton. Claudiuksen kokoelma on nykyisin osa Kööpenhaminan Musiikkimuseota ja Fryklundin baryton kuuluu nykyisin Tukholman Musiikkimuseon kokoelmiin. Mainittakoon tässä Pohjoismaiden barytonien kavalkadissa vielä Norjan musiikkikorkeakoulun omistama baryton ja Tukholman

Musiikkimuseon toinen baryton, joka oli ensin muunnettu selloksi ja sittemmin vielä viola da gambaksi. Gartrellin mukaan alkuperäistä soitinta ei juurikaan ole enää havaittavissa. (Gartrell 2003, 121—125.)

Daniel Fryklundin kokoelmaan kuuluneen barytonin rakensi berliiniläinen Max Möckel (1873—1937) vuonna 1911. Soitin oli todennäköisesti tehty enemmän näyttelyjä silmällä pitäen kuin opintojen lopputyöksi, koska rakentaja oli jo 38-vuotias soittimen valmistuessa. Fryklund oli nähnyt soittimen vuonna 1914 Baltian näyttelyssä Malmössä ja hankki soittimen omistukseensa (Fryklund 1922, 142). Berliiniläinen Möckelin viulunrakentajasuku oli aikanaan hyvin tunnettu. Tunnetuin heistä oli Otto Möckel (1869—1937), joka oli veljensä Maxin tapaan saanut oppinsa isältään Oswald Möckeliltä (1843—1912). Otto Möckel julkaisi vuonna 1930 tunnetun viulunrakennusoppaan *Die Kunst des Geigenbaues*, joka on edelleen käytössä: sen kahdeksas painos julkaistiin vuonna 2005. (Staatliches Institut für Musikforschung 2006.)

### 4.3 Elvyttäjien eturivi

Toisen maailmansodan jälkeen toimineet barytoninsoittajat olivat yleensä konsertoivia sellon tai viola da gamban -soittajia, jotka hakeutuivat soittimen pariin Haydnin barytonohjelmiston innostamina. Barokkibarytonin soittamista voi luonnehtia ekstreemilajiksi, tiedossani on vain kaksi sen soittajaa: Alfred Lessing ja Jeremy Brooker. Kolmikielistöisen barytonin soittajia on yksi, kuten soittimiakin. Jeremy Brooker soittaa Shem Mackeyn hänelle valmistamaa soitinta, joka on ainoa lajissaan. Hän on nykyisin myös ainoa barytonia pääsoittimenaan pitävä esiintyvä taiteilija.

Koska baryton on niin haasteellinen rakentajalleen, sen tekeminen voi olla myös viulunrakentajan opinnäyte koulutuksen päätteeksi tai todistus omien taitojen korkeasta tasosta. Tästä on nykyaikaisena esimerkkinä suomalaisen viulunrakentaja Ilkka Wainion baryton, jonka hän rakensi lopputyönään Mittenwaldin viulunrakennuskoulussa.

Julie Ann Sadien artikkelin (*The New Grove Dictionary* 1980) mukaan 1900-luvulla barytonin uutta tuleamista johtivat Jörg Eggebrecht, Riki Gerardy, John Hsu, Alfred Lessing, Janos Liebner, Karl Maria Schwamberger ja José Vázquez. Artikkelin mainitsemista pioneereista on varsin niukasti tietoja yleisissä hakuteoksissa. He eivät ole enää aktiivisia konsertoijia, mutta saattavat vielä toimia pedagogeina. Janos Liebnerin internetissä sijaitsevat elämäkertatiedot nimittävät hänet barytonin

elvyttäjäksi. Tieto voi pitää paikkansa, mutta se ei saa vahvistusta muista lähteistä, joten siihen on syytä suhtautua kriittisesti.

Jörg Eggebrecht soittaa barytonia *Münchner Barytontriossa*. Hänestä ei ole tietoja käyttämissäni hakuteoksissa. Sain kuitenkin selville, että hän on soittanut soolosellistina Münchenin filharmonikoissa. Eggebrechtin barytontrio on esiintynyt Saksan lisäksi ainakin Belgiassa ja tehnyt yhden äänitteellisen Haydnin barytontrioja.

H. C. R. Landon mainitsee Riki Gerardyn Haydn-biografiassaan (Landon 1978, 353). Käyttämäni hakuteokset eivät sisällä tietoja Gerardystä. Hän on tehnyt yhteensä *The Esterházy Baryton trio* kanssa kaksi äänitettä Haydnin trioista. Gerardy on luennoinut ja konsertoinut International Baryton Societyn konferenssissa. (Landon 1982, 509.)

John Hsu (1931—) on kiinalaissyntyinen, Yhdysvalloissa opiskellut ja edelleen vaikuttava sellon- ja gambansoittaja sekä kapellimestari. Hän aloitti opetustyön Cornell Universityssä vuonna 1958 ja nimitettiin saman laitoksen professoriksi vuonna 1967. Hsu perusti *Haydn Baryton Trion* alttoviulunsoittaja David Millerin ja sellonsoittaja Fortunato Aricon (vuodesta 1985 Loretta O'Sullivan) kanssa ja vuonna 1991 *Apollo Ensemblen*, joka on periodisoittimia käyttävä kamariorkesteri päätehtäväänään esittää ja äänittää Haydnin samaan aikaan barytontriojen kanssa säveltämät sinfoniat. Hsuta pidetään yhtenä johtavista ranskalaisen soologambaohjelmiston asiantuntijoista. Hän on julkaissut teoksen *A Handbook of French Baroque Viol Technique* (1981) ja vuodesta 1981 alkaen kokonaiseditiota Maraisin soitinsävellyksistä. (Schott 2006.)

Alfred Lessing (1930—) opiskeli kotikaupunkinsa Duisburgin konservatoriossa sellonsoittoa. Täydennettyään sello-opintojaan Kölnissä hän sai sellonsoittajan paikan ensin Duisburgin sinfoniaorkesterissa ja vuodesta 1961 Düsseldorfin sinfonikoissa (Deutsche Oper am Rhein), jossa hän soitti eläkkeelle siirtymiseensä vuonna 1995 saakka. Viola da gamban -soittoa hän opiskeli August Wenzingerin ja Johannes Kochin johdolla. Lessing toimi vuosina 1974-1993 Düsseldorfin Robert Schumann -korkeakoulussa viola da gamban ja historiallisten esittämiskäytäntöjen opettajana. Hän on koonnut Saksan laajimman yksityisen viola da gamba-, baryton- ja arpeggione- nuotiston sekä perehtynyt edellä mainittujen soittimien tekniikkaan.

Lessing on myös rakentanut kaikkiaan 17 historiallisten mallien mukaista jousisoitinta (gamboja, barytoneja ym.) ja entisöinyt vanhoja soittimia. Hän on esittänyt keräämäänsä musiikkia alkuperäisillä soittimilla tai historiallisten mallien tarkoilla kopioilla. Lessing on esiintynyt kaikenkokoisilla viola da gamba -soittimilla, barokki- ja

klassisella barytonilla, barokkisellolla, pikkolosellolla ja arpeggionella. Lessingin yhtye *Divertimento da camera*, jonka ohjelmiston keskipisteessä ovat Haydnin barytonitriot, on esiintynyt useimmissa Euroopan maissa sekä Etelä-Afrikassa, Australiassa, Yhdysvalloissa, Intiassa ja Japanissa. (Lessing 2001).

Unkarilaissyntyinen Janos Liebner (1923—) sai Budapestissa monipuolisen koulutuksen. Hän suoritti loppututkinnot sellonsoitossa, sävellyksessä ja musiikin historiassa sekä teoriassa. Samaan aikaan Liebner opiskeli Budapestin yliopistossa estetiikkaa, filosofiaa ja teatteritiedettä. Hän toimi sooloesiintijänä ensin useissa Budapestin orkestereissa ja vuosina 1969—1985 sooloesiintijänä ORF (Österreichischer Rundfunk) -kamariorkesterissa ja Linzin Bruckner-orkesterissa. Liebner esiintyi konsertoijana ja luennoitsijana Euroopassa ja Yhdysvalloissa vuoteen 1988 asti, kuten myös radiossa ja televisiossa, levytyksissä, mestarikursseilla ja seminaareissa. Liebner osallistui moniin kongresseihin, ja hänen näyttämösovituksiaan, radio- sekä televisiotallennuksiaan esitettiin koko Euroopan lisäksi myös Australiassa ja Japanissa. (Musik Information Center Austria 2006.)

Karl Maria Schwamberger soittaa barytonia *Salzburger Barytontriossa*. Hänestä ei ole tietoja käyttämässäni hakuteoksissa. Schwamberger toimi sellonsoiton professorina Linzin Bruckner-konservatoriossa ja on levyttänyt Haydnin divertimentoja Salzburger Barytontrion jäsenenä.

José Vázquez on kuubalaissyntyinen barokkiviulun, viola da gamban ja barytoninsoittaja. Hän asui kotikaupungissaan Havannassa silloisen opiskelijan Fidel Castron naapurissa ja kävi Castron pojan kanssa usein eläintarhassa. Vallankumouksen jälkimainingeissa Vázquezin perhe muutti Chigacoon, missä myös José sai peruskoulutuksensa. Vázquez erikoistui vanhoihin soittimiin ja esittämiskäytäntöihin Schola Cantorumissa Baselissa. Nykyisin hän opettaa Winterthurin *Musikschule und Konservatorium* ja Wienin *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* -oppilaitoksissa. Vázquez on perustanut Orpheon-säätiön, jonka soitinkokoelman soittimia käyttävät sekä *Orpheon Baroque Orchestra* että *Orpheon Consort*. Kokoelmaan kuuluu 120 soitinta vuosilta 1500-1800 ja ne ovat kaikki alkuperäiskunnossa tai palautettu renessanssin ja barokin ajan mittoihin. Vázquez on tallentanut äänitteelle yhtyeidensä kanssa Haydnin barytonoktettoja ja -trioja. (Festes de Thalie 2006.)

Tässä mainituista seitsemästä barytonsamuraista neljä eli Gerardy, Hsu, Lessing ja Vázquez ovat myös historiallisiin esittämiskäytäntöihin perehtyneitä. Yleistyviä

toteuttavat Eggebrecht, Liebner ja Schwamberger. Tästä erosta voi helposti tehdä myös oletuksia näiden henkilöitten motiiveista barytonin soittoon paneutumisessa: Onko esimerkiksi taustalla kiinnostus tiettyyn teosryhmään ja sen syntyyn liittyviin olosuhteisiin vai kohdistuuko se erikoisen soittimen keinovarojen uudelleen elävöittämiseen?

#### 4.4 Barytonin soitto tänään

Ketkä nykyisin soittavat barytonia? Vastaus on edelleen sama kuin "elvyttäjien eturivin" aikaan, kun konsertoivat sellon tai viola da gamban -soittajat laajensivat ohjelmistoaan Haydnin barytontrioihin. Esimerkkeinä tämän kaltaisesta ilmiöstä nykyisin ovat Christophe Coin, David Geringas ja Philippe Pierlot. Aikamme barytonin soittajat ovat yleensä historiallisiin esittämiskäytäntöihin perehtyneitä – toki poikkeuksiakin on, kuten David Geringas ja Kazimierz Gruszczyński. Nähtävissä on myös erikoistumista barytontrioon kokoonpanona, millä tarkoitan yhtyeitten pyrkimystä jousikvartettien tapaan mahdollisimman hiottuihin esityksiin vakituisten kokoonpanojen avulla. Esimerkkeinä tästä ovat Coin ja Pierlot, jotka soittavat samojen luotettujen soittajien kanssa niin barytontriossa kuin muissakin kokoonpanoissaan (*Quatuor Mosaïques, Ricercar consort*).

Nykyinen nuottimateriaalin saatavuus puolestaan on avannut kaikille kiinnostuneille mahdollisuuden perehtyä ruhtinas Esterházyille sävellettyihin teoksiin. Merkittävimmissä asemassa on epäilemättä Henlen kustantamon Haydnin teosten kokonaisjulkaisu, jossa barytoniteokset ilmestyivät vuosina 1958—1970. Tomasinin 25:stä barytontrioista on puolestaan julkaistu kahdeksan *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* -sarjassa. Burgksteinerin ja Neumannin triojen aikoinaan Esterházaan tehdyt stemmakirjat ovat saatavilla Tukholman Musiikkimuseossa.

Uusia sävellyksiä syntyy harvakseltaan, ja syinä saattavat olla tunnettujen barytoninsoittajien puute sekä soittajien sivutoimisuus: useimmiten barytonin soittaminen perustuu mielenkiintoon Haydnin barytoniteoksia kohtaan ja myös päättyy siihen. Tästä on poikkeuksia, kuten Jeremy Brooker ja Manfred Herbig, jotka molemmat soittavat vanhan ohjelmiston lisäksi uutta musiikkia ja tilaavat uusia sävellyksiä. Muiden teosten sovittamisesta barytonille on tiedossani vain kaksi esimerkkiä: Philippe Pierlot on sovittanut Haydnin alun perin lauluäänelle ja klaveerille

sovittamia skotlantilaisia kansanlauluja sopraanolle ja barytontriolle äänitteellä *a Scottish Song* sekä Janos Liebnerin sovittamia Burgsteinerin, Fiocon, Haydnin ja Tomasinin teoksia barytonille ja cembalolle äänitteellä *Barytonmusik des 18. Jahrhunderts*.

Missä barytonia nykyisin soitetaan? Soittimen äänen ominaisuudet ohjaavat sen luontaisille esiintymispaikoilleen. Sen äänen voimakkuus on pienehkö, vaikka resonanssikielot sitä vahvistavatkin. Barytontriossa soinnin tasapainotus tapahtuu barytonin ehdoilla ja dynaaminen asteikko painottuu sen vuoksi hiljaisempiin tehoihin. Soitin ei ole suurten salien mittakaavaan sopiva, vaan sille parhaiten sopivat olosuhteet löytyvät pienemmistä ja intiimeistä tiloista. On ironista, että äänitysstudio on varsin lähellä alkuperäistä Esterházan miljöötä: läsnä ovat vain soittajat sekä pari (levy-yhtiön) palvelijaa.

Kansainvälinen barytonseura (International Baryton Society) perustettiin vuonna 1992 toimimaan foorumina kaikille tästä erikoisesta soittimesta kiinnostuneille. Sen jäsenet ovat musiikintutkijoita ja esittäjiä sekä soitinrakentajia. Missä määrin kansainvälisen yhteisön jäsenissä on barytoninsoiton harrastajia, ei ole tiedossa. Seura kokoaa tietoa sekä järjestää tapahtumia tuomaan barytonia yleisön tietoisuuteen. Näitä tapahtumia ovat olleet esimerkiksi kolme Englannissa ja Itävallassa järjestettyä kansainvälistä konferenssia sekä vuonna 1998 järjestetty kongressi konserttisarjoineen Eisenstadtissa ja Esterházassa samoissa saleissa, missä Haydn kuuli ruhtinas Nikolauksen soittavan omia barytoniteoksiaan. Seura on myös julkaissut luettelon 1900-luvulla sävelletystä barytonmusiikista sekä diskografian. ([www.baryton.mailbox.co.uk](http://www.baryton.mailbox.co.uk)).

Tähän kokoamani tiedot barytonilla nykyisin konsertoivista ja levyttävistä taiteilijoista perustuvat omaan levykokoelmaani ja internetin hakukoneiden tuloksiin. Jeremy Brooker auttoi ystävällisesti erityisesti Englantia koskevissa tiedoissa. Yhtyeeni *Suomalaisen barytontrion* sellonsoittaja Jussi Seppänen on täydentänyt ansiokkaasti äänitekokoelmaani eri puolilta Eurooppaa RSO:n konserttimatkoilla.

Balázs Kakuk on unkarilainen sellon-, gamban- ja barytoninsoittaja. Hän toimii sellonsoiton ja kamarimusiikin professorina Franz Liszt -akatemiassa ja Béla Bartók-konservatoriossa Budapestissa. Kakuk soittaa selloa yhtyeessä *Baroque Quartett Collegium Musicum Budapest*, joka voitti vuonna 1978 ensimmäisen palkinnon Festival van Vlaanderen -kilpailussa Brüggessä. (Skálholt Summer Concerts Festival 2006). Balázs on konsertoinut yhtyeensä kanssa kotimaansa Unkarin lisäksi Ranskassa, Italiassa, Saksassa ja Islannissa. Hän on levyttänyt vuonna 1996 yhtyeensä *Haydn*

*Barytontrio Budapestin* kanssa Haydnin triot 45, 97, 109 ja 113 (Hungaroton 2006).

Jeremy Brooker on yksi barytonin elvyttäjiä eturivin taiteilijoista ja saavuttanut laajasti tunnustusta barokkibarytonin soolosoiton kaksoistekniikan taidokkaasta hallinnasta. Hän on *International Baryton Societyn* perustajajäsen ja julkaissut editioita alkuperäisteoksista sekä artikkeleita soittimen historian eri vaiheista. Brookerin perustama *Hauschka Ensemble* on levyttänyt sekä klassista että barokkiohjelmistoa ja esiintynyt esimerkiksi Eisenstadtissa ja Esterházassa. Brooker esittää jatkuvasti hänelle sävellettyjä uusia teoksia ja on mukana erilaisissa projekteissa. Viime mainituista esimerkkinä on yhteistyö viola d'amoren -soittaja ja säveltäjä Rachel Stottin sekä sārāngī-virtuoosi Surinder Sandhun kanssa, josta tuloksena on ainutlaatuinen yhdistelmä klassista intialaista ja barokinajan länsimaista improvisaatiota. (International Baryton Society 2006).

Oliver Brookes kuului legendaariseen David Munrowin johtamaan *Early Music Consort of London* -yhtyeeseen, jossa hän soitti viola da gambaa, rebec-nimistä keskiajan ja renessanssin jousisoitinta sekä nokkahuiluja (Wikipedia 2006). Jeremy Brookerin kirjallisen ilmoituksen (11.10.2006) mukaan Oliver Brookes oli Brookerin sellonsoitonopettaja ja arvostettu viola da gamban ja barytonin soittaja. Brookes on säveltänyt teoksia barytonille ja myös tilannut niitä muilta säveltäjiltä, kuten Peter Dickinsonin *Solo for Baryton* (1976) (Chesternovello 2006).

Michael Brüßing opiskeli kotikaupungissaan Stuttgartissa sellonsoittoa, kunnes vuonna 1986 siirtyi Wieniin jatkamaan opintojaan. Siellä hän alkoi erikoistua viola da gamban ja barokkisellon soittoon. Suoritettuaan viola da gamban soitossa Philippe Pierlotin johdolla Trossingenissa loppututkinnon Brüßing perusti *Esterházy Ensemblen*, joka on erikoistunut ruhtinas Esterházylle sävellettyyn kamarimusiikkiin. Yhtye on esiintynyt Euroopassa ja Yhdysvalloissa sekä äänittänyt Tomasinin barytontrioja. Brüßing opettaa viola da gamban ja barokkisellonsoittoa Brnon Masaryk-yliopistossa. (Esterhazy Ensemble 2006.)

Christophe Coin (1958—) on ranskalainen sellon- ja viola da gambansoittaja sekä kapellimestari. Hän opiskeli sellonsoittoa André Navarran johdolla Pariisin konservatoriossa ja viola da gamban ja barokkisellon soittoa Nikolaus Harnoncourtin ja Jordi Savallin johdolla Schola Cantorumissa Baselissa. Coin on soittanut merkittävässä yhtyeissä kuten *Concentus Musicus*, *Hesperion XX* ja *Academy of Ancient Music*. Hän on perustanut historiallisiin esittämiskäytäntöihin paneutuneen jousikvartetin nimeltään *Quatuor Mosaïques*. Coin kutsuttiin vuonna 1991 johtamaan *Ensemble Baroque de*



*Limoges* -orkesteria. Hän on esittänyt Haydnin duettoja kahdelle barytonille Max Engelin kanssa sekä barytontrioja, -kvintettoja että -oktettoja. (Anderson 2006.)

Max Engel syntyi muusikkosukuun ja tutustui jo varhain moniin eri soittimiin. Hän opiskeli sellonsoittoa Innsbruckissa ja Saarbrückenissä Walter Kurzin ja Maurice Gendronin johdolla. Barokkiselloa Engel on soittanut monissa tunnetuissa yhtyeissä, kuten *Collegium Aureum*, *Il Giardino armonico* ja *Ensemble Baroque de Limoges*. Hän on Nikolaus Harnoncourtin johtaman *Concentus Musicus* -orkesterin jäsen ja opettaa Salzburgin *Mozarteumissa*. Engel soittaa myös jatkuvasti hänelle sävellettyjä uusia teoksia niin barytonilla kuin modernilla sellollakin. (Warsaw Autumn 2006).

Philippe Foulon debytoi vuonna 1983 Brysselin kansainvälisillä festivaaleilla. Hän opiskeli Wieland Kuijkenin johdolla Brysselin kuninkaallisessa konservatoriossa. Foulon esiintyy jatkuvasti aikamme tunnetuimpien solistien ja kapellimestarien kanssa. Hän on ollut mukana perustamassa merkittäviä orkestereita kuten *Musiciens du Louvre* ja *Ensemble Baroque de Limoges*. Foulon perusti vuonna 1994 *Lachrimæ Consort* -yhtyeensä, joka esittää gambamusiikkia renessanssista aina 1800-luvun loppuun saakka. Hän on levyttänyt runsaasti viola da gamban soittajana eri yhtyeiden jäsenenä. Foulon on levyttänyt C.F. Abelin teokset soologamballe barytonilla. (*lachrimae-consort* 2006.)

David Geringas on liettualaissyntyinen sellotaiteilija, joka opiskeli sellonsoittoa Mstislav Rostropovitsin johdolla Moskovassa. Hän voitti vuonna 1970 1. palkinnon Tšaikovski-kilpailussa. Geringas esiintyy sellosolistina maailman johtavien orkestereiden ja kapellimestareiden kanssa. Hän on opettanut sellonsoittoa Hampurissa ja Lyypekissä ja on toiminut vuodesta 2000 sellonsoiton professorina *Hanns Eisler Hochschule für Musik* -oppilaitoksessa Berliinissä. Geringas on levyttänyt Haydnin barytontrioja Vladimir Mendelssohnin (alttoviulu) ja Emil Kleinin (sello) kanssa CPO -levy-yhtiölle vuonna 1995. Yhtyeen konsertoinnista ei löytynyt mainintoja. (Hochschule für Musik Hanns Eisler 2006).

Kazimierz Gruszczyński on laatimansa cd-esittelytekstin mukaan kotimaansa Puolan ainoan barytonin soittaja. Kansainvälisen yhteistyön tuntua antaa se, että hänen soittimensa on saksalaisen Henner Hardersin Lontoossa vuonna 1989 valmistama kopio Nikolaus Esterházy'n omistamasta, nykyisin Budapestissa sijaitsevasta Johann Joseph Stadlmannin rakentamasta barytonista. Gruszczyńskin perustama *The Polish Barytontrio* -yhtye antoi ensikonserttinsa vuonna 2000. Yhtyeen cd-äänite *Music for Prince Nikolaus Esterházy* vuodelta 2001 sisältää Haydnin, Burgksteinerin, Neumannin

ja Tomasinin trioja. Gruszczyński lisäksi yhtyeessä soittavat Violetta Pluzek alttoviulua ja Maria Sarap selloa. He esiintyvät lähinnä kotimaassaan Puolassa. (Gruszczyński 2001, 9).

Manfred Herbig on useimpien barytoninsoittajien tapaan taustaltaan sellonsoittaja. Hän opiskeli barytoninsoittoa Alfred Lessingin johdolla. Herbig perusti vuonna 1975 yhtyeensä *Das Braunschweiger Barytontrio*, jossa soittaa hänen lisäksi Heike Schollmeyer alttoviulua ja Roland Schwark selloa. Yhtye on alusta alkaen esittänyt klassisen ohjelmiston ohella uutta musiikkia, kuten myös Manfred Herbigin sävellyksiä. (Kammermusikspektrum 2006).

Philippe Pierlot on belgialainen viola da gamban -soittaja ja kapellimestari. Hän on aloittanut soittamisen poikkeuksellisesti opiskelemalla ensin luutun- ja kitaransoittoa, gambistien joukossa tavanomaisten sello-opintojen sijaan. Pierlot johtaa perustamaansa *Ricercar Consort* yhtyettä ja vierailee johtamassa itse rekonstruoimiansa teoksia, kuten esimerkiksi Marin Maraisin *Sémélé*-oopperaa. Hän toimii professorina Trossingenin *Hochschule für Musik* -oppilaitoksessa Saksassa ja asuu Belgian Ardenneilla. (Oron 2004.) Pierlot on julkaissut kahdella äänitteellä Haydnin baryton-teoksia François Fernándezin (alttoviulu) ja Rainer Zipperlingin (sello) kanssa.

Marcel Saint-Cyr on kanadalainen sellon-, viola da gamban ja barytoninsoittaja sekä kuoronjohtaja. Hän opiskeli sellonsoittoa Quebecin konservatoriossa ja Karlsruhen musiikkikorkeakoulussa sekä kuoronjohtoa kotimaassaan. Gambansoittoa Saint-Cyr opiskeli Torontossa ja Belgiassa Wieland Kuijkenin johdolla. Barytoninsoittoa hän opiskeli Lontoossa Riki Gerardyn ja Linzissä Janos Liebnerin opastuksella. Saint-Cyr perusti vuonna 1981 yhtyeensä *The Ensemble de Baryton Eisenstadt*, jonka tarkoitus oli tuoda esiin Haydnin barytonille säveltämiä teoksia. Yhtye äänitti vuonna 1986 neljä Haydnin trioja *Société nouvelle d'enregistrement* -levy-yhtiölle ja vielä vuonna 1990 äänite oli kaikella todennäköisyydellä ainoa lajiaan Kanadassa. (Bourgouin 2006.)

## 4.5 Barytonin tulevaisuus

Barytoninsoiton harrastaja – totta vai tarua? Nikolaus Esterházy'n tapaista harrastajaa ei kenties enää voi syntyä. Aikanaan aateliston kasvatukseen kuuluivat kiinteänä osana musiikkiopinnot, jotka saattoivat johtaa elämänmittaiseen musiikin harrastukseen. Nikolauksella olikin kokemusta sekä sellon että viola da gamban soittamisesta. Vapaa-ajan ja vaurauden lisääntyessä ainakin länsimaisissa hyvinvointivaltioissa on barytonin kaltaisella soitinharvinaisuudella mahdollisuus tulla jonkin harrastajaryhmän mielenkiinnon kohteeksi. Nykyään vallitseva innostus historiallisiin esittämiskäytäntöihin luo pohjaa barytoninkin mahdollisuuksille.

Barytonin tuleva soittaja saa edelleen etua aiemmasta soittamisen kokemuksestaan, eniten toki viola da gambasta tai muista otenauhoin varustetuista soittimista, kuten kitarasta ja luutusta. Kannattaa pitää mielessä myös hyvän jousitekniiikan edut nautittavan lopputuloksen saavuttamisessa. Ihanteellinen soitinhistoria uudelle barytonin soittajalle voisi olla viola da gamba, sello tai viulu ja miksei myös kantele tai harppu. Näppäilysoittimen soittotaito tukisi resonanssikielten hallintaa ja viulusoitin yläpuolisen jousiotteen omaksumista. Viime mainittu on tarpeen sointitasapainon saavuttamiseksi soitettaessa esimerkiksi Esterháza-ohjelmistoa, jossa baryton on yhdistetty muihin jousisoittimiin. Koska Esterháza-ohjelmisto kattaa noin 80% säilyneistä teoksista, voi yläpuolisella otteella soittaa pääosan säilyneistä teoksista. Viola da gamban soittamisessa käytettävä alapuolinen jousiote on tarpeen soitettaessa varhaisempaa barokkibaryton-ohjelmistoa. Käsitykseni on, että tulevaisuudessakin barytonia soittavat tilaisuuden tullen viola da gamban soittajat: heiltä se käy luontevasti, eikä jousiotteen vaihtaminen tarpeen mukaan ole kovin hankalaa.

Nykyinen kaikkien alojen erikoistuminen äärimmäisyyksiin asti luo helposti yhden alan specialisteja, jotka ovat hukassa vieraassa ympäristössä. Soitonopetuksen korkeat vaatimukset vievät yleensä koulua käyvän tai täysipäiväisen musiikinopiskelijan kaiken ajan, eikä useamman soittimen opiskelu ole mahdollista. Jotta pääsisi edes kokeilemaan barytonia, pitäisi olla myös soitin saatavilla. Luontevimmin lainattavan soittimen sijainniksi sopisi sellainen musiikkioppilaitos, jossa on saatavilla viola da gamban opetusta. Barytonin soittamista voisi opiskelija kokeilla opintojensa lomassa muutaman kuukauden ajan ja saada arvokasta kokemusta sekä erikoisesta soittimesta että sen ohjelmistosta. Kamarimusiikki sopii mainiosti työmuodoksi oman harjoittelun ohella ja laajentaa esimerkiksi viola da gamban soiton opiskelijan ohjelmistoa

hyödyllisellä tavalla. Jos kokeilijalla on sellonsoittajan tausta, hän voi kahden sellokonserton lisäksi tutustua laajemmin Haydnin tuotantoon ja avartaa näin käsitystään.

Barytonteosten tallenteiden tulevaisuus siirtynee internetiin muuta tuotantoa nopeammin. Tämä johtuu alan pirstaloitumisesta ja yhtiöitten keskittymisestä kaupallisesti mahdollisimman kannattaviin projekteihin. Jo nyt halutessaan saada jonkin tietyn tallenteen haltuunsa joutuu baryton-entusiasti etsimään sen verkosta. Pienillä levymerkeillä, joista jotkut uskaltavat ottaa barytontallenteita levylistoilleen, on harvemmin minkäänlaisia levytyssovimuksia. Näiden tallenteita voi ainoastaan tilata suoraan levy-yhtiöltä tai esittäjiltä. Voi olla, että kyseinen firma sitten tulostaa tallenteen ja lähettää sen tilaajalleen cd:nä tai pakattuna musiikkiedostona.

Mikä tulee olemaan oma panokseni myötävärehtelevässä maailmankaikkeudessa? Vaikutusalueenani ovat luontevimmin Pohjoismaat, ja kuten olen tässä luvussa jo tuonut ilmi, Kööpenhaminassa, Osllossa, Tukholmassa ja Helsingissäkin on jo barytoneja museoissa, oppilaitoksessa tai viulunrakentajan vitriinissä. Tästä voi tulkita eräänlaista kasvualustaa laajemmalle kiinnostukselle jo olevan olemassa. Keskitynkö Esterháza-ohjelmistoon vai barokkibarytoniin on kysymys, johon on vaikea vastata. Soittimeeni voi virittää niin Esterháza- kuin barokkibaryton-virityksenkin. Vaikka työskentelen mielelläni yhtyeeni *Suomalaisen Barytontrion* kanssa, niin barokkibaryton-ohjelmiston haasteet sekä mahdollisuudet ovat mielenkiintoisia. Mahdollisuuksilla viittaa ohjelmistoon, joka käytännössä pitää itse sekä etsiä että sovittaa oman soittimen ominaisuuksia ja omia ulottuvuuksia silmällä pitäen. Haasteilla tarkoitan kaksoistekniikan teknistä vaativuutta, joka on tunnetusti korkea. Minulta kysyttiin jatko-opintojeni alkuvaiheessa usein, soittaisinko uutta musiikkia barytonilla. Vastasin aina, että tilaisuuden tullen erittäin mielelläni. Olen saanut eri sävellystilausapurahojen avulla tilattua uusia teoksia Eero Hämeenniementä, Samppa Ertamolta ja Tomi Räisäseltä. Tätä toimintaa aion jatkaa edelleen.

Toivon saavani tilaisuuden siirtää eteenpäin keräämiäni tietoja ja taitoja, mutta se, saanko siihen tilaisuuden, on sitten toinen asia. Suurin este lienee lainattavan soittimen löytäminen. Jos esimerkiksi Sibelius-Akatemia hankkisi kokoelmiinsa Esterháza-ohjelmistoon soveltuvan barytonin, niin monet opiskelijat voisivat saada tilaisuuden laajentaa kokemuspäiriään ilman uuden soitinhankinnan taloudellisia rasitteita. Viola da gamban -soittoa opiskelevat tulevat ammattilaiset olisivat luontevin kohderyhmä soittimen kokeilijoiksi.

Kysyin Christophe Coinilta erään hänen konserttinsa jälkeen, onko hän perehtynyt barokkibaryton-ohjelmistoon? Hän vastasi olkapäitään kohauttaen ja hymyillen: "Ei ole aikaa". Omalla kohdallani pyrin ajan löytämiseen. Yhtälössä on, kuten monet tietävät, useita arkisiakin tekijöitä: toimeentulo, muut konsertit ja soittimet, sosiaaliset suhteet, elämä. Barytonin myötävärähtelyssä on kuitenkin luontevaa saada värähdellä mukana.

**Liite 1.** Krausen esipuhe kokoelmaan *IX Partien auf die Viola Paradon.*

Beneigter Leser. Demnach ich bewogen worden, dieses Musikalische Tractätlein vor affectionierte Liebhaber und Anfänger der Viol Paradon zu schreiben und in Druck zu befördern, daher auch alle Schwierigkeiten, so denen Incipienten die Lust zu solchem Musikalschen Exercitio benehmen könnten, alles Fleisses vermieden. So habe zu solchem, weil dieses Instrument zu dato noch ungemein, ja vielen noch gar unbekant ist, einige nötige Erinnerungen setzen wollen. Und zwar erstlich, was die Stimmung dieses Instrument betrifft, so ist der Ordinar Accord, dessen ich mit allezeit vornehmlich aber in diesem Wercklein zu bedienen pflege, auf dem obern Instrument oder Viola di Gamba, wie man insgemein eine Lauten zu stimmen pflaget, nemlich: f d a, f d A. Und dieser Accord wird gar selten in einer mittel oder untern Saiten umb einen Ton oder Semitonium verändert: Die obersten Saiten aber bleiben allezeit in ihrem Temperament, wernach denn die andern untersten accordiert werden wie auff der Lauten. Belangende das Manual oder Unter-Instrument, so haben theils solches mit 16, theils mit 18, andere mit 20 Drat-Saiten bezogen. Die bequemste Arth aber ist mit 18 Saiten, welcher letzten Arth ich mich bissher auch bedienet und darauff folgende Stücke gestetzt habe. Die unterste und tieffste Saite giebet C, die nechst darauff folgende aber, welche gleich denen andern Semitonien etwas tieffer lieget, giebet Cis, und so werden diese Saiten immer Gradatim von einem Clavi zu dem andern gestimmt und mit gewissen Ziffern angedeutet wie hier zu sehen:

dis	cis	h	a	gis	fis	e	dis	cis									
d	c	b	a	g	f	e	D	C.									
#1	1	#2	2	#3	3	//	4	#5	5	#6	6	//	7	#8	8	#9	9.

Die Claves e. Und a. bleiben zu besserer Bequemlichkeit verdoppelt stehen, wann aber in vorgesetztem Stück dis oder as von Nöthen, werden sie alsdenn herunter gelassen, welches allemahl vor dem Stücke durch gewisse Ziffern und Buchstaben angedeutet wird. Zuweilen wird auch das oberste dis ins e gezogen, wie in folgenden Partien zu sehen. Was die Tractation dieses Instrument betrifft, so hat ein Incipient erstlich in acht zu nehmen, dass er sich allezeit, so viel möglich, recht frey auff einem Stuhl oder Schemmel über Ecke mit gleich aufgerichtem Leibe setze und das Instrument zwischen denen wohl von sich gestreckten Schenkeln fest anlege und halte, damit er

durch die Knie nicht verbindert werde. Vor das Andere, dass er den Bogen in der rechten Hand mit einem wohlaussgestreckten Arm recht frey führe, damit das Ober-Instrument oder Viola di Gamba mit einer annehmlichen Gelindigkeit tractiret werden könne. Anlagende das Manual oder Unterste Instrument, so muss die lincke Hand nicht allzufest angeleget werden, damit man solche mit einer Behändigkeit Erforderung beyder Instrument accomodieren könne: Die Saiten in dem Manual müssen durch den lincken Daumen mit einer mässigen Gelindigkeit gerissen oder angeschlagen werden, massen das allzustrarcke Anschlagen nur ein vieles Summen und unvernehmliches Gethöne verursacht, zumahlen wo man keine ordentliche Dämpfung oder so genandten Harffen-Zug hat. Und wenn eineoder mehr Saiten angeschlagen sind, muss der daumen allzeit auff der nechst-folgenden Saiten liegen bleiben und davon nicht eher gehoben werden, biss es die Noth erfordert; ausser diesem man keine Gewissheit in der lincken Hand bekommen kan. So ist auch zu mercken, dass die Ziffern, welche gleichunterdenen Tabulatur-Buchstaben stehen, nicht eben allemahl zugleich angeschlagen werden müssen, sondern jemehr der Bass mit den Ober-Stimmen abwechselt, jemehr Annehmlichkeit es dem Gehöre giebt. Und weil ich oben der Angezeigter Stimmung der Lauten gedacht, Will ich den künftigem Liebhaber hier noch ein Tabellchen zeigen, aus welchem zu sehen, wie mit gar geringer Mühe, diese und andere Viol-Paradon Sachen auff die Lauten zubringen; Wie denn ein guter Lautenist gar bald befinden und zugestehen wird, dass diese Tabulatur, der ich mich hierinnen gebrauche, der gewöhlichem Lautentabulatur, ausser denen Signaturen, womit die Bässe gezeichnet werden, ganz gleiche ist: Und ist also nichts allhier anzuzeigen, als wie die Ziffern der Viol-Paradon, mit den Lauten-Bassen, welche durch Buchstaben und Strichel bedeutet werden zuverwechseln sind. Welches folgende Tabell, werinnen allemahl, statt der Ziffer, der darüberstehende Lautenbuchstabe gesetzt wird/zeigt.

Eines aber will ich mir vorbehalten, nemlich dass diese Sachen nicht auff die Lauten, sondern auff die Viol-Paradon gesetzt sind. Ob man aber solcher sich auff der Lauten bedienen, und mit beliebiger gutter Manir, so sich erwan auff der Lauten bequemer als auff der Viol-Paradon formiren lassen, verbessern will, stelle ichs in eines jedern erfahren Lautenisten eigenes belieben: So viel weiss ich auff Erfahrung, dass die Viol-Paradon, wenn sie mit der Lauten zugleich, auch zu Zeiten Wechslungs-weise gespielt wird, denen Music-Liebenden Zuhörern nicht geringe Annehmlichkeit erwecket. Übrigens bin ich erböthig, so ferne sich einige Liebhaber zu dieser Arbeit finden,

künftig ein mehrers auff die Viol-Paradon sambt einer Violin und dem General-Bass  
herauss zu geben, und dadurch zu erweisen, dass ich den

Hier Music-Liebenden

Dienst-Beslissener  
Joh. Georg Krause.



## Lähdeluettelo

### Painetut lähteet

Bacon, Sir Francis 1627: *Sylva sylvarum*. London.

Brooker, Jeremy 2003: 'Like two instrumentts att once', *The Origins and playing techniques of the 3-manual baryton*. *The Consort*, vol. 59. 16—36.

Crawford, Tim 1989: Constantijn Huygens and the 'Englesche Viool'. *Chelys*, xvii. 41—61.

Crawford, Tim 1994: Introduction. *The St. Petersburg Swan Manuscript*. *Monuments of the Lutenist Art*. Columbus, vol II. 16—23.

*Encyclopédie de la Musique* 1958: s. v. Battanchon, Felix. Toim. Michel, François. Fasquelle éditeurs, Paris.

Esterházy, Peter 2000: *Celestial Harmonies*. Englanniksi kääntänyt Judith Sollosy 2004. HarperCollins Publishers. New York.

Fétis, F. J. 1880: s. v. Pichl, Wenceslas. *Biographie Universelle des Musiciens*. Deuxième édition. Volume IV. Paris.

Fruchtman, Efrim 1962: *The Baryton: Its History and Its Music Re-examined*. *Acta Musicologica*, xxiv. 2—17.

Fryklund, Daniel 1922: *Viola di bardone*. *Svensk tidskrift för musikkforskning*, IV. 129—152.

Gartrell, Carol A. 2003: *Towards inventory of Antique Barytons*. *The Galpin Society Journal*. 116—131.

Gartrell, Carol A. 2005: *Baryton and Voice at the Vienna Hofkapelle*. Peacock Press. Hebden Bridge.

Gerlach, Sonja 1969: *Vorwort. Joseph Haydn, Werke mit Baryton*. Henle Verlag. München. vi—viii.

Gill, Donald 1962: *James Talbot's Manuscript (Christ Church Music MS 1187): V. Plucked Strings-The Wire-Strung Fretted Instruments and the Guitar*. *The Galpin Society Journal*, Vol. 15. 60—69.

Goy, François-Pierre 1994: *The Music of The St. Petersburg 'Swan' Manuscript. The St. Petersburg Swan Manuscript. Monuments of the Lutenist Art*. Columbus, vol II. 24—37.

Gruszczyński, Kazimierz 2001: *Music for Prince Nikolaus Esterházy*. Levyn esittelyvihkonen. Englanninos puolasta Elżbieta Krajewska. Dux Recording Producers. Warszawa. DUX 0337.

Harrandt, Andrea 2002: *Hauschka, Vincenz. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 8: Gri-Hil*. Bärenreiter-Verlag. Stuttgart.

Hoboken, Anthony van 1957: *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1 (Instrumentalwerke)*. B. Schott's Söhne. Mainz.

Holman, Peter 1992: *An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordinary Stringes. Teoksessa Companion to Contemporary Musical thought. Toim. John Paynter. Vol. II*. Routledge, London. 1098—1115.

Holman, Peter 1998: *Introduction. Deutschlands Klage auf den Tod Des Grössen Friedrichs Bőrussens König*. Corda Music Publications. St. Albans, Hertfordshire.

Knapas, Rainer 2003: *Monrepos. Ludwig Heinrich Nicolay och hans värld i 1700-talets ryska Finland*. Atlantis AB. Kristianstad.

Landon, H. C. Robbins 1978: *Haydn at Esterháza 1766—1790*. Thames and Hudson. London.

Landon, H. C. Robbins 1980: *Haydn: The Early Years 1732—1765*. Thames and Hudson. London.

Landon, H. C. Robbins 1982: *Haydn on record 2: Concertos and other instrumental Music*. *Early Music*, vol. 10 no. 4. 505—512.

Lessing, Alfred 1971: *Zur Geschichte des Barytons*. *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. i/2. 143—53.

Lessing, Alfred 2001: *Musik für Arpeggione*. *Levyn esittelyvihkonen*. Ars Produktion. Ratingen. FCD 368392.

Liebner, Janos 1966: *The Baryton*. *The Consort*, xxiii. 109—128.

Mersenne, Marin 1644: *Cogitata physico-mathematica*. Paris.

Mozart, Leopold 1756: *Versuch einer gründlicher Violinschule*. Augsburg.  
Náköispainos: H. L. Grahl. Frankfurt am Main 1976.

Mundy, Peter 1924: *The Travels of Peter Mundy 1608—1667*. Vol. IV, Europe 1637—1647. Edited by R. C. Temple. Hakluyt Society. 1907-1936 (5 vols.) Cambridge. 104—105.

Otterstedt, Annette 2002: *The Viol, History of an Instrument*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle. Kassel.

Pamplin, Terence M. 2000: *The Influence of the Bandora on the Origin of the Baroque Baryton*. *The Galpin Society Journal*, vol. 53. 221—232.

Pohl, Carl Ferdinand 1878: *Joseph Haydn, Erster Band*. Breitkopf und Härtel. Leipzig.

- Pohl, Carl Ferdinand 1882: Joseph Haydn, Zweiter Band. Breitkopf und Härtel. Leipzig.
- Playford, John 1661: Preface. *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way*. London.
- Teoksessa Holman, Peter 1992: *An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordinary Stringes*. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical thought*. Toim. John Paynter. Vol. II. Routledge, London. 1098—1115.
- Playford, John 1682: *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way*. London.
- Näköispainos. Ruxbury Publications. Hebden Bridge 2002.
- Praetorius, Michael 1619: *De Organographia*. (Vol. 2) *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel. Näköispainos. Bärenreiter. Kassel 1980.
- Rawson, Robert 2004: Gottfried Finger and the Baryton. Teoksessa Appel, Bernhard R. & Boer, Johannes (toim.) *Viola da Gamba - Baryton - Arpeggione: Festschrift Alfred Lessing Düsseldorf 2000*. STIMU Stichting Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk. Utrecht. 53—61.
- Ridell, Jan 1975: Fryklund, Daniel. *Sohlmans Musiklexikon*. Toim. Hans Åstrand. Sohlmans Förlag AB. Stockholm.
- Rutledge, John 1984: *Towards a History of the Viol in the 19th Century*. *Early Music*, vol. 12, no. 3. 328—336.
- Sadie, Julie Ann 1980: *The Baryton*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers. London.
- Schenk, Erich 1972: Tomasini. Einleitung. Teoksessa *Denkmäler der Tonkunst in Österreich Band 124*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt. Graz/Wien.
- Sehnal, Jiří 1972: *Das Musikinventar des Olmützer Bischof Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*. *Archiv für Musikwissenschaft*, xxix. 285—317.

Southgate, T. Lea 1916: The Instruments with Sympathetic Strings. *Journal of the Royal Musical Association* XLII. 33—59.

Stolte, Lothar 2004: Laudatio für Alfred Lessing. Teoksessa (toim.) Appel, Bernhard R. & Boer, Johannes *Viola da Gamba - Baryton - Arpeggione: Festschrift Alfred Lessing* Düsseldorf 2000. STIMU Stichting Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk. Utrecht.

Strunk, Oliver 1932: Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass. *The Musical Quarterly*, vol. 18, no. 2. 216—251.

Traficante, Frank 1970: "All Ways Have Been Tried to Do It". *Acta Musicologica*, vol. 42. 183—205, 256.

Unverricht, Hubert 1969: *Geschichte des Streichtrios*. Hans Schneider. Tutzing.

Walther, Johann Gottfried 1732: s. v. Glettinger, Johann. *Musikalisches Lexikon*. Wolfgang Deer, Leipzig. Näköispainos: Bärenreiter Verlag Kassel und Basel. Kassel 1967.

Wilson, John (toim.) 1961: Roger North on Music Being a Selection from his Essays written during the Years c. 1695—1728. Novello. Lontoo.

### **Painamattomat lähteet**

Brooker, Jeremy 2006: Kirjallinen ilmoitus (sähköposti) 11. 10. 2006.

Fruchtman, Efrim 1960: *The Baryton trios of Tomasini, Burgksteiner and Neumann*. Thesis, University of North Carolina, Chapel Hill.

### **Verkkolähteet**

Anderson, Nicholas 2006: Coin, Christophe. *Grove Music Online*. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 5.10.2006].

Angermüller, Rudolph & Hrdlicka-Reichenberger, Teresa 2006: Weigl, Joseph. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 10.9.2006].

Das Berliner Musik-Instrumenten Museum: Berliner Instrumentenbau. Otto Möckel. [Http://www.sim.spk-berlin.de/deutsch/mim/berliner\\_instrumentenbau.html](http://www.sim.spk-berlin.de/deutsch/mim/berliner_instrumentenbau.html) [Viittauspäivä 2.10.2006].

Bourgouin, François 2006: Saint-Cyr, Marcel. [Www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com). [Viittauspäivä 13.11.2006].

Boyden, David D. 2007: Sympathetic strings. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 23.1.2007].

Branscombe, Peter 2006: Singspiel. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 6.8.2006].

Cahn, Mary 2006: Lanier, Nicholas. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 23.3.2006].

Chesternovello 2006: Dickinson, Peter. [Www.chesternovello.com](http://www.chesternovello.com). [Viittauspäivä 14.11.2006].

Crawford, Tim 2004: Rowe, Walter. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 27.10.2004].

Crawford, Tim 2003: Walter Rowe and the Earliest Baryton Music. Tutkielma esitetty International Haydn-Festivaalilla Esterházyn palatsissa Eisenstadtissa (Kismarton, Itävalta) syyskuussa 1997. Saatavilla: [Http://www soi.city.ac.uk/~timc/ttc/RoweBaryton.html](http://www soi.city.ac.uk/~timc/ttc/RoweBaryton.html). [Viittauspäivä 9.9.2003].

Esterhazy Ensemble: Brüßing, Michael. [Www.viola-da-gamba.com/id169.htm](http://www.viola-da-gamba.com/id169.htm). [Viittauspäivä 14.11.2006].

- Festes de Thalie: Vázquez, Jose. [Www.perso.orange.fr/festesdethalie/CVjose.html](http://www.perso.orange.fr/festesdethalie/CVjose.html).  
[Viittauspäivä 13.11.2006].
- Field, Christopher D.S. 2006: Stoeffken, Ditrich. Grove Music Online.  
[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 19.8.2006].
- Fitzpatrick, Horace & Bryan, Paul R. 2006: Franz, Carl. Grove Music Online.  
[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 11.9.2006].
- Fruchtman, Efrim & Walden, Valerie 2007: Friedl, Sebastian Ludwig. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 22.1.2007].
- Gruber, Gernot 2006: Ziegler, Joseph Paul. Grove Music Online.  
[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 16.9. 2006].
- Hochschule für Musik Hanns Eisler: Geringas, David.  
[Www.hfm-berlin.de/englisch/biografien/geringas.php](http://www.hfm-berlin.de/englisch/biografien/geringas.php). [Viittauspäivä 13.11.2006].
- Holman, Peter 2006: Farrant, Daniel. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 23.3.2006].
- Holman, Peter 2006: Finger, Gottfried. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 16.7. 2006].
- Hungaroton: Kakuk, Balázs. [Www.hungaroton.hu/classic/eng](http://www.hungaroton.hu/classic/eng).  
[Viittauspäivä 11.11.2006].
- International Baryton Society 2006: Brooker, Jeremy.  
[Www.baryton.mailbox.co.uk/ibs.html](http://www.baryton.mailbox.co.uk/ibs.html). [Viittauspäivä 10.10. 2006].
- Kammermusikspektrum 2006: Herbig, Manfred. [Www.triofatal.de](http://www.triofatal.de).  
[Viittauspäivä 27.9.2006].

Knapas, Rainer 1997: Nicolay, Ludwig Heinrich

<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi>. [Viittauspäivä 16.1.2009].

Lachrimae-consort 2006: Foulon, Philippe. [Www.lachrimae-](http://www.lachrimae-consort.com/CV_PHIL.htm)

[consort.com/CV\\_PHIL.htm](http://www.lachrimae-consort.com/CV_PHIL.htm). [Viittauspäivä 13.11.2006].

Lindgren, Lowell 2000: Ariosti, Attilio. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).

[Viittauspäivä 22.3.2000].

Musik Information Center Austria 2006: Liebner, Janos. [Www.alt.mica.at/liebner](http://www.alt.mica.at/liebner).

[Viittauspäivä 27.9.2006].

Oron, Aryeh 2004: Pierlot, Philippe. [Www.bach-cantatas.com/Bio/Pierlot-Philippe.htm](http://www.bach-cantatas.com/Bio/Pierlot-Philippe.htm).

[Viittauspäivä 13.11.2006].

Platt, Peter & Pamplin, Terence 2006: Lidl, Andreas. Grove Music Online.

[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 10.9.2006].

Poštolka, Milan 2006: Pichl, Václav. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).

[Viittauspäivä 10.9.2006].

Reinländer, Claus 2006: Fiala, Joseph. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).

[Viittauspäivä 16.9.2006].

Sadie, Julie Anne & Pamplin, Terence M. 2004: Baryton. Grove Music Online.

[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 27.10.2004].

Schnitzler, Rudolf & Seifert, Herbert 2005: Leopold I. Grove Music Online.

[Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 5.10.2005].

Schott, Howard 2006: Hsu, John. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).

[Viittauspäivä 27.9.2006].



Sehnal, Jiří 2004: Neumann, Anton. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 27.10.2004].

Skálholt Summer Concerts Festival: Kakuk, Balázs. [Www.sumartonleikar.is](http://www.sumartonleikar.is).  
[Viittauspäivä 11.11.2006].

Sorrell, Neil 2005: Sārangī. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 17.4.2005].

Sparr, Kenneth 2007: Fryklund, Daniel. Biography. [Www.orphee.com/frykbio.htm](http://www.orphee.com/frykbio.htm).  
[Viittauspäivä 8.1.2007].

Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2006: Möckel, Otto  
1930. Die Kunst des Geigenbaues. [Www.sim.spk-berlin.de](http://www.sim.spk-berlin.de). [Viittauspäivä 2.10.2006].

Thomas, Günter 2004: Esterházy. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 27.10.2004].

Thomas, Günter 2006: Tomasini, Luigi. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 7.9.2006].

Traficante, Frank 2004: Lyra viol. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 12.11.2004].

The Viola d'Amore Society of America 2006: [Www.violadamoresocietyofamerica.org](http://www.violadamoresocietyofamerica.org).  
[Viittauspäivä 31.12.2006].

Warsaw Autumn 2005: Engel, Max. [Www.warsaw-autumn.art.pl/05/performers/engel](http://www.warsaw-autumn.art.pl/05/performers/engel).  
[Viittauspäivä 27.9.2006].

Webster, James 2006: Haydn, Joseph. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).  
[Viittauspäivä 5.8.2006].

Wessely, Othmar & Wijsman, Suzanne 2006: Kraft, Anton. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 10.9.2006].

White, Harry 2000: Fux, Johann Joseph. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 22.3.2000].

Wikipedia Die freie Enzyklopädie 2007:  
[Http://de.wikipedia.org/wiki/Hoboken-Verzeichnis\\_der\\_Werke\\_von\\_Joseph\\_Haydn](http://de.wikipedia.org/wiki/Hoboken-Verzeichnis_der_Werke_von_Joseph_Haydn).  
[Viittauspäivä 4.2.2007].

Wikipédia L'encyclopédie libre 2006: Brookes, Oliver.  
[Http://fr.wikipedia.org/wiki/Early\\_Music\\_Consort\\_of\\_London](http://fr.wikipedia.org/wiki/Early_Music_Consort_of_London).  
[Viittauspäivä 14.11.2006].

Williams, Hermine W. 2007: Conti, Francesco. Grove Music Online. [Www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). [Viittauspäivä 31.1.2007].

Zuth, Joseph 2006: Simon Molitor und die wiener Gitarristik um 1800.  
[Http://www.guitaronline.it/molitor\\_folder/zuthdiss/titel.html](http://www.guitaronline.it/molitor_folder/zuthdiss/titel.html). [Viittauspäivä 6.8.2006].

## **Kuvalähteet**

Kuva 1: Baryton. Brysselin soitinmuseossa olevan barytonin mukaan rakentanut Tilman Muthesius (Potsdam) vuonna 2001. Omistaja Markus Kuikka. M. Kuikan kuva-arkisto.

Kuva 2: Vasemman käden peukalo toisen kielistön kielillä. M. Kuikan kuva-arkisto.

Kuva 3: Shem Mackeyn Jeremy Brookerille vuonna 2003 rakentama kolmikielistöinen baryton. Kuva Carolyn Brooker.

Kuva 4: Nikolaus Esterházy'n omistama Johann Joseph Stadlmannin vuonna 1750 rakentama baryton. Sijainti Unkarin kansallismuseo, Budapest. Kuva András Dabasi. [Www.vmek.oszk.hu](http://www.vmek.oszk.hu). [Viittauspäivä 15.1.2007].

Kuva 5: John Pringlen vuonna 1991 rakentama baryton. Ilmeisesti yksityisomistuksessa. Kuvaaja tuntematon. [Http://www.elderly.com/vintage/items/110U-4726.htm](http://www.elderly.com/vintage/items/110U-4726.htm). [Viittauspäivä 15.1.2007].

Kuva 6: Dominik Zuchowiczin rakentama resonanssikielillä varustettu lyyragamba; mukailtu Henry Jayen Southwarke 1610 mallin mukaan. Kuva: Gordon King. [Www.zuchowicz.com/dominik/english.html](http://www.zuchowicz.com/dominik/english.html). [Viittauspäivä 22.1.2007].

Kuva 7: Wendelin Tieffenbruckerin n. vuonna 1590 rakentama poliphant. Sijainti: Kunsthistorisches Museum, Wien. [Http://polyhymnion.org/torban/torban3.html](http://polyhymnion.org/torban/torban3.html). [Viittauspäivä 22.1.2007].

Kuva 8: Piirros poliphantista Randle Holmen teoksessa *Academy of Armory* 1682. M. Kuikan kuva-arkisto.

Kuva 9: Walter Mahrin rakentama Viola d'amore. [Http://www.larkinthe morning.com/product.asp\\_Q\\_pn\\_E\\_VIO043](http://www.larkinthe morning.com/product.asp_Q_pn_E_VIO043) [Viittauspäivä 23.1.2007].

Kuva 10: Viola da gamba d'amoren tappikotelo. Sijainti: Alfred Lessingin yksityinen kokoelma. M. Kuikan kuva-arkisto.

Kuva 11: Sārangi. [Www.tirakita.com/gakki/Photos/id\\_sarang\\_1.jpg](http://www.tirakita.com/gakki/Photos/id_sarang_1.jpg). [Viittauspäivä 23.1.2007].

Kuva 12: Krausen III partita, Praeludium kokoelmasta *IX Partien auf die Viola paradon*. Kuva alkuperäisestä nuotista. M. Kuikan kuva-arkisto.