

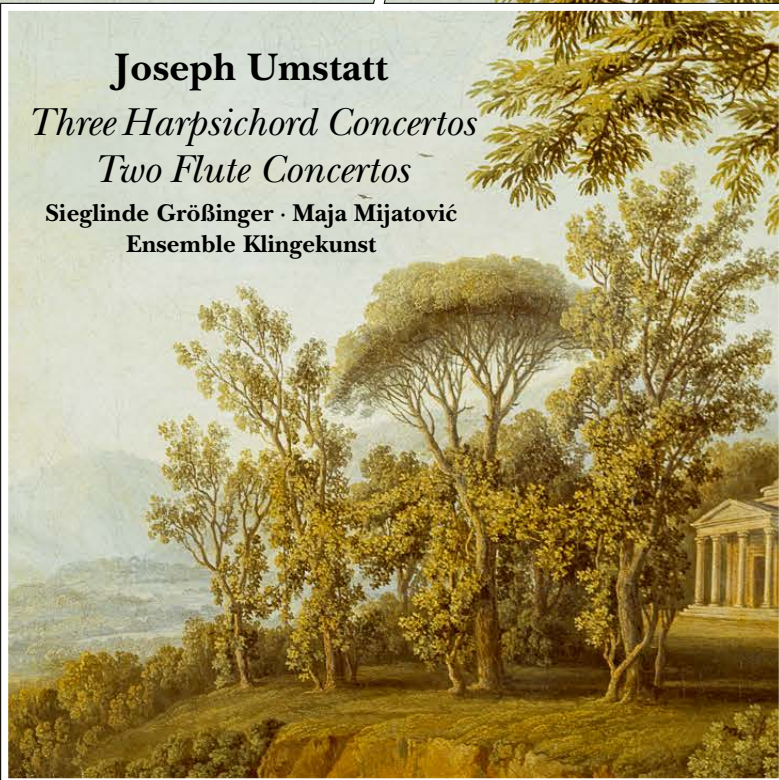
Joseph Umstatt

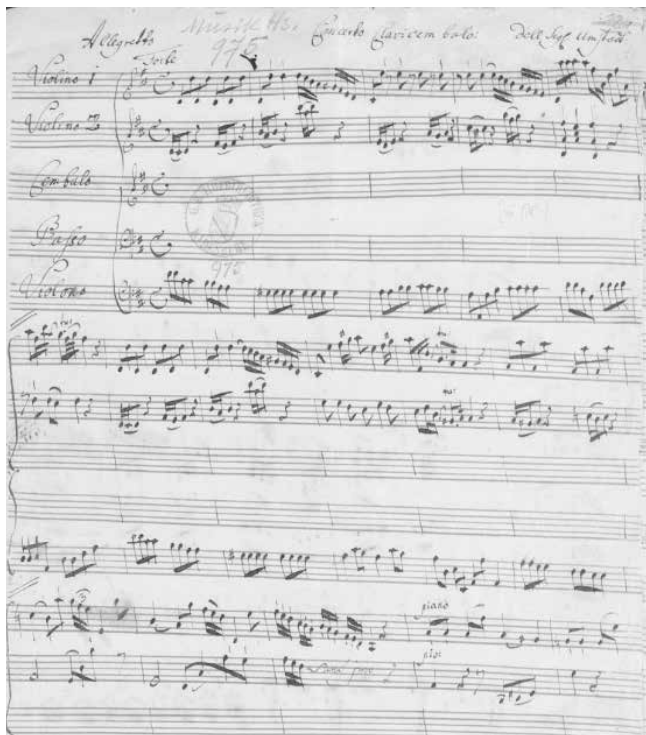
Three Harpsichord Concertos

Two Flute Concertos

Sieglinde Größinger · Maja Mijatović

Ensemble Klingekunst





Joseph Umstatt, Concerto Cembalo in D (Badische Landesbibliothek, D-KA, Sign. Mus.Hs. 975)

Joseph Umstatt 1711–1762

Concerto per il Clavicembalo, Violino unisono con Basso in sol maggiore 10'27

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | (ohne Bezeichnung) | 3'45 |
| 2 | Adagio | 3'13 |
| 3 | Allegro | 3'29 |

First recording (Manuscript: Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage)

Concerto per il Flauto Traverso Concertante, Violino Primo, Violino Secondo è Fondamento in sol maggiore 15'58

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Adagio | 4'03 |
| 5 | Allegro | 3'10 |
| 6 | Andante | 5'36 |
| 7 | Allegro | 3'09 |

First recording on historical instruments (Manuscript: Baden State Library Karlsruhe)

**Concerto per il Clavicembalo, Violino unisono
con Basso in fa maggiore**

11'46

- | | | |
|----|-----------|------|
| 8 | Larghetto | 2'43 |
| 9 | Allegro | 3'06 |
| 10 | Adagio | 3'11 |
| 11 | Allegro | 2'46 |

First recording (Manuscript: Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage)

**Concerto per il Flauto Traverso Concertante,
Violino Primo, Violino Secondo è Fondamento
in la maggiore**

15'11

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 12 | Un poco allegro | 4'47 |
| 13 | Adagio ma non troppo | 4'01 |
| 14 | Allegro quasi presto | 2'43 |
| 15 | Menuet | 3'51 |

First recording on historical instruments (Manuscript: Baden State Library Karlsruhe)

**Concerto per il Clavicembalo, Violino
Primo, Violino Secondo è Basso
in re maggiore**

9'42

16	(ohne Bezeichnung)	4'35
17	Adagio	3'00
18	Allegro	2'07

First recording (Manuscript: Baden State Library Karlsruhe)

Total time 63'38

Cadenzas:

Flute Concertos: Joseph Umstatt

Harpsichord Concertos: Maja Mijatović

Ensemble Klingekunst

Sieglinde Größinger Transverse flute

Maja Mijatović Harpsichord

Dimitris Karakantas Baroque violin

Karol Gostynski Baroque violin

Jenny Lippel Baroque violin (1–3 and 8–11)

Pavel Serbin Baroque cello

Herwig Neugebauer Violone

Für Christina
In tiefer Verbundenheit

Der österreichische Komponist **Joseph Umstatt** wurde am 5. Februar 1711 in Wien geboren, also nur wenige Monate vor dem Tod von Kaiser Joseph I. Dadurch decken sich seine Kindheit und Jugend zeitlich mit einer musikhistorisch hochspannenden Periode der großen stilistischen Umwälzungen. Dies lässt sich vor allem an der hochrepräsentativen Oper und dem Oratorium beobachten, also jenen Gattungen, die am Wiener Hof unter Kaiser Karl VI. (1711–1740) eine besondere Blüte erlebten. Der auf der Gleichheit der Stimmen basierende kontrapunktische Stil wurde allmählich durch den hierarchisch aufgebauten homophonen Stil ersetzt, mit Bass als Fundament und der charakteristischen Hervorhebung der (Gesangs- oder Instrumental-) Oberstimmung. Es war gerade diese grundlegende Veränderung im kompositorischen Satz, die in Oper und Oratorium zu einer rasanten Entwicklung der gesanglichen und instrumentalen Virtuosität und Hand in Hand damit zur Entstehung des zierlichen »galanten« Stils führte.

Die ausgezeichneten Instrumentalisten der Wiener Hofkapelle kamen aber dennoch auf ihre Kosten, denn es waren sowohl die herausfordernden *tutti*- als auch die obligaten Solostimmen und Solopassagen in den musikdramatischen Werken, die maßgeblich die Entwicklung des virtuosens instrumentalspiels beeinflussten. Darüber hinaus lässt sich überhaupt die Beziehung zwischen Oper und Instrumentalkonzert als sehr eng bezeichnen. So war es in Übereinstimmung mit dem erklärten »einzigen(!) Ziel der Tonkunst in jener Zeit – der »Pflicht«, menschliche Emotionen (»Affekte«) musikalisch abzubilden – in der Oper wie im Konzert die affektbetonte Musiksprache, die das musikalische Geschehen beherrschte, wobei die verschiedenen Ausdrucksmittel quasi direkt aus der textgebunde-

nen Musik (Oper, Oratorium) in die Instrumentalmusik übernommen wurden. Der homophone Stil machte wiederum die Hervorhebung der Solostimme überhaupt erst möglich.

Doch wie wir es nicht zuletzt auch an den hier vorgestellten Instrumentalkonzerten Umstatts beobachten können, bekam die Vorherrschaft der Solostimme bald eine Eigendynamik, und zwar in Form von ausufernder Virtuosität. Hier stehen wir am Scheideweg der Musikgeschichte, denn obwohl die affektdarstellende »Pflicht« der Tonkunst bis ins späte 19. Jahrhundert kaum an Gültigkeit eingebüßt hatte, war es die Gesangs- und Instrumentalvirtuosität mit oft inhaltlosen Passagen, Läufen, Akkordzerlegungen, virtuosens Kadenzen, die allmählich die Oberhand gewann. Dies führte wiederum dazu, dass die musikalische Affektdarstellung, die auf möglichst naturgetreuer Nachahmung menschlicher Emotionen mit musikalischen Mitteln basierten, in den Hintergrund trat. Wenn auch diese Entwicklung von den zeitgenössischen Musikgelehrten stark kritisiert wurde (so forderte etwa der deutsche Komponist und Musikpädagoge C. Ph. E. Bach im Jahr 1753 auf S. 119 seiner Klavierschule »*Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel ...*«), sollte sie dennoch die Zukunft bestimmen. Mächtige Unterstützung erlebte die aufkeimende Virtuosität durch die Entstehung öffentlicher Opernhäuser und des öffentlichen Konzerts, in dem der musikalisch hochgebildete Adel durch finanzkräftige Bourgeoisie und die Gesetzte des Marktes ersetzt wurde.

Das Wissen um diesen musikhistorischen Kontext hilft dem heutigen Publikum entscheidend, die Musiksprache der vorliegenden Konzerte Joseph Umstatts zu verstehen. War dieser Komponist, wie vermutet wird, tatsächlich ein Schüler des kaiser-

lichen Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux, so konnte er diese stilistischen Umwälzungen sozusagen aus erster Hand empfangen. Dennoch war es freilich nicht nur Wien, wo Umstatt künstlerische Impulse sammelte, seine Karriere entwickelte sich nämlich durchaus »europäisch«. Über Umstatts Kindheit in Wien ist zwar nur wenig bekannt, zwischen 1727 und 1730 besuchte er das bedeutende Jesuiten-Kolleg in Tyrnau (Trnava) in der Slowakei, wobei er gleichzeitig eine Anstellung als Organist bei Graf Mikuláš Esterházy innehatte. Danach diente er von 1732 bis mindestens 1736 als *musicus* in der Kapelle des bedeutenden Kunstmäzens und Pressburger Erzbischofs Imre Esterházy, eines Vertrauten von Kaiser Karl VI. und Maria Theresia. Zwischen den Jahren 1741 und (zuminde) 1748 wirkte Umstatt als *Capellmeister* in der Kapelle des musikliebenden Grafen Johann Baptist Leopold Dietrichstein in Brünn (Brno), Boskowitz (Boskovice) und Nikolsburg (Mikulov). Besonders wichtig erscheint die Tatsache, dass Umstatt von dem sächsischen Premierminister Graf Heinrich von Brühl, zugleich bedeutender Mäzen und Kunstsammler, als *maestro di capella* in Dresden engagiert wurde, wo zur selben Zeit Johann Adolph Hasse als Hofkapellmeister tätig war, einer der wichtigsten Vertreter des neuartigen homophonen Stils. Im Jahr 1752 wurde Umstatt schließlich als fürstbischöflicher Hofkomponist und Hofkapellmeister in Bamberg engagiert, wo er nach einer überaus produktiven Schaffensperiode am 24. Mai 1762 starb. Obwohl dieser Komponist heutzutage nur wenigen Musikspezialisten bekannt ist, hinterließ er ein breit gefächertes Œuvre, wobei er dem Bedarf seiner Brotherrn entsprechend sowohl Kirchenmusik wie Oratorien, Messen (so etwa die *Missa Natalitia*, *Missa Sit nomen Domini benedictum* oder *Missa Pastoralis*) und Re-

quien, als auch weltliche musikdramatische Werke komponierte. Überliefert sind von ihm aber auch Kammermusiken sowie Sinfonien und Konzerte. Seine Werke lassen sich in zahlreichen deutschen, österreichischen, ungarischen und tschechischen Archiven sowie sogar in den USA finden.

Die vorliegende Aufnahme bietet mit drei Cembalokonzerten und zwei Flötenkonzerten einen wertvollen Einblick in das kammermusikalische Schaffen dieses Komponisten; bei dem *Concerto ex G | à | Cembalo* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/14), dem *Concerto/ Per il clavicembalo/ [in] F./* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/12) sowie dem *Concerto Clavicembalo [ex D]* (Karlsruhe D-KA, Sign. Mus.Hs. 975) handelt es sich überhaupt um Ersteinspielungen. Dennoch bieten auch die übrigen zwei Werke einen besonderen musikalischen Genuss, stellen sie doch Ersteinspielungen auf historischen Instrumenten dar.

In Bezug auf den oben beschriebenen musikhistorischen Hintergrund lässt sich dabei sagen, dass diese Instrumentalkonzerte ein faszinierendes musikalisches Dokument für das »Aufeinanderprallen« von Affektdarstellung und spieltechnischer Brillanz als zwei führende Kräfte in der Musik um 1750 darstellen.

So wird etwa der erste Satz des dreisätzigen *Concertos ex G | à | Cembalo / Viol: unis: / con / Fundamento* (Berlin D-B, Sign. Mus.ms. 22156/14), ein *Allegro*, durch ein melodisch aufsteigendes und stets wiederkehrendes Thema mit punktiertem Rhythmus dominiert, einem typischen Merkmal des »Majestätischen« oder des »Erhabenen«. Charakteristisch ist auch die Unisonoführung der beiden begleitenden Violinstimmen, die zur Klang- (und dadurch auch Charakter-)verstärkung im Sinne von (imperialer) »Stärke« führt. Dieses im

18. Jahrhundert überaus oft eingesetzte Ausdrucksmittel kehrt zwar immer wieder zurück, dennoch ist der Satz klar durch virtuose Passagen wie Läufe oder diverse Akkordzerlegungen des Solocembalos geprägt. Der zweite Satz (*Adagio*) bringt wiederum eine überaus zierlich gestaltete melodische Linie, die durch kleingliedrige Melodik und zahlreiche Verzierungen der Cembalostimme wie der Begleitung die typischen Merkmale des sog. galanten Stils aufweist. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die überaus simple Begleitung: Während die rechte Cembalohand sich in Ausführung von melismatischer Melodie vertieft, beschränkt sich die linke Hand mit den Begleitstimmen auf harmonische Unterstützung in Form von simplen Tonrepetitionen (im Übrigen ein Charakteristikum der Hervorhebung der Solostimme im Rahmen des homophonen Satzes). Nicht zuletzt basiert auch der dritte Satz (*Allegro*) zwar auf einfach gehaltenen Melodik und rhythmisch durchsichtiger Struktur, die zusammen mit der Tonart G-Dur und dem leichten, »fröhlichen« $\frac{3}{8}$ -Takt freudige, unbeschwerte Affekte abbilden, die Cembalostimme überschreitet diesen Affektrahmen aber auch hier durch diverse Elemente der virtuellen Technik wie Läufe (*tiraten*), schnelle Verzierungen, virtuose Figurationen oder gebrochene Akkorde.

Noch deutlicher kommen diese stilistischen Tendenzen im Sinne von ausufernder Virtuosität im *Concerto /per il/ Flauto Traverso, Concertante* in G-Dur (Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Sign. Mus. Hs. 985, 976), denn während sich das Cembalo schon im 16. Jahrhundert als virtuos Soloinstrument etablieren konnte und prinzipiell als geeignet zum Ausdruck verschiedener Affekte galt, wurde die Traversflöte (*Flauto traverso, Flauto traversière*, auch »deutsche«

Flöte, *German flute* u. ä. genannt) aufgrund ihres süßen Klanges ursprünglich recht einseitig vor allem zur Darstellung sanfter, lieblicher Affekte oder (pastoralen) Ruhe verwendet. So meint auch der italienische Komponist und Violinist Francesco Geminiani (1687–1762), dass die Stärke dieses Instruments im Kantablen liege und nicht in schnellen Sätzen mit Arpeggien oder springenden Noten (*«... that the Excellence of this Instrument consists in the Cantabile, as that gives Time to regulate the Breath, and not in swift Movements where there are Arpeggio[s] and Jumping Notes.»* (*Rules For Playing in a true Taste* op. 8, um 1748, *The Preface*). Betrachten wir nun das vorliegende *Concerto* in G-Dur, zeigt sich auch hier, dass Umstatt sich zwar sehr wohl an der ursprünglichen Auffassung von der Traversflöte als »liebliches« Instrument orientierte, gleichzeitig aber diesen relativ eng gesetzten Rahmen sprengte. So zeichnet sich der erste Satz dieses viersätzigen *Concertos* (*Adagio*, C-Takt) durch die für die Traversflöte charakteristische, liebliche Melodik aus; die ausschweifenden Verzierungen, die nach dem Vorbild der Gesangsbegleitung in der Oper nur spärlich begleitet werden, lassen aber bald spieltechnisches Können in den Vordergrund treten. Der zweite Satz (*Allegro*) ist zwar durch eine Gegenüberstellung kontrastierender Motive gekennzeichnet, indem nach einem energischen Anfang ein melancholischer Abschnitt folgt; die Solopassagen der Flöte behalten dennoch fast durchgehend ihren brillanten Charakter. Erwähnenswert sind hier virtuose Akkordzerlegungen in der Solostimme, die von gehaltenen Tönen der Violinen begleitet werden: eine ebenso aus der Oper bekannte Vorgangsweise, die der klanglichen Dominanz der Solostimme diene.

Während sich Umstatt im dritten Satz (*Andante*) neben der Tonart e-Moll, dem langsamen Tempo, der übersichtlichen, wenn auch gelegentlich ausschweifenden Melodik mit dominierenden Seufzerfiguren noch am ehesten an die ursprüngliche Auffassung von der Flöte hielt, schließt das *Concerto* mit einem geradezu burlesken G-Dur-*Allegro* im $\frac{3}{8}$ -Takt mit Passagen, Tiraten, Trillern, allesamt Elementen, die vom »Ruhigen« oder »Pastoralen« nicht weiter entfernt sein könnten.

Diese Charakteristik lässt sich im Wesentlichen auch für die übrigen drei Konzerte anwenden, für das viersätzigte *Concerto/ Per il clavicembalo/ [in] F* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/12), das viersätzigte [*Concerto per il Flauto Traversiere, Violino Primo, Violino Secondo e Fondamento ex A*] (Badische Landesbibliothek, D-KA, Sign. Mus.Hs. 983), sowie das dreisätzigte *Concerto Clavicembalo in D-Dur* (Badische Landesbibliothek, D-KA, Sign. Mus.Hs. 975), denn in all diesen Werken ist es das Soloinstrument, das das musikalische Geschehen klar – und oft als eine Gegenkraft zu dem jeweils dargestellten bzw. angedeuteten Affekt – dominiert. Besonders hervorzuheben sind hier der vierte Satz (*Allegro*) des *Concerto Per il Clavicembalo* in F (Sign. D-B, Mus.ms. 22156/12), in dem nicht nur die rechte, sondern oft auch die *linke* Cembalohand die virtuoson Figuren übernimmt.

Spieltechnisch vergleichbar herausfordernd ist der zweite Satz des Flötenkonzertes in A-Dur (D-KA, Sign. Mus.Hs. 983), in dem die Solostimme mit ihren ausschweifenden Läufen eher an vergleichbare Violinkonzerte als an das »Pastorale« erinnert. So ist es in diesem *Concerto* bloß das Menuett, in dem die Flöte über weite Strecken im Unisono die ruhige Melodieführung der Violinen verstärkt oder aber selbständig ruhig agiert, weshalb dieser Satz

auch regelrecht aus dem Rahmen der virtuoson Literatur fällt. Auf eine andere Weise interessant ist wiederum der erste Satz des *Concerto Clavicembalo* in D-Dur (Badische Landesbibliothek, Sign. D-KA Mus.Hs. 975), in dem die wiederholt auftretenden Einwürfe des Begleitensembles (16 ab 1'01 bzw. 2'30) ähnlich wie die überaus kontrastreiche Melodik stark an die hochaffektive Musiksprache im begleiteten Opernrezitativ (*recitativo accompagnato*) erinnern. Bemerkenswert ist in diesem Kontext auch die Tatsache, dass sich in der Abschrift des Flötenkonzerts in A-Dur, ähnlich wie in jenen des Flötenkonzerts in G-Dur (D-KA, Sign. Mus. Hs. 985, 976) zeitgenössische virtuose Kadenzen finden lassen. Somit stellen die hier vorliegenden Konzerte Umstatt nicht nur wertvolle Quellen zur Entwicklung des frühen Instrumentalkonzerts und der Spieltechnik um 1750 dar, sondern auch in Bezug auf die Aufführungspraxis.

– Dagmar Glüxam

Univ. Doz. Dr. Dagmar Glüxam, Musikhistorikerin, Herausgeberin, Geigerin und Kinderbuchautorin, Malerin, Universitätsdozentin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien und Musikuniversität Wien, Gastprofessorin (u. a. an der Universität in Chengdu), ist Spezialistin für Historische Aufführungspraxis. Mehr Informationen zum Affekt in der Musik finden sich in ihrem neuesten Buch »*Aus der Seele muß man spielen ...*« *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation* (Wien 2020). Zu diesem Thema hält sie Vorträge und Workshops an verschiedenen europäischen Universitäten.

Sieglinde Gröbinger studierte Querflöte und Traversflöte in Wien, Graz, Oslo, Amsterdam und Brüssel. Zu ihren Lehrern zählten Dieter Flury, Robert Wolf, Torkil Bye, Abbie de Quant und für die Traversflöte Barthold Kuijken, Frank Theuns, Gertraud Wimmer und Marten Root. Diplome mit Auszeichnung.

Sie spielt als Soloflötistin in führenden Originalklangorchestern wie dem Concentus Musicus Wien, dem L'Orfeo Barockorchester, Barucco Consort, Ensemble Prisma u. a. Sie konzertierte außerdem mit Il Giardino Armonico, Armonia Atenea, Wiener Akademie, Bach Consort Wien, Salzburger Hofmusik, Münchner Hofkapelle, Orchestra of the Age of Enlightenment London, Mozarteum Orchester Salzburg, Haydn Philharmonie, Kärntner Sinfonieorchester uvm.

Auftritte bei namhaften Festivals wie den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche Salzburg, der Styriarte, dem Carinthischen Sommer, Bachfest Lausanne, Wien Modern, den Klangspuren Schwaz, Trigonale, Osterklang Wien, Barocktage Stift Melk, u.v.m. sowie Tourneen in Europa, Mittel-, Südamerika und Asien.

Sie ist Mitglied des *ensemble minui*, welches mit zwei CD-Aufnahmen in mehreren Kategorien für den OPUS Klassik nominiert war. Sie war außerdem über 10 Jahre Mitglied des neuen Musik Ensembles Platypus mit welchem sie unzählige Uraufführungen in Europa und Übersee gespielt hat. Sieglinde Gröbinger ist Gründungsmitglied des 2020 ins Leben gerufenen *Kärntner Barockorchesters*.

Seit 2004 Unterrichtstätigkeit an Musikschulen in Österreich, sowie seit 2022 an der Gustav Mahler Privatuniversität für Musik Klagenfurt.

Maja Mijatović wuchs in Sarajevo, Bosnien und Herzegowina, auf. Sie studierte zunächst Flöte an der Musikakademie in Sarajevo und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Dort entdeckte sie ihre Leidenschaft für das Cembalo, das sie bei Wolfgang Glüxam studierte. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie bei Sally Sargent, Augusta Campagne, Eugène Michelangeli und Reinhard Führer.

Das breite Repertoire der Alten Musik und die musikalische Sprache der zeitgenössischen Avantgarde bilden die Schwerpunkte ihrer künstlerischen Arbeit. Ihre enge Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten führte zu zahlreichen Uraufführungen neuer Cembalowerke, von Solowerken bis hin zum Konzert, von denen einige auf ihrer CD *to catch a running poet* (NEOS Music) zu hören sind. Die Aufnahme wurde 2019 vom Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Sie ist Mitbegründerin des Ensembles Klingekunst, arbeitet mit Ensembles wie Platypus, Wiener Col-lage, PHACE, oenm und Die Reihe zusammen und trat bei Festivals für Alte und Neue Musik auf, darunter Prix Annelie de Man Amsterdam, Warschauer Herbst, Wien Modern und ORF musikprotokoll.

Das **Ensemble Klingekunst** lässt den bereits bei Telemann und Mattheson verwendeten Begriff zum vielseitigen Konzept werden: In seiner ureigensten Bedeutung als Musik in all ihren Ausdrucksmöglichkeiten steht Klingekunst für ausdrucksvolles und leidenschaftliches Musizieren. 2009 von Sieglinde Gröbinger und Maja Mijatović gegründet, bildet Klingekunst einen Pool von Künstlern, der sich zur Realisierung außergewöhnlicher Projekte zusammenfindet. Wenngleich die fundierte Auseinandersetzung mit historischer Aufführungs-

praxis der Ensemblearbeit zugrunde liegt, steht doch die lebendige Musikvermittlung an vorderster Stelle. Dabei werden nicht nur kostbare Raritäten (wie unbekannte Musik aus Wien aus der Zeit Maria Theresias) wieder entdeckt und bekannten Meisterwerken gegenübergestellt, sondern auch neue, spannende Rahmen entworfen wie in Form der barocken Kriminalgeschichte.

Mehrfache Live Konzerte im österreichischen Kultursender Ö1 im Rahmen von Bernhard Trehbuchs »Italia Mia« sowie als Gast bei »Ö1 Alte Musik – neu interpretiert«.

Bisherige Auftritte gab das Ensemble u. a. dem Barockfestival St. Pölten, dem Brunnenthaler Konzertsommer, im Händel Haus Halle (D), den Schlosskonzerten Thun (CH), den Reihen Alte und Neue Musik in St. Ruprecht, in Kufstein, der Remise Bludenz, bei Wien Modern sowie im Rahmen der Jeunesse in Wien und Tirol.

Ihre erste CD »Denn Du weißt die Stunde nicht! eine barocke Kriminalgeschichte« erschien im November 2012. Die zweite CD mit Ersteinspielungen der frühesten Wiener Flötenkonzerte erschien im Mai 2017 bei dem deutschen Label **cpo** und wurde mit dem *Pasticcio Preis* des Österreichischen Rundfunks ausgezeichnet. Auch die weiteren CDs mit Weltersteinspielungen unbekannter Musik wurden von der internationalen Presse hochgelobt und rezensiert.



Sieglinde Größinger

The Austrian composer **Joseph Umstatt** was born on 5 February 1711 in Vienna, only a few months before the death of Emperor Joseph I. Thus, his childhood and youth coincided with a very exciting period of music history featuring great stylistic upheaval. This can be observed above all in highly characteristic operas and oratorios, genres that flourished at the Viennese court under Emperor Charles VI (1711–1740). The contrapuntal style based on the equality of voices was gradually replaced by the hierarchically structured homophonic style, with the bass as the foundation and a characteristic emphasis on the (vocal or instrumental) upper voice. It was precisely this fundamental change in compositional structure that led to rapid developments in vocal and instrumental virtuosity in operas and oratorios and at the same time to the emergence of the sensitive or 'gallant' style.

The outstanding instrumentalists of the Vienna Court Orchestra nevertheless were worth every penny they were paid, as it was the challenging *tutti* parts and the obligato solo parts and passages in these dramatic works that had a decisive influence on the development of virtuoso instrumental playing. Furthermore, there is indeed a close relationship between opera and instrumental concertos. In accordance with the declared 'sole' (!) aim of musical art at that time – the "duty" to depict human emotions ('affects') musically – the musical language that dominated both opera and concert music emphasised affect, with the various means of expression being taken almost directly from text-based music (opera, oratorio) into instrumental music. The homophonic style, in turn, made it possible to highlight the solo part in the first place.

However, as we can observe not least in the instrumental concertos by Umstatt presented here,

the predominance of the solo part soon gained a life of its own with its every greater virtuosic demands. Here we stand at a crossroads in music history. Although the 'duty' of musical art to represent emotion had hardly lost any of its validity until the late 19th century, it was vocal and instrumental virtuosity with passages, runs, arpeggios and virtuoso cadenzas written for their own sake, that gradually gained the upper hand. This in turn led to the musical representation of affects, based on imitating human emotions as faithfully as possible using musical means, receding into the background. Although this development was strongly criticised by contemporary musicians (for example, German composer and music teacher C. P. E. Bach wrote in 1753 on page 119 of his piano method, "One must play from the soul, and not like a trained bird..."), it was nevertheless to shape the future. The burgeoning virtuosity received powerful support from the emergence of public concerts and opera houses, in which the financially powerful bourgeoisie and the laws of the market replaced the musically highly educated aristocracy.

Knowledge of this historical context is crucial in understanding the musical language of Joseph Umstatt's concertos. If he was indeed a pupil of the imperial court conductor Johann Joseph Fux, as is believed, then he was able to experience these stylistic upheavals first-hand, so to speak. However, it was not only in Vienna that Umstatt acquired his artistic inspiration; his career developed in a 'European' manner. Little is known about Umstatt's childhood in Vienna, but between 1727 and 1730, he attended the renowned Jesuit College Trnava in Slovakia, while also working as organist for Count Mikuláš Esterházy. From 1732 until at least 1736, he then served as a musician in the ensemble of an im-

portant patron of the arts, the Archbishop of Pressburg Imre Esterházy, who was a confidant of Emperor Charles VI and Maria Theresa. Between 1741 and (at least) 1748, Umstatt served as *Capellmeister* of the orchestra of the music-loving Count Johann Baptist Leopold Dietrichstein in Brno, Boskovice and Mikulov. The fact that Umstatt was engaged as *maestro di capella* in Dresden by the Saxon Prime Minister, Count Heinrich von Brühl, who was also an important patron and art collector, is also especially significant. At the same time, Johann Adolph Hasse, one of the most important exponents of the new homophonic style, was working in Dresden as court conductor. In 1752, Umstatt was ultimately appointed court composer and court conductor in Bamberg to the prince bishop. After an extremely prolific period, he died there on 24. May 1762. Although he is known today only to a few musicologists, he left behind a wide-ranging oeuvre of sacred music such as oratorios, masses (including *Missa Natalitia*, *Missa Sit nomen Domini benedictum* and *Missa Pastoralis*) and requiems, as well as secular operas, in keeping with the demands of his patrons. However, chamber music, symphonies and concertos have also survived. His works can be found in numerous German, Austrian, Hungarian and Czech archives, and even in the USA.

With three harpsichord concertos and two flute concertos, this recording offers valuable insight into the chamber music of this composer; the *Concerto ex G | à | Cembalo* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/14), the *Concerto/ Per il clavicembalo/ [in] F./* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/12) and the *Concerto Clavicembalo [ex D]* (Karlsruhe D-KA, Sign. Mus.Hs. 975) are all first recordings. The other two works also offer a special musical treat, as they are first recordings on historical instruments.

With regard to the aforementioned history, these instrumental concertos are a fascinating musical document of the 'clash' between the expression of affect and technical virtuosity as two leading forces in music around 1750.

The first movement of the three-movement *Concerto ex G | à | Cembalo / Viol: unis: / con / Fundamento* (Berlin D-B, Sign. Mus.ms. 22156/14), an *allegro*, is dominated by a melodically ascending and constantly recurring theme with dotted rhythms, a typical feature of the "majestic" or "sublime". Another characteristic feature is the union of the two accompanying violin parts, which serves to reinforce the sound (and thus also the character) in the sense of (imperial) 'strength'. Although this expressive device, which was used extensively in the 18th century, recurs frequently, the movement is clearly characterised by virtuoso passages such as runs and various arpeggios in the solo harpsichord. The second movement (*Adagio*) again features an extremely delicate melodic line, which displays the typical characteristics of the so-called galant style with its finely articulated melodies and numerous figurations in both the harpsichord part and the accompaniment. The extremely straightforward accompaniment is characteristic in this context. While the right hand melody of the harpsichord is preoccupied with melismas, the left hand's accompanying voices are limited to harmonic support in the form of simple tone repetitions (incidentally, a characteristic feature of the emphasis on the solo voice in the context of homophonic composition). Not least, the third movement (*Allegro*) is also based on simple melodies and a clear rhythmic structure, which, together with the key of G major and the light, 'cheerful' $\frac{3}{4}$ time, convey a joyful, carefree affect. However, the harpsichord part

transcends this affective framework through various elements of virtuoso technique such as runs (*tirati*), rapid ornamentation, virtuoso figurations and arpeggios.

These stylistic tendencies are even more evident in the ebullient virtuosity of the *Concerto /per il/ Flauto Traverso, Concertante* in G major (digital collection of the Badische Landesbibliothek Karlsruhe, sign. Mus. Hs. 985, 976). While the harpsichord had already established itself as a virtuoso solo instrument by the 16th century and was generally considered suitable for expressing a variety of affects, the transverse flute (*Flauto traverso, Flauto traversière*, also known as the “German flute”, etc.) was originally used quite one-sidedly, mainly to represent gentle, lovely affects or (pastoral) tranquility due to its sweet sound. The Italian composer and violinist F. Geminiani (1687–1762) once wrote ‘... that the Excellence of this Instrument consists in the Cantabile, as that gives Time to regulate the Breath, and not in swift Movements where there are Arpeggi[oi]s and Jumping Notes.’ (Rules For Playing in a true Taste op. 8, around 1748, The Preface.) When considering the *Concerto* in G major, it becomes apparent that Umstatt was indeed guided by the original conception of the transverse flute as a ‘sweet’ instrument, but at the same time broke out of this relatively narrow convention. The first movement of this four-movement *concerto* (*Adagio*, common time) is characterised by the sweet melodies typical of the transverse flute, while the extravagant ornamentation, which is sparsely accompanied in the style of opera, soon gives way to technical virtuosity. The second movement (*Allegro*) is characterised by a juxtaposition of contrasting motifs with an energetic beginning followed by a melancholic section; nevertheless, the solo passag-

es for the flute retain their brilliant character almost throughout. The virtuoso arpeggios in the solo part, accompanied by sustained notes in the violins are worth mentioning here. This is a technique also familiar in opera and serves to emphasise the sonic dominance of the solo part.

While Umstatt’s third movement (*Andante*) still adheres most closely to the original conception of the flute, with its key of E minor, slow tempo, and clear, albeit occasionally rambling, melodies dominated by sighing figures, the *concerto* concludes with an almost burlesque *Allegro* in G major and $\frac{3}{8}$ time, featuring passages, ornaments, trills – all elements that could not be further removed from anything “calm” or “pastoral”.

This characteristic essentially applies to the other three concertos as well, including the four-movement *Concerto/ Per il clavicembalo/ [in] F* (Berlin, D-B, Sign. Mus.ms. 22156/12), the four-movement [*Concerto per il Flauto Traversiere, Violino Primo, Violino Secondo è Fondamento ex A*] (Badische Landesbibliothek, D-KA, sign. Mus.Hs. 983), and the three-movement *Concerto Clavicembalo in D major* (Badische Landesbibliothek, D-KA, sign. Mus.Hs. 975). In all these works, the solo instrument clearly dominates the musical events – often as a counterforce to the affect depicted or suggested. The fourth movement (*Allegro*) of the *Concerto Per il Clavicembalo in F* (Sign. D-B, Mus.ms. 22156/12), is particularly noteworthy. Here, not only the right hand but also the *left* hand of the harpsichord is assigned virtuoso figurations. The second movement of the *Flute Concerto in A major* (D-KA, sign. Mus.Hs. 983) is similarly challenging in terms of playing technique, with the flute solo part and its extravagant runs more reminiscent of comparable violin concertos than of a ‘pastorale’. In this *Con-*

certo, it is only in the *Menuett* that the flute largely reinforces the calm melody of the violins in unison or acts independently in a tranquil manner, thereby falling completely outside the scope of virtuoso literature. In another way, the first movement of the *Concerto Clavicembalo in D major* (Badische Landesbibliothek, sign. D-KA Mus.Hs. 975) is striking. Here, the repeated interjections of the accompanying ensemble (bars 23–33 and 74–91) are similar to the contrasting melodies reminiscent of the highly affective musical language of accompanied opera recitative (*recitativo accompagnato*). In this context, it is noteworthy that contemporary virtuoso cadenzas can also be found in the surviving copies of the Flute Concerto in A major, as well as in the Flute Concerto in G major (D-KA, sign. Mus. Hs. 985, 976). The concertos by Umstatt presented here are therefore not only valuable sources documenting the development of early instrumental concertos and playing technique around 1750, but also in terms of performance practice.

– Dagmar Glüxam

Dr. Dagmar Glüxam, music historian, editor, violinist, children's book author, painter, university lecturer in historical musicology at the University of Vienna and the Vienna University of Music, visiting professor (including at the University of Chengdu), is a specialist in historical performance practice. More information on affect in music can be found in her latest book, *Aus der Seele muß man spielen ... Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhundert und ihre Auswirkung auf die Interpretation* (Vienna, 2020). She gives lectures and workshops on this topic at various European universities.



Maja Mijatović

Sieglinde Größinger studied flute and transverse flute in Vienna, Graz, Oslo, Amsterdam and Brussels. Her flute teachers include Dieter Flury, Robert Wolf, Torkil Bye, Abbie de Quant and her transverse flute teachers were Barthold Kuijken, Frank Theuns, Gertraud Wimmer and Marten Root. She was awarded a diploma with distinction.

Sieglinde plays principal flute in leading early music orchestras such as Concentus Musicus Wien, the L'Orfeo Baroque Orchestra, the Barucco Consort and Ensemble Prisma. She has also collaborated with Il Giardino Armonico, Armonia Atenea, the Wiener Akademie, Bach Consort Vienna, Salzburger Hofmusik, Münchner Hofkapelle, the Orchestra of the Age of Enlightenment London, Mozarteum Orchester Salzburg, Haydn Philharmonie, Kärntner Sinfonieorchester and many others.

She has performed at renowned festivals such as the Salzburg Festival, the Salzburg Mozart Festival, the Styriarte, the Carinthian Summer Festival, the Lausanne Bach Festival, Wien Modern, Klangspuren Schwaz, the Trigonale, the Vienna Easter Festival, the Stift Melk Baroque Festival and many others. Concert tours have taken her to Europe, Central and South America and Asia.

She is a member of *ensemble minui*, whose two CDs have been nominated in several categories for an OPUS Klassik award. Beyond that, she was a member of the new music ensemble Platypus for 10 years, with whom she premiered innumerable works in Europe and overseas. Sieglinde Größinger has been a member of the Carinthian Baroque Orchestra since its founding in 2020.

Since 2004, she has been teaching at music schools in Austria, and since 2022 at the Gustav Mahler Private University of Music in Klagenfurt.

Maja Mijatović grew up in Sarajevo, Bosnia and Herzegovina. She initially studied flute at the music academy in Sarajevo and at the University of Music and Performing Arts in Vienna. There she discovered her passion for the harpsichord, studying with Wolfgang Glüxam. She received further artistic inspiration from Sally Sargent, Augusta Campagne, Eugène Michelangeli and Reinhard Führer.

The broad repertoire of early music and the musical language of the contemporary avant-garde are her main artistic interests. Her close collaboration with contemporary composers has resulted in numerous premieres of new works for harpsichord ranging from solo pieces to concertos. Several of them can be heard on her CD to *catch a running poet* (NEOS Music), which received the German Record Critics' Award in 2019.

She is a founding member of Ensemble Klingekunst and regularly performs with ensembles such as Platypus, Wiener Collage, PHACE, oenm and Die Reihe. She has performed at festivals for early music and new music, including the Prix Annelie de Man Amsterdam, Warsaw Autumn, Wien Modern und ORF musikprotokoll.

Ensemble Klingekunst transforms this original term used by Telemann and Mattheson into a multifaceted concept. In its most original meaning as "music in all its expressive possibilities", Klingekunst stands for expressive and passionate music-making. Founded by Sieglinde Größinger und Maja Mijatović in 2009, Klingekunst is a core of artists who come together to realize extraordinary projects. Although the ensemble's work is based on a thorough examination of historical performance practice, conveying exciting music is its primary focus. Not only are precious rarities (such as unknown music

from Vienna from the time of Maria Theresa) rediscovered and juxtaposed with well-known masterpieces, but new, exciting concert formats are also presented, such as Baroque crime stories.

The ensemble has been broadcast in several live concerts on Austrian radio station Ö1 as part of Bernhard Trehbuch's "Italia Mia" and as a guest on "Ö1 Alte Musik-neu interpretiert" (Early Music Re-interpreted).

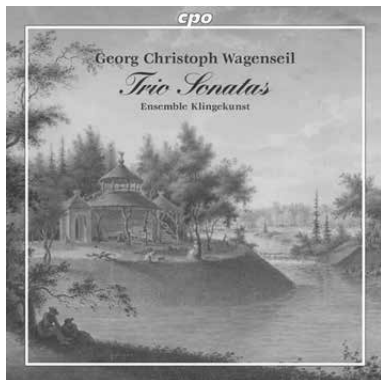
The ensemble has performed at the St. Pölten Baroque Festival, the Brunnenthal Summer Festival, the Handel House in Halle (Germany), the Castle Concerts in Thun (Switzerland), the Old and New Music series in St. Ruprecht, in Kufstein, at the Remise Bludenz, at Wien Modern and as part of the Jeunesse in Vienna and Tyrol.

Their first CD, *Denn Du weißt die Stunde nicht!- eine barocke Kriminalgeschichte* (For You Know Not the Hour: A Baroque Crime Story), was released in November 2012. Their second CD with first recordings of early Viennese flute concertos was released in May 2017 by the German label **cpo** and was awarded the Pasticcio Prize by Austrian Radio. Other CDs featuring world premiere recordings of unknown music have also been highly praised and reviewed by the international press.



Already available

cpo 555 076-2



Already available

cpo 555 406-2

cpo 555 649-2

Recorded: Kapelle des Kollegium Kalksburg, Vienna, 2–5 July 2023

Recording Producer, Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Preparation of individual parts and scores: Stefan Potzmann and Sieglinde Größinger (flute concertos)

Helmut Kühnelt and Maja Mijatović (harpsichord concertos)

Cover: "Ideale Landschaft mit Merkur und Paris", 1785, by Philipp Hackert (1737–1807) from

Leipzig, Museum der Bildenden Künste. © Photo: akg-images, 2025

Photography: Lex Karely (p. 12) · Helmut Kühnelt (p. 16) · Johannes Starmühler (p. 20)

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@**cpo**.de

© 2025 – Made in Germany



Ensemble Klingekunst

cpo 555 649-2