

PIERRE BOHR

Bemerkungen zur Bauweise erhaltener Barytons

Das Symposium war ein guter Anlass, mich mit dem vorhandenen Material zum Baryton zu beschäftigen¹ und dieses mit anderen Instrumentenbauern, Musikern und Wissenschaftlern zu diskutieren. Nachfolgend werde ich die charakteristische Bauweise des Barytons insbesondere anhand der folgenden Instrumente vorstellen:

- Baryton von Paul Alletsee, München 1717 (Kopenhagen, Musikmuseet, Inv.-Nr. 258)
- Baryton von Norbert Gedler, Würzburg 1715 (Lissabon, Conservatório Nacional, Inv.-Nr. 256)
- Baryton von Norbert Gedler, Würzburg 1723 (Paris, Musée de la musique, Inv.-Nr. E.466)
- Baryton von Joh. Christian Hamig (Hammig?), 1756 (Kopenhagen, Musikmuseet, Inv.-Nr. 260)
- Baryton von Johann Andreas Kämbel, München 1745 (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Mu 30)
- Baryton von Johannes Seelos, Linz 16..[?] (Schlossmuseum Linz, Inv.-Nr. 199)
- Baryton von Johannes Seelos, Linz 1684 (Schlossmuseum Linz, Inv.-Nr. 62)
- Baryton von Simon Schödler, Passau 1785 (Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 856)
- Baryton von Simon Schödler, Passau 1768 (Stift Melk)
- Baryton von Simon Schödler, Passau 1782 (Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. SAM 88)
- Baryton von Daniel Achatius Stadlmann, Wien 1715 (Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 855)
- Baryton von Daniel Achatius Stadlmann, Wien 1732 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. SAM 46)
- Baryton von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1750 (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv.-Nr. 1949.360.)
- Baryton von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1767 (Prag, Národní muzeum, Inv.-Nr. 13 E)
- Baryton von Jacobus Stainer, Zettel ohne Ort und Zeit (Kopenhagen, Musikmuseet, Inv.-Nr. D110)

1 Hierfür diene besonders auch folgende Literatur: Jaquier Pierre, *Le baryton à cordes: une méthode de recherche en lutherie*, in: *Amour et Sympathie: actes du Colloque sur les Instruments à Cordes Sympathiques*, Limoges 28/29 novembre 1992, Limoge 1995; Carol A. Gartell, *A history of the baryton and its music*, Lanham 2009; Alfred Lessing, *Zur Geschichte des Barytons*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt 1971, S. 143–153.

- Baryton von Joachim Tielke, Hamburg 1686 (Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. MUS-44-87)
- Baryton eines unbekanntenen Herstellers, Anfang 18. Jahrhundert (Bruxelles, Musée des instruments de musique, Inv.-Nr. M 231)
- Baryton eines unbekanntenen Herstellers, (Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. 41)
- Baryton von Johann Blasius Weigert, Linz 1720 (Prag, Národní muzeum, Inv.-Nr. 1416 E)

Halskonstruktion

Auffallend ist das System, wie der Hals gebaut ist, mit einer weiten Öffnung im Halsfuß, in der die Saiten zwischen den Wirbeln und dem Steg unter dem Griffbrett laufen (Abb. 1).



Abb. 1 Öffnung im Halsfuß des Barytons von Simon Schödler, Passau 1785

Der aus einem Stück gearbeitete Hals ist im Querschnitt wie eine „eckige Klammer“: Zwei Randleisten zwischen Halsfuß und Wirbelkasten bilden einen Rahmen, der vorn von einem flachen Deckel abgeschlossen wird. Man kann somit von hinten die Metallsaiten zupfen (Abb. 2 und 3).

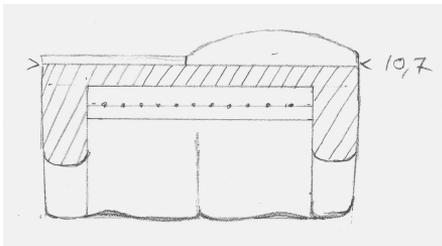


Abb. 2 Halsquerschnitt (Zeichnung) des Barytons von Simon Schödler, Passau 1785



Abb. 3 Hals-Ausschnitt des Barytons von Johannes Seelos, Linz 1684

Bei älteren Instrumenten ist die Randleiste der Diskantsaite niedriger (wahrscheinlich für den linken Daumen) und der Deckel ist manchmal angeleimt (Abb. 3). Auf die diskantsaitige Hälfte des Deckels ist das Griffbrett geleimt. Zwischen Hals und Griffbrett sind entweder einzelne Löcher oder Lücken, durch welche die Bündel um das Griffbrett gespannt werden können (Abb. 3). Die späteren Instrumente haben das manchmal nicht und wurden vielleicht ohne Bündel gespielt. Die basssaitige Fläche des Deckels ist oft mit Einlagen verziert, nur bei Tielke ist sie durchbrochen (Abb. 4).

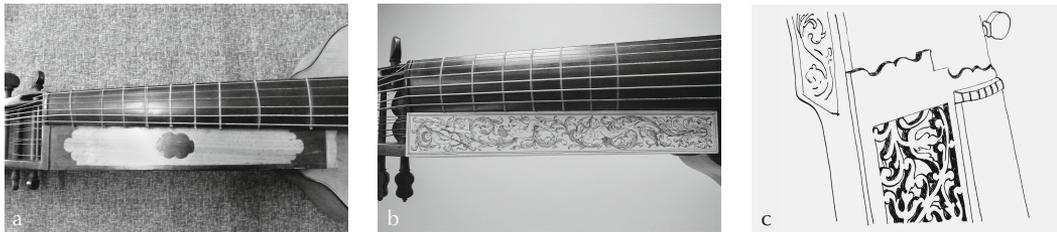


Abb. 4 Verzierte Flächen bei den Barytons von (a) Johann Blasius Weigert, Linz 1720; (b) von Simon Schödler, Passau 1785; (c) von Joachim Tielke, Hamburg 1686

Der Halsfuß ragt ziemlich hoch über die Decke hinaus, um Platz für die unter dem Griffbrett verlaufenden metallenen Resonanzsaiten zu haben. Das ergibt bei den Spielsaiten einen flacheren Winkel zum Steg. Auch der Saitenhalterpflock ist wegen der Metallsaiten recht hoch. Dieser flache Winkel erzeugt weniger Druck auf der Resonanzdecke, so dass sie mit mehr Freiheit schwingen kann (Abb. 5).

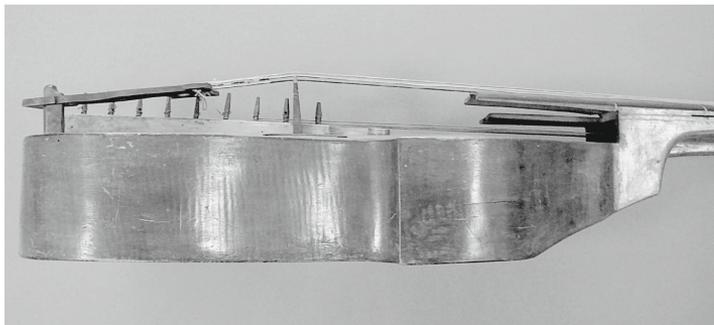


Abb. 5 Baryton von Johannes Seelos, Linz 1684

Umriss

Die Instrumente zeigen immer einen geschweiften Umriss mit fallenden Schultern, die gewöhnlich über den Oberklotz rund gebogen sind. In der weiteren Entwicklung wurde diese Grundform komplizierter, aber auch „weicher“. Es können verschiedene Typen unterschieden werden (Abb. 6):

Typ A mit zwei Ecken:

Die frühen Modelle haben einen Umriss mit zwei Ecken unter den Schultern. Der Unterbügel ist ohne Ecken. Jede Korpusseite weist zweiteilige Zargen auf. Die Unterzargen verlaufen in einer unteren Rundung in den eingezogenen, flachen Unterklotz. Mit diesem Umriss sind die Instrumente der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts gebaut.

Typ B mit zwei Ecken und zwei Einziehungen:

Der Umriss verläuft vom Mittel- zum eckenlosen Unterbügel über eine scharfe Einziehung. Jede Korpusseite weist dreiteilige Zargen auf. Diese Ende des 17. Jahrhunderts verbreitete Form ist wahrscheinlich eine Weiterentwicklung von Typ A oder von Tielke-Instrumenten (B1), bei denen die Unterzarge in einem Stück, ohne Unterbrechung am Unterklotz, verläuft. Hier könnten vielleicht englische Einflüsse vorliegen.

Typ C mit zwei Ecken und zwei Ausbuchtungen:

Diese mehr geschweifte Form weist weichere und weniger übertriebene Kurven auf. Die oberen Ecken werden immer spitzer. Der bislang flache Unterklotz ist nun konvex. Dies ist das übliche Modell des klassischen Barytons ab Anfang des 18. Jahrhunderts.

Typ D mit zwei Ecken, zwei Ausbuchtungen und zwei Einziehungen:

Diese Variante gibt es nur bei kleineren Modellen, die immer mit solchen Schablonen gebaut sind.

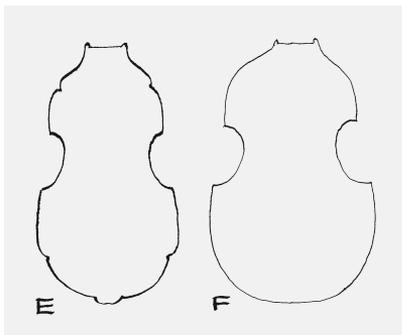
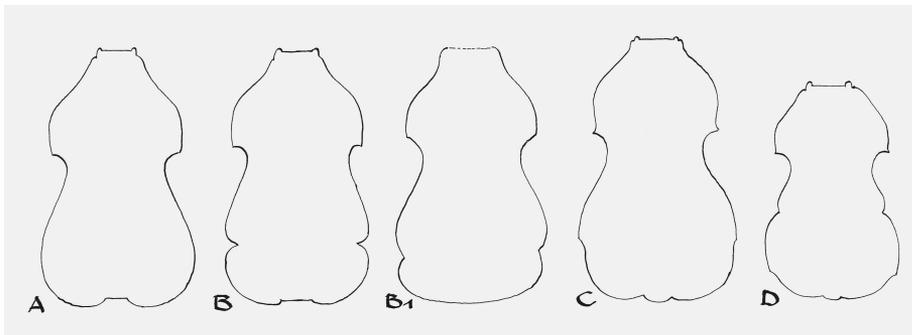


Abb. 6

Baryton-Umrissformen

- A) Johannes Seelos, Linz 1684
- B) Jacobus Stainer, Zettel ohne Ort und Jahr
- B1) Joachim Tielke, Hamburg 1686
- C) Simon Schödler, Passau 1782
- D) Simon Schödler, Passau 1768
- E) Norbert Gedler, Würzburg 1723
- F) Paul Alletsee, München 1717

Ausnahmen:

Zu den Ausnahmen gehört das Instrument von Norbert Gedler, Würzburg 1723, mit seinem komplizierten geschweiften Umriss (E).

Die wenigen Instrumente mit Gambenumriss waren wahrscheinlich ursprünglich Gamben, die zu Barytons umgebaut wurden. Dies ist beispielsweise bei dem Baryton von Paul Alletsee (München 1717) der Fall (F).

Metallsaiten

Große Unterschiede zeigen sich in der Art, wie die Metallsaiten über der Decke liegen und gespannt sind. Es gibt 3 Hauptssysteme:

1. Der Steg, in dem eiserne Stimmwirbel stecken, ist in Schräglage direkt auf die Decke geleimt (vergleichbar einem Stimmstock). Die Saiten sind dann oben am Wirbelkasten angehängt (Abb. 7).



Abb. 7 Steg mit Stimmwirbeln auf dem Baryton von Johannes Seelos, Linz 1684

2. Ein langer, mehr oder weniger schräger Steg, der ein bisschen wie ein Cembalo-Steg ist, liegt auf der Decke. Die Saiten werden von oben mit Holzwirbeln in einem langen Wirbelkasten gestimmt. Die Saiten können direkt am Steg mit kleinen Stiften festgemacht sein (vergleichbar einem Anhangsteg; Abb. 8), oder sie laufen über den Steg und sind an der Unterzarge in einem Unterklotz festgemacht (ähnlich wie bei der neapolitanischen Mandoline; Abb. 9), oder sie sind teils an der Unterzarge befestigt (die längeren Saiten), teils direkt an einem zweiten Steg (Anhangsteg) mit kleinen Stiften (Abb. 10).

3. Jede Metallsaite ist an einem einzelnen, kleinen, aufgeleimten Anhangsteg befestigt (Abb. 11).



Abb. 8 Befestigung der Metallsaiten bei dem Baryton von Norbert Gedler, Würzburg 1723

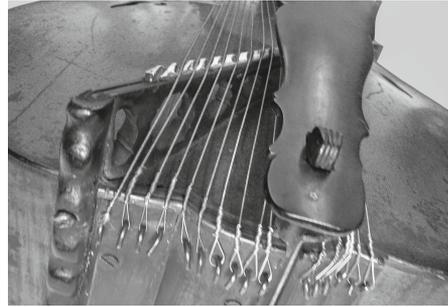


Abb. 9 Befestigung der Metallsaiten bei dem Baryton von Simon Schödler, Passau 1782



Abb. 10 Befestigung der Metallsaiten bei dem Baryton eines unbekanntes Herstellers, Anfang 18. Jahrhundert



Abb. 11 Einzelne Anhangstege auf dem Baryton von Simon Schödler, Passau 1785

Es gibt auch mehrere Instrumente mit einem viola-d'amore-artigen Steg. Da verlaufen die Saiten in einem Schlitz oder in Löchern des Steges (Abb. 12, 13).



Abb. 12 Befestigung der Metallsaiten bei dem Baryton von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1767



Abb. 13 Verlauf der Metallsaiten bei dem Baryton von Daniel Achatius Stadlmann, Wien 1715

Die ersten Instrumente mit einzelnen Anhangstegen stammen aus den 1720er Jahren (z. B. von J. B. Weigert, Linz 1720), dann von Daniel Achatius Stadlmann (Wien 1732). Alle späteren Exemplare haben ebenfalls solche Einzelbefestigungen, außer denjenigen, die wahrscheinlich nach Viola-d'amore-Kriterien umgebaut wurden (Abb. 12 und 13).

Der Klangkörper

Die Decken sind aus Fichtenholz gestochen und haben bis auf den Baryton von Gdler (Würzburg 1723) keinen Überstand. Die Wölbungen unterscheiden sich zwar bei den verschiedenen Instrumentenbauern; sie sind aber im zentralen Bereich eher flach, damit die vielen Metallsaiten nicht zu nahe aneinander liegen und von der Decke nicht zu weit weg sind.

Die Einlagen der Barytons aus dem 17. Jahrhundert sind entweder mit einem oder mit drei Spänen einige Millimeter vom Rand gesetzt. Die Instrumente des 18. Jahrhunderts besitzen dazu einen Rand aus dunklem Hartholz oder aus Elfenbein.

Die typischen Schalllöcher sind doppelkommaförmig (Abb. 14/1 und 14/2), bei Tielke kommaförmig (Abb. 14/5), selten C-förmig (Abb. 14/3) oder flammenförmig (Abb. 14/4).

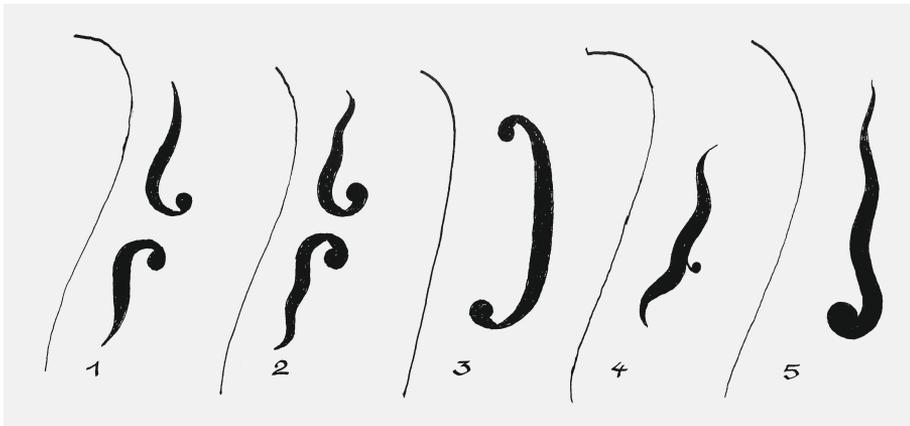


Abb. 14 Baryton-Schalllöcher

- 1) Magnus Felden, Wien 1656 (London, Royal College of Music Museum, RCM0204)
- 2) Johann Joseph Stadlmann, Wien 1767
- 3) Johannes Seelos, Linz 1684
- 4) Jacobus Stainer, Zettel ohne Ort und Zeit
- 5) Joachim Tielke, Hamburg 1686

Die Zargen und Böden können aus Ahorn, Obstholz oder Esche sein. Gewöhnlich ist der Boden zweiteilig, selten dreiteilig. Er ist leicht gewölbt, mit geringer Hohlkehle; manchmal gibt es auch einen sehr leichten Knick im unteren Bereich.

Die Innenkonstruktion

Um die Innenkonstruktion besser erforschen zu können, wären Röntgenaufnahmen sinnvoll. Durch die Schalllöcher kann man aber sehen, dass der Boden zwei Querbalken hat (manchmal hoch und spitz, gewöhnlich aber niedrig und leicht abgerundet). An den Enden der Balken sind Pergamentstreifen zur Verstärkung oder kleine Holzbelege an der Zarge, die den Balken einklemmen.

Das Stimmstockbrett ist oft nicht sehr breit, an den Kanten abgerundet oder manchmal auch abgefast und reicht bis an die Reifchen (Abb. 15).



Abb. 15 Innensicht des Barytons von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1767



Abb. 16 Innensicht des Barytons von Simon Schödler, Passau 1782

Die Bodenfuge ist mit Pergament, Leinwand oder Querholz belegt, der Schlitz vom Bodenknick mit Pergament. Auch die Deckenfuge ist gewöhnlich mit Pergament verstärkt. Bei klassischen Barytons sind auch die doppelten flammenförmigen Schalllöcher mit Pergamentstreifen verstärkt (Abb. 16).

Die Reifchen sind am Boden oft ziemlich hoch (ca. 2 cm), an der Decke manchmal weniger hoch. Bei den klassischen Instrumenten sind sie sehr schön abgerundet.



Abb. 17 Unterklötz des Barytons von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1767



Abb. 18 Ecke mit Leinwand in dem Baryton von Norbert Gedler, Würzburg 1723

Die Klötze sind aus Fichte, den Oberklotz sieht man wie eine gerade Fläche zwischen den Zargen (manchmal mit einem Nagel).

Der Unterklotz ist oft dreiteilig (Abb. 17), vielleicht wegen der kleinen Stifte, an denen die Metallsaiten angehängt sind.

Die Eckklötze sind immer aus Fichtenholz. Bei dem Baryton von Gedler (Würzburg 1723) sind die Ecken nur mit Leinwand belegt (Abb. 18).

Die Bassbalken sind an den Enden oft mit Pergament verstärkt. Bei dem Baryton von Gedler sind sie aus der Fichtendecke herausgearbeitet. Bei dem Instrument von J. J. Stadlman (Wien 1767) kreuzt sich der Bassbalken mit einem Querbalken (Abb. 17), darüber war original wahrscheinlich ein Steg für die Metallsaiten. Den Steg gibt es heute nicht mehr, die Metallsaiten sind an einer Alpakaplatte befestigt (siehe Abb. 12).

Dekor

Ab dem 18. Jahrhundert sieht man Rosetten unter dem Griffbrett, geschnitzt aus Obstholz und mit Pergament an der Innenseite (Abb. 19), oder – wie bei dem Gedler-Instrument – nur ein kleines rundes Loch. Das Ende der Griffbretter und Saitenhalter ist schon bei den älteren Barytons mit einer Akkolade abgeschlossen (Abb. 19 a). Dieses Profil wiederholt sich auch beim Wirbelkasten (Abb. 19 b).

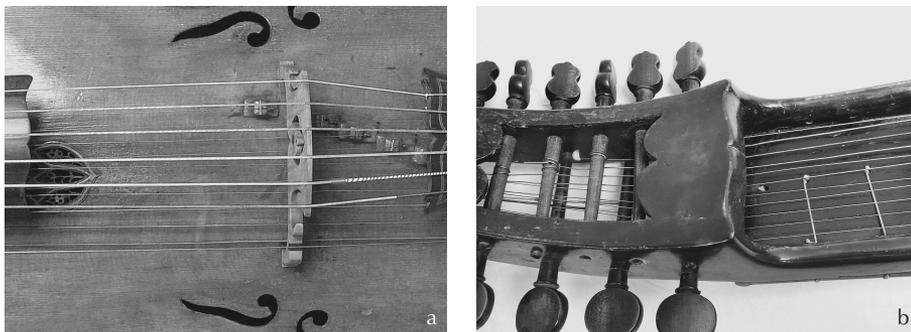


Abb. 19 Baryton von Simon Schödler, Passau 1785
a) Rosette und Griffbrettabschluss, b) Wirbelkastenrückseite

Bei früheren Instrumenten, bei denen in dem schräg angebrachten Steg Stahlwirbel stecken, sind die Saitenhalter unsymmetrisch und haben ein Loch für den Stimmschlüssel (Abb. 20). Wie schon erwähnt hält ein ziemlich hoher Pflock den Saitenhalter. Der Pflock ist am Unterklotz bündig angebracht und oft schmaler als die Zargen (Abb. 21). Bei vielen späteren Instrumenten ist er aus Eisen und mit Eisenschrauben am Klotz befestigt (oder so umgebaut worden). Manchmal hat der Saitenhalter kein durchgehendes Loch für den Pflock (siehe Abb. 12). In vielen Fällen gibt es einen zweiten Pflock, um den Steg der Metallsaiten zu befestigen. Er ragt hoch über den Rand heraus (Abb. 21).



Abb. 20 Saitenhalter des Barytons von Johannes Seelos, Linz 1684



Abb. 21 Pflöcke des Barytons von Johann Blasius Weigert, Linz 1720

Die beiden Randleisten des Halsfußes enden mit zwei kleinen Zäpfchen. Diese werden oft mit einer Auflage aus dunklerem Holz betont und haben eine kleine Spitze an den Innenseiten (vergleichbar mit den Enden des Griffbrettes einer Laute; Abb. 22).

An beiden Seiten des Halsfußes sieht man ein dekoratives Element, welches auch als Verstärkung einer Schwachstelle dient. Früher war es eine kleine Säule (Abb. 23). Üblicher ist aber eine Auflage in Form der flammenartigen Schalllöcher (Abb. 24), vielleicht die Darstellung des Armes der griechischen Lyra (wie bei der Renaissance-Ceterä).



Abb. 22 Zäpfchen des Barytons von Simon Schödler, Passau 1782



Abb. 23 Säulchen-Dekoration am Halsfuß des Barytons von Johannes Seelos, Linz 1684



Abb. 24 Dekoration am Halsfuß des Barytons von Simon Schödler, Passau 1785

Die Barytons des 17. Jahrhunderts haben gewöhnlich keine geschnitzten Köpfe. Der kurze Wirbelkasten mit sechs gestrichenen Saiten schloss mit einer Art Wappenschild ab. Die gezupften Saiten wurden nur angehängt und von unten gestimmt.

Mit dem Aufkommen des Systems, dass die Resonanzsaiten mit Wirbeln von oben gestimmt wurden, sieht man auch die ersten Köpfe: Mann mit Hut, bei den Instrumenten aus Linz vielfarbig bemalt. Das Bild vom „singenden Mann (Bauer)

mit Hut“ sieht man immer wieder. Tielke mit seinem außerhalb der Donau-Tradition angesiedelten Stil gestaltet seine Barytons mit mehreren verschiedenen Köpfen: Drei Löwen- und vier Mohrenköpfe sind bei seinen Instrumenten zu finden.

Größen

Auffallend ist, dass die Mensur bei den ungefähr vierzig erhaltenen Barytons fast immer etwa 65 cm beträgt. Dabei ist zu bedenken, dass die in D gestimmten Gamben dieser Zeit viel längere Saiten hatten (nie unter 70 cm), und dass es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich keine umsponnenen Saiten gab.

Eine kleine Mensur haben die Barytons von Schödler (Passau 1767), von Neuner (im Musikinstrumentenmuseum Berlin) sowie zwei Instrumente unbekannter Hersteller (im Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. 41 und im Museum of musical instruments, Hamamatsu). In den Exemplaren von Schödler und Neuner ist „Passau“ als Herstellungsort angegeben.

Das übliche System, um die Saitenlänge zu bestimmen, war die Reißgrenze der ersten Saite. Der Hals war so zu planen, dass die schwingende Saitenlänge so lang war, dass die Saite gerade nicht reißt. Mit einer Saitenlänge von 65 cm kann eine Darmsaite höchstens ein g^1 – 370 Hz – erreichen.

Pierre Jaquier hat nach historischen Quellen und dem Repertoire die Stimmungen für Baryton feststellen können:²

- In St. Petersburg (Manuskript 1614) kann man, obwohl es sich um eine Tabulatur handelt, die erste Saite als ein F erkennen.³
- Auch im Kasseler Manuskript 1653/70 kann man annehmen, dass die erste Saite ein F ist.⁴
- Bei der Krause-Tabulatur wird eine F-Stimmung zitiert.⁵
- In den Notenheften des Stiftes Schlägl würde die erste Saite in C stehen. Für diese Stimmung könnte man annehmen, dass sie für ein kleines Baryton mit einer Saitenlänge von ca. 42 cm gedacht war (Saitenreißgrenze $d^2 = 554$ Hz).
- Die Instrumente am Hof Eszterházy (ca. 1750/70) waren immer in D gestimmt.
- Von den späteren Interpreten hat man keine bestimmten Informationen.

Eine Saitenlänge von 65 cm würde sehr gut eine F-Stimmung erklären. Die erste Saite ist dort nahe an der Reißgrenze. In der klassischen Periode gab es schon umspinnene Saiten, um in D zu stimmen.

2 Jaquier, *Le baryton à cordes* (wie Anm. 1).

3 Ms. Swann, nach 1614, in: St. Petersburg, Biblioteka akademii nauk SSSR (RF-Span), Ms. ON 124.

4 Manuskript, um 1653/70, in: Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (D-KI), 2° Mus.61.1.

5 Johann Georg Krause, *IX Partien auf die Viola Paradon [in Tabulatur]*, um 1700, in: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI).

Der Begriff „original“ ist nicht so wichtig bei der Erforschung des Barytons, einem Instrument, welches der eigenen Entwicklung seine lange Existenz verdankt. Eine Entwicklung, die oft mit den individuellen Ansprüchen der Musiker verknüpft ist, denn die überlieferte Musik ist fast nur handgeschrieben. Die Suche nach vielfältigeren Verwendungszwecken und nach größeren Möglichkeiten zur Begleitung ergab, dass immer mehr Metallsaiten verwendet und damit die Instrumente verändert wurden.

Es gibt sicher noch viel zu klären bei diesem „geheimnisvollen“ Instrument, das wahrscheinlich aus dem Norden – vielleicht aus England – nach Ostpreußen (die Familie Tielke war aus Königsberg) kommt.

Wie kam es in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges in den katholischen Raum? Warum gibt es keine Abbildungen des Instrumentes, dafür aber so viele Notenmaterialien, Traktate, Chroniken und relativ viele erhaltene Instrumente? Und warum etablierten sich die Instrumente in Klöstern und am Hof des Kaisers? Warum lässt sich Fürst Eszterházy von diesem so intimen und aristokratischen Instrument bezaubern? Gibt es Spuren bei italienischen Instrumenten (viola di bordone) und in welchem Zusammenhang standen sie?

Ich danke Pierre Jaquier und Carol A. Gartrell, deren Arbeiten sehr hilfreich waren.

Abbildungsnachweis

Alle Fotos und Zeichnungen sind vom Autor.