

ACCENT



The Harp in the Vienna  
of Maria Theresa

# The Harp in the Vienna of Maria Theresa

Wagenseil · Gluck · Haydn · Krumpholtz

*Thanks to  
Lee Robert and Antonio Mosca*



*Many thanks to the Municipality of Nomaglio,  
which has provided the recording location*

The turtle made of Viennese porcelain was created in the 1<sup>st</sup> half of the 18<sup>th</sup> century.  
The model comes from 17<sup>th</sup> century Japan – an “immortal” who rides on a sea turtle to the Island of the Blessed.



## Margret Köll

*single action harp*

## Il Furibondo

**Liana Mosca** *violin & viola*

**Gianni de Rosa** *violin & viola*

**Marcello Scandelli** *violoncello*

*as guest* **Federica Biribicchi** *violin* [7]

## Marcello Gatti

*transverse flute* [7, 11-13]



**Georg Christoph WAGENSEIL (1715-1777)**

**Concerto no 2 in G major**

for harp, two violins & violoncello

- |   |         |      |
|---|---------|------|
| 1 | Allegro | 4:20 |
| 2 | Andante | 4:15 |
| 3 | Vivace  | 3:59 |

**Johann Baptist KRUMPHOLTZ (1742-1790)**

**Sonata for harp in B flat major**

- |   |                   |      |
|---|-------------------|------|
| 4 | Allegretto        | 2:25 |
| 5 | Romance           | 3:52 |
| 6 | Allegretto. Rondo | 1:45 |

**Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)**

- |   |                                                              |      |
|---|--------------------------------------------------------------|------|
| 7 | <b>Danse des Champs Elysées<br/>from "Orfée et Eurydice"</b> | 5:48 |
|---|--------------------------------------------------------------|------|

for flute, two violins, violoncello & b.c.

Ballett. Lent et très doux

Ballett. Même Mouvt

**Christoph Willibald GLUCK /  
Robert Nicholas-Charles BOCHSA  
(1789-1856)**

- |   |                                                             |      |
|---|-------------------------------------------------------------|------|
| 8 | <b>Che farò senza Euridice<br/>from "Orfeo ed Euridice"</b> | 2:52 |
|---|-------------------------------------------------------------|------|

for harp solo

**Joseph HAYDN (1732-1809)**

**Trio no 3 Op. 53 in D major Hob.XVI:42**

for violin, viola & violoncello

- |    |                         |      |
|----|-------------------------|------|
| 9  | Andante con espressione | 9:53 |
| 10 | Vivace assai            | 1:55 |

**Joseph HAYDN ?**

or **Joseph Aloys SCHMITTBAUR (1717-1809)**

**Quartetto no 6 in F major Hob.XIV:F1**

for flute, viola, violoncello & harp

- |    |                |      |
|----|----------------|------|
| 11 | Allegro        | 6:48 |
| 12 | Andante molto  | 4:06 |
| 13 | Rondo. Allegro | 3:01 |

**Georg Christoph WAGENSEIL**

**Sonata I**

for two violins, violoncello & b.c.

- |    |         |      |
|----|---------|------|
| 14 | Allegro | 6:06 |
| 15 | Andante | 3:27 |
| 16 | Vivace  | 3:11 |



## Vienna at the turn of an era

The imperial change of throne in 1740 is generally equated with the end of the baroque era in Vienna. Upon the death of the Holy Roman Emperor Charles VI, who had ruled with great pomp for three decades, with his daughter Maria Theresa, a ruler took power who thought in a very different manner. In view of the high national debt, the exhausting military conflicts with Prussia and the burgeoning European Enlightenment, she saw the need for a far-reaching policy of reform. Over the next 40 years, she overhauled the judicial and administrative systems, and after the end of the Seven Years' War sought to achieve stability in foreign policy and the establishment of a welfare state. Maria Theresa's wishes were that education, culture and wellbeing were not to be privileges of the nobility, but as far as possible should be made accessible to all strata of society.

These reforms, which were later continued by Maria Theresa's son Joseph II, also meant the end of the state-controlled patronage of music. While music was a very important means for baroque emperors to demonstrate their power, from 1740 onwards there was a radical decline in the number of representative works at court. Elaborate church music and lavish opera performances were restricted, and the massive subsidies for the court orchestras were reduced. However, this epochal cutback did not detract from musical creativity in Vienna. New stylistic principles prevailed, the first public concerts took place and composers adapted their works to a wider audience.

## The pedal harp

The early 18<sup>th</sup> century also saw numerous changes in the construction of musical instruments. Many traditional instruments no longer met the requirements of modern scores and the new public concert halls; and were either radically altered or fell into disuse. The harp - one of the oldest musical instruments of all - is a particularly impressive example of this trend. In the period around 1700 the baroque harp reached its limits - chromatic playing was made possible by two or three parallel rows of strings, the playing of which became increasingly difficult as compositions became more complex.

The first attempts at simplifying the harp's playability with the help of mechanization took place already in the seventeenth century. Rotating hooks on the neck initially made it possible to raise the pitch of a string by a semitone by hand. A little later the harp maker Jacob Hochbrucker from Donauwörth made the first pedal harp. The principle of this instrument is that the harpist's until then inactive feet could raise the tuning of the strings by a half tone by pressing the pedals. Such a "single-action harp" by Hochbrucker was presented to Emperor Charles VI in Vienna in 1728 and soon afterwards became established as the standard harp in major European cities, especially Paris.

## The Imperial Court's harpsichord teacher

Born in Vienna, Georg Christoph Wagenseil came into contact with musical life at the Imperial Court at an early age. As a chorister he took part in court church services and was taught by the court organist Gottlieb Muffat and Kapellmeister Johann Joseph Fux among others. Wagenseil was given his own permanent position at court in the midst of the upheaval around the change of throne in 1740. As a composer, harpsichordist and music teacher to the Imperial Family he held a central and influential position. His virtuosic, expressive keyboard playing was widely praised.

Wagenseil's compositions clearly show the gradual transition from baroque to classical forms. The opening movements of his instrumental sonatas, for example, often feature a second theme, which would later become a constituent characteristic of classical sonata form. Wagenseil also built important bridges between the baroque and classical periods in his orchestral music, and was the first Viennese composer to achieve far-reaching recognition for his symphonies. Wagenseil's pieces were widely printed. In the 1750s and 60s they formed part of the repertoire of the *Concerts Spirituels* in Paris, an important public concert series in the French capital. When Charles Burney was in Vienna in 1772, he regarded a visit to Wagenseil as an essential part of his programme, despite Wagenseil's now reclusive

lifestyle and fragile health, and reported "he played me several *capriccios* and pieces of his own composition in a very spirited and masterly manner". Around 1760 Wagenseil published a collection of six sonatas for two violins and violoncello (or harpsichord) in a London publishing house. These are gallant compositions which, although still based on the principles of the baroque trio sonata with basso continuo, already show a certain independence of the three voices.

A special rarity is Wagenseil's *Concerto for Harp and Strings in G major*. In the printed edition, which appeared in Paris around 1765, an alternative instrumentation ("pour le clavecin, qui vont très bien sur la harpe" ("for the harpsichord, but also works very well on the harp") is suggested. From this we can understand Wagenseil considers the harp to be the equivalent of the harpsichord, to which he dedicated many other concertos. In this piece, too, there are innovations in musical structure - in tutti sections the harp still fulfils a typical continuo function, while in solo passages it receives beautiful, melodious and virtuoso passages.



## The opera reformer

Born the son of a hunter in the Upper Palatinate and raised in Northern Bohemia, Christoph Willibald Gluck first came in contact with Italian opera, which had become dominant throughout Europe, when he went to study in Prague in 1731. This first encounter with the genre was the starting point for Gluck's lifelong intensive, and often experimental involvement with music theatre, which was ultimately to lead to a new form of composition for the stage. After travelling extensively throughout Europe, Gluck settled in Vienna in 1752 and quickly became accepted into the city's leading artistic circles. This is how he met Count Giacomo Durazzo, the Imperial Family's trusted theatre director, who was committed to new forms of music theatre. Durazzo first engaged Gluck to adapt French *opéras comiques* for Viennese theatres, subsequently employing him as a composer of ballets and operas. In 1761, the librettist Ranieri da Calzabigi became the third member of the group, presenting Durazzo with his text for a new version of the Orpheus myth. Durazzo was delighted and introduced Calzabigi to Gluck. In October 1762, Orfeo ed Euridice celebrated its highly acclaimed premiere, an "azione teatrale" that differed markedly from the otherwise predominant "opera seria". Orfeo, the loving husband, expresses his feelings "like a person" in moving song rather than in da capo arias bursting with coloratura. To characterize Orfeo the singer further, Gluck intentionally employed a harp in the orchestra to accompany his arias, as well as in selected ballet move-

ments (*Dance of the Blessed Spirits*). Gluck's greatest hit came with Orfeo's aria *Che farà senza Euridice*. This empathic piece was often arranged in the period that followed, also for the single-action harp.

## A harp virtuoso in Haydn's orchestra

In 1761 Joseph Haydn entered the service of the Esterházy, a wealthy noble dynasty residing in Eisenstadt. At first he was vice-kapellmeister, and from 1766 as sole Kapellmeister a considerable amount of work was expected of him. According to his contract of service, he had to organize daily concerts at court, as well as opera performances and the music for church services. Furthermore, he was instructed "to compose such pieces, which are demanded by His Serene Highness" and "for nobody else to compose nothing". Behind these demands (which later were somewhat relaxed) is the concept of an absolutist ruler who wanted to establish unlimited power in his territory, however small. Haydn was an ideal subordinate to Prince Esterházy: he faithfully fulfilled his duties, provided representative musical splendour and, conversely, was recognised as an artistic authority. He presided over an orchestra consisting of some 20 outstanding musicians; in addition, singers and dancers were added as required. Under these ideal conditions Haydn was able to devote himself undisturbed and with great artistic freedom to composition in the most diverse genres. From 1773 to 1776 the Bohemian harpist and composer Johann Baptist Krumpholtz also belonged

to Haydn's Eisenstadt orchestra. He had already been in Paris, where he became acquainted with and appreciated the modern Hochbrucker harps. In Vienna, Krumpholtz met Georg Christoph Wagenseil, and hoped that his engagement with the Esterházy would give him a final musical polish from the already widely acclaimed Joseph Haydn. Later Paris became his home, where he had an impressive career as a harp virtuoso. His compositions, including many solo sonatas, are among the most demanding harp works of the late 18th century and are entirely tailored to the pedal harp. In which function Krumpholtz appeared in Haydn's orchestra cannot be clarified beyond doubt. Presumably he strengthened the basso continuo in concerts and operas, but he probably also present-

ed his extraordinary playing abilities as a soloist. The *Quartet in F major* (Hob.XIV:F1) is, like Wagenseil's G major concerto, according to its title intended for an alternative instrumentation between harp and harpsichord. With extended runs and arpeggios, the harp (or harpsichord) is in end effect the solo instrument, while the three string instruments mainly have an accompanying function. Haydn's authorship of the piece is disputed, however; the piece, which was first printed around 1770, was probably written by Joseph Schmittbauer, the long-time Karlsruhe court Kapellmeister. Finally, the *Trio in D major* for violin, viola and violoncello is an arrangement of Joseph Haydn's piano sonata of the same key (Hob.XVI:42) which he composed in his late Eisenstadt period around 1784.

Bernhard Schrammek





String Trio Il Furibondo  
[www.furibondo.info](http://www.furibondo.info)

Il *f*uribondo

### Le début d'une nouvelle ère à Vienne

La succession au trône impérial de 1740 est en général considérée comme la fin de l'ère baroque à Vienne : à la mort de l'empereur germanique Charles VI, qui avait régné dans le faste pendant trois décennies, le pouvoir fut assuré par sa fille Marie-Thérèse, animée de concepts différents. Face à l'endettement élevé de l'État, aux conflits militaires épuisants avec la Prusse et à l'esprit des Lumières qui commençait à germer en Europe, elle voyait la nécessité d'une profonde réforme politique. Au cours des 40 années suivantes, elle remania autant que possible le système judiciaire et administratif, mit tout en œuvre pour rétablir une stabilité politique extérieure à la fin de la guerre de Sept Ans, tout en jetant les bases d'un État providence. Selon la volonté de Marie-Thérèse, l'éducation, la culture et la prospérité ne devaient pas rester des privilèges réservés à la noblesse mais devenir accessibles si possible à toutes les couches sociales.

Cette politique réformatrice, poursuivie plus tard par son fils Joseph II, sonna en même temps le glas du mécénat musical d'État. Alors que pour les empereurs baroques, la musique était un instrument majeur de démonstration de pouvoir, les occasions représentatives furent considérablement réduites à la cour à partir de 1740. La musique sacrée de grande envergure et les coûteuses représentations d'opéra tombèrent sous le coup des restrictions, au même

titre que les subventions massives de l'orchestre de la cour. Ces coupes n'entamèrent cependant pas la créativité musicale viennoise. De nouveaux principes stylistiques s'imposèrent en musique, les premiers concerts publics firent leur apparition, les compositeurs soumettant leurs œuvres à une couche sociale plus diversifiée.

### Les harpes à pédales

La facture des instruments musicaux connut elle aussi de nombreux remaniements au début du 18<sup>e</sup> siècle. Beaucoup d'instruments traditionnels ne correspondaient plus aux exigences des partitions modernes et des nouvelles salles de concert publiques ; ils furent donc soit radicalement transformés soit mis de côté. La harpe – l'un des plus anciens instruments au monde – illustre particulièrement bien cette tendance. Vers 1700, la harpe baroque touchait à ses limites : le jeu chromatique était possible grâce à deux ou trois rangées de cordes tendues en parallèle mais s'avérait toujours plus difficile avec la complexité grandissante des compositions.

C'est pourquoi il y avait eu dès le 17<sup>e</sup> siècle des premières tentatives de simplifier la jouabilité de la harpe à l'aide d'un système mécanique. Des crochets pivotants sur la fixation des cordes permirent tout d'abord de hausser manuellement le diapason d'un



demi-ton. Un peu plus tard, Le facteur de harpes Jacob Hochbrucker, originaire de Donauwörth, construisit la première harpe à pédales. Le principe de cet instrument consiste en ce que les pieds du harpiste, jusque-là inutilisés, peuvent hausser le diapason des cordes d'un demi-ton en actionnant des pédales. Une « harpe simple à pédales » de Hochbrucker fut présentée en 1728 à l'empereur Charles VI à Vienne et ne tarda pas à s'imposer comme un standard dans les grandes métropoles européennes et surtout à Paris.

### Un professeur de clavecin à la cour impériale

Dès son jeune âge, Georg Christoph Wagenseil, Viennois de naissance, fut en contact avec l'activité musicale de la cour impériale. Il participait aux offices religieux de la cour en qualité d'enfant de chœur, et bénéficia entre autres de l'enseignement de l'organiste de cour Gottlieb Muffat et du maître de chapelle Johann Joseph Fux. Wagenseil fut engagé à la cour en plein cœur de la période de bouleversement décrite plus haut, lors de la succession au trône de 1740. En sa qualité de compositeur, de claveciniste et de professeur de musique de la famille impériale, il revêtait des fonctions centrales et influentes. Son jeu virtuose et expressif sur les instruments à clavier lui valait une reconnaissance générale. On reconnaît clairement dans les compositions de Wagenseil le passage progressif de formes baroques à des formes classiques. Les mouvements d'introduction de ses sonates instrumentales comportent

bien souvent un second thème, ce qui deviendra plus tard un élément constitutif de la sonate classique. Mais dans le domaine de la grande musique orchestrale également, Wagenseil jeta des ponts importants entre musique baroque et classique et il fut le premier compositeur viennois dont la notoriété dépassa les frontières viennoises grâce à ses symphonies. Les pièces de Wagenseil furent imprimées à grande échelle, figurant dans les années 1750 et 1760 au répertoire des *Concerts spirituels* parisiens, une institution de concerts publics renommée dans la capitale française. Lors de son séjour à Vienne en 1772, Charles Burney en décrit comme un épisode essentiel sa visite rendue à Wagenseil, alors que celui-ci s'était déjà retiré de la vie publique pour raisons de santé : « Il me joua avec une ardeur magistrale différents capriccios et sonates de sa propre composition. »

Vers 1760, Wagenseil publia pour une maison d'édition londonienne un recueil de six sonates dans la distribution de deux violons et violoncelle (ou clavecin). Il s'agit de compositions galantes qui reposent certes encore sur le principe d'une sonate en trio baroque avec basse continue mais qui dévoilent déjà une certaine autonomie des trois voix.

Son *Concerto pour harpe et cordes en sol majeur* est une rareté digne d'attention. Dans l'édition imprimée parue vers 1765 à Paris, la distribution alternative « pour le clavecin, qui vont très bien sur la harpe » est proposée pour le concerto. On en déduit que Wagenseil considérait la harpe comme équivalente au clavecin à qui il consacra beaucoup d'autres concertos. Cette composition comporte elle

aussi des innovations au niveau de la facture musicale : dans les passages tutti, la harpe remplit toujours sa fonction typique de continuo mais réserve des passages solistes mélodieux et virtuoses.

### Le réformateur de l'opéra

Lorsque Christoph Willibald Gluck, né fils d'un garde forestier dans le Haut-Palatinat et élevé dans le nord de la Bohême, s'en alla étudier à Prague en 1731, il y découvrit la culture lyrique italienne qui dominait alors toute l'Europe. Cette première rencontre avec l'univers de l'opéra fut le point de départ de toute une vie d'étude intensive, souvent expérimentale du théâtre musical qui devait finalement conduire à une nouvelle forme de composition pour la scène. Après avoir entrepris de longs voyages à travers l'Europe, Gluck s'établit à Vienne en 1752 et ne tarda pas à intégrer les cercles artistiques dominants de la ville. Il y fit la connaissance du comte Giacomo Durazzo qui jouissait de la confiance de la maison impériale en sa qualité d'intendant de théâtre et qui prônait une réforme du théâtre lyrique. Dans un premier temps, Durazzo employa Gluck pour adapter des *singspiels* français aux scènes viennoises et plus tard comme compositeur de ballets et d'opéras. En 1761, le librettiste Ranieri da Calzabigi soumit à Durazzo son texte d'une nouvelle version du mythe

d'Orphée. Enthousiaste, Durazzo présenta Calzabigi à Gluck. En octobre 1762, la première d'*Orfeo ed Euridice* fut un succès, offrant une « azione teatrale » qui se démarquait sans conteste de l'« opera seria » prédominant : Orphée, l'époux aimant, exprime ses sentiments « comme un être humain » dans d'émouvantes mélodies et non pas dans des arias da capo débordantes de coloratures. Afin de caractériser encore mieux le chanteur Orphée, Gluck compléta l'orchestre d'une harpe qui accompagnait son chant mais aussi des musiques de ballet choisies (*Danse des esprits bienheureux*). L'air d'Orphée *Che farò senza Euridice* devint un véritable succès populaire ; il fit l'objet de nombreux arrangements par la suite, également pour la harpe simple à pédales.

### Un harpiste virtuose dans l'orchestre de Haydn

En 1761, Joseph Haydn entra au service des Esterházy, une famille noble très fortunée qui résidait à Eisenstadt. On attendait de lui une somme de travail considérable tout d'abord comme maître de chapelle adjoint, puis à partir de 1766 en qualité de maître de chapelle unique. Son contrat stipulait l'organisation des concerts quotidiens de la cour, auxquels venaient s'ajouter des représentations d'opéra et des offices religieux avec accompagnement musical. Il avait par ailleurs l'ordre « d'écrire les compositions





Marcello Gatti  
www.marcellogatti.com

exigées par Son Altesse le Prince » et « de ne composer pour personne d'autre ».

Derrière toutes ces exigences – qui se relâchèrent plus tard quelque peu – se cachait la vision d'un monarque absolu, soucieux d'asseoir un pouvoir illimité, aussi petit que puisse être son territoire. Haydn était un sujet idéal pour le prince Esterházy : il remplissait consciencieusement ses tâches, il veillait à l'éclat musical des représentations et il jouissait en retour d'une pleine autorité artistique. Il était à la tête d'un orchestre qui se composait d'une vingtaine de musiciens hors pair, complété le cas échéant de chanteurs et de danseurs. Dans ces conditions idéales, Haydn put se consacrer à la composition dans les genres les plus divers, sans entraves et avec une grande liberté artistique.

De 1773 à 1776, le harpiste et compositeur Johann Baptist Krumpholz, originaire de Bohême, fit lui aussi partie de l'orchestre de Haydn à Eisenstadt. Il avait séjourné auparavant à Paris où il avait fait la connaissance des harpes modernes de Hochbrucker. À Vienne, Krumpholz rencontra Georg Christoph Wagenseil, espérant enfin de l'engagement chez Esterházy que Joseph Haydn, qui jouissait déjà d'une grande notoriété, mit la dernière main à son art. Paris, où il accomplit une impressionnante carrière de harpiste virtuose, devint sa patrie d'élection par la

suite. Ses compositions, dont beaucoup de sonates avec soliste, comptent parmi les œuvres pour la harpe les plus exigeantes de la fin du 18<sup>e</sup> siècle et sont écrites sur mesure pour la harpe à pédales.

Impossible de savoir exactement quelle fonction Krumpholz exerçait dans l'orchestre de Haydn. Il renforçait probablement la basse continue lors des concerts et des opéras mais dut certainement aussi faire montre de ses dons exceptionnels d'exécutant en soliste.

Comme dans le cas du Concerto en sol majeur de Wagenseil, le *Quatuor en fa majeur* (Hob.XIV:F1) peut être distribué avec la harpe ou le clavecin, ce qu'indique son titre. Avec des passages rapides étendus et des arpèges, la harpe (ou le clavecin) est ici pratiquement un instrument soliste, tandis que les trois instruments à cordes remplissent surtout une fonction d'accompagnement. La paternité de Haydn est cependant contestée ici ; il est plus probable que la pièce imprimée pour la première fois vers 1770 soit de Joseph Schmittbauer qui fut longtemps maître de chapelle à la cour de Karlsruhe.

Enfin, le *Trio en ré majeur* pour violon, alto et violoncelle est un arrangement dans la même tonalité de la sonate pour le piano de Joseph Haydn (Hob. XVI:42) qu'il composa vers 1784 dans les dernières années passées à Eisenstadt.

Bernhard Schrammek





## Zeitenwende in Wien

Der kaiserliche Thronwechsel von 1740 wird im Allgemeinen mit dem Ende der barocken Ära in Wien gleichgesetzt: Nach dem Ableben des römisch-deutschen Kaisers Karls VI., der drei Jahrzehnte mit großem Pomp regiert hatte, übernahm mit seiner Tochter Maria Theresia eine Regentin die Macht, die in anderen Kategorien dachte. Sie sah im Angesicht der hohen Staatsverschuldung, der kräftezehrenden militärischen Auseinandersetzungen mit Preußen sowie der aufkeimenden europäischen Aufklärung die Notwendigkeit einer tiefgreifenden Reformpolitik. In den folgenden 40 Jahren erneuerte sie nach Kräften das Justiz- und Verwaltungssystem, bemühte sich nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges um außenpolitische Stabilität sowie den Aufbau eines Wohlfahrtsstaates. Bildung, Kultur und Wohlstand sollten nach dem Willen Maria Theresias nicht Privilegien des Adels sein, sondern möglichst allen Schichten der Gesellschaft zugänglich werden.

Diese Reformpolitik, die später auch von Maria Theresias Sohn Joseph II. fortgesetzt wurde, bedeutete gleichzeitig das Ende eines staatsgesteuerten Musikmäzenatentums. War die Musik für die Barockkaiser ein ganz wesentliches Mittel zur Darstellung ihrer Macht, so kam es ab 1740 zu einem radikalen Rückgang von Repräsentationswerken am Hof. Aufwändige Kirchenmusik und üppige Opernaufführungen wurden eingeschränkt, die massiven Subventionen der Hofkapelle zurückgefahren. Der musikalischen Kreativität in Wien tat dieser Epochenchnitt jedoch keinen Abbruch. Neue sti-

listische Prinzipien setzten sich in der Musik durch, es fanden erste öffentliche Konzerte statt, und die Komponisten stellten sich in ihren Werken auf eine breitere Publikumsschicht ein.

## Harfen mit Pedalen

Auch der Musikinstrumentenbau war im beginnenden 18. Jahrhundert von zahlreichen Veränderungen geprägt. Viele traditionelle Instrumente wurden den Anforderungen der modernen Partituren sowie der neuen öffentlichen Konzerträume nicht mehr gerecht, sie wurden entweder radikal umgebaut oder gerieten außer Gebrauch. Am Beispiel der Harfe – eines der ältesten Musikinstrumente überhaupt – ist diese Tendenz besonders eindrücklich zu erkennen. In der Zeit um 1700 stieß die Barockharfe an ihre Grenzen: Das chromatische Spiel war hier durch zwei oder drei parallel gespannte Saitenreihen möglich, gestaltete sich aber mit den komplexer werdenden Kompositionen zunehmend schwierig.

Noch im 17. Jahrhundert gab es deshalb erste Versuche, mit Hilfe einer Mechanisierung die Spielbarkeit der Harfe wieder zu vereinfachen. Drehbare Haken an der Saitenhalterung ermöglichten zunächst per Hand die Erhöhung einer Saite um einen Halbton. Wenig später stellte dann der in Donauwörth ansässige Harfenbauer Jacob Hochbrucker die erste Pedalharfe her. Das Prinzip dieses Instruments besteht darin, dass die – bis dahin untätigen – Füße des Harfenisten durch das Betätigen von Pedalen die Stimmung der Saiten um einen Halbton erhöhen

können. Eine solche „Einfachpedalharfe“ von Hochbrucker wurde 1728 auch Kaiser Karl VI. in Wien präsentiert und setzte sich wenig später in den großen europäischen Metropolen, besonders in Paris, als Standardharfe durch.

## Cembalolehrer am Kaiserhof

Schon in jungen Jahren kam der gebürtige Wiener Georg Christoph Wagenseil mit dem Musikbetrieb des kaiserlichen Hofes in Berührung. Als Sängerknabe wirkte er an höfischen Gottesdiensten mit, unterrichtet wurde er unter anderem vom Hoforganisten Gottlieb Muffat und dem Kapellmeister Johann Joseph Fux. Eine eigene Festanstellung am Hof erhielt Wagenseil dann mitten in der beschriebenen Umbruchszeit rund um den Thronwechsel von 1740. Als Komponist, Cembalist und Musiklehrer für die kaiserliche Familie hatte er zentrale und einflussreiche Positionen inne. Sein virtuosos und ausdrucksvolles Spiel auf Tasteninstrumenten wurde allseits gepriesen.

In Wagenseils Kompositionen ist ganz deutlich der allmähliche Übergang von barocken zu klassischen Formen zu erkennen. So weisen die Eingangssätze seiner Instrumentalsonaten oftmals ein zweites Thema auf, was später ein konstitutives Merkmal des klassischen Sonatensatzes werden sollte. Aber

auch auf dem Gebiet der großen Orchestermusik leistete Wagenseil wichtige Brückenschläge zwischen Barock und Klassik und erreichte mit seinen Sinfonien als erster Wiener Komponist überregionale Bekanntheit. Wagenseils Stücke wurden vielfach gedruckt und gehörten in den 1750er und 60er Jahren zum Repertoire der Pariser *Concerts spirituels*, einer bedeutenden öffentlichen Konzertreihe in der französischen Hauptstadt. Als Charles Burney 1772 in Wien weilte, sah er einen Besuch bei Wagenseil trotz dessen inzwischen zurückgezogener Lebensweise und angegriffener Gesundheit als wesentlichen Programmpunkt an und berichtete: „Er spielte mir verschiedene Capriccio's und Sonaten von seiner eignen Komposition auf eine sehr feurige und meisterhafte Art vor.“

Um 1760 veröffentlichte Wagenseil in einem Londoner Verlag eine Sammlung mit sechs Sonaten für die Besetzung zwei Violinen und Violoncello (oder Cembalo). Es handelt sich um galante Kompositionen, die zwar noch auf dem Prinzip einer barocken Triosonate mit Basso continuo fußen, aber dennoch bereits eine gewisse Unabhängigkeit der drei Stimmen aufweisen.

Eine besondere Rarität ist Wagenseil's *Konzert für Harfe und Streicher G-Dur*. In der gedruckten Ausgabe, die um 1765 in Paris erschienen ist, wird für das Konzert die alternative Besetzung „pour le clavecin, qui vont très bien sur la harpe“ („für das Cembalo,



aber auch sehr gut auf der Harfe“) vorgeschlagen. Demnach wird die Harfe von Wagenseil als Äquivalent zum Cembalo aufgefasst, dem er viele weitere Konzerte gewidmet hat. Auch in diesem Stück zeigen sich Neuerungen in der musikalischen Faktur: In den Tuttistellen erfüllt die Harfe hier noch eine typische Continuo-Funktion, während sie in ihren Solostellen klangschöne und virtuose Passagen darbietet.

### Der Opernreformer

Als Christoph Willibald Gluck, geboren als Jägersohn in der Oberpfalz und aufgewachsen in Nordböhmen, 1731 zum Studium nach Prag ging, konnte er dort die inzwischen ganz Europa dominierende italienische Opernkultur kennenlernen. Diese erste Begegnung mit dem Opernbetrieb war der Ausgangspunkt für die lebenslange intensive, oftmals auch experimentelle Auseinandersetzung Glucks mit dem Musiktheater, die letztlich zu einer neuen Form des Komponierens für die Bühne führen sollte. Nach ausgedehnten Reisen durch Europa ließ sich Gluck 1752 in Wien nieder und gelangte rasch in die führenden künstlerischen Kreise der Stadt. So traf er auf den Grafen Giacomo Durazzo, der als Theaterintendant das Vertrauen des Kaiserhauses genoss und sich für neue Formen des Musiktheaters einsetzte. Durazzo engagierte Gluck zunächst zur Bearbeitung französischer Singspiele für die Wiener Bühnen, um ihn dann als Komponisten von Balletten und Opern einzusetzen. Als dritter im Bunde kam 1761 der Librettist Ranieri da Calzabigi hinzu und stellte

Durazzo seine Textvorlage einer neuen Version des Orpheus-Mythos vor. Durazzo zeigte sich begeistert und brachte Calzabigi mit Gluck zusammen. Im Oktober 1762 feierte dann *Orfeo ed Euridice* seine umjubelte Premiere, eine „azione teatrale“, die sich von der sonst vorherrschenden „Opera seria“ deutlich unterschied: Orfeo, der liebende Ehemann, bringt seine Gefühle „wie ein Mensch“ in bewegenden Gesängen zum Ausdruck und nicht in von Koloraturen strotzenden Da-capo-Arien. Um den Sänger Orfeo noch treffender zu charakterisieren, setzte Gluck gezielt eine Harfe im Orchester ein, die seinen Gesang, aber auch ausgewählte Ballettmusiken (*Tanz der seligen Geister*) unterstützt. Einen besonderen Ohrwurm konnte Gluck mit Orfeos Arie *Che farà senza Euridice* erzielen. Dieses einfühlsame Stück wurde in der Folgezeit häufig bearbeitet, so auch für die Einfachpedalharfe.

### Ein Harfenvirtuose in Haydns Orchester

1761 trat Joseph Haydn in den Dienst der Esterházy, einer sehr wohlhabenden, in Eisenstadt residierenden Adelsdynastie. Zunächst als Vizekapellmeister, ab 1766 als alleiniger Kapellmeister wurde von ihm ein beträchtlicher Arbeitsaufwand erwartet. So musste er laut Dienstvertrag täglich Konzerte am Hof organisieren, hinzu kamen Operaufführungen und musikalisch begleitete Gottesdienste. Ferner war er angewiesen, „solche Musicalien zu Componiren, was von Seiner Hochfürstl. Durchlaucht verlangt werden“ und „für Niemand andern nichts [zu] Componiren.“

Hinter all diesen Festlegungen – die später leicht gelockert wurden – steht die Auffassung eines absolutistischen Herrschers, der in seinem noch so kleinem Territorium eine unbegrenzte Macht etablieren wollte. Haydn war dem Fürst Esterházy ein idealer Untergebener: Er erfüllte treu seine Aufgaben, sorgte für repräsentativen musikalischen Glanz und wurde umgekehrt als künstlerische Autorität anerkannt. Er stand einem Orchester vor, das sich aus etwa 20 hervorragenden Musikern zusammensetzte; hinzu kamen nach Bedarf Sänger und Tänzer. Unter diesen idealen Bedingungen konnte sich Haydn ungestört und mit großer künstlerischer Freiheit der Komposition in den verschiedensten Gattungen widmen. Von 1773 bis 1776 zählte auch der aus Böhmen stammende Harfenist und Komponist Johann Baptist Krumpholtz zu Haydns Eisenstädter Orchester. Zuvor hatte er sich bereits in Paris aufgehalten, wo er die modernen Hochbrucker-Harfen kennen- und schätzenlernte. In Wien kam Krumpholtz dann mit Georg Christoph Wagenseil zusammen und erhoffte sich schließlich vom Engagement bei den Esterházy einen letzten musikalischen Schliff durch den bereits überregional hoch anerkannten Joseph Haydn. Später wurde dann Paris seine Heimat, wo er als Harfenvirtuose eine beeindruckende Karriere absol-

vierte. Seine Kompositionen, darunter viele Solosonaten, zählen zu den anspruchsvollsten Harfenwerken des späten 18. Jahrhunderts und sind ganz auf die Pedalharfe zugeschnitten.

In welcher Funktion Krumpholtz im Orchester von Haydn in Erscheinung getreten ist, kann nicht zweifelsfrei geklärt werden. Vermutlich hat er bei Konzerten und Opern den Basso continuo verstärkt, aber seine außergewöhnlichen Spielfähigkeiten wohl auch als Solist präsentiert.

Das *Quartett F-Dur* (Hob.XIV:F1) ist – wie das G-Dur-Konzert von Wagenseil – laut Titel für eine alternative Besetzung zwischen Harfe und Cembalo vorgesehen. Mit ausgedehnten Läufen und Arpeggien wird die Harfe (bzw. das Cembalo) hier praktisch als Soloinstrument aufgefasst, während die drei Streichinstrumente überwiegend eine Begleitfunktion innehaben. Die Autorschaft Haydns ist jedoch hier umstritten, vermutlich stammt das um 1770 erstmals gedruckte Stück von Joseph Schmittbaur, dem langjährigen Karlsruher Hofkapellmeister. Das *Trio D-Dur* schließlich für Violine, Viola und Violoncello ist eine Bearbeitung von Joseph Haydns Klaviersonate in derselben Tonart (Hob.XVI:42), die er in seiner späten Eisenstädter Zeit um 1784 komponiert hat.

Bernhard Schrammek





**Instruments:**

**single action harp**

Louis XVI harp by Beat Wolf (Schaffhausen, 1992)

**violins**

*Liana Mosca*: school of Pietro Guarneri (Venice, c 1750)

*Gianni de Rosa*: anonymous (France, c 1700)

*Federica Biribicchi*: anonymous (France)

**violas**

*Liana Mosca*: school of L. Storioni (Cremona, c 1700)

*Gianni de Rosa*: copy after Stradivari by Aldo Conti (1990)

**violoncello**

copy after A. Stradivari by Katsumitsu Nakamura (1970)

**transverse flute**

copy after K.A. Grenser by Martin Wenner (Singen, 2009)





Margret Köll  
[www.margretkoell.com](http://www.margretkoell.com)

## ACCENT

Recorded 3-5 and 15-16 September 2019 at the church of San Bartolomeo, Nomaglio (Italy)

Recording producer & editing: Andrea Dandolo

Executive producer: Margret Köll / Michael Sawall (note 1 music)

Musical concept & research: Margret Köll

Front illustration: Porcelain box from the manufacture Claudius Innocentius Du Paquier (Vienna c 1730),  
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna (Austria) / photo: © Joe Coscia Jr./MAK  
Artist photos: Lukas Beck, Armin Linke (M. Köll), Nuccia Lofaro (Il Furibondo), RibaltaLuce Studio (M. Gatti)

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (Français)

CD manufactured in The Netherlands

℗ + © 2020 note 1 music gmbh



ACCENT

ACC 24369

