



Chalumeaux  
**CHRISTOPH GRAUPNER**  
Concertos, Overtures & Sonatas

**Ars Antiqua Austria**  
Gunar Letzbor



Chalumeaux  
**CHRISTOPH GRAUPNER**  
Concertos, Overtures & Sonatas

**Ars Antiqua Austria**  
Ensemble for new baroque music  
Gunar Letzbor

**Ernst Schlader, Markus Springer, Christian Leitherer** chalumeaux  
**Gunar Letzbor, Barbara Konrad** violin  
**Markus Miesenberger** viola  
**Jan Krigovsky** violone  
**Norbert Zeilberger** organ, cembalo  
**Hubert Hoffmann** lute  
**Karin Gemeinhardt** bassoon  
**Albert Heitzinger, Michael Söllner** horns  
**Alex Georgiev** timpani

## **CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760)**

### **Concerto a 2 Chalumeaux, 2 Violis. Viola e Cembalo C-Dur GWV 303**

<b>[1]</b>	Vivace	<b>4:20</b>
<b>[2]</b>	Andante	<b>3:33</b>
<b>[3]</b>	Allegro	<b>3:48</b>

### **Sonata per Cembalo obbligato e Violino g-Moll GWV 709**

<b>[4]</b>	Largo	<b>2:34</b>
<b>[5]</b>	Allegro	<b>1:45</b>
<b>[6]</b>	Andante	<b>1:58</b>
<b>[7]</b>	Vivace	<b>2:35</b>

### **Ouverture a 3 Chalum. 2 Violis. Viola e Cembalo F-Dur GWV 449**

<b>[8]</b>	( )	<b>2:43</b>
<b>[9]</b>	Allegro	<b>5:55</b>
<b>[10]</b>	Bergerie	<b>2:36</b>
<b>[11]</b>	Air	<b>1:53</b>
<b>[12]</b>	Le Desire	<b>2:49</b>
<b>[13]</b>	Rejourissance	<b>2:12</b>
<b>[14]</b>	La Speranza amorosa	<b>6:50</b>
<b>[15]</b>	Menuet	<b>3:11</b>

### **Sonata per Cembalo e Violino g-Moll GWV 711**

<b>[16]</b> Largo	<b>3:02</b>
<b>[17]</b> Presto	<b>1:31</b>
<b>[18]</b> Largo	<b>3:28</b>
<b>[19]</b> Menuet	<b>2:42</b>

### **Ouverture a 2 Corn: Tym: 2 Chalum: 2 Violin. Viola, Fagott e Cembalo F-Dur GWV 452**

<b>[20]</b> ( ) – Largo – da capo	<b>7:07</b>
<b>[21]</b> Menuet	<b>2:08</b>
<b>[22]</b> Air	<b>2:41</b>
<b>[23]</b> Tempo di Sarabande	<b>2:22</b>
<b>[24]</b> Air – da capo	<b>0:41</b>

total time 74:41

## **Vienna and Darmstadt - tracing their musical connections in the eighteenth century**

If people are innocent of the name of Christoph Graupner in Vienna or anywhere else in Austria this should be neither a surprise nor anything to be ashamed of, because the sphere of influence of this contemporary of Johann Sebastian Bach and Johann Joseph Fux was in faraway Darmstadt, a small residence capital of the landgrave in Hesse about twenty miles south of Frankfurt. What is more, Graupner never visited Vienna in his life. Graupner's employer Ernst Ludwig was an opera enthusiast; after becoming acquainted with the young harpsichordist and composer Graupner – who had received his musical education in Leipzig – some time in the period from autumn 1706 and 1708 at the Hamburg Gänsemarkt Opera

House, Ernst Ludwig appointed him Kapellmeister in Darmstadt in 1709. The court household there was that of a comparatively small landgrave, Protestant in inclination – one of the numerous German principalities in the German Lands. But in his ambition for prestige and luxurious pastimes – particularly hunting – the Darmstadt regent by no means took second place even to the pre-eminent courts. Thus in 1723, he secured Graupner's presence in Darmstadt for life by a generous rise in salary, which made the court Kapellmeister the best paid orchestra director of his time and simultaneously stopped Graupner from taking off to Leipzig, where he had been offered the post of Thomaskantor, the choirmaster of St Thomas's. Another thirty-seven years were to pass in the service of the Darmstadt landgrave before Graupner eventually died in 1760; he had gone blind, thus in the last six years of his

life could no longer actively direct the fortunes of the orchestra.

While recent musicological literature researching the eighteenth century has been able in general to demonstrate diverse contacts and reciprocal relations between the courts, the Darmstadt court seems not to have played a role in such historical networks. A lack of documents revealing interconnections with other musical centres and also statements by Graupner and in addition the praises of his contemporaries convey the picture of an extremely conscientious musician, whose life's work was essentially the fulfilment of his tasks as a composer to the court where he was at home. We may quote a biographical sketch from 1781: "His diligence has made him stand out perhaps from all other composers of his time and measured against them the quantity of his music would certainly have been

far more impressive if he had been less conscientious and had worked more fleetly. He sat at his desk sometimes day and night and his enormous industry probably contributed much to the loss of his sight. He went so far in this that he not only produced the scores for his compositions but wrote much of them in his own hand" (Hoch-Fürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adress-Kalender 1781).

The picture of a quasi hermetically sealed-off musical court household is made plausible not least by the fact that Graupner's oeuvre has been preserved in compact form and well-nigh exclusively through the Hofbibliothek, the Court Library (today: Universitäts- und Landesbibliothek - Library of the University and Land) in Darmstadt – and more than 1700 of his compositions have come down to us. In contrast, music manuscripts by Graupner's contemporaries circulated in cop-

ies, and works landed in this way in miscellaneous libraries all over Europe. Not so in the case of the Darmstadt court composer; detached, occasional copies from the opulent inventory of manuscripts can be counted on one hand (they are either the result of personal connections between the ruling houses or are related to the new emerging interest in collecting in the nineteenth century); one might even suppose that Ernst Ludwig acquired the exclusive rights to Graupner's compositions through the composer's continued presence in Darmstadt.

And yet of course there were political and dynastic connections between Darmstadt and the outside world, one of the foremost being to the Imperial Court in Vienna. The relations between the Hesse residence capital and the Habsburg's were by no means constant. but marked far more by fluctuations between phases of

closeness and of alienation, as has been demonstrated by the historian Rouven Pons in an impressive monograph (Die Kunst der Loyalität. Marburg – the Art of Loyalty – 2009). Accordingly, the relations between Darmstadt and Vienna cooled down significantly after the mid-seventeenth century, yet attained a new quality some decades later through family connections: in 1676 Emperor Leopold I married Eleonore von Pfalz-Neuburg, his third marriage; she was the cousin of the Darmstadt Landgrave Ernst Ludwig. Ernst Ludwig's younger brother Georg, too, was sent to Vienna with the hope of giving him the opportunity at the Imperial Court of leading a life suited to his station, but in 1705 he fell in battle as commander-in-chief of the Habsburg troops at the Siege of Barcelona. The landgrave himself stayed in Vienna several times and evidently had a private liaison there which produced



a child. Politically, however, Ernst Ludwig showed a certain reserve as a whole towards the Imperial Court and primarily oriented his strategic outlook on France, geographically much closer to Darmstadt.

However, Ernst Ludwig was also devoted to the arts and especially music; his mother was the musically inclined Elisabeth Dorothea, Princess of Saxe-Coburg, and he had taken lessons in playing instruments and in composition; he himself often composed and wrote orchestral overtures and arias. As far back as 1692, the landgrave had noticed the viol player Ernst Christian Hesse and engaged him two years later in Darmstadt as a member of the Hofkapelle, the court band; nevertheless, Hesse was repeatedly allowed to go on concert tours. And he took over the role of musical adviser to the landgrave. When Hesse stayed in Vienna in 1710, he reported to his

employer from there about its talented musicians, among them the trumpeter “Scottschofsky, Hongrois de nation, encore Garçon [...] jouant en meme tems du Violon, et qui en un mot l’emporte de fort loin sur les autres Trompetes à Darmstadt.” (letter dated 7 November 1710). The landgrave evidently relied on Hesse’s judgement; Scottschofsky immediately moved to Darmstadt and became a member of the court band. A short time later Graupner – at first appointed only as deputy Kapellmeister – officially assumed the post of Hofkapellmeister, court music director, after his predecessor Wolfgang Briegel, which marked the start of the unprecedented upswing in the history of the Hofkapelle. Additional musicians were engaged, renowned singers from Leipzig and the Hamburg Opera were enticed to Darmstadt – the landgrave invested everything to promote the arts and above all music in his residence capi-

tal. But the plan to build a permanent opera house turned out to be somewhat over-ambitious and overtaxed Darmstadt's possibilities; this is demonstrated in the fact that Ernst Ludwig, who was building one hunting lodge after another in the periphery, shelved this prestige project in 1719.

Besides the Sunday cantatas, Graupner continued to be in charge of the Tafelmusik and other musical diversions for his employer: overture suites of several movements, sonatas, solo concertos and symphonies – the typical genres of the era – formed the richly preserved oeuvre of instrumental music, besides some compositions for the harpsichord. Graupner wrote his works down in a scrupulously clean script that remained consistent over a long period, but unfortunately provides us with no indications for dating them; however, we have one important clue

to help us occasionally in historically classifying compositions, and this is seen in their orchestral settings. Graupner did not always have at his disposal special instruments like the chalumeau, a wind instrument related to the clarinet, which was just being developed at the time. A letter of June 1738 found quite recently in the holdings of the Hesse State Archive in Darmstadt informs that a musician discharged from the service of the Count of Erbach in Odenwald substituted in Darmstadt as the third chalumeau player and was then in fact employed as permanent member of Graupner's Hofkapelle. The bassoonist Johann Christian Klotsch from Zerbst moved to Darmstadt in 1735; he played the chalumeau as well as the bassoon, and it is known that he gave lessons.

From this we can specify that 1735 was the earliest possible date of

composition for the works presented here with two chalumeaux, the Concerto in C Major (GWV 303) and the Overture in F Major (GWV 452). The parts were no doubt performed by Klotsch and one of his pupils. On the other hand, the overture for three chalumeaux and string ensemble in F Major (GWV 449) cannot have been produced before summer 1738; but a date in the early seventeen-forties is also very probable; the literature on Graupner bases its dates on this period for all three aforementioned works. Graupner was not the only composer to appreciate the sound of this then very new instrument with its covered, somewhat tempered tone – previously Giovanni Battista Bononcini, Johann Joseph Fux and Antonio Caldara, all active in Vienna, had discovered it and composed for it.

Richly instrumental works such as the overture with two chalumeaux,

two horns and string ensemble were not always availed of for every occasion for princely diversion – even with regard to the cantatas, such opulent settings were restricted to special days, such as the landgrave's birthday. In contrast, everyday musical diversions could be organised on a quite modest scale – performed by one or two melody instruments and harpsichord. Graupner himself probably sat at the keyboard for these events. It is debatable whether the works presented here for violin and harpsichord actually were from his pen; the name of the author of the works is missing on the manuscripts, whereas it is present in the overwhelming majority of the surviving music.

Besides his own composing activities for his employers the landgraves Ernst Ludwig and Ludwig VIII, Graupner frequently and on a grand scale copied the works of other musicians

of widely diverse origins and so became aware of what was happening elsewhere on the musical scene. More than three hundred works of the miscellaneous stylistic orientations and different geographical origins can be verified (a great number of which were sadly lost in the conflagrations of 1944) as hand-copied by Graupner and his deputy Johann Samuel Endler; scores, with which he could study his fellow composers' technique of structuring movements, also the individual parts, which indicates perhaps that outside compositions were performed also by members of the Hofkapelle in Darmstadt. If we have no indication of the composers of the two sonatas for harpsichord and violin in G Minor (GWV 709 and 711) presented here, this might mean that Graupner did not know whose works he copied – the anonymous circulation of music literature was by no means a rare event in the eighteenth century.

Both sonatas follow the four-movement model of the church sonata with alternating sequence of slow and fast movements. Each second movement is distinguished by a strongly marked counterpoint strictness in structure: one of the two instruments begins with the theme, the other picks this up after several bars and “responds”. The other movements, however, manifest a comparatively plain, distinctly homophone mode in instrumentation. Only the beginning of the third movement of Sonata GWV 709 still cites the idea of imitation in that the three parts strike up with identical material in sequence, one bar after the other; whereas the further progress of the movement is defined by soundscapes in the form of arpeggios. And the final movement of the second sonata GWV 711 is even conceived as a “modern” minuet.

Among the many aforementioned copies from the hand of Graupner and

his deputy Kapellmeister Endler there are (or were) several compositions of Viennese origin. While two copies of the works of Antonio Caldara were lost in the war, happily the copies of the works of Johann Joseph Fux have been preserved – church music, overture suites and chamber music, among them a canon for two viols and basso continuo. This proves that a musical axis really did exist between Vienna and Darmstadt in the eighteenth century, even if it ran pre-eminently in one direction (with the small Hesse landgrave residence profiting from the great Imperial Court) and is perhaps recognised only at second glance.

The contact between these two locations became much closer again after a good hundred and fifty years, thus seven Darmstadt regency generations later. The namesake of Graupner's former employer Ernst

Ludwig, the last Grand Duke of Darmstadt who was very interested in culture as a whole, managed in 1899 to win the services in Vienna of the Secession building architect: Joseph Maria Olbrich became the chief architect of the Artists' Colony on Mathildenhöhe, and this spread the fame of the city as centre of Art Nouveau out into the world.

Naturally, the epoch of this Ernst Ludwig marked the end of princely patronage and commitment to the arts, a patronage to which Hofkapelle members had owed their livelihood as far back as the eighteenth century in both Vienna and in Darmstadt.

Ursula Kramer

*translation Abigail Ryan Prohaska*

## Chalumeaux

The chalumeau (pl. chalumeaux) was probably developed in the late seventeenth century and effectively optimised in construction and sound by the Nuremberg instrument maker and inventor of the clarinet Johann Christoph Denner (1655–1707) so that many composers of the Baroque and early pre-Classical musical periods employed it regularly in concertos, suites, arias and chamber music. The name chalumeau stems from the Greek kalamos (= reed pipe), and from the Latin calamus (reed). It is widely thought that the two terms “chalumeau” and “shawm” apply uniformly to the same group of instruments, but this is not so. The instruments properly called shawm are exclusively those generating tone with a vibrating double reed. Nor is the chalumeau to be regarded as forerunner of the clarinet; it was rather the case that these two instruments existed parallel in the eight-

eenth century. It was not until the end of the Baroque period that the chalumeau gradually disappeared from the musical scene, when the loud and powerful Baroque clarinet was transformed into the singing instrument that had such a formative influence on Classical-period music.

Optically very similar to a recorder, the chalumeau has a mouthpiece with a separate (ideoglott), single, beating reed, seven finger holes on the front side, a thumb hole, and two diametrically positioned “throat” keys extending the tone range upwards. In comparison with recorders of the same size, the chalumeau as covered instrument sounds an octave lower and produces a dark tone. Its construction and lack of register key means that the chalumeau has a relatively limited range of twelve tones. This caused the chalumeau to be built in various sizes in the style

of consort instruments. Joseph Fr. B. C. Majer (1689–1768) names four registers in his *Museum Musicum*, a teach-yourself tutorial for instruments: descant, alto or quart, tenor and bass chalumeau. Majer does not mention the *basson du chalumeau*, an 8-foot long instrument built with parallel double reed used most notably at the Viennese Court between 1700 and 1725. This bass instrument simply did not have the same status in Germany as in Vienna. In Germany, primarily in Darmstadt in the time of Christoph Graupner (1683–1760) from the 1730s onwards, alto, tenor and bass chalumeaux were the pre-eminent representatives of this instrument group. We can thus specify an organological separation: while in Vienna the soloist descant chalumeau was combined with the *basson du chalumeau* functioning as bass instrument, German composers such as Christoph Graupner and

Georg Philipp Telemann ((1681-1767) – who himself played the chalumeau – much preferred the sonorous middle registers. Graupner exploited the consort effect of these instruments and has the parts supplementing and supporting each other in the combinations of alto and bass chalumeau (e.g. GWV 303), tenor and bass chalumeau (e.g. GWV 452) and alto, tenor and bass chalumeau (e.g. GWV 449). The compositions of the Viennese Court composers frequently associated the chalumeau sound with feelings of melancholy, grief and love, which is encountered less frequently in Graupner. He uses the chalumeau far more for powerful, sometimes braying sounds resembling horns.

The instruments in this programme were reconstructed by Agnès Guérout (Paris), Rudolf Tutz (Innsbruck) and Guntram Wolf (Kronach). There are historical examples in European

museums of alto and tenor chalumeaux (A. Libau and J. Denner). A bass chalumeau has not been preserved however, and its historical form cannot be unambiguously defined today. This involves the question of whether the bass chalumeau in C was built in the form of a lengthening or enlargement of the tenor instrument, or existed quasi as a diminution of the Viennese basson du chalumeau with two parallel cylindrical bores. Ars Antiqua Austria opted for the second variant, since this design generates powerful and extremely stable cross-fingering tones. The bass chalumeau was with certainty one of Graupner's favourite instruments; he is in any case known to have favoured lower instruments such as horns, kettledrums, bassoons and viola d'amore.

Christoph Graupner is noted today as one of the foremost composers for chalumeaux. Despite their

limited range, he shows great mastery in using these instruments for sacred and secular music and may be regarded as one of the most innovative composers and experimenters in sound in the eighteenth century.

Ernst Schlader

*Translation: Abigail Ryan Prohaska*

### **The recording**

For many years music from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries was performed on instruments developed in the 19<sup>th</sup> century to suit the big romantic repertoire of that age, (e.g. The harpsichord and spinet gave way to the pianoforte); the sonic result in many cases being very different from how such music would originally have been heard. However, over the past 35 years many ensembles have been using original instruments for this repertoire with great



success and many musicians and listeners now agree that this “historical” approach suits the music better.

As a producer and recording engineer I have become a committed supporter of this practice. However, I have also wondered about the advisability of recording these historic instruments in modern concert halls with their very different acoustical properties to the sort of venues in which the music would have originally been heard. Most of the chamber music from the baroque period was first heard in quite small rooms in private palaces – often with wooden (dance) floors and heavily ornamented plaster walls and ceilings, using only the natural room acoustics. Such places helped the sounds and transparency of small chamber groups and gave an illusion of a large acoustic response amidst overwhelming visual grandeur, a typical Baroque philosophy which

suggested large orchestral and spatial effects while in reality using relatively few instruments in small places.

This is precisely what you will find on this recording with Ars Antiqua Austria. A room that communicates the Baroque philosophy with an overwhelming visual and auditive illusion. Though being a very small room, almost a domestic chamber, one has the feeling of being in a much larger place due to the painted ceilings and walls in deep perspective, and the sound is so much “larger than life” that one could speak of a “reverberation unit *avant la lettre*”... A new and thrilling experience to say the least, and a completely different recording technique than normally applied, proved to be required for capturing this in a convincing way. The picture shows the overwhelming paintings in the room which give it its distinctive acoustic and baroque atmosphere.

For the first time I get the feeling that this might be what it was all about both instrumentally, performance wise and sonically in the old days. For me this is naturally a very exciting experience and it was a true challenge to translate this phenomenon into the digital bits on a modern music recording.

For an abstract medium such as a CD, even in surround high resolution SACD, this message is hard to communicate because one can not see, smell or feel the real room, but only listen to the result. The "illusion" could easily be mistaken for the actual truth, because the acoustic sounds so convincingly spacious. Being there is, however, mesmerizing and takes you with the music on an exciting journey through time...

March 2012, Bert van der Wolf  
*Northstar Recording Services BV*

## **Wien und Darmstadt - auf den Spuren ihrer musikalischen Verbindungen im 18. Jahrhundert**

Den Namen Christoph Graupners in Wien bzw. Österreich nicht zu kennen, ist kaum verwunderlich und schon gar keine Schande – schließlich wirkte der Zeitgenosse von Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux im fernen Darmstadt, einer kleinen hessischen Residenz rund 20 Meilen (30 km) südlich von Frankfurt, und er hat Wien zeit seines Lebens nie besucht. Graupners Dienstherr Ernst Ludwig hatte als Opern-enthusiast zwischen Herbst 1706 und 1708 den jungen, im sächsischen Kirchberg geborenen und in Leipzig ausgebildeten Cembalisten und Komponisten Graupner an der Hamburger Gänsemarktoper kennengelernt und ihn ab 1709 als Kapellmeister nach Darmstadt verpflichtet. Die dortige Hofhaltung war eine pro-

testantisch geprägte, vergleichsweise kleine Landgrafschaft – einer der zahlreichen deutschen Fürstensitze der deutschen Lande. Hinsichtlich seiner Ambition nach Repräsentation und luxuriösem Zeitvertreib – insbesondere durch die Jagd – stand der Darmstädter Regent hingegen selbst großen Residenzen in nichts nach. So sicherte er sich 1723 das lebenslängliche Bleiben Graupners in Darmstadt durch eine erhebliche Gehaltszulage, die den Hofkapellmeister zum bestbezahlten Orchesterleiter seiner Zeit machte und die zugleich verhinderte, dass Graupner nach Leipzig abwanderte, wo man ihm die Stelle des Thomaskantors angetragen hatte. Es sollten weitere 37 Jahre in Diensten der Darmstädter Landgrafen folgen, bevor Graupner schließlich 1760 erblindet und deshalb in den letzten sechs Jahren seines Lebens nicht mehr aktiv die Geschicke des Orchesters leitend, starb.

Während die musikwissenschaftliche Forschung für das 18. Jahrhunderts in der jüngeren Vergangenheit ganz generell vielfältige Kontakte und Wechselbeziehungen zwischen den Höfen herausarbeiten konnte, scheint die Darmstädter Residenz bei solchen historischen Netzwerkbildungen keine Rolle gespielt zu haben. Sowohl ein Mangel an Dokumenten, aus denen eine Verflechtung mit anderen musikalischen Zentren herauszulesen wäre, als auch eigene Äußerungen Graupners und schließlich Würdigungen seiner Zeitgenossen vermitteln das Bild eines überaus pflichtbewussten Musikers, dessen Lebensinhalt im Wesentlichen die Erfüllung seiner kompositorischen Aufgaben in der heimischen Residenz Darmstadt darstellte. So hieß es in einer biographischen Skizze aus dem Jahr 1781: „Durch seine Arbeitsamkeit hat er sich vielleicht unter allen Tonkünstlern seiner Zeit ausgezeich-

net und nach Masgabe derselben würde die Menge seiner Musikalien gewiss noch weit ansehnlicher seyn, wenn er minder solid und mit mehr Flüchtigkeit gearbeitet hätte. Er saß zuweilen ganzen Tage und Nächte an seinem Pulte und sein unerhörter Fleiß hat vermuthlich zur Abnahme seines Gesichts [Sehvermögen] vieles beygetragen. Er gieng in demselben so weit, daß er seine Compositionen nicht nur in Partitur verfertigte, sondern auch mehrentheils mit eigener Hand ausschrieb.“ (Hoch-Fürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß-Kalender auf das Jahr 1781)

Zum Bild einer gleichsam hermetischen musikalischen Hofhaltung trägt nicht zuletzt auch die Tatsache bei, dass die Werke Graupners – es sind immerhin über 1700 Kompositionen von ihm erhalten – kompakt und nahezu ausschließlich durch die Hofbibliothek (heute: Universitäts- und

Landesbibliothek) in Darmstadt überliefert sind, während musikalische Handschriften von Graupners Zeitgenossen durch Abschriften zirkulierten und Werke auf diese Weise in die verschiedensten Bibliotheken in ganz Europa gelangten. Nicht so im Falle des Darmstädter Hofkapellmeisters, wo Abspaltungen aus dem überreichen Manuskriptbestand an einer Hand abzuzählen sind (sie gehen entweder auf persönliche Verbindungen zwischen den Herrscherhäusern zurück oder hängen mit dem neu aufkommenden Sammlertum im 19. Jahrhundert zusammen); man könnte sogar vermuten, Ernst Ludwig habe sich mit dem Verbleiben Graupners in Darmstadt zugleich ein Exklusivrecht an dessen Kompositionen erkaufte.

Und doch gab es selbstverständlich politisch-dynastische Verbindungen zwischen Darmstadt und der Außenwelt, zu der ganz wesentlich auch der

Kaiserhof in Wien gehörte. Dass sich das Verhältnis zwischen der hessischen Residenz und der Donaumetropole keinesfalls konstant gestaltete, sondern vielmehr wechselnd von Phasen der Annäherung und Entfremdung gekennzeichnet war, wurde jüngst von dem Historiker Rouven Pons in einer beeindruckenden Monographie dargelegt (Die Kunst der Loyalität. Marburg 2009). Demnach hatte sich die Beziehung Darmstadts zu Wien seit der Mitte des 17. Jahrhunderts deutlich abgekühlt, jedoch durch verwandtschaftliche Beziehung einige Jahrzehnte später eine neue Qualität erlangt: Kaiser Leopold I. heiratete 1676 in dritter Ehe Eleonore von Pfalz-Neuburg; sie war die Cousine des Darmstädter Landgrafen Ernst Ludwig. Auch Ernst Ludwigs jüngerer Bruder Georg wurde nach Wien entsandt; er sollte am Kaiserhof die Möglichkeit erlangen, ein standesgemäßes Leben zu führen, doch fiel er bereits 1705

als Oberbefehlshaber der Habsburger Truppen bei der Belagerung von Barcelona. Der Landgraf selbst hielt sich mehrmals in Wien auf und hatte dort offensichtlich auch eine private Liaison, aus der ein Kind hervorging. Politisch hingegen zeigte sich Ernst Ludwig dem Kaiserhof gegenüber insgesamt eher reserviert und richtete den strategischen Blick vor allem auf das geographisch viel näher zu Darmstadt gelegene Frankreich.

Aber Ernst Ludwig war auch den Künsten und insbesondere der Musik zugetan; früh hatte er als Sohn einer musikalischen Mutter, Elisabeth Dorothea, Prinzessin von Sachsen-Coburg, Unterricht im Instrumentalspiel und in der Satzkunst erhalten und betätigte sich immer wieder selbst als Komponist, schrieb Orchesterouvertüren und Arien. Bereits 1692 auf den Gambisten Ernst Christian Hesse

aufmerksam geworden, engagierte der Landgraf ihn zwei Jahre später nach Darmstadt als Mitglied der Hofkapelle; doch durfte Hesse immer wieder auch auf Konzertreisen gehen. Und er übernahm die Rolle eines musikalischen Beraters für den Landgrafen. Als sich Hesse 1710 in Wien aufhielt, berichtete er seinem Dienstherrn von dort über besonders fähige Musiker, darunter der Trompeter „Scottschofsky, Hongrois de nation, encore Garçon [...] jouant en meme tems du Violon, et qui en un mot l'emporte de fort loin sur les autres Trompetes à Darmstadt“. (Schreiben vom 07.11.1710). Der Landgraf scheint sich auf das Urteil Hesses verlassen zu haben; Scottschofsky wechselte in unmittelbarem Anschluss tatsächlich nach Darmstadt und wurde Mitglied der Hofkapelle.

Wenig später übernahm Graupner, anfangs nur als Vize-Kapellmeister

eingestellt, von seinem Vorgänger Wolfgang Briegel offiziell das Amt des Hofkapellmeisters, und es begann ein nie dagewesener Aufschwung der Hofkapelle. Zusätzliche Musiker wurden verpflichtet, renommierte Sänger von Leipzig und von der Hamburger Oper nach Darmstadt abgeworben – der Landgraf setzte alles daran, in seiner Residenz die Künste und insbesondere die Musik zu fördern; dass der Plan der Einrichtung einer stehenden Oper auf die Dauer denn doch etwas zu ambitioniert ausgelegt war und den Rahmen des in Darmstadt Möglichen sprengte – zumal Ernst Ludwig in der Peripherie ein Jagdschloss nach dem anderen erbauen ließ – zeigt die Einstellung dieses Prestige-Projektes im Jahr 1719.

Neben den sonntäglichen Kantaten hatte Graupner weiterhin für die Tafel- und sonstige Unterhaltungsmusik

für seinen Dienstherrn zu sorgen: Vielsätziges Ouvertürensuiten, Sonaten, Solokonzerte und Sinfonien bilden als typische Gattungen der Zeit neben einigen Cembalokompositionen den reich erhaltenen Werkbestand an Instrumentalmusik. Aus der akribisch sauberen und über lange Zeit hinweg konsistenten Handschrift, mit der Graupner seine Werke niederschrieb, lassen sich leider keine Hinweise über die Entstehungszeiten ableiten; ein wichtiges Indiz, das mitunter hilft, Kompositionen historisch genauer einzuordnen, ist hingegen ihre Besetzung: Nicht zu allen Zeiten standen Graupner besondere Instrumente wie das Chalmereau, ein der damals im Entstehen befindlichen Klarinette verwandtes Blasinstrument, zur Verfügung. Aus einem erst vor kurzem im Bestand des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt eruierten Schreiben vom Juni 1738 geht hervor, dass ein aus den Diensten

des Grafen von Erbach im Odenwald entlassener Musiker in Darmstadt als 3. Chalumeau-Spieler ausgeholfen hatte, der dann tatsächlich als festes Mitglied in Graupners Hofkapelle eingestellt wurde. 1735 war aus Zerbst der Fagottist Johann Christian Klotsch nach Darmstadt gewechselt, der nicht nur Fagott, sondern auch Chalumeau spielte und von dem bekannt ist, dass er Unterricht gab.

Somit steht das Jahr 1735 als frühestes, überhaupt mögliches Kompositionsjahr der hier präsentierten Werke mit zwei Chalumeaux, das Konzert C-Dur (GWV 303) und die Ouvertüre F-Dur (GWV 452) fest; ausgeführt wurden die Partien wohl von Klotsch und einem seiner Schüler. Die Ouvertüre für drei Chalumeaux und Streicherensemble F-Dur (GWV 449) kann hingegen erst jenseits des Sommers 1738 entstanden sein; möglich ist aber sehr wohl auch eine Entstehung in den frühen

1740er Jahren, wovon die bisherige Graupner-Forschung für alle drei genannten Werke ausgeht. Nicht nur Graupner schätzte den Klang dieses damals noch recht neuen Instrumentes mit seinem gedeckten, etwas verhaltenen Ton – zuvor hatten es auch schon die in Wien wirkenden Giovanni Battista Bononcini, Johann Joseph Fux und Antonio Caldara für sich entdeckt und kompositorisch genutzt.

Nicht immer und zu allen Anlässen für fürstliche Unterhaltung wurde auf derartig reich instrumentierte Werke wie die Ouvertüre mit zwei Chalumeaux, zwei Hörnern und Streicherapparat zurückgegriffen – auch bei den Kantaten waren solche opulenten Besetzungen auf besondere Tage, wie etwa den Geburtstag des Landgrafen, beschränkt. Gewöhnliche musikalische Umrahmung konnte hingegen auch im ganz kleinen Rahmen gepflegt



werden – ausgeführt von ein oder zwei Melodieinstrumenten und Cembalo. Wahrscheinlich hat Graupner in diesen Fällen selbst am Tasteninstrument gesessen.

Ob die beiden hier präsentierten Werke für Violine und Cembalo tatsächlich aus seiner Feder stammen, ist fraglich; auf den Manuskripten fehlt nämlich der Hinweis auf den Autor der Werke – während dieser bei der überwältigenden Mehrheit der erhaltenen Noten vorhanden ist.

Neben seiner eigenen kompositorischen Tätigkeit für seine Dienstherrn, die Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII., hat Graupner immer wieder und im großen Stil Werke anderer Musiker unterschiedlichster Provenienz abgeschrieben und so davon Kenntnis genommen, was andernorts musikalisch geschah. Es lassen sich über 300 Werke der verschiedensten

stilistischen Richtungen und unterschiedlichster geographischer Provenienz nachweisen (etliches davon wurde allerdings 1944 Raub der Flammen), die Graupner und sein Stellvertreter Johann Samuel Eндler eigenhändig kopierten: Partituren, anhand derer sich die musikalische Satztechnik der Kollegen studieren ließ, aber auch Stimmen, was heißt, dass die fremden Kompositionen möglicherweise auch mit Mitgliedern der Hofkapelle in Darmstadt zur Aufführung gebracht wurden. Wenn nun bei den beiden hier präsentierten Sonaten für Cembalo und Violine g-Moll (GWV 709 und 711) der Hinweis auf den Komponisten fehlt, so könnte das bedeuten, dass auch Graupner nicht wusste, wessen Werke er abschrieb – anonym kursierende Musikalien stellten im 18. Jahrhundert keine Seltenheit dar.

Beide Sonaten folgen dem viersätzigem Modell der Kirchensonate mit

wechselnder Folge von langsamen und schnellen Sätzen. Jeweils der zweite Satz zeichnet sich durch eine gegenüber dem Rest stärker ausgeprägte kontrapunktische Strenge in der Anlage aus: Eines der beiden Instrumente beginnt mit dem Thema, das das andere nach einigen Takten aufgreift und „beantwortet“. In den übrigen Sätzen herrscht jedoch eine vergleichsweise schlichte, deutlich homophonere Satzweise vor. Nur der Beginn des dritten Satzes der Sonate GWV 709 zitiert noch die Idee der Imitation, indem die drei Stimmen mit identischem Material taktweise nacheinander einsetzen; der weitere Verlauf des Satzes wird hingegen von Klangflächen in Form von Akkordbrechungen bestimmt. Und der Finalsatz der zweiten Sonate GWV 711 ist gar als „modernes“ Menuett konzipiert.

Unter den erwähnten zahlreichen Abschriften von der Hand Graupners

und seines Vizekapellmeisters Ender befinden (bzw. befanden) sich auch mehrere Kompositionen Wiener Provenienz. Während zwei Kopien von Werken Antonio Caldaras zu den Kriegsverlusten gehören, sind glücklicherweise die Abschriften von Werken Johann Joseph Fux' erhalten geblieben – Kirchenmusik ebenso wie Ouvertürensuiten und Kammermusik, darunter ein Canon für zwei Gamben und Generalbass. Demnach hat es eine musikalische Achse Wien-Darmstadt im 18. Jahrhundert also sehr wohl gegeben, auch wenn sie vorrangig in eine Richtung verlief (indem die kleine hessische Residenz vom großen Kaiserhof profitierte) und erst auf den zweiten Blick erkennbar wird.

Wesentlich unmittelbarer gestaltete sich der Kontakt zwischen den beiden Orten noch einmal gut 150 Jahre und damit sieben Darmstädter Regenten-Generationen später.

Dem Namensvetter von Graupners einstigem Dienstherrn, Ernst Ludwig, als letzter Großherzog Darmstadts außerordentlich gesamt-kulturell interessiert, gelang es, 1899 in Wien den Erbauer des Sezessionsgebäudes nach Darmstadt abzuwerben: Joseph Maria Olbrich wurde zum Chefarchitekten der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, und diese trug den Ruhm der Stadt als Zentrum des Jugendstils in die Welt hinaus.

Mit der Epoche dieses Ernst Ludwig gingen freilich die Zeiten fürstlichen Mäzenatentums und Engagements für die Kunst endgültig zu Ende, dem schon im 18. Jahrhundert in Wien wie in Darmstadt die Hofkapellmitglieder ihr Auskommen zu verdanken gehabt hatten.

Ursula Kramer

## **Chalumeaux**

Das Chalumeau (Pl. Chalumeaux) wurde vermutlich im späten 17. Jahrhundert entwickelt und vom Nürnberger Instrumentenbauer und Erfinder der Klarinette Johann Christoph Denner (1655–1707) baulich und klanglich soweit optimiert, dass es von zahlreichen Komponisten des musikalischen Barock und der beginnenden (Vor-) Klassik regelmäßig für Konzerte, Suiten, Arien und Kammermusik verwendet wurde. Die Bezeichnung Chalumeau leitet sich vom griechischen kalomos (=Rohrpfeife) bzw. vom lateinischen calamus (=Rohr) her. Es ist ein weit verbreitetes Missverständnis, dass die beiden Termini „Chalumeau“ und „Schalmei“ einheitlich für dieselbe Instrumentengruppe verwendet werden. Als Schalmei sind jedoch ausschließlich jene Instrumente zu bezeichnen, deren Tonerzeugung durch ein schwingendes Doppelrohr-

blatt hervorgerufen wird. Das Chalumeau gilt auch nicht als Vorläufer der Klarinette, vielmehr existierten diese beiden Instrumente im 18. Jahrhundert parallel. Erst als sich gegen Ende des Barockzeitalters die laute und kräftige Barock-Klarinette zum singenden, die Klassik beeinflussenden Instrument wandelte, verschwand das Chalumeau zunehmend von der musikalischen Bildfläche.

Optisch einer Blockflöte sehr ähnlich, verfügt das Chalumeau über ein Mundstück mit einem ideoglotten (d. h. ein separates, einfaches, aufschlagendes) Rohrblatt, sieben vorderseitigen Grifflöchern, einem Daumenloch und zwei diametral liegenden Kopftonklappen, die den Tonumfang nach oben erweitern. Im Vergleich zu Blockflöten gleicher Baugröße klingt das Chalumeau als gedecktes Instrument jeweils eine Oktave tiefer und weist einen dunklen

Klang auf. Durch die Bauweise und das Fehlen einer Überblasklappe hat das Chalumeau einen relativ geringen Tonumfang von einer Duodezime. Dadurch wurden Chalumeaux im Stil von Consort-Instrumenten in verschiedenen Größen gebaut. Joseph Fr. B. C. Majer (1689–1768) nennt in seinem für autodidaktisches Erlernen von Instrumenten verfassten Lehrwerk *Museum Musicum* vier Stimmlagen: Diskant-, Alt- oder Quart-, Tenor- und Bass-Chalumeau. Das vor allem am Wiener Hof zwischen 1700 und 1725 verwendete Basson du Chalumeau, ein 8-Fuß Instrument in gebündelter (d. h. eine parallel laufende Doppelbohrung) Bauweise, zählt Majer nicht auf. Dieses Bass-Instrument hatte in Deutschland schlichtweg nicht denselben Stellenwert wie in Wien. In Deutschland, und hier vor allem in Darmstadt, zur Zeit Christoph Graupners (1683–1760) ab den 1730er

Jahren, waren Alt-, Tenor- und Bass-Chalumeau die wichtigsten Vertreter dieser Instrumentengruppe. Es kann somit eine organologische Trennung konstatiert werden: Während man in Wien das solistische Diskant-Chalumeau zusammen mit dem als Bass-Instrument fungierenden Basson du Chalumeau kombinierte, wurde von deutschen Komponisten wie Christoph Graupner und Georg Philipp Telemann (1681-1767), der selbst das Chalumeau spielen konnte, vor allem die sonoren Mittelstimmen bevorzugt. Graupner setzt dabei auf die Consort-Wirkung dieser Instrumente und lässt in den Kombinationen Alt- und Bass-Chalumeau (z. B. GWV 303), Tenor- und Bass-Chalumeau (z. B. GWV 452) oder Alt-, Tenor- und Bass-Chalumeau (z. B. GWV 449) die Stimmen sich gegenseitig ergänzen und unterstützen. Die in Kompositionen von Wiener Hofkomponisten häufig

anzutreffende Assoziationen des Chalumeau-Klanges mit Gefühlen wie Leid, Trauer oder Liebe, lassen sich bei Graupner seltener ausmachen. Vielmehr verwendet er Chalumeaux auch für kräftige, manchmal sogar schmetternde, an Hörner erinnernde Klänge.

Die Instrumente des vorliegenden Programms wurden von Agnès Guéroult (Paris), Rudolf Tutz (Innsbruck) und Guntram Wolf (Kronach) rekonstruiert. Für Alt- und Tenor-Chalumeau existieren in europäischen Museen historische Vorbilder (A. Libau bzw. J. Denner). Ein Bass-Chalumeau ist jedoch nicht erhalten, und dessen historische Gestalt kann heute nicht eindeutig definiert werden. Es stellt sich daher die Frage, ob das Bass-Chalumeau in C in Form einer Verlängerung bzw. Vergrößerung des Tenor-Instrumentes gebaut wurde, oder gleichsam einer Verkleinerung

des Wiener Basson du Chalumeau mit zwei parallelen zylindrischen Bohrgängen existierte. Ars Antiqua Austria entschied sich für die zweite Variante, da diese Bauform kräftige und äußerst stabile Gabelgriff-Töne erlaubt. Das Bass-Chalumeau gehörte mit Sicherheit zu den Lieblingsinstrumenten Graupners, dem überhaupt eine Vorliebe für tiefe Instrumente wie Hörner, Pauken, Fagotte und Viola d'amore zu konstatieren ist.

Christoph Graupner gilt heute als einer der wichtigsten Komponisten für Chalumeaux. Er verstand es, diese Instrumente trotz ihres limitierten Tonumfanges gekonnt für sakrale und weltliche Musik zu verwenden und darf als einer der innovativsten Komponisten und Klang-Experimentatoren des 18. Jahrhunderts angesehen werden.

Ernst Schlader

## **Die Aufnahme**

Viele Jahre lang wurde die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Instrumenten gespielt, die im 19. Jahrhundert entwickelt worden waren, um dem grandiosen romantischen Repertoire dieses Zeitalters gerecht zu werden (so wurden z.B. das Cembalo und das Spinett vom Klavier ersetzt). Das akustische Ergebnis ist oft nicht damit zu vergleichen, wie die Musik ursprünglich gehört wurde. Aber seit ungefähr 35 Jahren haben viele Ensemble mit großem Erfolg authentisches Instrumentarium für dieses Repertoire eingesetzt, und zahlreiche Musiker und Zuhörer sind sich inzwischen einig, dass die „historische“ Herangehensweise besser zu dieser Musik passt.

In meiner Eigenschaft als Produzent und Tonmeister bin ich zum engagierten Befürworter dieser Praxis geworden. Ich gehe sogar noch

einen Schritt weiter und frage mich, ob es angebracht ist, Aufnahmen mit historischen Instrumenten in modernen Konzertsälen zu machen, wo die akustischen Gegebenheiten doch so ganz anders sind als in den Räumlichkeiten, in denen die Musik ursprünglich gehört wurde. Kammermusik aus der Zeit des Barocks wurde meistens in recht kleinen Salons in privaten Palästen mit der natürlichen Akustik des Raums – oft mit Holzböden (dance floors) und reich verzierten Stuckdecken und -wänden – zu Gehör gebracht. In diesen relativ schmalen, aber grandios anmutenden Salons wurde die Illusion einer über die kleinen Kammermusikensembles hinausgehenden größeren akustischen Resonanz geschaffen, ganz im Sinne der typisch barocken Neigung, große orchestrale und räumliche Effekte mit relativ wenig Instrumenten und in schmalen

Räumlichkeiten zu kreieren. Genau das findet man auf dieser Einspielung mit *Ars Antiqua Austria*.

Es ist ein Raum, der die barocke Philosophie mit überwältigenden visuellen und akustischen Illusionen zum Ausdruck bringt. Obwohl es nur ein sehr schmaler Raum ist, eher ein großes Zimmer, hat man dank der in Perspektive bemalten Wände und Decken das Gefühl, als wäre man in einem großen Saal, als wäre der Klang überlebensgroß, als handelte es sich um einen Hallraum, bevor es diesen überhaupt gab... Auf jeden Fall ein neues und spannendes Erlebnis, und um es möglich zu machen, wurde eine ganz von der üblichen Technik abweichende Aufnahmetechnik eingesetzt. Das Bild zeigt die überwältigenden Gemälde in dem Raum, die diesem die charakteristische akustische und barocke Atmosphäre verleihen.

Zum ersten Mal habe ich das Gefühl, dass wir das Instrumentarium, die Aufführung und die Akustik des Barocks erfolgreich auf einem Tonträger eingefangen haben. Selbstverständlich ist dies für mich ein sehr fesselndes Erlebnis, und es war eine echte Herausforderung, dieses Phänomen mit modernen Aufnahmegeräten in digitale Bits umzusetzen.

Für ein abstraktes Medium wie die CD, selbst in SACD Surround-Sound mit hoher Auflösung, ist es schwierig, diese Botschaft erfolgreich zu übermitteln. Schließlich kann man den tatsächlichen Raum nicht sehen, riechen oder fühlen. Man kann sich nur das Resultat anhören. Die „Illusion“ kann dabei leicht mit der Wahrheit verwechselt werden, weil die Akustik so überzeugend weiträumig klingt. Wie dem auch sei, das Resultat ist hypnotisierend und führt einen mit

der Musik auf eine aufregende Zeitreise...

März 2012, Bert van der Wolf  
*Northstar Recording Services BV*



**PREVIOUSLY RELEASED ON CHALLENGE CLASSICS**

check [www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com) for availability

CC72291      **WENZEL LUDWIG EDLER VON RADOLT**

'Die Aller Treüeste Freindin' (1701)

Viennese Lute Concertos

**Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor**

CC72323      **KARL KOHAUT**

Haydn's lute player

**Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor**

**Hubert Hoffmann, Jan Krigovsky**

CC72336      **THE MYSTERY OF SIGN. MOUTHON**

10 Concerti à 5

**Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor**

CC72381      **JOHANN JOSEPH FUX**

Partite a 3

**Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor**

This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is a realistic and holographic 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most older music this means a frontal representation of the musical performance, but such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some older compositions, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices over the full 360 degrees sound scape, and in these cases the recording is as realistic as possible, within the limits of the 5.1 Surround Sound standard. This requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of completely matched, full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels. A complementary sub-woofer, for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to maximally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS Converters.



[www.northstarconsult.nl](http://www.northstarconsult.nl)

Executive producer: Anne de Jong

Recording Location: Stift St. Florian bei Linz an der Donau

Recording Dates: 10-13 November 2011

Recording: Northstar Recording Services BV

Producer/Balance engineer: Bert van der Wolf

Recording Assistant: Fir Suidema

A&R Challenge Records International: Wolfgang Reihing

Liner notes: Ernst Schlader, Ursula Kramer

Translation: Abigail Ryan Prohaska

Booklet editing: Wolfgang Reihing

Cover photo: Georg Thum (wildundleise.de)

Art direction: Marcel van den Broek, new-art.nl

**[www.ars-antiqua-austria.com](http://www.ars-antiqua-austria.com) / [www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com)**

