



Gramola

Solitude
Baroque Cello

Michał Stachowicz

Solitude

Michal Stahel (* 1979)

- [1] Arpeggio in g / Arpeggio g-Moll 11:49
Praeludium for violoncello solo in scordatura, 2011

Domenico Gabrielli (1651–1690)

- [2] Ricercar No. 7 in D minor / Ricercar Nr. 7 d-Moll 8:49
from/aus „*Ricercari per il Violoncello*“, Bologna 1689

Domenico Galli (1649–1697)

Sonata No. 2 in G minor / Sonate Nr. 2 g-Moll
from/aus „*Trattenimento musicale sopra il Violoncello a solo*“, Parma 1691

- [3] (I) [Grave. Allegro] 2:53
[4] (II) [Largo] 1:15
[5] (III) [Gigue] 1:18
[6] (IV) [Presto. Largo] 1:04

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suite No. 5 for Violoncello Solo in C minor, BWV 1011

Suite Nr. 5 für Violoncello solo c-Moll BWV 1011

- [7] (I) Prélude 6:21
[8] (II) Allemande 4:42
[9] (III) Courante 2:18
[10] (IV) Sarabande 3:08
[11] (V) Gavotte I, Gavotte II, Gavotte I da capo 4:27
[12] (VI) Gigue 2:25

Joseph Marie Clemens Dall'Abaco (1710–1805)

- [13] Capriccios No. 1 in C minor, No. 5 in B-flat major, No. 1 in C minor
Capricci Nr. 1 c-Moll, Nr. 5 B-Dur, Nr. 1 c-Moll
from/aus „11 *Capricci per violoncello solo*“ 6:29

Michal Stahel

- [14] Song of solitude, 2012 8:14

Francesco Paolo Supriano (Scipriani) (1678–1753)

- [15] Toccata No. 8 in G minor / Nr. 8 g-Moll 3:09
[16] Sonata No. 11 in B minor / Nr. 11 h-Moll 2:38
[17] Toccata No. 10 in D minor / Nr. 10 d-Moll 2:48
From/aus „12 *Toccate per violoncello solo*“,
and/und „*Sonate a due Violoncelli*“ (*diminutive versions*)

Michal Stahel

- [18] La folia 5:03
7 Variations in D minor for Violoncello solo, 2011

Michal Stahel *baroque cello / Barockcello*

*Anthony Posch, Vienna/Wien ca. 1720,
restored in the luthier studio of Gerlinde Reutterer in Vienna 2008
restauriert in der Werkstatt von Gerlinde Reutterer in Wien 2008*

World premiere recordings: 1, 14-18

*We thank the Esterházy Foundation Eisenstadt for the loan of the instrument
Wir danken der Esterházy Foundation Eisenstadt für die Leihgabe des
Instruments*

Gramola

Solitude

Zu den Anfängen der solistischen Literatur für Violoncello ohne Basso continuo führt uns der vorliegende musikalische Streifzug. Mit **Domenico Gabrielli** (auch Gabrieli, 1651–1690) und seinem hier nicht vertretenen Schüler Giuseppe Maria Jacchini ist die Eigenständigkeit des Genres sogar historisch regional zuzuordnen. Hatte Gabrielli seine Studien in Venedig bei Giovanni Legrenzi und Petronio Franceschini absolviert, so wirkte er zeitlebens vor allem in seiner Heimatstadt Bologna, dem insbesondere durch ihn für die Entwicklung des Cellospiels außergewöhnliche Bedeutung zukam. Er trat als Komponist von rund einem Dutzend Opern sowie Sakralwerken und Instrumentalmusik hervor und schuf sich einen glänzenden Ruf als Cellovirtuose, wofür ihn seine Bologneser Landsleute in Verknüpfung eines Wortspiels mit seinem Vornamen in liebevoller Verehrung „Minghino dal Violoncello“ nannten. Dementsprechend kunstvolle Ausgestaltung lassen seine für das eigene Instrument komponierten Werke zu, darunter die vermutlich 1689 entstandenen sieben Ricercare, eine im Barock sehr beliebte Vorgängerform der Fuge. Sieht man im Manuskript und den vorhandenen Drucken ein äußerst schlichtes, aus heutiger Sicht unkomplett anmutendes Notenbild ohne jegliche Vortragsanmerkungen, das dennoch oft exakt so realisiert wird, so zeichnet sich die vorliegende Einspielung durch den Ansatz des Interpreten aus, den überlieferten Satz lediglich als Gerüst anzusehen, das von Gabrielli und seinen Schülern bei einer Aufführung ohne Zweifel den Gewohnheiten der Zeit gemäß durch

Akkorde, Doppelgriffe, harmonische Ausführungen gehaltener Notenwerte (wie sie etwa gleich den Beginn des Ricercar Nr. 7 bilden), Ornamentierungen usw. belebt wurde.

Ein ganz ähnlicher Zugang erfolgt auch in der viersätzigen Sonata Nr. 2 g-Moll von **Domenico Galli** (1649–1697). Anders als bei Gabrielli sind von dem fast gleichaltrigen, aus Parma stammenden Geigenbauer und Cellisten lediglich zwölf dieser unter dem Titel Trattenimento musicale zusammengefassten Sonaten für Solocello überliefert, die 1691 veröffentlicht und Francesco II. d'Este, dem Herzog von Modena und Reggio Emilia, gewidmet wurden. Auch in diesem Fall verleiht die Rekonstruktion einer Ausführung im Sinn der zu vermutenden historischen Aufführungspraxis dem Notentext eine völlig neue, belebte Wirkung.

Wollte man den komplex anmutenden Versuch unternehmen, das Wort „perfekt“ musikalisch zu definieren, so lassen sich dafür auch ganz einfach jene Solowerke zur Hand oder zu Gehör nehmen, die **Johann Sebastian Bach** (1685–1750) für die Violine bzw. für das Violoncello schuf. Man wird im Bereich der Sololiteratur für Streichinstrumente nur wenig benennen können, das einen ähnlichen Rang des Vollendeten, des Klaren, Reinen und offenbar ewig Gültigen einzunehmen vermag. Für alle Geiger und Cellisten liegt hier der Maßstab ihres technischen Könnens, aber auch der inneren Reife, und für den Musikfreund ist es oft reizvoll, die künstlerische Entwicklung eines Solisten an seiner Interpretation dieser Werke im Laufe der Jahre und Jahrzehnte zu verfolgen. Hinsichtlich der Entstehung geht man bei den Suiten von einem Zeitraum zwischen 1714 und





1719 aus. Wie auch ihre Schwesterwerke umfasst die Suite Nr. 5 BWV 1011 eine Reihe von Tanzsätzen, die in kontrastierender Weise aneinandergereiht werden. In diesem Fall folgen dem Prélude eine Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte und Gigue, aus denen Bach das gesamte Spektrum der virtuellen Instrumentenbehandlung entfaltet. Da es von diesem Werk auch eine nicht völlig identische Fassung für Laute gibt (BWV 995), geht die Wissenschaft allgemein von einer gemeinsamen Erstfassung aus, die möglicherweise für Gambe entstanden war. Dem entspräche auch die Stimmung der a-Saite um einen Ganzton tiefer. Die Klangfülle ruft jedenfalls vielfach ein nahezu orchestrales Bild hervor, und mit der Intensität der Ausdruckskraft der Sarabande ist zweifellos ein Höhepunkt barocker Satzkunst erreicht, obwohl sie nur ein einstimmiges Notenbild aufweist. Dieses dürfte nach Ansicht des Interpreten sehr plausibel auf den Umstand zurückzuführen sein, dass Bach für das Cello eine reduzierte, also nicht vollständige Transkription der Lautenversion niederschrieb, da in dieser sehr wohl auch die Bassstimme ausgeführt wird. Die aktuelle Einspielung trägt jedenfalls der zur Entstehungszeit – nicht zuletzt auch auf der Gambe – gepflogenen Praxis Rechnung, durch Improvisation und Ornamentik eine der individuellen Kreativität des Ausführenden entspringende Mehrstimmigkeit zu erschaffen.

Obwohl in Brüssel geboren, führte **Joseph Marie Clemens Dall'Abacos** (1710–1805) Laufbahn ihn nach zahlreichen Reisen durch Europa und längeren Stationen in München und Bonn 1752 schließlich nach Verona, in die Heimatstadt seines prominenten Vaters Evaristo Felice, wo er für das folgende halbe

Jahrhundert seines langen Lebens ansässig blieb. Die meisten seiner Kompositionen entstanden für sein eigenes Instrument, das Violoncello, darunter rund 40 Sonaten und 11 kurze Capriccios, die in jüngerer Zeit in der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums zum Vorschein kamen und rasch breitere Aufmerksamkeit auf sich zogen, da sie wie kleine Mosaiksteine faszinierende Bindeglieder zwischen den Bach'schen Suiten und der Musik der Frühklassik zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin darstellen.

Mit **Francesco Paolo Supriano** (auch Scipriani oder Soprano, 1678–1753) ist der spieltechnische Höhepunkt dieses Streifzugs durch die Frühphase des solistischen Cellos erreicht. Mit Salvatore Lanzetti, Giovanni Perroni und Francesco Alborea gehörte er zu jenen einflussreichen und international angesehenen Cellovirtuosen, die aus Neapel stammten und die Spieltechnik auf dem Violoncello besonders prägten. Neben Sonaten für sein Instrument verfasste er auch das Lehrwerk „Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 toccate a solo“, in dem er zuerst eine knapp gefasste Einführung zum Cellospiel gibt, um in den angefügten Toccaten die beschriebenen technischen und musikalischen Aspekte umgehend in praktischer Ausführung zu zeigen. Ihr Anspruch ist dermaßen hoch gesetzt, dass sie keinerlei Parallele in der Celloliteratur ihrer Zeit aufweisen.

In organischer Weise knüpft **Michal Stahel** (1979) mit seinen eigenen Stücken an der Ästhetik seiner barocken Kollegen an, ohne sich dabei in eklektischen Stilkopien zu ergehen. Vielmehr vertritt er den Typus des komponierenden Musikers, der

für sein eigenes Instrument schreibt – in seinem Fall eben das Barockcello. *Arpeggio in g* und *Song of Solitude* nehmen jeweils Verse aus dem Libretto zu

Antonio Caldaras Oratorium „Maddalena ai piedi di Cristo“ (Text: Lodovico Forni, um 1700) als Anregung zu neuer emotionaler Ausgestaltung.

Christian Heindl



Gramola

7



Arpeggio in g ist für ein in der Skordatur C-G-d-g gestimmtes Violoncello komponiert, so wie alle Stücke der ersten Hälfte der CD (Gabrielli, Galli, Bach). Ich habe also an eine Aufführungspraxis angeknüpft, von der man beim Cello sehr wenig weiß (im Vergleich zur Violinskordatur) und die seit dem frühen 18. Jahrhundert sehr selten vorkommt. Offensichtlich ist es eine Praxis, die vom Basse de violon in Frankreich geerbt wurde, in Bologna Ende des 17. Jahrhunderts auf das Violoncello übertragen wurde und allgemeine Verbreitung in der Violoncello-Spielpraxis fand. So konnte ich auf dem Cello andere Griffe nutzen, die nur bei einem so umgestimmten Instrument möglich sind. Außerdem klingt das Cello noch freier und da die ganze CD in der Stimmung 392 Hz aufgenommen ist – also noch einen halben Ton tiefer als die übliche Barockstimmung 415 Hz –, gewinnt das Instrument noch an Sonorität und ein geheimnisvolles tiefes Timbre. Diese tiefe Stimmung war im frühen 18. Jahrhundert in vielen Gebieten in Mitteleuropa und in Frankreich üblich. Die Skordatur hat mir geholfen, auch die Sekunddissonanzen auf dem Cello spielbar zu machen. Dabei ließ ich mich musikalisch von einem italienischen frühbarocken Lamento inspirieren, das bei Giacomo Finetti – in der Motette „O Maria, quae rapis“ – vorkommt und von zwei höheren Stimmen vorgetragen wird. Das Lamento beschreibt die Stimmung der ersten Strophe des Verses. Mithilfe von Pizzicati der linken Hand und der leeren C-Saite als Symbol für den Herzschlag wollte ich an das schlagende, föhlende und schmerzende Herz erinnern. Das Lamento mündet in ein freies Preludio, das die Harmonien ins Unerwartete frei entwickelt. Dieses Spiel könnte

ewig ohne Zeit und Raum fortlaufen. Es soll den zweiten Teil der Strophe und den Weg in den Himmel beschreiben. An einer Stelle ist es mir gelungen, die sich im Raum mischenden Anteile so zum Klingen zu bringen, dass sie an eine läutende Glocke erinnern.

*In lagrime stemprato il cor qui cade.
Già s'ellesse
per l'orme impresses
del tuo pié di seguir del ciel le strade.*

*Das Herz sinkt aufgelöst in Tränen nieder.
Schon hat es sich gewählt,
auf den Abdrücken deiner Füße
den Wegen zum Himmel zu folgen.*

Song of Solitude ist eine Fantasie auf eine selbst erfundene Melodie, die inhaltlich einem Vers des Caldara-Oratoriums folgt und Sehnsucht und Nostalgie beschreibt.

*Per il mar del pianto mio
disprezzar saprole pena
Se, [Gesù], sei la mia stella,
a te umillo il mio desio,
al tuo pié san mie colene.*

*Durch das Meer meiner Zähren
kann ich den Schmerz verschmähen.
Wenn du mein Leitstern bist,
bringe ich dir demütig mein Begehren,
meine Ketten liegen Dir zu Füßen.*





Die Variationen **La folia** halten sich an ganz einfache Intentionen. In der Barockperiode sind tausende solcher Variationen für unterschiedlichste Instrumente entstanden, doch selten für ein Violoncello. Dazu wollte ich nachträglich einen Beitrag leisten.

Michal Stahel

Das Violoncello des Fürsten Esterházy

Die Fürsten Esterházy glänzten vom 17. bis 19. Jahrhundert unter den wichtigsten privaten Förderern der Musik in Europa: Die ungarisch-österreichische Dynastie beauftragte Salieri, Beethoven, Schubert und Cherubini mit Kompositionen. Die fürstlichen Musikarchive behüten bis heute die kompletten musikalischen Nachlässe von Johann Georg Albrechtsberger, Michael Haydn und unzählige Rarissima. Am Eisenstädter Hof gab es eigene Orchester für Militärmusik, Oper und Kirchenmusik, Chöre und Gesangssolisten ...

Leitsterne der berühmten Esterházy-Orchester waren deren Kapellmeister Gregor Joseph Werner (1693–1766), Joseph Haydn (1732–1809), Johann Nepomuk Fuchs (1766–1839) und Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). Durch deren Festopern, Symphonien und Konzerte, Messen, Choräle und Kammermusiken für die Esterházy ging die Familie als elementarer Teil der abendländischen Musikgeschichte ein.

Die Instrumente der Prinzen

um Kanon der Erziehung der Esterházy-Prinzen gehörte seit dem frühen 18. Jahrhundert auch

das Erlernen eines Instrumentes: So wie bei den prinziplichen Brüdern Paul Anton (1711–1762) und Nikolaus (1714–1790), die beide als Förderer und Dienstherren Joseph Haydns in die Musikgeschichte eingingen. – Während der spätere Fürst Nikolaus I. das Baryton, aus der Familie der Viola da Gamba (Instrument von Johann Joseph Stadlmann, 1750) spielte, musizierte sein älterer Bruder auf dem Violoncello.

Dieses neue „Basseti“ (Violoncello) war vom Wiener Hoflautenbauer Anthony Posch (1677–1742) gebaut worden, der im November 1728 hierfür sein Honorar erhielt. Das war kurz vor dem 18. Geburtstag des zukünftigen Fürsten Paul II. Anton. Von nun an spielte der junge Prinz auf dem Instrument, das sich bis heute in den Sammlungen der Fürsten Esterházy erhalten hat.

Hofmusik unter Joseph Haydn

Als das fürstliche Violoncello angeschafft wurde, stand der Fürstenhof in Eisenstadt unter der geschickten Regentschaft von Paul Antons Mutter, der Fürstin-Witwe Maria Octavia. Sie hatten gerade mit Gregor Joseph Werner eine erste wirkliche Persönlichkeit der Musikgeschichte als Esterházy-Kapellmeister angestellt.

Werner entwickelte das Hoforchester nach Vorbild des Wiener Hofes zu einem spätbarocken Klangkörper auf der Höhe seiner Zeit und war für die musikalische Ausbildung der Esterházy-Prinzen maßgeblich. Ein bedeutender Schwerpunkt im Werk Werners als auch im Repertoire der Hofkapelle war die Kirchenmusik, wofür das Cello wegen seiner Größe ein ideales Instrument war. Auch ein Cello-

Gramola





Konzert Werners ist bekannt.

Paul Anton begleitete sein Instrument wohl 1731 bis 1734 zum Studium nach Leyden und vielleicht auch 1750 als kaiserlicher Botschafter nach Neapel. Als Fürst des Hauses war es Paul II. Anton, der 1761 Joseph Haydn in seinen Dienst nahm und damit ein zweites, eigenständiges Kammermusikensemble für die Esterházy-Hofmusik aufbaute. Auch von Haydn entstand sofort nach seiner Anstellung ein Cello-Konzert.

Vermutlich wurde das fürstliche Violoncello nach dem plötzlichen Tod von Fürst Paul II. Anton, 1762, von der Kirchenmusikkapelle an der Eisenstädter Schloss- und Bergkirche genutzt und wurde dort vielleicht von Haydns Freund, dem Ersten Cellisten der Hofkapelle Joseph Franz Weigl (1740–1820), gespielt.

1769 wurde das „Basset“ überholt und sein Hals verändert. Die Arbeiten übernahm der Instrumentenbauer Johann Joseph Stadlmann (1720–1781), der auch das berühmte Baryton des nun regierenden Fürsten Nikolaus I. Esterházy gebaut hatte.

Aufgrund der großzügigen Ausstattung durch den Fürsten und unter der Leitung Haydns wuchsen die Esterházy-Orchester bis 1790 zu einem europaweit bekannten Klangkörper. Die Opern und Konzerte in Schloss Eszterház (Fertőd) am Neusiedler See waren legendär.

Mit dem personellen Höhepunkt des Orchesters von fast 100 Hofmusikern begann allerdings nach 1811 der Abstieg des höfischen Glanzes der Familie. Bis 1866 war das Orchester aufgelöst und es endete die große Musiktradition der Esterházy.

Reliquie der Musiktradition, Vergessen und Wiederentdeckung

Ausgewählte Instrumente der ehemaligen Hofmusik wurden daraufhin nach Schloss Eszterház verbracht, wo sie bis vor dem Zweiten Weltkrieg in einem großen Schauschrank verwahrt wurden. Unter diesen „Reliquien“ der Musiktradition der Esterházy befand sich auch das Baryton Fürst Nikolaus I., das später ins Ungarische Nationalmuseum nach Budapest gebracht wurde, wo es bis heute ausgestellt wird.

Das Violoncello Fürst Pauls II. Anton hingegen gelangte vom Eszterházaer Musikalienschrank auf heute unklaren Wegen nach Schloss Eisenstadt, wo es Krieg und Nachkriegswirren überlebte. Erst 2007 wurde es im Rahmen der Wiederentdeckung der Sammlungen der Fürsten Esterházy gefunden und daraufhin sorgfältig restauriert.

2009 schloss die Esterházy Privatstiftung für das fürstliche „Basset“ eine Instrumentenpatenschaft mit Michal Stahel. Der junge Cellist aus Bratislava spielt seitdem auf diesem historischen Instrument mit großer Geschichte und nach 100 Jahren der Stille. Dem Violoncello von Fürst Paul II. Anton Esterházy, der mit seiner Bestellung Joseph Haydns europäische Musikgeschichte schrieb, wurde damit wieder Leben eingehaucht.

Stefan Körner

Dr. Stefan Körner war langjähriger Kustos der Sammlungen der Esterházy-Privatstiftung und ist Experte der Geschichte des Fürstenhauses.

Das Violoncello von Anthony Posch

Aus der Werkstatt des berühmten Wiener Instrumentenbauers Anthony (Stephan) Posch sind einige Instrumente erhalten, was die Jahrhunderte währende Wertschätzung dieser Instrumente belegt. Posch, 1677 in Vils geboren, stammte aus der Tradition der Tiroler Schule der Saiteninstrumente und reüssierte ab 1727 in Wien als kaiserlicher Hoflautenmacher. Als solcher belieferte er das kaiserliche Hoforchester unter Johann Joseph Fux (um 1660–1741) und Antonio Caldara (1670–1736) mit Violonen und Celli. Hingegen konnte 2008 ein Violoncello aus der Esterházy-Kapelle – in sehr originalem Zustand, aber beschädigt durch Lagerung und Wurmfraß – in meiner Werkstatt restauriert werden. Dabei handelt es sich um ein Instrument gebaut von Posch, Wien ca. 1720.

Beschreibung

Das sehr große ausgewogene Modell (Korpusmensur: 78,5 cm) verläuft an Ober- und Unterbügeln sehr rund, in den Mittelbügeln sehr gerade, mit den für Posch typischen kurzen, oben fast eingezogenen Ecken. Die Wölbungen von Decke und Boden, sind voll und verlaufen in einer weiten eleganten Hohlkehle zum Rand, und sind in den Mittelbügeln deutlich stärker ausgeprägt. Die schmale Randarbeit ist ausgesprochen präzise und elegant ausgeführt.

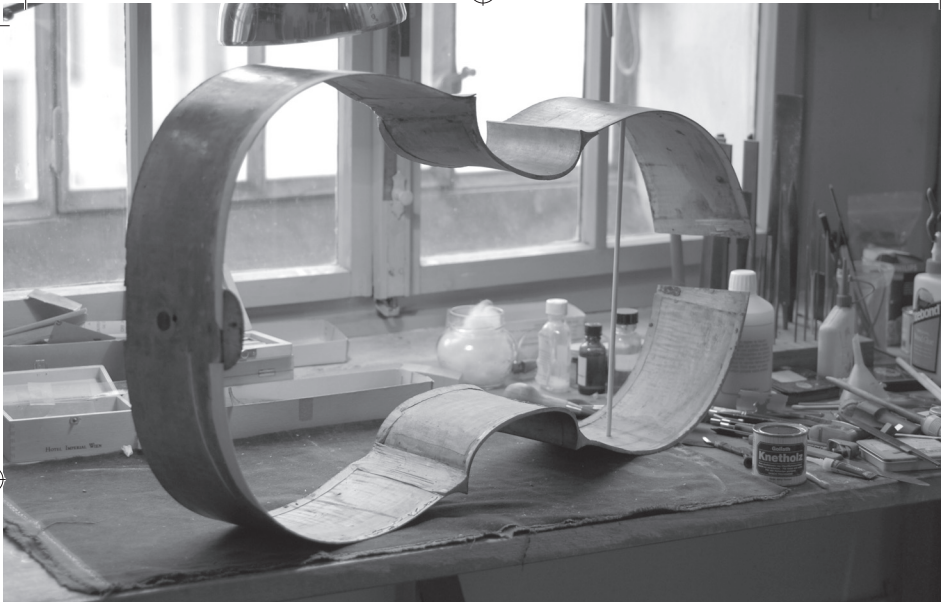
Der Einlagespan ist aus gefärbtem Hartholz (schwarz) und Ahorn (Mitte) hergestellt. In den Ecken laufen die Spitzen der Einlagespäne mittig zusammen. Die zweigeteilte Fichtendecke hat sehr markante mittlere bis breite Jahresringe. Die präzise

geschnittenen f-Löcher stehen senkrecht in der Wölbung und sehr weit auseinander.

Decke und Boden waren genau auf der Fuge mit 2 Holzstiften (Durchmesser: 5 mm) an den Klötzen befestigt. An der Decke war einer dieser Stifte aus Weichholz noch unbeschädigt vorhanden, was den Schluss zulässt, dass der Korpus noch niemals geöffnet worden ist. Der zweigeteilte Boden besteht aus leichtgeflammt Ahornholz auf der Diskantseite leicht schwartig, aus ähnlichem Holz bestehen die Zargen, von denen die Unterzarge durchgehend ist. Sämtliche Klötze sind aus Fichte mit deutlichen Arbeitsspuren, die schmalen Futterleisten aus Ahornholz, es ist deutlich zu erkennen, dass die Futterleisten mit dem Hohlleisen nach dem Einleimen nur sehr grob verputzt wurden. Boden- und Deckenfuge und die f-Löcher sind im Inneren des Korpus mit Pergamentstreifen verstärkt, die Zargen an mehreren Stellen mit Leinenstreifen.

Der originale Bassbalken aus breitjährigem Fichtenholz hat eine gleichmäßige Dicke von 10 mm, steht parallel zur Fuge der Decke, und ist an den Enden mit Pergamentstreifen gesichert.

Der Kopf besteht aus ungeflammt Ahorn mit Originalhals, der lange geschwungene Wirbelkasten mündet abgesetzt durch eine Verzierung in die markante Schnecke. Diese hat – typisch für Posch – einen größeren Abstand zwischen erster und zweiter Windung, die etwas abgeflacht verläuft, wodurch die Schnecke gedungen wirkt. Die eingegrabene Mittellinie an Schnecke und Hinterseite des Wirbelkastens findet sich meistens bei Kontrabässen und bei den wenigen erhaltenen übergroßen Violoncelli von Anthony Posch, aber



nicht bei seinen späteren Violoncelli, die durchwegs in Standardgröße ausgeführt sind.

Die Wirbellöcher sind nicht ausgebuchst, was bei einem so alten Instrument wohl nicht oft vorkommt. Der reich vorhandene Originallack ist von heller goldbrauner Farbe, etwas spröde, und dünn aufgetragen, die Betrachtung unter UV-Licht läßt auf einen Öllack schließen.

Die Monturen stammen allesamt aus dem 18. Jahrhundert, und wurden im Zuge der Restauration alle erhalten (Steg und Stimmstock fehlten). Die Wirbel sind von verschiedener Ausführung und aus gefärbtem Hartholz. Das Griffbrett mit flacher Rundung besteht aus einem Hartholzkern, mit Ebenholz furniert. Der Saitenhalter besteht aus einem mit Ebenholz furnierten Nadelholzkern, mit Anhängesaite aus Kupfer. Der Endknopf aus Buche ist ziemlich sicher noch original.

Gramola



Spätere Veränderungen

Die Betrachtung von Halsfuß und Oberklotz ermöglicht einen Einblick in die wenigen Reparaturen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zur Adaptierung des Halses durchgeführt wurden. Ursprünglich wurde der Halsfuß auf die Zargen aufgesetzt (ca. 5° geneigt), und von innen durch einen Nagel gesichert, die Aussparung, in die die Decke mündete, ist noch sichtbar.

Diese (nicht sehr stabile) Verbindung musste spätestens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erneuert werden, möglicherweise auch mit einem neuen Griffbrett. Dabei wurde der Hals von außen mittels eines schrägen Holzdübels durch Halsfuß und Oberklotz befestigt. Eine derartige Reparatur beschreibt der Geigenbauer Johann Joseph Stadlmann, der die Esterházy-Kapelle ab ca. 1765 betreute, in einer Rechnung von 1769: *„An ein Paßett ein Neirn Hals gemacht, den Griff abgericht ein Griff bainl und Neur besait“* (An einem Violoncello den Hals erneuert, das Griffbrett abgerichtet, neuer Obersattel und neue Saiten).

Spätestens um 1800 wurde dann der Hals des Instruments nochmals neu aufgesetzt, und dabei durch Ansetzen eines Holzstücks am Halsfuß geringfügig verlängert. Dieser Umbau ist jedenfalls auch als spieltechnische Modernisierung anzusehen.

Spielbarkeit

Interessant ist die Frage, wie ein Cellist diesen mächtigen Korpus ohne Stachel spielte. Die starken Abnutzungserscheinungen an der Unterseite des originalen Endknopfes lassen den Schluss zu, dass das Instrument beim Spielen am Boden (oder auf einer kleinen Auflage) aufgestützt wurde.

Auch die Mensuren sollten hinsichtlich der Spielbarkeit betrachtet werden: Die etwas kürzere Halsmensur kompensiert bei weitem nicht die beinahe 3 cm längere Deckenmensur (bezogen auf die dem heutigen Cellisten gewohnten Mensuren), wodurch das Instrument anstrengender zu spielen ist. Es besitzt aber unverfälscht seinen barocken Klang.

Gerlinde Reutterer

Gerlinde Reutterer, Wien, ist eine der renommiertesten Geigenbaumeisterinnen; 2008 untersuchte und restaurierte sie das Violoncello der Fürsten Paul II. Anton Esterházy

Solitude

This musical expedition takes us back to the beginnings of soloist literature for cello without basso continuo. With **Domenico Gabrielli** (aka Gabrieli, 1651–1690) and his pupil Giuseppe Maria Jacchini, who is not represented here, the autonomy of the genre can even be attributed in historical and regional terms. Although Gabrielli had completed his studies with Giovanni Legrenzi and Petronio Franceschini in Venice, throughout his life he mainly worked in his home city of Bologna, to which he in particular gave exceptional significance for the development of cello playing. He distinguished himself as the composer of roughly a dozen operas as well as sacred works and instrumental music and gained an excellent reputation as a cello virtuoso, for which by associating a play on words with his Christian name his fellow Bologna townsfolk affectionately nicknamed him ‘Minghino dal Violoncello’. The works written for his own instrument have a correspondingly artistic composition, including the seven *ricercare* probably written in 1689, a predecessor to the fugue highly popular during the Baroque period. Although in the manuscript and the existing prints we see a very simple, from today’s perspective incomplete score without any performance indications, which is often realized in exactly such a way, this recording stands out because of the interpreter’s approach of viewing the existing structure merely as a framework that was undoubtedly animated in a performance by Gabrielli and his pupils in keeping with the customs of the time by adding chords, double stops, harmonic executions of sustained

note values (such as from the very beginning of *Ricercar No. 7*), ornamentations etc.

A very similar approach is also taken in the four-movement *Sonata No. 2 in G minor* by **Domenico Galli** (1649–1697). Unlike Gabrielli, the almost same-aged violin maker and cellist from Parma has passed down only twelve of these sonatas for cello solo subsumed under the title of *trattenimento musicale*, which were published in 1691 and dedicated to Francesco II d’Este, Duke of Modena and Reggio Emilia. In this case, too, the reconstruction of rendition in terms of the historical performance practice to be expected bestows on the score a completely new and animating effect.

If we wanted to undertake the complex venture of defining the word ‘perfect’ in musical terms, we would just have to take or listen to the solo works **Johann Sebastian Bach** (1685–1750) wrote for the violin or cello. In the field of solo literature for stringed instruments, only little can be found that has a similar status of perfection, clarity, purity and eternal validity. For all violinists and cellists here is the yardstick of their technical skill, but also for their emotional maturity, and for the music lover it is often fascinating to follow a soloist’s artistic development from his interpretation of these works in the course of years and decades. As regards the date of composition, the suites are presumed to have been written in the period between 1714 and 1719. Like its sister works, the **Suite No. 5 BWV 1011** consists of a sequence of dance movements strung together in contrasting fashion. In this case,

the Prelude is followed by an Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte and Gigue, from which Bach unfolds the entire spectrum of virtuoso instrument treatment. As this work also has a not completely identical version for lute (BWV 995), scholarship proceeds from the assumption of a common first version, which may have been written for viola da gamba. This would also be in keeping of the tuning of the A string to an entire tone deeper. At any rate, the wealth of sound often creates an almost orchestral impression, and the intensity of expression in the Sarabande undoubtedly reaches a climax of Baroque composition, although it only has a one-part score. In the opinion of the interpreter, this can plausibly be attributed to the circumstance that for the cello Bach wrote a reduced, i.e. incomplete transcription of the lute version, as the latter indeed contains a bass part. At any rate, this recording takes the custom of the time into account – not least also on the viola da gamba – of creating a polyphony deriving from the creativity of the performer through improvisation and adornment.

Although he was born in Brussels, after many journeys through Europe and lengthy sojourns in Munich and Bonn **Joseph Marie Clemens Dall'Abaco's** (1710–1805) career finally took him to Verona in 1752, the home town of his prominent father Evaristo Felice, where he remained for the following fifty years of his long life. Most of his compositions were written for his own instrument, the cello, including about 40 sonatas and 11 short capriccios, which recently turned up in the library

of Milan Conservatoire and quickly attracted widespread attention, as, like little mosaic pieces, they constitute fascinating links between Bach's suites and the music of early Classicism in the mid-18th century.

Francesco Paolo Supriano (aka Scipriani or Sopriano, 1678–1753) represents the technical climax of this expedition through the early days of the cello solo. With Salvatore Lanzetti, Giovanni Perroni and Francesco Alborea, he ranked among those influential and internationally respected cello virtuosos who hailed from Naples and particularly left a mark on performance technique on the cello. Besides sonatas for his instrument, he also wrote the textbook *Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 toccate a solo*, in which he initially gave a brief introduction to playing the cello, then to show in detail the technical and musical aspects described in practical performance in the toccatas appended. Their demands are so high that they have no parallels in the cello literature of the time.

With his own pieces, **Michal Stahel** (b. 1979) organically follows the aesthetics of his Baroque colleagues, but without making eclectic stylistic copies. Instead, he represents the epitome of the composing musician writing for his own instrument – in this case the Baroque cello. *Arpeggio in g* and *Song of Solitude* use verses from the text of Antonio Caldara's oratorio *Maddalena ai piedi di Cristo* (Text: Lodovico Forni, about 1700) as inspiration for new emotional composition.

Christian Heindl
translated by Ian Mansfield

Gramola



Arpeggio in g is composed for a cello tuned in the scordatura of C-G-D-G, like all the pieces of the first half of the CD (Gabrielli, Galli, Bach). So, I have followed a performance practice about which very little is known concerning the cello (as against the violin scordatura) and which has very rarely occurred since the early 18th century. Evidently, it was a practice which was inherited from the basse de violon in France, transferred to the cello in Bologna at the end of the 17th century and found widespread use in cello performance practice. So, I could use different grips on the cello that are only possible with such a retuned instrument. Moreover, the cello sounds even freer, and as the whole CD is recorded in a tuning of 392 Hz – i.e. half a tone deeper than the usual Baroque tuning of 415 Hz – the instrument gains in sonority and has a mysteriously deep timbre. This deep tuning was customary in many areas of Central Europe and in France in the early 18th century. The scordatura helped me also to make the second dissonances performable on the cello. Here, I was musically inspired by an Italian early Baroque Lamento that occurs with Giacomo Finetti – in the motet ‘O Maria, quae rapis’ – and is performed by two higher parts. The Lamento describes the mood in the first stanza of the poem. With the aid of pizzicato in the left hand and the empty C string as a symbol of the heartbeat, I wanted to give a reminder of the beating, feeling and hurting heart. The Lamento ends in a free Preludio freely developing the harmonies into the unexpected. This game could continue into eternity without time and space. It is intended to describe the second part of the stanza and the way to heaven. At one spot,

I managed to make the portions mixing in space sound reminiscent of a ringing bell.

In lagrime stemprato il cor qui cade.

Già s'ellesse

per l'orme impresse

del tuo piè di seguir del ciel le strade.

My heart sinks down, dissolving in tears.

It has decided at this moment

to follow in your footprints

the paths to heaven.

Song of Solitude is a fantasy on a melody I invented and in terms of content following a verse of Caldara's oratorio describing yearning and nostalgia.

Per il mar del pianto mio

disprezzar saprole pena

Se, [Gesù], sei la mia stella,

a te umilio il mio desio,

al tuo piè san mie colene.

On the waters of my tears,

I will learn to ignore my pains.

If you be my guiding star,

for you will I humbly long;

at your feet now lie my fetters.

The variations **La Folia** keep to very simple intentions. During the Baroque period, thousands of such variations were written for the most differing instruments, but rarely for a cello. Here, I wanted to make a contribution in retrospect.

Michal Stahel





Prince Esterházy's Cello

From the 17th to the 19th centuries, the Princes Esterházy gleamed among the most important patrons of music in Europe. The Austro-Hungarian dynasty commissioned Salieri, Beethoven, Schubert and Cherubini with compositions. Up to today, the princely music archives protect the complete musical estates of Johann Georg Albrechtsberger, Michael Haydn and countless rarities. At the court in Eisenstadt, there were separate orchestras for military music, operas and church music, choirs and singing soloists ...

The guiding stars of the famous Esterházy orchestras were their conductors Gregor Joseph Werner (1693-1766), Joseph Haydn (1732-1809), Johann Nepomuk Fuchs (1766-1839) and Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). The family has entered the history books as an elementary component of Western music history with their festive operas, symphonies and concertos, masses, chorales and chamber music.

The Princes' Instruments

Part of the canon of the upbringing of Esterházy princes included learning an instrument after the early 18th century. This was also the case with the princely brothers Paul Anton (1711-1762) and Nikolaus (1714-1790), who have both gone down in history as the patrons and employers of Joseph Haydn. While the later Prince Nikolaus I played the barytone from the family of the viola da gamba (instrument made by Johann Joseph Stadlmann, 1750), his elder brother performed on the cello.

This new 'bassetl' (cello) had been made by the

Viennese court lute maker Anthony Posch (1677-1742), who received his payment in November 1728. This was shortly before the 18th birthday of the future Prince Paul II Anton. From then on, the young prince played on the instrument that has been preserved in the collections of the Princes Esterházy until today.

Court Music under Joseph Haydn

When the cello was purchased, the princely court in Eisenstadt was under the skilful regency of Paul Anton's mother, the Dowager Princess Maria Octavia. They had just hired Gregor Joseph Werner as Esterházy Kapellmeister, the first true personality in the history of the orchestra.

Following the example of the court in Vienna, Werner developed the court orchestra into a late Baroque ensemble of the standard of the time and was crucial for the musical training of the Esterházy princes. An important focus of Werner's work and also of the repertoire of the court orchestra was church music, for which the large cello was an ideal instrument due to its size. A cello concerto by Werner is also known.

Paul Anton was probably accompanied by his instrument to his studies in Leyden in 1731-34 and possibly also as the Imperial ambassador to Naples in 1750. As prince of the dynasty, it was Paul II Anton who took Joseph Haydn into his service in 1761, thus setting up a second, independent chamber music ensemble for Esterházy court music. Immediately on becoming employed, Haydn wrote a cello concerto.

Presumably, the princely cello was used by the

Gramola

church music orchestra at the castle and mountain church in Eisenstadt after Prince Paul II Anton's sudden death in 1762 and was possibly played there by Haydn's friend, the first cellist of the court orchestra, Joseph Franz Weigl (1740-1820).

In 1769, the '*basset*' was restored and the neck changed. The work was performed by the instrument maker Johann Joseph Stadlmann (1720-1781), who had also made the famous barytone of the now ruling Prince Nikolaus I Esterházy.

Due to the generous endowment of the prince and conducted by Haydn, the Esterházy orchestras became an ensemble famous throughout Europe by 1790. The operas and concerts at Esterházy Palace (Fertőd) by Lake Neusiedel were legendary.

However, with the personnel climax of the orchestra with almost 100 court musicians, the decline of the family's courtly splendour began after 1811. The orchestra was disbanded by 1866 and the great music traditions of the Esterházys came to an end.

Relic of Musical Tradition, Oblivion and Rediscovery

Selected instruments of the former court orchestra were then taken to Esterházy Palace, where they were preserved in a large showcase until before the Second World War. These 'relics' of the Esterházy music tradition included Prince Nikolaus I's barytone, which was later taken to the Hungarian National Museum in Budapest, where it has been displayed until today.

But Prince Paul II Anton's cello went by unclear ways from the Esterházy showcase to Esterházy Palace, where it survived the war and post-war

chaos. It was only found again in 2007 in the course of the rediscovery of the Esterházy collections and carefully restored.

In 2009, the Esterházy Private Foundation concluded an instrument sponsorship agreement with Michal Stahel for the princely '*basset*'. Since then, the young cellist from Bratislava has played on this historical instrument with a great history and after 100 years of silence. So, new life has been breathed into Prince Paul II Anton's cello, who wrote European musical history with his appointment of Joseph Haydn.

Stefan Körner

Dr. Stefan Körner was curator of the collections of the Esterházy Private Foundation for many years and is an expert on the history of the princely dynasty.

translated by Ian Mansfield

The Cello by Anthony Posch

From the workshop of the famous Viennese instrument maker Anthony (Stephan) Posch some instruments have been preserved, which testifies to the centuries-old respect for these instruments. Posch, born in Vils in 1677 came from the tradition of the Tyrolean school of stringed instruments and was successful as an Imperial court lute maker in Vienna after 1727. As such, he supplied the Imperial court orchestra under Johann Joseph Fux (around 1660–1741) and Antonio Caldara (1670–1736) with violins and cellos. However, a cello from the Esterházy Kapelle has survived in nearly its original state – albeit damaged by woodworm and storage – and this instrument, made by Posch in Vienna around 1720, came to my studio for restoration in 2008.

Description

The cello is a very large, well-balanced model (its body is 785 mm long) with extremely round upper and lower bouts. It is quite straight at the C bouts and has rather short, almost turned-in upper corners, as is typical of Posch instruments. The arching of the belly and back is swollen and full, forming an elegant curve that extends all the way to the edges and is clearly more pronounced at the C bouts. The narrow edgework is precise and elegant.

The purfling consists of two outer strips of hardwood – stained black – and an inner strip of maple. In the corners, the tips of the purfling join in the middle. The two-piece spruce belly has striking medium-to-wide annual rings. The precisely carved f-holes are cut vertically into the arching and set far apart.



The belly and back were attached to the blocks along the centre joint using two locating pins of 5mm diameter. There was an undamaged softwood pin in the belly, suggesting that the instrument had never been opened. The two-piece back is made of moderately flamed maple on the treble side cut on the half slab. The ribs are made of a similar wood, and the lower rib consists of one continuous piece. All blocks are made of spruce with visible tool marks; clearly the narrow maple bout linings were only coarsely shaped using a curved gouge. Back and belly joints as well as f-holes are reinforced by parchment strips, and the ribs are strengthened in several places using linen strips.

The original bass-bar made of wide-ringed spruce is 10mm in width along its entire length. It is positioned parallel to the belly joint and is reinforced at the ends with parchment strips.

The head and original neck are made of un-flamed maple, and the long curving pegbox and the distinctive scroll are offset by ornamentation. As is typical of Posch, the volute is broader between the first and second turns, with the latter being rather

flat, giving it a somewhat compact impression. The sunken spine, which stretches along the scroll and the back of the pegbox, is a feature usually found in Posch's double basses and his few surviving oversize cellos, and not in his later cellos, which are generally of a standard size.

The peg holes are not bushed, something rarely observed in such old instruments. The rich original varnish is light golden brown in colour, somewhat brittle, and thinly applied. Examination under a UV lamp suggests the use of an oil varnish.

The fittings all date back to the 18th century and have been retained during restoration (the bridge and soundpost were missing). The pegs reveal different workmanship, but all are made of stained hardwood. The rather flat fingerboard is made of a hardwood core with an ebony veneer. The tailpiece is made of pine with an ebony veneer and is fitted with a copper tailpiece adjuster. The beech endpin is almost certainly original.

Later Modifications

An examination of the neck, foot and top block sheds light on the few neck modification repairs carried out on the instrument during the 18th century. Originally, the neck foot was mounted on the ribs (at an angle of about 5 degrees), and held in place from within by a nail – one can still see the slot into which the belly fits.

This (not very stable) joint must have been replaced in the second half of the 18th century, perhaps along with a new fingerboard. In the process, the neck was anchored in place from the outside using a wooden pin that pierces the neck foot and

top block at an angle. The violin maker, Johann Joseph Stadlmann (1720-81), who maintained and repaired the instruments of the Esterházy Kapelle from around 1765, describes a similar repair in an invoice dated 1769: 'Made a new neck for a cello, trimmed the fingerboard, new nut, new strings'.

The neck was reset again, no later than 1800, using a rather shallow dovetail joint. This procedure elongated the neck slightly by adding a shoe to the neck foot and giving it a steeper angle overall. In terms of playing technique, these were also modernizing modifications. To date, no other repairs have been carried out on the body of the instrument.

Performability

One interesting question is how a cellist was able to play this enormous instrument without a spike. Traces of heavy wear on the bottom of the original endpin suggest that while being played, the instrument rested directly on the floor (or on a low platform).

The scales, too, should be viewed in terms of performance: the somewhat shorter neck scale by no way compensates for the almost 3 cm longer cover scale (relating to the scales familiar to the cellist of today), which makes the instrument more strenuous to play. However, it retains its authentic Baroque sound.

Gerlinde Reutterer

Gerlinde Reutterer, Vienna, is one of the most respected master lute makers. She restored the cello of Prince Paul II. Anton Esterházy in 2008

translated by Kimi Lum





Michal Stahel wurde in eine musikalische Familie in Bratislava geboren und begann mit dem Cellospiel im Alter von sechs Jahren. Nach dem Abschluss des Konservatoriums von Bratislava setzte er seine Cellostudien am Royal College in London, an den Musikuniversitäten von Wien und Mannheim und am Conservatoire Supérieur CNR in Paris fort.

Er gewann den ersten Preis beim Wettbewerb der slowakischen Konservatorien 1997, wurde im Folgejahr Finalist beim internationalen Wettbewerb „9th Eurovision Young Musicians“ in Wien, und gewann den internationalen Wettbewerb „Talent of the Year“ in Prag 1999. Im Jahr 2000 wurde er Finalist beim TIJI Unesco Wettbewerb in Lissabon und wurde beim Central European Music Festival of Concert Art in Žilina mit dem Preis der Musikkritiker ausgezeichnet. Später gewann er mehrere Male ein Stipendium der Solti Foundation und erhielt Stipendien der französischen Regierung und der Fondazione Academia Montis Regalis in Mondovì (Italien).

Seine Solokarriere führte zu Auftritten mit dem RSO Wien, dem Portuguese Symphony Orchestra, dem Prager Kammerphilharmonischen Orchester, der Slowakischen Philharmonie, dem Slowakischen Rundfunk-Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Orchester Košice, dem Kammerorchester von Žilina und dem Slowakischen Kammerorchester „Bohdan Warchal“. Er arbeitete mit Dirigenten wie Andrew Parrott, Dennis Russell Davies, James Judd, Jiří Bělohlávek, Oliver Dohnányi und Mario Košík zusammen.

Seit 2006 tritt er häufig mit den slowakischen Ensembles für Alte Musik „Solamente Naturali“ und „Musica Aeterna“ auf, was seine künstlerische und musikalische Einstellung durch die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis stark veränderte. In den letzten Jahren beschäftigte sich Stahel vor allem mit der Aufführung von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Sein Wissen auf diesem Gebiet wurde von etlichen Meisterklassen, Workshops und Unterricht bei dem berühmten Barock-Geiger und ehemaligen Leiter des Ensembles „Musica Antiqua Köln“, Reinhard Goebel, dem Gambisten Lorenz Duftschmid, dem auf das 18. Jahrhundert spezialisierten Klarinettenisten Lorenzo Coppola, Mitgliedern des Freiburger Barockorchesters und dem Barock-Cellisten und Musikologen Marc Vanscheeuwijck beeinflusst.

Stahel arbeitet eng mit Persönlichkeiten der Alten-Musik-Szene zusammen wie Steven Stubbs, Skip Sempé, Simon Standage, Amandine Bayer, Ricardo Minasi, Enrico Onofri, Martin Haselböck, Marek Štryncl, Miloš Valent und Peter Zajíček.

Regelmäßige Auftritte erfolgen mit den Ensembles Freiburger Barockorchester, Wiener Akademie, Ensemble 1756, L'Eclisse, Das Neue Orchester, Capriccio Stravagante, Haydn Sinfonietta Wien, Academia Montis Regalis, Collegium Marianum Prague, Solamente Naturali und Musica Aeterna.

Stahel spielt ein restauriertes, von Anthony Posch 1720 in Wien gebautes Barock-Cello, das ihm freundlicherweise von der Esterházy Foundation Eisenstadt geliehen wird.

www.michalstahel.com



Michal Stahel was born into a musical family in Bratislava. He started playing the cello at the age of six. After graduating from Bratislava Conservatoire, he continued studying the cello at the Royal College in London, at the Music Universities in Vienna and Mannheim and at the Conservatoire Supérieur CNR in Paris.

He won the first prize at the competition of Slovak conservatoires in 1997, becoming a finalist of the international competition Eurovision Grand Prix in Vienna a year later, and winning the international competition Talent of the Year in Prague in 1999. In 2000, he became a finalist at the TIJI Unesco competition in Lisbon and was awarded the prize of music critics at the Central European Music Festival of Concert Art in Žilina. Later, he was several times awarded scholarships by the Solti Foundation and obtained scholarships from the French government and Academia Montis Regalis.

His solo career includes performances with the Vienna Radio Symphony Orchestra, the Portuguese Symphony Orchestra, the Prague Chamber Philharmonic, the Slovak Philharmonic Orchestra, the Slovak Radio Symphony Orchestra, the Košice Philharmonic Orchestra, the Žilina Chamber Orchestra and the Bohdan Warchal Chamber Orchestra. He has collaborated with conductors such as Andrew Parrott, Dennis Russel Davies, James Judd, Jiří Bělohávek, Oliver Dohnányi and Mario Košík.

Since 2006, he has regularly performed with the Slovak ensembles for Ancient Music Solamente Naturali and Musica Aeterna, which completely changed his artistic and musical direction concerning so-called 'historically informed performance'. In recent years, Stahel has been mostly involved in performing music of the 17th and 18th centuries. His knowledge in this field has been influenced by several master classes, workshops and regular lessons with the famous Baroque violinist and former head of Musica Antiqua, Reinhard Goebel, the gambist Lorenz Duftschmidt, the 18th-century clarinet player Lorenzo Coppola, members of the Freiburg Barockorchester ensemble and the Baroque cellist and musicologist Marc Vanscheeuwijck.

Stahel closely co-operates with personalities of Ancient Music, such as Steven Stubbs, Skip Sempé, Simon Standage, Amandine Bayer, Ricardo Minasi, Enrico Onofri, Martin Haselböck, Marek Štryncl, Miloš Valent and Peter Zajíček.

He regularly performs with the ensembles Freiburg Barockorchester, Wiener Akademie, Ensemble 1756, L'Eclisse, Das Neue Orchester, Capriccio Stravagante, Haydn Sinfonietta Wien, Academia Montis Regalis, Collegium Marianum Prague, Solamente Naturali and Musica Aeterna.

Stahel plays a restored and valuable Baroque cello made by Anthony Posch in Vienna in 1720, which has been kindly lent to him by the Esterházy Foundation in Eisenstadt.

www.michalstahel.com

Gramola

23

Gramola

Gramola 99024