

les arts  
*florissants*

● harmonia  
mundi

Les Arts Florissants  
William Christie

# La Harpe Reine

MUSIC AT THE COURT  
OF MARIE-ANTOINETTE

Xavier de Maistre harp



# La Harpe Reine

## MUSIC AT THE COURT OF MARIE-ANTOINETTE

JEAN-BAPTISTE KRUMPHOLTZ (1747-1790)

**Concerto for harp and orchestra no.5 op.7** (1778)

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro moderato                                    | 11'20 |
| 2 | Andante con variatione : <i>Ô ma tendre musette</i> | 4'34  |
| 3 | Rondo - Allegro                                     | 7'15  |

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

**Symphony no.85 'La Reine'** Hob.I:85 (1785)

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |                             |       |
|---|-----------------------------|-------|
| 4 | Adagio - Vivace             | 10'09 |
| 5 | Romance. Allegretto         | 5'57  |
| 6 | Menuetto. Allegretto - Trio | 4'55  |
| 7 | Finale. Presto              | 3'36  |

JOHANN DAVID HERMANN (*ca.* 1760-1846)

**Concerto for harp and orchestra no.1 op.9** (1785-1789)

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- |   |         |       |
|---|---------|-------|
| 8 | Allegro | 12'54 |
| 9 | Rondo   | 5'14  |

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)

**Orphée et Eurydice** (*transcription: Xavier de Maistre*)

- |    |                              |      |
|----|------------------------------|------|
| 10 | Dance of the Blessed Spirits | 4'05 |
|----|------------------------------|------|

TOTAL TIMING 70'09

*Harp* **Xavier de Maistre**  
Xavier de Maistre appears courtesy of Sony Classical

## Les Arts Florissants

*Solo violin* Florence Malgoire  
*Violins* Myriam Gevers, Catherine Girard, Christophe Robert,  
Sue-Ying Koang, Sophie Gevers-Demoures, Théotime Langlois de Swarte  
*Violas* Galina Zinchenko, Jean-Luc Thonnerieux  
*Cellos* David Simpson, Ulrike Brütt, Cyril Poulet  
*Double bass* Jonathan Cable  
*Flute* Serge Saitta  
*Oboes* Pier Luigi Fabretti, Yanina Yacubsohn  
*Bassoons* Claude Wassmer, Evolène Kiener  
*Horns* Nicolas Chedmail, Philippe Bord

*Direction* **William Christie**

Éditions Les Arts Florissants / Pascal Duc  
pour / for : **Les Concertos** de **Krumpholtz** et de **Hermann**

Éditions Mozart Presse pour / for : **La Symphonie** de **Haydn**

*La harpe jouée par Xavier de Maistre a été gracieusement mise à disposition  
de l'artiste par Alexandre Budin.*

Depuis le début de ma carrière, j'ai lutté contre le cliché réduisant la harpe à un instrument de salon aristocratique réservé aux jeunes filles de bonne famille. Ayant réussi, mieux que je ne pouvais l'espérer, à l'établir aujourd'hui comme instrument soliste à part entière sur les plus grandes scènes, j'ai voulu comprendre les origines de cette image si profondément ancrée dans les esprits, en remontant pour cela jusqu'à Marie-Antoinette. Lorsque la jeune archiduchesse arriva de Vienne avec une harpe dans ses bagages, cet instrument était déjà présent à Versailles puisque les filles de Louis XV en jouaient. Mais c'est Marie-Antoinette qui va susciter une mode sans précédent. Elle prenait une leçon tous les matins pendant une heure et demie et aimait s'accompagner en chantant lors de petits concerts de musique de chambre dans ses salons particuliers.

On peut parler à partir de 1760 de véritable âge d'or. Plus de 200 magasins de harpes vont coexister à Paris alors qu'il n'en existe que deux aujourd'hui. Les luthiers vont rivaliser d'imagination pour décorer, sculpter, dorer à la feuille, orner de nacre ou d'ivoire des instruments qui deviennent de véritables œuvres d'art agrémentant tout salon qui se respecte.

Si la harpe était pratiquée par toutes les jeunes filles de la bonne société, elle était enseignée et jouée en concert essentiellement par des hommes. Cet engouement déclencha l'éclosion d'un répertoire abondant et spécifique, la différenciant peu à peu des claviers dans les concerts. Des virtuoses vont converger de toute l'Europe vers Versailles et dédier leurs œuvres à la jeune reine ; ainsi en est-il des compositeurs du présent projet, Krumpholtz venant de Bohême ou Hermann d'Allemagne. C'est ce répertoire original, inédit et très plaisant que nous avons voulu faire revivre. Pour la toute première fois de ma carrière, j'ai décidé de jouer sur une harpe de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle restaurée avec grand soin par un luthier spécialisé. L'interprétation de ces œuvres sur l'un des instruments pour lesquels elles ont été composées quitte ainsi le domaine du rêve pour devenir réalité. Le travail auquel j'ai dû consentir pour m'adapter à une tension des cordes moindre, à des écarterments légèrement plus étroits et une mécanique plus fragile a été largement récompensé par des sonorités diaphanes et incomparables.

Ma rencontre avec William Christie a été bien évidemment déterminante pour me lancer dans cette aventure. À la tête des Arts Florissants, véritables pionniers et référence en matière d'interprétation historique, il m'a fait l'immense honneur d'accepter pour la première fois de monter tout un projet avec un instrumentiste soliste. Le concert de gala du 28 juin 2016 donné dans un lieu aussi mythique et symbolique que l'Opéra royal de Versailles, construit qui plus est à l'occasion du mariage de Marie-Antoinette, a marqué le point de départ d'une tournée mondiale dans les salles les plus prestigieuses telles le Musikverein de Vienne ou le Lincoln Center de New York. J'ai souhaité à cette occasion interpréter également une transcription solo d'une célèbre page de Gluck extraite d'*Orphée et Eurydice* dans le théâtre de la reine comme cela se faisait à l'époque.

Outre son intérêt à la fois historique, musicologique et pédagogique, ce projet artistique acquiert à mes yeux une valeur toute particulière en ce sens qu'il permet, à travers la belle histoire de cette reine musicienne, de rendre accessibles à un large public un instrument et un répertoire qui me sont tellement chers.

Je dédie cet album à Catherine Michel, qui a tant œuvré pour la redécouverte du répertoire original pour harpe du XVIII<sup>e</sup> siècle.

XAVIER DE MAISTRE

**DE** tous les instruments de musique, rares sont ceux aussi anciens que la harpe à ne devoir leur survie puis leur prospérité qu'aux effets de mode et aux pratiques amateurs. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la harpe était en effet déjà sur le déclin. Pour échapper à leur nature diatonique, les anciennes harpes italiennes, galloises et allemandes répartissaient les altérations selon deux ou trois rangées de cordes parallèles, comme la harpe triple de *L'Orfeo* de Monteverdi. Si ces grandes harpes italiennes ont progressivement décliné, les harpes doubles allemandes ont survécu un peu plus longtemps, fabriquées probablement jusque dans les années 1740. Pour autant, la harpe reste relativement discrète dans l'Europe du début du Siècle des Lumières. Sauf circonstances particulières, comme le concerto de Haendel pour le *Festin d'Alexandre* à Londres en 1736, vraisemblablement joué sur harpe triple galloise, les quelques apparitions de l'instrument se limitaient à d'éventuels continuos.

Parallèlement à ces harpes doubles et triples, c'est vers les années 1660, dans le Tyrol, que la harpe commence à s'équiper de petits crochets manuels permettant de hausser chaque corde d'un demi-ton. Ce principe, toujours en vigueur aujourd'hui sur les petites harpes, présente l'inconvénient de monopoliser la main gauche pour actionner ces crochets. C'est pourquoi le facteur de harpes Jacob Hochbrucker, de Donauwörth en Bavière, conçut une harpe avec mécanique à pédalier. Un premier essai, en 1697, permettait déjà d'altérer plusieurs notes. L'instrument était muni de cinq pédales, chacune actionnant de petites tangentes métalliques qui venaient en butée contre les cordes, réduisant leur longueur de vibration afin de relever la hauteur des notes d'un demi-ton. Ainsi, sur tous les registres de la harpe, la pédale de *si* faisait passer chaque *si* bémol en bécarre, et les pédales de *fa*, *do*, *sol*, et *ré*, ces mêmes notes de bécarre à dièse. Plus tard en 1720, Hochbrucker perfectionna sa mécanique en lui attribuant deux pédales supplémentaires, permettant ainsi d'altérer les sept notes de la gamme diatonique. Cette harpe à sept pédales est présentée à Vienne par son fils Simon Hochbrucker en 1728 devant l'empereur Charles VI, avec un certain succès. Cependant, il semblerait que cette avancée majeure soit restée relativement confidentielle, ne suscitant pas l'émergence d'un répertoire nouveau ; de fait, la production de ces instruments resta stable et ils ne purent supplanter les harpes doubles allemandes.

En réalité, c'est à Paris que débuta la carrière de cette nouvelle harpe à pédales, en 1749, trente ans après son invention, grâce au harpiste allemand Georg Adam Goepffert – d'abord chez La Pouplinière, puis au Concert Spirituel. Son nom francisé en Gaiffre, il resta quelques années au service de La Pouplinière, et fut entre autres le professeur de Beaumarchais et de Madame de Genlis, qui contribuèrent largement à l'essor de la harpe. Malgré cet engouement récent pour la harpe, le Concert Spirituel resta sans harpe pendant plus de dix ans, et il faudrait attendre le 30 mars 1760 pour qu'il accueille avec grand succès Christian Hochbrucker, le neveu de Jacob. Plus encore que Gaiffre, son succès remit la harpe au premier plan et intensifia l'enthousiasme général pour ce nouvel instrument. Pas moins de vingt-huit harpistes se sont produits en une centaine d'apparitions au Concert Spirituel entre 1760 et 1790, à peu près autant que de pianistes. La harpe devint peu à peu un instrument incontournable, les facteurs de harpe purent prospérer et ainsi rivaliser d'inventivité : d'abord Louvet et Saulnier, puis dans les années 70-80 Naderman, Cousineau, Lepine, Chaillot, Renault et Chatelain, Holtzman, et bien d'autres encore dont il nous reste de magnifiques instruments aujourd'hui.

Peu à peu, le dessin de la harpe s'est éloigné de l'apparence un peu austère des harpes allemandes pour s'adapter au goût français. Proportions plus affinées, volutes en haut de colonne, figures d'ornementations, etc. Mais surtout, le nouveau système mécanique devint beaucoup moins rudimentaire que celui des harpes de Hochbrucker.

Les tangentes métalliques qui prenaient simplement appui contre les cordes furent remplacées par un système un peu plus robuste : réglé sur une vis mobile, un petit sabot de laiton venait bloquer la corde contre un sillet fixe. C'est ce principe du mécanisme à crochets qui équipe la plupart de ces harpes organisées jusqu'aux révolutions de Sébastien Érard, au tournant du siècle – on parle aujourd'hui de harpe à *simple mouvement*, par opposition aux harpes à *double mouvement* plus tardives, permettant de jouer chaque note bémol, bécarre et dièse. Le mécanisme à crochets est représenté très clairement en 1767 lorsque parait pour la première fois dans un article très précis sur la harpe organisée dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, avec trois planches illustratives parfaitement détaillées.

Si les commandes d'instrument ont toujours répondu aux demandes des harpistes, le répertoire, lui aussi, est resté particulièrement lié aux qualités techniques de ses commanditaires.

Il est très important de rappeler que, jusqu'à la Révolution, la harpe demeurait en grande partie un instrument principalement pratiqué par la femme de bon goût, amateur des arts et de la musique en particulier, et parfois même très bonne musicienne. Ainsi, son *maître de harpe* (toujours un homme, à l'exception de Madame de Genlis) se devait de lui écrire des pièces pouvant rapidement satisfaire ses compétences techniques. Voilà pourquoi les œuvres solo sont souvent si faciles à jouer, mêlant avec subtilité les premiers exercices des commençants : les gammes, et les arpèges. Les méthodes foisonnent en ce sens, en vantant les mérites d'un apprentissage rapide : *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps*, par François Vincent Corbelin, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons*, par Madame de Genlis... La pratique en amateur est beaucoup plus importante qu'il n'y paraît : la moitié des harpistes ont moins de quinze ans la première fois qu'elles se produisent au Concert Spirituel.

Mais au-delà de ces pièces pour harpe seule, c'est toute l'écriture en général pour la harpe en France entre 1760 et 1790 qui témoigne de ce besoin d'accessibilité. Même les concertos les plus virtuoses, souvent interprétés par leur auteur, font apparaître une technique à base de gammes, d'arpèges et d'octaves en batteries. Le *Cinquième Concerto* de Krumpholtz n'est pas en reste, comme en témoigne sa couverture : *“Ce Concerto est non seulement arrangé pour la facilité de l'exécution pour ce qui regarde la partie de harpe, mais aussi pour les accompagnements, car il peut à la rigueur s'exécuter en sonate, avec le premier violon seulement, en passant les tutti indiqués.”*

Lorsqu'en 1770 la dauphine Marie-Antoinette arrive d'Autriche, âgée seulement de quatorze ans, la harpe est déjà un instrument relativement répandu à Paris, et ressemble bien souvent à celle de l'Encyclopédie. La passion sans faille de la future reine pour la harpe va largement contribuer à son essor. Peu à peu, la morphologie de l'instrument évolue, la table d'harmonie s'affine dans l'aigu, la taille augmente de près d'une dizaine de centimètres en moins de vingt ans, et les décorations suivent parfaitement les modes du mobilier, allant des chinoiseries en nacre aux peintures façon Watteau, en passant par des guirlandes de fleurs simplement peintes ou richement sculptées le long de la colonne. Car la harpe est avant tout un meuble, et ainsi que tous les instruments volumineux comme le clavecin, le piano, et même l'orgue, son apparence suit la mode en fonction des goûts et des bourses de chacun.



La musique a toujours été très présente dans le cœur de Marie-Antoinette. En 1763, à huit ans, elle rencontrait déjà le jeune Mozart, son cadet d'un an. Dès son arrivée à Paris, et avant de travailler publiquement avec les professeurs qui lui étaient attribués, elle consolida pendant trois mois son niveau technique, en secret avec Madame Campan. Elle dira d'elle : *“La Dauphine, qui aime assurément la musique plus que le travail intellectuel, trouve moyen, en dépit des fêtes, des chasses et des comédies, de lui réserver chaque jour une part appréciable de son temps, et la musique est en somme sa principale occupation durant les premières années de son mariage.”*

Nul ne sait vraiment comment elle jouait... mais peu importe, elle aimait profondément la harpe. Les moqueries et les soucis quotidiens de la cour de Versailles lui étaient probablement si pesants qu'il lui fallait sans doute le réconfort de sa langue maternelle pour ses différents maîtres de harpe : les Allemands Philipp Joseph Hinner jusqu'en 1781, puis Christian Hochbrucker en personne, jusqu'en 1788. De même, c'est encore un Allemand, le pianiste **Johann David Hermann** que Marie-Antoinette engage comme maître de piano, suite à son premier concerto en 1785 au Concert Spirituel. On ne lui connaît que peu d'œuvres : trois sonates pour le piano, quatre concertos pour piano, et trois pour la harpe, dont le troisième est étonnamment dédié à Madame Elisabeth, la sœur cadette de Louis XVI, harpiste elle aussi, mais souvent en opposition avec sa belle-sœur Marie-Antoinette. Complètement inconnus des harpistes d'aujourd'hui, ces trois concertos pour la harpe d'Hermann revêtent pourtant une importance particulière dans leur répertoire : en dehors du *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart, ils furent parmi les premiers écrits par un compositeur non harpiste. Probablement écrit entre 1785 et 1789, son *Premier Concerto pour la harpe opus 9, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, basson, cors et hautbois (ad libitum)* est édité chez le facteur de harpes Jean-Henri Naderman. Il se compose de deux mouvements seulement, *Allegro* et *Rondo*, comme il était parfois l'usage à l'époque ; son écriture est avant tout... pianistique. Pour jouer sans encombre sur la harpe organisée, l'interprète doit d'une part accorder sa harpe toutes pédales relevées en la bémol majeur au lieu de l'habituel mi bémol, d'autre part faire preuve d'ingéniosité avec ses pédales... ce qui arrive souvent lorsque le compositeur écrit pour la harpe en pensant au piano. Le musicien doit alors prendre soin d'éviter des mouvements chromatiques trop dangeureux.

Le harpiste le plus remarquable de cette génération reste sans conteste le musicien d'origine tchèque **Jan Křtitel Krumpholtz**. Né en 1747 près de Prague d'une mère harpiste et d'un père corniste, il ne s'intéresse vraiment à la harpe que vers 1771, malgré sa rencontre dix ans auparavant avec Christian Hochbrucker, lors d'un voyage à Paris. Il se forme alors à la composition auprès de Georg Christoph Wagenseil, et, vers 1773, Joseph Haydn l'aide ponctuellement dans ses compositions et lui offre la place de harpiste dans son orchestre à la cour des Esterházy. En 1776, encouragé par Haydn, Krumpholtz entreprend une tournée européenne qui le mène à Leipzig, où il joue sur une harpe organisée, puis à Metz, où il travaille six mois avec le luthier Christian Steckler, dont la fille Anne-Marie devient sa protégée. Il s'installe définitivement à Paris en 1777 et épouse la fille d'un facteur de harpes, Marguerite Gilbert, qui meurt en couches en janvier 1783. Il retrouve finalement son élève Anne-Marie Steckler, qu'il épouse le mois suivant, et adopte alors le prénom de Jean-Baptiste – ils auront trois enfants. À partir de 1788, Anne-Marie emménage à Londres avec son amant, le brillant pianiste et compositeur Jan Ladislav Dussek. Rongé par la jalousie et le désespoir, sous le tumulte de la Révolution française, Krumpholtz se jette dans la Seine depuis le Pont-Neuf, le 19 février 1790.

Au fil de ses dix-huit opus, Krumpholtz n'a cessé de repousser les limites de son instrument et d'en exploiter au maximum tout le potentiel expressif. La mécanique à simple mouvement ne permettant pas autant d'aisance que le futur double mouvement d'Érard, Krumpholtz était déjà un pionnier dans l'exploitation de l'enharmonie. Le facteur de harpes Naderman a réalisé différentes innovations que Krumpholtz a conçues lui-même, comme la *pédale de renforcement*, dès 1785, qui actionne des volets ouvrant la caisse de résonance, et *renforce* ainsi le son. La pédale de sourdine est une autre innovation que Krumpholtz apporta à la harpe. Comparable au jeu de luth du clavecin, cette neuvième pédale actionnait un étouffoir entre les cordes, au niveau du chevalet. Enfin, Krumpholtz n'est pas seulement le premier à exploiter les sons harmoniques, mais aussi le glissé de pédale (*Tempo di Minuetto*, op.14), que l'on a attribué souvent à tort à André Caplet (*Divertissement à l'Espagnole*) de...1924 !

Son **Cinquième Concerto pour la harpe** a été donné la première fois par l'auteur le jour de Noël 1778 au Concert Spirituel, soit tout juste six mois après le concerto pour flûte et harpe de Mozart. Il est amusant de constater que le thème du deuxième mouvement, la chanson *Ô ma*

*tendre musette*, est tellement orné lors de sa présentation qu'il pourrait presque déjà s'agir d'une variation de la célèbre chanson écrite un an avant par Pierre-Alexandre Monsigny, sur des paroles de Jean-François de La Harpe. Les six variations qui suivent font preuve de grande virtuosité, montrant tout ce qu'il était possible de faire avec une harpe.

Quelques années plus tard, en 1785, la **85<sup>e</sup> Symphonie "La Reine"** de Joseph Haydn évoque une autre Lisette, et répond – sans le savoir – au désespoir de la tendre Musette par l'humour avec des variations sur une autre chanson populaire plus heureuse : *La gentille et jeune Lisette*. Quatrième des six symphonies parisiennes commandées par François-Marie Rigoley, comte d'Ogny, pour les Concerts de la Loge Olympique, cette symphonie ne doit son surnom qu'au simple fait qu'elle était censée être la préférée de la reine Marie-Antoinette.

Mais chez Haydn comme chez Krumpholtz, l'utilisation de ces thèmes populaires dépasse le simple effet de style : contrairement à certaines turqueries de *L'Enlèvement au sérail*, ils sont intégrés sans aucunement exagérer leurs origines populaires, et ni l'un ni l'autre compositeur n'abandonne quoi que ce soit de ses préoccupations stylistiques.

C'est en partie grâce à Marie-Antoinette que **Christoph Willibald Gluck**, qui lui avait enseigné le clavecin à Vienne, a pu s'établir à Paris de 1774 à 1779. Les immenses succès d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Orphée et Eurydice*, puis d'*Alceste* contribuèrent largement à sa renommée, ce qui n'a pas manqué de susciter de nombreuses transcriptions pour la harpe : par Petrini (recueil de pièces de Gluck dédiées à Mme D'Arlincourt op.11), par Baur (recueil d'ouvertures de Gluck, dédié à Mlle de Kerjean, op.1), ou encore par Krumpholtz (*Marche d'Alceste*, op. posth). *L'Orphée et Eurydice* de Gluck est un des rares ouvrages lyriques de cette époque à utiliser la harpe : c'est accompagné de sa harpe qu'Orphée réussit à calmer et émouvoir les Furies, qui laissent la place à la *Danse des esprits bienheureux*. Il semblait donc bien naturel à Xavier de Maistre de s'inscrire dans la tradition des harpistes transpositeurs, tout en rendant un bel hommage à la harpe d'Orphée.

SYLVAIN BLASSEL

Ever since the start of my career, I have struggled against the cliché that reduces the harp to an instrument for aristocratic salons, reserved for young ladies of good family. Having succeeded, more thoroughly than I could ever have hoped, in establishing it today as a solo instrument in its own right on the world's leading concert platforms, I wanted to understand the origins of this image that has such deep roots in the popular imagination by going back to the time of Marie-Antoinette. When the young archduchess arrived from Vienna with a harp in her luggage, the instrument was already present at Versailles, since the daughters of Louis XV played it. But it was Marie-Antoinette who was to create an unprecedented vogue. She took a lesson for an hour and a half every morning, and liked to accompany herself when she sang at small concerts of chamber music in her private apartments.

One may speak of a genuine golden age from 1760 onwards. More than two hundred harp shops coexisted in Paris, as against only two today. Luthiers vied with each other in imaginative touches to decorate, carve and gild the instruments, to ornament them with mother-of-pearl or ivory, until they became veritable works of art that adorned every self-respecting salon.

While every girl in polite society practised the harp, it was essentially men who taught the instrument and played it in concert. The craze for it stimulated the emergence of an abundant and specific repertory that gradually differentiated it from keyboard instruments in concerts. Virtuosos converged on Versailles from all over Europe and dedicated their works to the young Queen. It is this original, unrecorded and highly agreeable repertory that we wished to revive here. For the very first time of my career, I decided to play a harp of the late eighteenth century, meticulously restored by a specialised luthier. Hence performance of these works on one of the instruments for which they were composed left the realm of dreams to become a reality. The effort I had to make to adapt to lower string tension, slightly narrower spacings and a more fragile action was amply rewarded by incomparably diaphanous sonorities.

My encounter with William Christie was of course decisive in launching me on this adventure. At the head of Les Arts Florissants, a truly pioneering ensemble and a benchmark in matters of historically informed performance, he did me the immense honour of agreeing for the first time to mount a whole project with a solo instrumentalist. The gala concert of 28 June 2016 given in the supremely mythical and symbolic setting of the Opéra Royal de Versailles, which was actually built on the occasion of the marriage of Marie-Antoinette, marked the point of departure of a world tour in the most prestigious venues, among them the Vienna Musikverein and the Lincoln Center of New York. I also wished to take this opportunity to perform a solo transcription of a celebrated number from Gluck's *Orphée et Eurydice* in the Théâtre de la Reine, as was frequent at the period.

This project has the rare quality of presenting an interest at once historical, musicological and pedagogical, rescuing from oblivion an instrument and a repertory that are now made available to the widest possible audience thanks to the charming story of this musical queen.

I dedicate this album to Catherine Michel, who has done so much for the rediscovery of the original eighteenth-century repertory for harp.

XAVIER DE MAISTRE  
*Translation: Charles Johnston*

**THERE** can be very few musical instruments as ancient as the harp which have owed their survival and subsequent prosperity solely to fashion and to amateur practice. For, at the beginning of the eighteenth century, the harp was already in decline. In order to bypass their diatonic nature, the old Italian, Welsh and German harps distributed the chromatic alterations over two or three rows of parallel strings, as in the triple harp of Monteverdi's *Orfeo*. While the large Italian harps gradually lost ground, German double harps survived a little longer, and were probably manufactured until the 1740s. Nevertheless, the harp remained a relatively discreet presence in early eighteenth-century Europe. Except for special circumstances, such as the concerto Handel wrote for performance in *Alexander's Feast* in London in 1736,<sup>1</sup> which was probably played on a Welsh triple harp, the instrument's appearances were limited to optional roles in continuo groups.

While these double and triple harps were still the norm, around the 1660s, in the Tyrol, the harp began to be equipped with small hand-tuned hooks which made it possible to raise the pitch of each string by a semitone. This principle, still used today on small harps, presents the disadvantage of monopolising the left hand to operate the hooks. To overcome this, the harp maker Jacob Hochbrucker, of Donauwörth in Bavaria, designed a harp with a pedal mechanism. His initial attempt, in 1697, already enabled his harp to alter several notes chromatically. The instrument was fitted with five pedals, each operating small metal tangents that stopped the strings, reducing their vibrating length and thus raising the notes by a semitone. Hence, in all the octaves of the harp, the B pedal switched each B flat to B natural, and the F, C, G and D pedals switched the respective notes from natural to sharp. Later, in 1720, Hochbrucker improved his mechanism by adding two supplementary pedals, thereby making it possible to alter the seven notes of the diatonic scale. Hochbrucker's son Simon demonstrated this seven-pedal harp before the Emperor Charles VI in Vienna in 1728, with a certain success. It would appear, however, that this major advance reached only a very limited audience: no new repertory was specially written for it, production of these instruments did not increase, and in any case it in no way supplanted manufacture of German double harps.

---

1 The Concerto HWV 294, subsequently published in a version for organ and orchestra (op.4 no.6). (Translator's note)

In reality, it was in Paris that the career of the new pedal harp truly began, in 1749, thirty years after its invention, thanks to the German harpist Georg Adam Goepffert – initially in the salons of Alexandre Le Riche de La Pouplinière, then at the Concert Spirituel. Having Frenchified his name to Gaiffre, he spent some years in the service of La Pouplinière, and his pupils included Beaumarchais and Madame de Genlis, both of whom contributed substantially to the rise in popularity of the harp. In spite of the recent craze for the instrument, the Concert Spirituel remained without a harpist for more than ten years; not until 30 March 1760 did it successfully introduce into its ranks Christian Hochbrucker, Jacob's nephew. Still more than that of Gaiffre, his success thrust the harp to the fore once more and heightened the general enthusiasm for this new instrument. No fewer than twenty-eight harpists performed at the Concert Spirituel, around a hundred times in total, between 1760 and 1790 – more or less the same as the number of fortepianists who appeared there in the same period. The harp gradually became an indispensable instrument, and its makers prospered and were thereby enabled to vie with each other in inventiveness: first of all Louvet and Saulnier, then in the 1770s and 1780s Naderman, Cousineau, Lepine, Chaillot, Renault and Chatelain, Holtzman, and many others who left us magnificent instruments that still survive today.

In the first place, naturally, its design abandoned the somewhat austere appearance of the German harps to conform to French taste – more streamlined proportions, spirals at the top of the column, ornamental figures, and so on. But, above all, the new mechanism was much less rudimentary than that of Hochbrucker's harps.

The metal tangents that simply leaned against the strings were replaced by a somewhat more robust system: adjusted on a moving screw, a small brass sabot (disc) blocks the string against a fixed nut. This principle of the hook mechanism was used to equip most of what were then called *harpes organisées* until the revolutionary innovations of Sébastien Érard at the turn of the nineteenth century – the *harpe organisée* is today called a *single-action* harp, as opposed to the later *double-action* harps built on Érard's principles, which made it possible to play each note flat, natural or sharp. The hook mechanism was illustrated clearly in 1767, when, for the first time, a very precise article on the *harpe organisée* was published in the *Encyclopédie* of Diderot and D'Alembert, with three perfectly detailed plates.

If instruments were always commissioned according to the requirements of the harpists who were to play them, the repertoire too was closely linked to the technical abilities of those same persons.

It is very important to bear in mind that, until the French Revolution, the harp was chiefly played by the lady of good taste, a lover of the arts and of music in particular, and sometimes even a very good musician. Hence her *maître de harpe* (invariably a man, with the exception of Madame de Genlis) was required to write pieces for her that her technical skills could swiftly master. This is why solo works of the time are often so easy to play, subtly blending the first exercises played by beginners, namely scales and arpeggios. Methods of the time abound that extol the merits of a rapid learning process: *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps* (Harp method for learning alone and in a short amount of time) by François Vincent Corbelin, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons* (New method for learning to play the harp in less than six months of lessons) by Madame de Genlis, and so on. Amateur practice was much more important than one might imagine: half of the harpists who performed at the Concert Spirituel were under fifteen years of age the first time they appeared there.

But over and above the solo repertory, the style of harp music in France between 1760 and 1790 in general testifies to this need for accessibility. Even the most virtuosic concertos, often performed by their composers, display a technique based on scales, arpeggios and repeated notes in octaves. Krumpholtz's Concerto no.5 is typical in this respect, as is shown by its title page: 'This concerto is arranged for ease of execution with respect not only to the harp part, but also to the accompaniment, since it may if necessary be performed as a sonata, with the first violin only, by omitting the marked tutti.'

When the Dauphine Marie Antoinette arrived from Austria in 1770, aged only fourteen, the harp was already a relatively widespread instrument in Paris, and very often resembled the one illustrated in the *Encyclopédie*. The future queen's unwavering passion for the instrument greatly contributed to its expansion. Little by little, its morphology evolved, the soundbox grew more refined in the top register, the instrument grew taller by nearly ten centimetres in less than twenty years, and the decorations perfectly espoused fashions in furniture, ranging from mother-of-pearl chinoiseries to paintings in the style of Watteau, by way of floral garlands, whether merely painted or richly sculpted up the column. For the harp was above all a piece of furniture, and like all other voluminous instruments, such as the harpsichord, the fortepiano, and even the organ, its appearance followed fashion according to the tastes and purses of its owners.



Music had always had a prominent place in Marie Antoinette's heart. In 1763, at the age of eight, she had met the boy Mozart, her junior by a year. As soon as she arrived in Paris, before working in public with the teachers who were assigned to her, she consolidated her technique for three months, practising in secret with Madame Campan. The latter said of her:

The Dauphine, who assuredly preferred music to intellectual effort, found the wherewithal, in spite of receptions, hunting parties and theatrical performances, to reserve an appreciable portion of her time for it every day, and in short music was her principal occupation during the first years of her marriage.

No one really knows how well she played, but whatever the truth, she deeply loved the harp. The everyday mockeries and cares of the court at Versailles probably weighed so heavily on her that she needed the comfort of her native language in her harp teachers, the Germans Philipp Joseph Hinner (until 1781), then Christian Hochbrucker himself (until 1788). Similarly, it was another German, the pianist **Johann David Hermann**, that Marie Antoinette engaged as her fortepiano teacher, following the performance of his First Concerto for that instrument at the Concert Spirituel in 1785. We know of only a few works by him: three keyboard sonatas, four concertos for keyboard and three for harp, the third of which, amazingly enough, is dedicated to Madame Élisabeth, Louis XVI's younger sister, also a harpist, but often at loggerheads with her sister-in-law Marie Antoinette. Though completely unknown to harpists today, these three concertos possess a special significance in their repertory: alongside Mozart's Concerto for Flute and Harp, they were among the first harp concertos written by a composer who was not himself a harpist. Probably written between 1785 and 1789, Hermann's **First Concerto for Harp op.9**, 'with accompaniment for two violins, viola, bass, bassoon, horns and oboes (ad libitum)', was published by the harp maker Jean-Henri Naderman. It comprises only two movements, Allegro and Rondo, as was sometimes the usage at the period, and its harp writing is essentially pianistic. In order to play it smoothly on the *harpe organisée*, performers must tune their harp with all the pedals raised in A flat major instead of the customary E flat, but above all demonstrate a certain ingenuity with the pedals, a situation that often occurs when the composer writes for the harp while thinking of the keyboard, taking care to avoid chromatic movements that are too dangerous for the instrument.

The most remarkable harpist of this generation was unquestionably the Bohemian musician **Jan Křtitel Krumpholtz**. Born near Prague in 1747 to a harpist mother and a horn-player father, he only really showed an interest in the harp around 1771, even though he had met Christian Hochbrucker on a trip to Paris ten years earlier. He then studied composition with Georg Christoph Wagenseil; around 1773, Joseph Haydn helped him with his compositions from time to time and engaged him as harpist at the Esterházy court. In 1776, encouraged by Haydn, Krumpholtz embarked on a European tour that took him to Leipzig, where he played a *harpe organisée*, then to Metz, where he worked for six months with the instrument maker Christian Steckler, whose daughter Anne-Marie became his protégée. He moved to Paris for good in 1777 and married the daughter of a harp maker, Marguerite Gilbert, who died in childbirth in January 1783. He was finally reunited with his pupil Anne-Marie Steckler, whom he married the following month, at which time he adopted the first name Jean-Baptiste; the couple had three children. In 1788 Anne-Marie eloped to London with her lover, the brilliant pianist and composer Jan Ladislav Dussek. Consumed by jealousy and despair, against the tumultuous background of the French Revolution, Krumpholtz threw himself into the Seine from the Pont Neuf on 19 February 1790.

Throughout his eighteen published works, Krumpholtz constantly pushed back the limits of his instrument and exploited its expressive potential to the full. Since the single-action mechanism did not permit such ease of execution as Érard's future double action, Krumpholtz already pioneered the use of enharmonic techniques to remedy this. The harp maker Naderman effected a number of innovations that Krumpholtz himself had conceived, such as the *pédale de renforcement*, in use from 1785, which operates shutters that open the resonance box and thereby *reinforces* the sound. The mute pedal (*pédale de sourdine*) is another of Krumpholtz's innovations. This ninth pedal,<sup>2</sup> comparable to the harpsichord's lute stop, operated a damper (situated on the bridge) between the strings. Finally, Krumpholtz was not only the first to use *harmonics* on the harp, but also the inventor of the *pedal glissando* (in the Tempo di Minuetto of op.14), an innovation often wrongly attributed to André Caplet in his *Divertissement à l'espagnole* of . . . 1924.

---

<sup>2</sup> The eighth, on Krumpholtz's model, being the *pédale de renforcement* – the first seven, as on the modern harp which has only that number, were for changing the pitch of the notes. (Translator's note)

Krumpholtz premiered his **Harp Concerto no.5** at the Concert Spirituel on Christmas Day 1778, just six months after Mozart's Concerto for Flute and Harp. It is amusing to note that the theme of the second movement, the song *Ô ma tendre Musette*, is so richly ornamented on its first statement that it might already almost be a variation on the famous piece written a year before by Pierre-Alexandre Monsigny on words by Jean-François de La Harpe (the back cover of the original print mentions its source). The six variations that follow display great virtuosity, showing all that could be accomplished on a harp of the period.

A few years later, in 1785, **Joseph Haydn's Symphony no.85 'La Reine'** evokes a different Lisette from the one sadly recalled in Monsigny's song, and unwittingly answers the despair of the tender Musette with humour in its variations on another and more cheerful popular song, *La gentille et jeune Lisette*. Haydn's work, the fourth of the six 'Paris' Symphonies commissioned by François-Marie Rigoley, Comte d'Ogny, for the Concerts de la Loge Olympique, only owes its nickname to the fact it was supposedly Queen Marie Antoinette's favourite of the set. But in Haydn as in Krumpholtz, the utilisation of these popular themes goes beyond a mere effect of style: unlike, say, some of the 'Turkish' music in *Die Entführung aus dem Serail*, they are integrated without any exaggeration of their popular origins, and neither composer abandons any of his own stylistic preoccupations.

It was partly thanks to Marie Antoinette that **Christoph Willibald Gluck**, who had been one of her teachers in Vienna, was able to reside in Paris from 1774 to 1779. The immense success of *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice* and *Alceste* during that period greatly added to his fame, and did not fail to stimulate numerous transcriptions for the harp by Petrini (anthology of pieces by Gluck dedicated to Madame d'Arlincourt, op.11), Baur (collection of overtures by Gluck, dedicated to Mademoiselle de Kerjean, op.1) and Krumpholtz (March from *Alceste*, op. posth). Gluck's *Orphée et Eurydice* is one of the rare operatic works of this period to call for the harp: Orpheus accompanies himself on his instrument as he calms and moves the Furies, who then make way for the **Dance of the Blessed Spirits**. It therefore seemed only natural to Xavier de Maistre to join the tradition of harpist-transcribers, while at the same time paying heartfelt tribute to Orpheus' harp.

SYLVAIN BLASSEL  
*Translation: Charles Johnston*

Seit Beginn meiner Laufbahn kämpfte ich gegen das Vorurteil, die Harfe sei ein Saloninstrument des Adels und den jungen Mädchen aus gutem Hause vorbehalten. Nachdem es mir gelungen ist, und besser, als ich zu hoffen wagte, ihr in den bedeutendsten Konzertsälen als vollwertiges Soloinstrument Geltung zu verschaffen, wollte ich herausfinden, wo diese Vorstellung herkommt, die sich so hartnäckig in den Köpfen hält, und ich musste dazu bis in die Zeit von Marie Antoinette zurückgehen.

Als die junge Erzherzogin mit einer Harfe im Gepäck aus Wien anreiste, war dieses Instrument in Versailles schon gebräuchlich, denn die Töchter Ludwigs XV. spielten es. Aber durch Marie Antoinette kam es in Mode wie nie zuvor. Sie nahm jeden Vormittag eineinhalb Stunden Harfenunterricht und liebte es, bei kleinen Kammerkonzerten in ihren Privatgemächern ihren Gesang selbst zu begleiten.

Ab 1760 kann man regelrecht von einem goldenen Zeitalter sprechen. In Paris gab es mehr als 200 Harfengeschäfte, heute sind es nur noch zwei. Die Instrumentenbauer übertrafen sich gegenseitig in ihrem Einfallsreichtum, wie sie ihre Instrumente verzieren, mit Schnitzwerk versehen, mit Blattgold überziehen, mit Einlegearbeiten aus Perlmutter oder Elfenbein schmücken und so zu wahren Kunstwerken machen konnten, eine Zierde für jeden Salon, der auf sich hielt.

Alle jungen Mädchen der besseren Gesellschaft spielten Harfe, es waren aber hauptsächlich Männer, die Harfenunterricht erteilten und als Konzertsolisten auftraten. Die allgemeine Begeisterung für die Harfe führte dazu, dass sich ein umfangreiches Repertoire speziell für das Instrument herausbildete und es im Konzertbereich allmählich zu der klaren Trennung zwischen Harfen- und Klaviermusik kam. Virtuosen aus ganz Europa strömten nach Versailles und widmeten ihre Werke der jungen Königin.

Dieses unveröffentlichte Repertoire, das von ausgeprägter Eigenart ist und sehr unterhaltsam, wollten wir wieder zum Leben erwecken. Zum allerersten Mal in meiner beruflichen Laufbahn habe ich mich entschlossen, auf einer Harfe des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu spielen, die ein spezialisierter Instrumentenbauer mit großer Sorgfalt restauriert hat.

Diese Werke auf einem der Instrumente zu spielen, für die man sie einst geschrieben hat, ist ein Traum, der Wirklichkeit geworden ist. Die Mühe, die es mir gemacht hat, mich an eine geringere Saitenspannung, etwas engere Saitenabstände und eine weniger robuste Mechanik zu gewöhnen, ist durch die unvergleichlichen, transparenten Klanggestalten mehr als ausgeglichen worden.

Meine Begegnung mit William Christie war ausschlaggebend gewesen, mich dieser Herausforderung zu stellen. Es wurde mir mit Les Arts Florissants, diesen Pionieren der historischen Aufführungspraxis, die Maßstäbe gesetzt haben, die große Ehre zuteil, erstmals ein ganzes Projekt mit einem Soloinstrumentalisten auf die Bühne zu bringen. Das Galakonzert am 28. Juni 2016 an einem so legendenumwobenen und symbolträchtigen Ort wie dem königlichen Opernhaus in Versailles, das man überdies aus Anlass der Vermählung von Marie Antoinette erbaut hatte, war der Auftakt einer Welttournee mit Auftritten in den renommiertesten Konzertsälen, etwa dem Wiener Musikverein und dem Lincoln Center - New York. Es war mein Wunsch gewesen, im Theater der Königin, wie damals üblich, auch eine Solotranskription eines berühmten Stücks aus Glucks *Orphée et Eurydice* zu spielen.

Dieses Projekt hat den seltenen Vorzug, ein zugleich historischer, musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Gewinn zu sein, und es wird mit ihm ein Instrument und ein Repertoire der Vergessenheit entrissen, die durch die glücklichen Umstände der Lebensgeschichte dieser musizierenden Königin breitesten Publikumskreisen zugänglich gemacht wurden.

Ich widme dieses Album Catherine Michel, die für die Wiederentdeckung des im 18. Jahrhundert komponierten Harfenrepertoires wertvolle Arbeit geleistet hat.

XAVIER DE MAISTRE  
*Übersetzung: Heidi Fritz*

**UNTER** den Musikinstrumenten, die so alt sind wie die Harfe, gibt es nur wenige, die ihr Überdauern und ihre Blütezeiten allein Moden und ihrer Beliebtheit bei Dilettanten verdanken. Anfang des 18. Jahrhunderts hatte der Niedergang der Harfe schon begonnen. Um den Schwierigkeiten ihrer diatonischen Stimmung zu entgehen, wurden bei den alten italienischen, walisischen und deutschen Harfen die chromatischen Töne auf zwei oder drei Saitenebenen nebeneinander verteilt wie bei der dreireihigen Harfe in Monteverdis *Orfeo*. Während die großen italienischen Harfen nach und nach verschwanden, hielten sich die zweireihig chromatischen deutschen Harfen ein wenig länger und wurden wahrscheinlich bis in die 1740er Jahre gebaut. Trotzdem war die Harfe Anfang des 18. Jahrhunderts in Europa verhältnismäßig selten geworden. Wenn man von einigen besonderen Gelegenheiten absieht, etwa dem Konzert, das Händel für das Alexander's Feast 1736 in London geschrieben hat und das wahrscheinlich auf einer walisischen Tripelharfe gespielt wurde, trat die Harfe nur noch selten und dann allenfalls als Continuo-Instrument in Erscheinung.

Neben diesen zweireihig und dreireihig chromatischen Harfen fing man in den 1660er Jahren in Tirol an, die Harfe mit kleinen, von Hand zu betätigenden Haken zu versehen, durch die jede Saite einen Halbton höher gestimmt werden konnte. Diese Bauart, die bei kleinen Harfen heute noch gebräuchlich ist, hat den Nachteil, dass die linke Hand ganz durch das Betätigen dieser Haken in Anspruch genommen ist. Deshalb verlegte sich der Harfenbauer Jakob Hochbrucker in Donauwörth (Bayern) auf die Konstruktion einer mechanischen Pedalharfe. Bei einem ersten Versuch 1697 gelang es bereits, mehrere Töne seiner Harfe chromatisch zu verändern. Das Instrument war mit fünf Pedalen ausgestattet, von denen jedes kleine Metallstäbchen bewegte, die gegen die Saite gedrückt wurden und ihre vibrierende Länge verkürzten, so dass der Ton einen Halbton höher klang. Auf diese Weise wurde in allen Registern der Harfe durch das h-Pedal jedes b zu h, und durch die f-, c-, g- und d-Pedale wurden diese Stammtöne auf fis, cis, gis und dis erhöht. Später, im Jahr 1720 verbesserte Hochbrucker seine Mechanik durch zwei weitere Pedale, mit denen alle sieben Töne der diatonischen Tonleiter chromatisch erhöht werden konnten. Diese Harfe mit sieben Pedalen wurde 1728 von seinem Sohn Simon Hochbrucker in Wien in Anwesenheit von Kaiser Karl VI. vorgestellt und war einigermaßen erfolgreich. Dennoch scheint diese erhebliche Verbesserung nur einem eher

kleinen Personenkreis bekannt gewesen zu sein: es wurde keinerlei neues Repertoire speziell für diesen Instrumententyp komponiert, die Stückzahl der neu gebauten Instrumente erhöhte sich nicht, jedenfalls übertraf sie nicht die der deutschen zweireihig chromatischen Harfen.

Erst 1749, dreißig Jahre nach ihrer Erfindung, begann in Paris die Erfolgsgeschichte dieser Pedalarharfe neuen Typs, und zu verdanken war das dem deutschen Harfenisten Georg Adam Goepfert, der sie zuerst im Hause La Pouplinière und dann im Concert Spirituel spielte. Nach einer Namensänderung in das französisch klingende Gaiffre blieb er einige Jahre in Diensten des Grafen La Pouplinière in Paris, wo er unter anderem Lehrer von Beaumarchais und Madame de Genlis war, die sehr zu einer neuen Blüte der Harfe beitrugen.

Trotz der neuerlichen Begeisterung für die Harfe erklang im Concert Spirituel über zehn Jahre keine Harfe mehr, und es dauerte bis zum 30. März 1760, bis mit großem Erfolg Christian Hochbrucker, der Neffe von Jakob, dort auftrat. Mehr noch als Gaiffre rückte sein Erfolg die Harfe ins Rampenlicht und sorgte dafür, dass die allgemeine Begeisterung für das neue Instrument noch zunahm. Nicht weniger als achtundzwanzig Harfenisten traten zwischen 1760 und 1790 in annähernd hundert Konzerten der Concerts Spirituels auf, beinahe ebenso viele wie Pianisten. Die Harfe wurde nach und nach ein unentbehrliches Instrument, die Harfenbauer machten gute Geschäfte und übertrafen sich gegenseitig in ihrem Erfindungsreichtum: zuerst Louvet und Saulnier, dann in den 1770er und 80er Jahren Naderman, Cousineau, Lepine, Chaillot, Renault und Chatelain, Holtzman und viele andere, deren prachtvolle Instrumente teilweise bis heute erhalten sind.

Es wandelte sich natürlich in erster Linie das äußere Erscheinungsbild der Harfe, und das eher schlichte Aussehen der deutschen Harfen wurde an den französischen Geschmack angepasst. Verfeinerte Proportionen, Voluten am Kopf der Säule, figürlicher Zierrat etc. Vor allem aber war die Mechanik sehr viel weniger rudimentär als bei den Harfen von Hochbrucker. Die Metallstäbchen, die einfach gegen die Saiten drückten, wurden durch eine robustere Vorrichtung ersetzt: eine kleine, durch eine bewegliche Schraube regulierbare Zugkrücke aus Messing drückte die Saite gegen einen fest verleimten Sattel. Mit dieser Zugkrücken-Mechanik waren die meisten dieser mechanisierten Harfen ausgestattet, bis Sébastien Erard um die Jahrhundertwende den Harfenbau revolutionierte – man bezeichnet diese Pedalarharfe heute als Harfe *mit einfacherer Pedalrückung* im Gegensatz zur Harfe *mit zweifacher Pedalrückung*

späterer Zeit, mit der jeder Ton erniedrigt, als Stammton oder erhöht gespielt werden kann. Die Zugkrücken-Mechanik wurde 1767 sehr einleuchtend erläutert, als in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert erstmals ein ausführlicher Artikel über die Pedalarharfe mit drei sehr detaillierten Abbildungen erschien.

So wie sich der Verkauf von Instrumenten immer auf die Nachfrage der Harfenisten einstellte, entwickelte sich auch das Repertoire in Abhängigkeit vom spieltechnischen Können seiner Auftraggeber.

Es sei daran erinnert, und das ist sehr wichtig, dass die Harfe bis zur Revolution weitgehend ein Instrument war, das hauptsächlich von kunst- und musikliebenden Damen der besseren Gesellschaft gespielt wurde, von denen einige durchaus sehr gute Musikerinnen waren. Sie konnten von ihrem Harfenlehrer (immer Männer, mit Ausnahme der Madame de Genlis) erwarten, dass er für sie Stücke schrieb, die sie mit ihren technischen Kenntnissen schnell zufriedenstellend spielen konnten. Das ist der Grund dafür, dass die Solowerke oft so leicht zu spielen sind, wobei geschickt die ersten Anfängerübungen, Tonleitern und Arpeggien eingeflochten wurden. Darauf zielten auch die Harfenschulen, die in großer Zahl erschienen und sich schneller Lernerfolge rühmten: *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps* (Harfenschule für das Selbststudium in kurzer Zeit) von François Vincent Corbelin, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons* (Neue Schule zum Erlernen des Harfenspiels in weniger als sechs Monaten) von Madame de Genlis... Der Anteil der Dilettanten war sehr viel größer, als es den Anschein hat: die Hälfte der Harfenisten war jünger als fünfzehn Jahre, wenn sie das erste Mal im Concert Spirituel auftraten.

Aber nicht nur diese Stücke für Harfe allein, die gesamte Harfenkomposition zwischen 1760 und 1790 in Frankreich war dieser Notwendigkeit leichter Spielbarkeit unterworfen. Selbst die virtuosesten Konzerte, die oft vom Komponisten selbst aufgeführt wurden, lassen eine Technik auf der Grundlage von Tonleitern, Arpeggien und Oktavrepetitionen erkennen. Das ist beim Konzert Nr.5 von Krumpholtz nicht anders, was bereits der Titelseite zu entnehmen ist: *Dieses Konzert ist nicht nur hinsichtlich der Harfenstimme auf leichte Spielbarkeit eingerichtet, sondern auch hinsichtlich der Begleitstimmen, denn es kann notfalls auch als Sonate mit der ersten Violine allein ausgeführt werden unter Auslassung der Tutti-Passagen, wie angegeben.*



Als Marie Antoinette 1770, gerade einmal 14 Jahre alt, als Gemahlin des Thronfolgers aus Österreich nach Paris kam, war die Harfe dort schon ziemlich verbreitet und glich häufig dem in der *Encyclopédie* abgebildeten Instrument. Die ausdauernde Begeisterung der künftigen Königin für die Harfe trug ganz erheblich zu ihrer Erfolgsgeschichte bei. Nach und nach veränderte sich die Morphologie der Harfe, die Resonanzdecke wurde im hohen Register verfeinert, die Höhe nahm in weniger als zwanzig Jahren um etwa zehn Zentimeter zu, und der Zierrat passte sich vollständig den Moden des Möbelbaus an, von Verzierungen aus Perlmutter im chinesischen Geschmack über gemalte oder geschnitzte, die Säule umwindende Blumengirlanden, bis hin zu Malereien nach Art Watteaus. Denn die Harfe war in erster Linie ein Einrichtungsgegenstand, und wie bei allen Großinstrumenten, etwa dem Cembalo, dem Klavier und sogar der Orgel, war ihr Äußeres je nach Geschmack und Geldbeutel jedes Einzelnen der Mode unterworfen.

Die Musik hatte im Herzen von Marie Antoinette immer einen festen Platz. 1763 war sie als Achtjährige schon dem ein Jahr jüngeren Mozart begegnet. Unmittelbar nach ihrer Ankunft in Paris, und bevor sie offiziell von den Lehrern unterrichtet wurde, die man für sie verpflichtet hatte, ließ sie sich heimlich von Madame Campan unterweisen, um ihr spieltechnisches Niveau zu halten. Diese sagte von ihr: *„Die Kronprinzessin, die der Musik gewiss mehr zugeneigt ist als der geistigen Betätigung, findet trotz der Feste, der Jagdgesellschaften und der Theaterbesuche Mittel und Wege, jeden Tag einen nicht unerheblichen Teil ihrer Zeit für sie zu erübrigen, und letztlich ist die Musik während ihrer ersten Ehejahre ihre Hauptbeschäftigung.“*

Keiner weiß, wie sie spielte, aber wie auch immer, die Harfe lag ihr wirklich am Herzen. Die Spötteleien und die Alltagssorgen am Hof von Versailles machten ihr vermutlich zu schaffen, und es dürfte ihr ein Trost gewesen sein, mit ihren verschiedenen Harfenlehrern in ihrer Muttersprache zu sprechen: dem Deutschen Philipp Joseph Hinner (bis 1781) und Christian Hochbrucker höchstpersönlich (bis 1788). Ein weiterer Deutscher, der Pianist **Johann David Hermann**, wurde nach seinem ersten Konzert 1785 im Concert Spirituel von Marie Antoinette als Klavierlehrer verpflichtet. Es sind von ihm nur wenige Werke bekannt: drei Klaviersonaten, vier Klavierkonzerte und drei Harfenkonzerte, wobei das dritte erstaunlicherweise Madame Elisabeth gewidmet ist, der jüngeren Schwester Ludwigs XVI., die ebenfalls Harfe spielte, die aber häufig Differenzen mit ihrer Schwägerin Marie Antoinette hatte. Diese drei Harfenkonzerte von Hermann sind den Harfenisten von heute völlig unbekannt, dennoch kommt ihnen in

ihrem Repertoire besondere Bedeutung zu: wenn man von Mozarts Konzert absieht, waren sie mit die ersten, die ein Komponist geschrieben hat, der nicht selbst Harfenist war. Sein **Premier concerto pour la harpe op.9** *avec accompagnement de deux violons, alto, basse, basson, cors et hautbois (ad libitum)*, wahrscheinlich zwischen 1785 und 1789 komponiert, erschien bei dem Harfenbauer und Verleger Jean Henri Naderman. Das Werk hat nur zwei Sätze, Allegro und Rondo, was in der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich war, und der Harfensatz ist überwiegend pianistisch. Um es auf der mechanisierten Harfe flüssig spielen zu können, muss der Interpret zum einen seine Harfe bei offenen Pedalen auf As-Dur stimmen statt des sonst üblichen Es-Dur, vor allem muss er sich aber zum Gebrauch seiner Pedale oft selbst etwas einfallen lassen, was immer dann der Fall ist, wenn der Komponist für die Harfe schreibt, aber pianistisch denkt und lediglich darauf achtet, dass allzu schnelle chromatische Tonfolgen vermieden werden.

Der bemerkenswerteste Harfenvirtuose dieser Generation war zweifellos der gebürtige Tscheche **Jan Křtitel Krumpholtz**. Er kam 1747 in der Nähe von Prag zur Welt, seine Mutter war Harfenistin, sein Vater Hornist, aber er fing erst 1771 an, sich ernsthaft für die Harfe zu interessieren, obwohl er zehn Jahre zuvor auf einer Reise nach Paris Christian Hochbrucker kennengelernt hatte. Er nahm damals Kompositionsunterricht bei Georg Christoph Wagenseil, und um 1773 half ihm Joseph Haydn immer einmal wieder bei seinen Kompositionen und bot ihm eine Harfenistenstelle in seinem Orchester am Hof der Esterhazy an. 1776 unternahm er auf Anraten Haydns eine Europatournee, die ihn auch nach Leipzig führte, wo er auf einer mechanisierten Harfe spielte, und nach Metz, wo er ein halbes Jahr bei dem Instrumentenbauer Christian Steckler arbeitete, dessen Tochter Anne-Marie seine Liebblingsschülerin wurde. 1777 ließ er sich endgültig in Paris nieder und heiratete Marguerite Gilbert, die Tochter eines Harfenbauers, die im Januar 1783 im Wochenbett starb. Er nahm den Kontakt zu seiner Schülerin Anne-Marie Steckler wieder auf und heiratete sie einen Monat später, gleichzeitig nahm er den Vornamen Jean-Baptiste an – sie bekamen drei Kinder. Nach 1788 zog Anne-Marie mit ihrem Liebhaber, dem brillanten Pianisten und Komponisten Jan Ladislav Dussek, nach London. Von Eifersucht geplagt und verzweifelt, stürzte sich Krumpholtz mitten in den Wirren der Französischen Revolution am 19. Februar 1790 vom Pont Neuf in die Seine.

Im Verlauf seiner achtzehn Opera hat Krumpholtz die Grenzen seines Instruments unablässig neu abgesteckt und der Harfe ein Maximum an Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen. Da die

Mechanik mit einfacher Pedalrückung nicht das bequeme Spiel der späteren Doppelpedalharfe Erards zuließ, machte sich Krumpholtz gezielt die enharmonische Verwechslung zunutze. Der Harfenbauer Naderman baute verschiedene von Krumpholtz vorgeschlagene Verbesserungen in seine Instrumente ein, von 1785 an etwa das *Forte-Pedal*, das Klappen betätigte, die sich am Resonanzkasten öffneten, was den Ton *verstärkte*. Auch das Dämpfungspedal war eine Neuerung, die Krumpholtz zu verdanken ist. Durch dieses dem Lautenzug des Cembalos vergleichbare neunte Pedal wurde auf der Höhe des Sattels ein Dämpfer zwischen den Saiten betätigt. Und Krumpholtz ist nicht nur der Erfinder der *Flageolett-Töne*, sondern auch des *Pedal-Glissandos* (Tempo di Minuetto, op.14), das immer wieder fälschlich André Caplet zugeschrieben wird (*Divertissement à l'Espagnole* von... 1924).

Sein **Cinquième Concerto pour la harpe** hat der Komponist selbst am Weihnachtstag 1778 im Concert Spirituel zum ersten Mal aufgeführt, also genau sechs Monate, nachdem dort das Konzert für Flöte und Harfe von Mozart erklungen war. Man wird amüsiert feststellen, dass das Thema des zweiten Satzes, die Melodie der Chanson *O ma tendre Musette*, schon bei der Themenaufstellung so stark ausgeziert ist, dass man es beinahe schon für eine Variation der berühmten Chanson halten könnte, die Pierre-Alexandre Monsigny ein Jahr zuvor auf ein Gedicht von Jean-François de La Harpe geschrieben hatte. Die nachfolgenden sechs Variationen verlangen hohe Virtuosität und zeigen, was alles mit einer Harfe zu machen war.

Ein paar Jahre später, 1785, ist in der **85. Sinfonie „La Reine“ von Joseph Haydn** von einer anderen Lisette die Rede; sie begegnet – ohne es zu wissen – der Verzweiflung mit Humor und Variationen über ein anderes, fröhlicheres Volkslied: *La gentille et jeune Lisette*. Diese Sinfonie, die vierte seiner sechs Pariser Sinfonien, die François-Marie Rigoley, Graf d'Ogny für die Konzerte der Loge Olympique bei Haydn in Auftrag gegeben hatte, verdankt ihren Beinamen allein der Tatsache, dass sie auf die Königin Marie Antoinette besonderen Eindruck gemacht hat.

Aber bei Haydn wie bei Krumpholtz ist die Verwendung von Volksliedthemen mehr als nur ein effektvolles Stilmittel: anders als bei der Janitscharenmusik einiger Passagen der *Entführung aus dem Serail* werden sie ohne die geringste Übertreibung des volkstümlichen Hintergrunds eingeflochten, und weder der eine noch der andere lässt sich dadurch von seinen stilistischen Intentionen abbringen.

Es war unter anderem Marie Antoinette zu verdanken, deren Cembalolehrer er in Wien gewesen war, dass **Christoph Willibald Gluck** von 1774 bis 1779 so einflussreich in Paris wirken konnte. Der triumphale Erfolg von *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice* und *Alceste* trug sehr zu seinem Ruhm bei, was wiederum zahlreiche Harfentranskriptionen zur Folge hatte: von Petrini (Sammlung mit Gluck-Stücken, Mme D'Arincourt gewidmet, op.11), von Baur (Sammlung mit Gluck-Ouvertüren, Mlle von Kerjean gewidmet, op.1) und auch von Krumpholtz (Marsch aus *Alceste*, op.posth.). *Orphée et Eurydice* ist eine von wenigen Opern aus dieser Zeit, in denen eine Harfe verwendet wird: es gelingt Orpheus, die Furien durch seinen von der Harfe begleiteten Gesang zu besänftigen und zu erweichen, so dass der **Tanz der seligen Geister** beginnen kann. Xavier de Maistre hatte daher keine Bedenken, die Tradition der Harfentranskriptionen fortzusetzen und eine Hommage an die Leier des Orpheus damit zu verbinden.

SYLVAIN BLASSEL  
*Übersetzung Heidi Fritz*

*Ô ma tendre musette, musette mes amours  
Toi qui chantais Lisette, Lisette et les beaux jours.  
D'une vaine espérance tu m'avais trop flatté ;  
Chante son inconstance et ma fidélité.*

*C'est l'amour, c'est sa flamme qui brille dans ses yeux  
Je croyais que son âme brûlait des mêmes feux.  
Lisette, à son aurore, respirait le plaisir ;  
Hélas ! si jeune encore, sait-on déjà trahir ?*

*Ô ma tendre musette, console ma douleur ;  
Parle-moi de Lisette, ce nom fait mon bonheur.  
Je la revois plus belle, plus belle tous les jours ;  
Je me plains toujours d'elle, et je l'aime toujours !*

Jean-François de La Harpe

# L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets : car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles.

Le Roi, en effet, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets, et l'architecte en avait réservé l'emplacement à l'extrémité de l'aile neuve. Les travaux de gros œuvre furent commencés dès 1685, mais furent vite interrompus en raison de guerres et des difficultés financières de la fin du règne.

Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes.

C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida enfin à donner l'ordre de commencer les travaux à son Premier architecte, Gabriel. Ceux-ci furent poussés activement et l'Opéra, achevé en vingt-trois mois, fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully. Depuis septembre 2009, l'Opéra Royal de Versailles, restauré après 13 millions d'euros de travaux de mise en sécurité, a réouvert au public. Château de Versailles Spectacles y propose une programmation lyrique, musicale et chorégraphique tout au long de la saison. Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Bryn Terfel, Roberto Alagna, Philippe Jaroussky, *Atys* dirigé par William Christie, y côtoient Angelin Preljocaj, Vanessa Paradis, le Ballet de Vienne, Marc Minkowski, Rolando Villazón ou Sir John Eliot Gardiner.

Cet enregistrement a été réalisé à l'Opéra Royal de Versailles.



*Château de Versailles Spectacles :  
Catherine Pégard Présidente  
Laurent Brunner Directeur*

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

# The Royal Opera House, Versailles

The construction of the Opera House at Versailles marked the culmination of nearly a century of projects: for although the auditorium was built only at the end of Louis XV's reign, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV first set up court at Versailles.

The king had entrusted Hardouin-Mansart and Vigarani with the task of designing a Salle des Ballets, and the architect had reserved a site for this purpose at the far end of the new wing. Work began on the shell in 1685, but was soon interrupted because of the wars and financial difficulties of the end of the reign.

Louis XV also shrank for a long time the costs involved, so that for nearly a century the French court had to be content with a small theatre (Salle de la Comédie) built beneath the Passage des Princes.

It was only in 1768 that the King, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, decided at last to order the commencement of building work to his leading architect, Gabriel. This was actively pursued, and the Opera House, completed in twenty-three months, was inaugurated on 16 May 1770, the day of the Dauphin's marriage to the Archduchess Marie-Antoinette, with a performance of Quinault and Lully's *Persée*.

Since September 2009, the Royal Opera House in Versailles, after restoration work costing 13 million euros to bring it up to safety standards, has once again been open to the public. Château de Versailles Spectacles presents a programme of opera, vocal and instrumental music, and dance throughout the season. Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Bryn Terfel, Roberto Alagna, Philippe Jaroussky, *Alys* conducted by William Christie rub shoulders with Angelin Preljocaj, Vanessa Paradis, the Vienna Ballet, Marc Minkowski, Rolando Villazón or Sir John Eliot Gardiner.

This recording was made at the Royal Opera of Versailles.

*Château de Versailles Spectacles:  
Catherine Pégard President  
Laurent Brunner Director*

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État – Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire,  
le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris  
et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.



## harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2016 © 2023  
Enregistrement public 27 et 28 juin 2016 à l'Opéra Royal du Château de Versailles  
dans le cadre de la saison musicale de Château de Versailles Spectacles

Direction artistique et montage : Sébastien Chonion

Prise de son : Sébastien Chonion, Cyrille Métivier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo couverture : Original Dennis, *Lady Femke with harp.*

Costume designer, ArtRageous Theatre © 2016

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

**harmoniamundi.com**  
**arts-florissants.org**  
**xavierdemaistre.com**