

Joseph Woelfl
Streichquartette Op. 4 und Op. 10

FRANZ
GEISSENHOFS
INSTRUMENTE

Quatuor Mosaïques

Erich Höbarth und Andrea Bischof, Violine

Anita Mitterer, Viola

Christophe Coin, Violoncello



paladino music



Abb. auf S. 1:
Violine, Franz Geissenhof,
Wien 1806,
Inv.-Nr. SAM 683

Ill. on p. 1:
Violin, Franz Geissenhof,
Vienna 1806,
Inv.-No. SAM 683

Quatuor Mosaïques

Erich Höbarth und/and Andrea Bischof

Violinen, Franz Geissenhof,
Wien 1806,
Inv.-Nrr. SAM 683 und 684
Violins, Franz Geissenhof,
Vienna 1806,
Inv.-No. SAM 683 and 684

Anita Mitterer

Viola, Franz Geissenhof,
Wien 1797,
Inv.-Nr. SAM 685
Viola, Franz Geissenhof,
Vienna 1797,
Inv.-No. SAM 685

Christophe Coin

Violoncello, Franz Geissenhof,
Wien 1794,
Inv.-Nr. SAM 686
Violoncello, Franz Geissenhof,
Vienna 1794,
Inv.-No. SAM 686

Deutsch:	Seite
Franz Geissenhofs Instrumente	4
Joseph Woelfl	7

English:	page
<i>Franz Geissenhof's instruments</i>	12
<i>Joseph Woelfl</i>	15

FRANZ GEISSENHOFS INSTRUMENTE

Joseph Woelfl (1773 –1812)

Streichquartett Op. 4 Nr. 3, c-Moll

01 Allegro	7'46
02 Menuetto (Allegretto)	4'37
03 Adagio ma non troppo	7'35
04 Finale (Presto)	5'57

Streichquartett Op. 10 Nr. 4, G-Dur

05 Allegro	7'24
06 Menuetto (Allegro)	3'41
07 Andante	5'10
08 Prestissimo	4'16

Streichquartett Op. 10 Nr. 1, C-Dur

09 Allegro moderato	7'35
10 Andante	8'11
11 Menuetto (Allegro)	4'05
12 Allegro	5'26

Gesamtspielzeit / *total duration*: 74'00

FRANZ GEISSENHOF'S INSTRUMENTE

Druckzettel von
Franz Geissenhofs Violine
von 1806
Inv.-Nr. SAM 683

*Printed label of
Franz Geissenhof's violin
from 1806
Inv.-No. SAM 683*



Franz Geissenhof war der einflussreichste Geigenbauer zur Zeit der Wiener Klassik. Völlig zu Recht wurde er bereits kurz nach seinem Tod mit dem Beinamen eines „Wiener Stradivari“ bedacht, was nicht nur als eine schmeichelhafte Anspielung auf seine handwerklichen Fähigkeiten zu verstehen ist. Vielmehr bezieht sich dieser Ehrentitel auch auf die Tatsache, dass er im Lauf seines Schaffens zusehends Stilelemente des italienischen Geigenbaus, vor allem aber jene Stradivaris, in seine Instrumente einfließen ließ.

Geissenhof wurde 1753 in Füssen geboren, er stammte also so wie viele andere Geigenbauer, die sich in Wien niederließen, aus dem Allgäu. Sein Großvater mütterlicherseits war der Lautenmacher Andreas Resl. Obwohl dieser bereits drei Jahre nach Geissenhofs Geburt starb, wird die Umgebung, in der Geissenhof aufwuchs, wohl eine gewisse Affinität zum Instrumentenbau aufgewiesen haben. Es ist nicht bekannt, wo Geissenhof seine Lehrzeit zubrachte. In Wien hielt er sich ab Mai 1772 auf. Zu diesem Zeitpunkt zählte er 19 Jahre, ein Alter, in dem damals die Lehrzeit üblicherweise abgeschlossen war. Wir dürfen daher annehmen, dass er den Geigenbau in Füssen erlernt hat. Sein erster Arbeitgeber in Wien war der ebenfalls aus dem Allgäu stammende Johann Georg Thir. Wie viele seiner Instrumente belegen, war Thir ein qualitätsbewusster Geigenbauer, der in der Tradition des süddeutschen Geigenbaus stand und sich auch an Jacob Stainer orientierte. Darüber hinaus kann Thir als guter Geschäftsmann gelten, der es zu beträchtlichem Wohlstand brachte, was in der damaligen Zeit unter den Geigenbauern als absolute Ausnahme anzusehen ist. Thir starb 1779 und Geissenhof, vermutlich der fähigste seiner Gesellen, führte mit der Witwe die Werkstatt weiter. 1780 erlangte Geissenhof das Wiener Bürgerrecht und im folgenden Jahr übernahm er den Betrieb seines früheren Arbeitgebers.

Die in den ersten Jahren seiner Selbständigkeit entstandenen Instrumente zeigen noch deutlich den Einfluss Thirs. Allerdings begann Geissenhof bereits damals, die Wölbungen seiner Instrumente niedriger zu nehmen. In den Jahren bis 1800 integrierte er immer mehr Stilelemente des italienischen Geigenbaus. Neben der Wölbungsform betraf das die Form der

F-Löcher, die Randarbeit und Details bei der Gestaltung der Schneckchen. Wenig Veränderung zeigt in diesen Jahren die Entwicklung des Lackbildes. Geissenhof verwendete nach wie vor den typisch Wienerischen, stark deckenden dunklen Lack, der spröde wirkt und die Holzstruktur nicht zur Geltung kommen lässt. Erst um 1810 setzten sich bei ihm hellere, transparente Lackfarben durch, wobei der Lack aus dieser Zeit auch eine andere Konsistenz und Struktur aufweist. Geissenhof hatte in dieser mittleren Schaffensperiode hinsichtlich der handwerklichen Technik absolute Sicherheit erreicht. Die Instrumente sind penibel gebaut und bis ins letzte Detail ausgearbeitet. Hinsichtlich der Proportionen, der Wölbungsform und des Schnitts der F-Löcher und der Schneckchen ist eine weitgehende Annäherung an die Italiener, vor allem an Stradivari, zu beobachten. Als Kopien nach Stradivari sind sie dennoch nicht zu bezeichnen, da sich Geissenhof durch einen stark ausgeprägten Personalstil auszeichnet, bei dem die typisch Wienerischen Stilelemente immer präsent sind.

Aus Geissenhofs Werkstatt sind bis heute mehrere Werkzeuge und vor allem einige Schablonen und Formbretter erhalten. Diese Werkstattutensilien geben uns einen guten Einblick in seine Arbeitsweise. In seiner Bibliothek befand sich eines der frühesten Werke über den italienischen Geigenbau. Unter dem Titel *Regole per la costruzione de' violini* [...] verfasste Antonio Bagatella 1782 eine Abhandlung, die die Konstruktion des Korpusumrisses von Streichinstrumenten behandelt. Das Buch erschien 1806 in Leipzig in deutscher Sprache. Ein Exemplar mit Geissenhofs Besitzervermerk befindet sich heute in der Sammlung alter Musikinstrumente und dient als Beleg dafür, dass sich der Geigenbauer auch in theoretischer Hinsicht mit dem italienischen Geigenbau beschäftigte.

Geissenhof war ein respektiertes Mitglied der Wiener Geigenmacherzunft und über mehrere Jahre deren Vorsteher. Wiederholt zeichnete er als Zeuge bei Amtsgeschäften; für den Wiener Magistrat war er als Schätzmeister tätig. In krassem Gegensatz zum Erfolg als Geigenmacher stehen Geissenhofs private Lebensumstände. 1781, also in dem Jahr, in dem er sich selbstständig machte, heiratete er Maria Anna Thir, eine Verwandte seines früheren Dienstgebers. Zwischen 1784 und 1795 wurden dem Paar sieben Kinder geboren, von denen keines das Erwachsenenalter erlebte. Besonders tragisch mutet der Tod seines Sohns Anton an, der 1806 im Alter von nur 18 Jahren an Asthma verstarb. Er war zu diesem Zeitpunkt „Studiosus“, was

F-Loch Schablone
aus der Werkstatt
von Franz Geissenhof
Inv.-Nr. SAM 1095

*F-hole template
from Franz Geissenhof's
workshop
Inv.-No. SAM 1095*





Franz Geissenhof, Violine,
Wien 1806, F-Loch
Inv.-Nr. SAM 683

*Franz Geissenhof,
Violin, Vienna 1806, F-hole
Inv.-No. SAM 683*

insofern bemerkenswert ist, als damals in aller Regel die Söhne von Handwerkern die Profession des Vaters erlernen mussten. Es ist als Ausnahme anzusehen, wenn ein Handwerkersohn ein Studium beginnen konnte.

Trotz der herausragenden Qualität seiner Instrumente gelangte Geissenhof nie zu Wohlstand. Als geradezu ärmlich ist die Verlassenschaft anzusehen, die seiner Witwe nach dem Tod des Meisters am 1. Jänner 1821 verblieb. Ein wenig Hausrat, Kleider, Möbelstücke und 20 Heiligenbilder wurden auf insgesamt 22 Gulden geschätzt. Der Wert des Werkstattbestands belief sich auf nur 40 Gulden. Dem standen offene Arztrechnungen gegenüber, die den Wert dieser Besitztümer überstiegen, so dass die Witwe Schulden in Höhe von 36 Gulden übernehmen musste. Anna Thir überlebte ihren Mann nur um ein Jahr. In dieser Zeit war ihr Schuldenstand auf das Vierfache angewachsen.

Zusätzlich zum Wandel des äußeren Erscheinungsbildes vollzog sich bei den Streichinstrumenten um 1800 auch eine grundlegende Veränderung des Klangideals. Während im 18. Jahrhundert die hoch gewölbten Geigen mit einer eher hellen, silbrigen Klangfarbe bevorzugt wurden – man denke nur an die Geigen Jacob Stainers –, bevorzugte man nun grundtönige Geigen, die vor allem in größeren Sälen mehr Durchsetzungsvermögen besaßen. Die bei der Aufnahme verwendeten Instrumente stammen aus Geissenhofs früher (Viola und Violoncello) beziehungsweise der mittleren Schaffensperiode (die Violinen entstanden 1806). Den Instrumenten gemeinsam ist der dunkle, typisch Wienerische Lack. Vor allem bei den beiden Violinen, die wie Zwillinge wirken, sind die Wölbungen, F-Löcher und Schnecken jedoch ganz im Stil von Stradivari gearbeitet. Alle Instrumente tragen noch alte Monturteile, es sind sogar die alten, vermutlich von Geissenhof herstammenden Stege vorhanden. Anhand des Lackbildes an den Leimverbindungen zwischen Zargen, Boden und Decke ist zu sehen, dass zumindest die Violinen noch nie geöffnet wurden; somit sind die Originalstärken von Decke und Boden gegeben und der originale Bassbalken ist noch vorhanden. Zusammen mit einer Darmbesaitung, wie sie zeitüblich war, ist somit ein Klangbild zu erwarten, das weitestgehend demjenigen der Entstehungszeit entspricht.

Der 1773 in Salzburg geborene Joseph Woelfl zählt zu jenen Komponisten, bei denen die Wertschätzung durch die Zeitgenossen und die Wahrnehmung in der heutigen Musikwelt weit auseinander klaffen. Woelfls Vater stand als Verwaltungsjurist im Dienst des Salzburger Erzbischofs und so erhielt der hochbegabte Junge seinen ersten musikalischen Unterricht bei niemand Geringerem als Leopold Mozart und Michael Haydn. Bereits als Siebenjähriger trat er als Geiger öffentlich auf und 1783 wurde er als Domsängerknabe aufgenommen. Nach der Mutation erhielt er weiteren Unterricht bei Mozart. In diesen Jahren dürfte er sich vorwiegend den Tasteninstrumenten gewidmet haben, denn 1790 – Leopold Mozart war inzwischen verstorben – begegnete er in Wien Wolfgang Amadé Mozart. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits fertig ausgebildeter Klaviervirtuose. Mozart empfahl den jungen Kollegen dem Fürsten Michael-Kazimierz Ogiński, der ihn in Slonin in Polen (heute Slonim, Weißrussland) als Kapellmeister anstellte. Woelfl erregte auch in Warschau als Pianist Aufsehen, verließ jedoch Polen wegen der politischen Wirren im Jahr 1795. Wieder zurück in Wien widmete sich Woelfl zunehmend dem Komponieren. Neben einigen recht erfolgreichen Singspielen entstanden zahlreiche Klavier- und Kammermusikkompositionen, darunter die Streichquartette Opus 4 und Opus 10. Als Pianist befand sich Woelfl damals am Zenit seines Könnens und wurde in jeder Hinsicht mit Beethoven verglichen. In einem im Jahr 1799 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschienenen Artikel wollte der Rezensent keinem der Beiden den Vorzug geben. Während er Beethoven wegen der Kühnheit der Erfindung bei der freien Phantasie lobte, hob er Woelfls „gründliche musikalische Gelehrsamkeit“ hervor und betonte dessen Leichtigkeit und Präzision bei der Bewältigung schwierigster Passagen. Begünstigt wurde diese technische Souveränität durch Woelfls Konstitution. Er war sehr groß gewachsen und verfügte über eine überdurchschnittlich große Spannweite der Finger.

Beim Erscheinen dieses Artikels im Jahr 1799 befand sich der Pianist bereits wieder auf Reisen. Nach Prag besuchte er eine Reihe von Städten in Deutschland, wo er Konzerte gab und Kontakte mit Verlegern knüpfte. Nach einem Aufenthalt in Wien ließ er sich 1801 in Paris nieder, wo ihm das Publikum bald zu Füßen lag. Die Verehrung gipfelte in der Forderung, ihn nur mit *Monsieur Wolf* anzusprechen, da Vielen das Diminutiv Woelfl als unpassend erschien. Über Holland reiste Woelfl 1805 nach London, das bis zu seinem frühen Tod seine Heimat bleiben sollte. Neben einer regen Konzerttätigkeit verfasste er zahlreiche Kompositionen, wobei er

sich nicht zuletzt aus finanziellen Gründen durchaus dem herrschenden Zeit- und Publikumsgeschmack anzupassen wusste. In einem Brief an sein deutsches Verlagshaus Breitkopf & Härtel beklagte er sich, er müsse für sein neues Publikum „sehr leicht und sehr gemein schreiben“. Offensichtlich gelang ihm auch dies, so dass Woelfl dank der Verlags- und der außerordentlich hohen Konzerthonorare finanziell gut abgesichert war. Völlig unerwartet starb der Komponist nach kurzer Krankheit 1812 im Alter von nur 39 Jahren.

Vor allem Woelfls Klavierkompositionen erfreuten sich in England noch für einige Jahre einer gewissen Beliebtheit. Am Kontinent verschwanden sie spätestens mit dem Aufkommen des romantischen Klavierstils, wie Schumann und Chopin ihn pflegten, aus den Salons und Konzertsälen. Ein ähnliches Schicksal war, trotz ihres Ideenreichtums und ihrer sorgfältig gearbeiteten kompositorischen Struktur, den zahllosen Kammermusikwerken beschieden. Heute dürfen wir in Woelfl einen phantasievollen Komponisten sehen, der den Zuhörer immer wieder mit unerwarteten harmonischen Wendungen überrascht und auch in formaler Hinsicht oft die ausgetretenen Pfade verlässt.

Woelfls erster Streichquartettzyklus erschien 1796 als Opus 4 in Wien im Druck. Er dürfte recht erfolgreich gewesen sein, da bereits 1798 ein Nachdruck folgte. Der für die Aufnahme verwendete Stimmensatz geht auf einen weiteren Nachdruck zurück, der allerdings – wohl irrtümlich – als Woelfls Opus 5 ausgewiesen ist. Die Nummer 3 des Zyklus steht in c-Moll, wobei die düstere Grundstimmung dieser Tonart den Charakter des 1. Satzes beherrscht. Diese wird durch die pulsierende, synkopierte und chromatische Bewegung, die den Beginn des Hauptthemas charakterisiert, noch verstärkt. Einen scheinbaren Gegensatz bildet das Seitenthema, dessen Beginn uns marschartig entgegenkommt. Allerdings taucht auch hier und im weiteren Verlauf des Satzes die unruhige, synkopierte Bewegung auf. Originell, wenn nicht einzigartig, ist die formale Gestaltung des zweiten Satzes zu nennen, handelt es sich doch um ein Menuett in Form einer vierstimmigen Fuge. Vom Violoncello aufsteigend wird ein zweitaktiges Thema exponiert, das kontrapunktisch streng durchgeführt wird. Woelfl gelingt es, einerseits genau das formale Schema des Menuetts mit seinen sich wiederholenden Abschnitten einzuhalten, andererseits das Prinzip der Fuge mit seiner Abfolge von Themenexpositionen und freien Zwischenspielen zu wahren. Der dritte, langsame Satz stellt eine Cantilene der ersten Violine dar, die über einer an den Pulsschlag erinnernden Motorik der Begleitstimmen, weit ausschwingt. Das Besondere dabei sind allerdings die rhetorischen Figuren, wie Seufzer und abrupte Akzente, die dem Satz einen deklamatorischen Charakter verleihen. Der Schlusssatz wiederum bringt eine abwechslungsreiche Kombination von imitatorischer Arbeit und bewegten Passagen. Völlig überraschen mündet der lebhafteste Satz nach einem Haltepunkt in einen choralartigen Abschnitt, wobei zunächst die Männerstimmen (Viola und Violoncello) und dann die Frauenstimmen (die beiden Violinen) einsetzen. Nach einer kurzen Stretta in C-Dur schließt der Satz – quasi hoffnungslos – in einer über zwei Oktaven absteigenden Moll-Tonleiter.

Bereits 1799 erschien Woelfls nächster Quartettzyklus, eine Reihe von sechs Quartetten, die dem Grafen Moritz von Fries gewidmet ist und als Opus 10 gedruckt wurde. Der Eröffnungssatz des vierten Quartetts in G-Dur hebt mit einem fragenden Motiv, das vom Violoncello präsentiert wird, an. Aus diesem motivischen Material entwickeln sich jene Themen, die, unterbrochen von lebhaften Spielfiguren, kontrapunktisch verarbeitet werden und den Charakter des Satzes bestimmen. Das darauf folgende Menuett zeichnet sich durch eine rhythmische Besonderheit aus, die den ganzen Satz durchzieht: Der Anfangston des Themas eilt den anderen Stimmen gleichsam um eine Viertelnote voraus. Durch diese rhythmische Verunsicherung erhält der Satz eine schwebende Qualität und das Menuett verliert dadurch den Charakter eines Tanzsatzes. Das folgende Andante lebt vom rhythmischen Kontrast zwischen den fließenden Sechzehntelnoten des Themas und den begleitenden Triolen. Das thematische Material durchwandert dabei alle Stimmen, wodurch sich eine äußerst dichte Textur ergibt. Den raschen Kehraus des Quartetts bildet der Satzsatz, dessen Hauptthema an eine lebhaft Tarantella erinnert.

Das erste Quartett aus Woelfls Opus 10 steht in C-Dur und beginnt mit einem einstimmig vorgetragenen Dreiklangsmotiv. Nach und nach entwickelt Woelfl daraus unterschiedliche Themen, die polyphon verarbeitet werden. Der zweite Satz ist ein Andante in F-Dur. Unmittelbar nach der Vorstellung des Hauptthemas, das mit cantabile überschrieben ist, schwenkt die Tonalität ins düstere c-Moll. Der weitere Charakter des Satzes ist durch reiche figurative Arbeit gekennzeichnet, die sich durch alle Stimmen zieht. Das Satzende bilden immer leiser werdende Akkordtupfen in deren Verlauf die Musik zu erlöschen scheint. Mit seinen Staccato Akkorden im Piano scheint das folgende Menuett unmittelbar an dieses Satzende anschließen zu wollen. Verschobene Akzente und auffällige chromatische Linienführung charakterisieren das Menuett, zu dem das folgende Trio mit seinen langen melodischen Bögen einen deutlichen Kontrast bildet. Im abschließenden Allegro wird zunächst ein klar gegliedertes, achttaktiges Thema exponiert, das unmittelbar in einen fugierten Abschnitt mündet. Auch der weitere Satzverlauf ist durch den Wechsel von polyphoner Stimmführung mit virtuosen, figurativen Akkordbrechungen gekennzeichnet.

Abb. auf S. 10:
Franz Geissenhof,
Viola, Wien 1797
Inv.-Nr. SAM 685

Ill. on p. 10
Franz Geissenhof,
Viola, Vienna 1797
Inv.-No. SAM 685

Abb. auf S. 11:
Franz Geissenhof,
Violoncello, Wien 1794
Inv.-Nr. SAM 686

Ill. on p. 11
Franz Geissenhof,
Violoncello, Vienna 1794
Inv.-Nr. SAM 686





FRANZ GEISSENHOF'S INSTRUMENTS



Franz Geissenhof, Violine,
Wien 1806, Brandstempel
Inv.-Nr. SAM 683

*Franz Geissenhof, Violin,
Vienna 1806, brand mark
Inv.-No. SAM 683*

Franz Geissenhof was the most influential violin maker of the Vienna Classic period. Soon after his death he was rightfully being called the “Stradivari of Vienna”, which should be understood as more than simply a flattering reference to his skill as a violin maker. The honorific title referred more specifically to the fact that over the course of his career Geissenhof increasingly incorporated stylistic elements of Italian violin making, especially those typical of Stradivari, in the design of his instruments.

Geissenhof was born in Füssen in southern Germany in 1753, and thus, like many other violin makers who settled in Vienna, he came from the Allgäu region. His grandfather on his mother's side was the lute maker Andreas Resl, and although he died only three years after Geissenhof was born, the milieu in which the boy grew up must have given him a certain affinity for instrument making. We do not know where Geissenhof spent his period of apprenticeship, but he was living in Vienna by May 1772. At that time he was 19 years old, an age by which an apprenticeship in those days had usually been completed. Thus we may assume that he learned violin making in Füssen. His first employer in Vienna was Johann Georg Thir, who also came from the Allgäu region. As many of his instruments demonstrate, Thir was a quality-conscious luthier in the tradition of southern German violin makers and also oriented his work on the instruments of Jacob Stainer. Thir was also a good businessman who amassed considerable wealth, a situation that was absolutely exceptional among violin makers of that time. He died in 1779, and Geissenhof, who was probably the most competent of his journeymen, continued to run the workshop with Thir's widow. The young violin maker swore the oath of Viennese citizenship in 1780 and took over the business of his former employer the following year.

Instruments made in Geissenhof's first years as an independent violin maker still clearly exhibit Thir's influence. Even at that time, however, he began using flatter arching, and in the years up to 1800, his instruments increasingly integrated the stylistic elements of Italian violin making. In addition to the shape of the arching, this influenced the shape of the F-holes, the edgework and details of the scroll. In these years there was little change, however, in the appearance of the varnish. Geissenhof continued to use a typically Viennese, highly opaque, dark varnish, which has a brittle appearance and does not allow the structure of the wood to

show through. It was only around 1810 that he began using lighter, more transparent varnishes, which also have a different consistency and structure. In this middle period, Geissenhof achieved complete assurance with regard to his technical skills. The instruments are meticulously constructed and worked out down to the last detail. With regard to proportions, shape of the arching and cut of the F-holes and scroll, there is a broad convergence between Geissenhof's instruments and those of Italian makers, especially Stradivari. Nevertheless it would be incorrect to view them as copies after Stradivari; Geissenhof had a pronounced personal style that always reflected stylistic elements that were typical of Vienna.

A number of tools as well as several templates and moulds from Geissenhof's workshop have been preserved down to the present day, and these utensils provide excellent insight into the way he worked. Geissenhof had in his library one of the earliest works on Italian violin making, Antonio Bagatella's 1782 treatise *Regole per la costruzione de' violini [...]*, which provides instructions for drafting the outline of stringed instruments. The book was published in German in Leipzig in 1806, and a copy of it with Geissenhof's owner's notation is today in the Collection of Ancient Musical Instruments, evidence that he studied Italian violin making from a theoretical point of view as well.

Geissenhof was a respected member of the Vienna Violin Makers' Guild and served as its alderman for several years. He repeatedly signed as a witness in official matters and acted as a certified appraiser for the municipal administration of Vienna. Geissenhof's private circumstances were in sharp contrast with his success as a violin maker. In 1781, the same year in which he became self-employed, he married Maria Anna Thir, a relative of his former employer. Between 1784 and 1795 the couple had seven children, none of whom survived to adulthood. Particularly tragic was the death of his son Anton, who died of asthma in 1806 at the age of only 18. At that time the young man was a student, a fact that is noteworthy because at that time the son of a craftsman generally had to learn the profession of his father. It was exceptional for a craftsman's son to pursue university studies.

Despite the outstanding quality of his instruments, Geissenhof never became affluent. The estate the master left his widow at his death on 1 January 1821 must be viewed as hum-



Franz Geissenhof, Viola,
Wien 1797, Schnecke
Inv.-Nr. SAM 685

Franz Geissenhof, Viola,
Vienna 1797, scroll
Inv.-No. SAM 685



Franz Geissenhof, Violine,
Wien 1806
Inv.-Nr. SAM 683

Franz Geissenhof, Violin,
Vienna 1806
Inv.-No. SAM 683

ble: the small quantity of household goods including clothing, furniture and 20 pictures of saints was appraised to be worth a total of 22 florins, and the contents of his workshop were valued at only 40 florins. On the other side of the ledger were unpaid doctor's bills that exceeded the value of everything he owned; his widow had to assume debts of 36 florins. Anna Thir survived her husband by only a year, and during that period her debts rose by a multiple of four.

In addition to the changes in outward appearance that stringed instruments underwent around 1800, there was also a fundamental change in the concept of ideal sound. The preferred type of violin in the 18th century had high arching and a rather bright, silvery timbre – Jacob Stainer's violins are fine examples. Now a preference developed for instruments with a more fundamental timbre, with less-pronounced harmonics and more penetrating power, especially in larger concert halls. The instruments used in the present recording are from Geissenhof's early (viola and violoncello) and middle periods (the violins were made in 1806). All of the instruments have a dark, typically Viennese varnish, but the two violins, which appear to be twins, have arching, F-holes and scrolls very much in the style of Stradivari. All of the instruments still have old fittings and even the old bridges that Geissenhof presumably made himself have been preserved. The condition of the varnish at the seams where the ribs, back and belly are glued together indicates that the violins, at least, have never been opened; thus the belly and back still have their original thickness and the bass bar is original as well. Strung with gut strings, as was usual at the time, these instruments can be expected to most closely approximate the sound they produced at the time they were made.

Joseph Woelfl 1773 – 1812

Born in Salzburg in 1773, Joseph Woelfl is one of those composers whose reputation among his contemporaries was far greater than his perception in today's musical world. Woelfl's father served the archbishop of Salzburg as an administrative lawyer, and thus the highly talented boy received his first musical instruction at the hands of none other than Leopold Mozart and Michael Haydn. By the time he was seven, he was performing in public as a violinist, and in 1783 he became a cathedral boy chorister. After his voice changed, Woelfl continued to study under Leopold Mozart. In those years he must have dedicated most of his time and energy to keyboard instruments, because by the time he met Wolfgang Amadé Mozart in Vienna in 1790 – Leopold Mozart had died several years earlier – Woelfl had completed his training as a pianist and was already a virtuoso. Mozart recommended his younger colleague to Michal Kazimierz, Prince Ogiński, who employed him as court musical director at Slonim, Poland (now Slonim, Belarus). Woelfl also created a sensation as a pianist in Warsaw but left Poland in 1795 amidst the political turmoil of the time. Returning to Vienna, he turned increasingly to composition. In addition to composing a number of rather successful operas, Woelfl wrote numerous compositions for piano and chamber-music ensemble, including the Opus 4 and Opus 10 string quartets. As a pianist he was at the height of his powers and found himself compared favourably with Beethoven in every respect. A critic writing in the Allgemeine Musikalische Zeitung in 1799 could not decide in favour of one or the other. While praising Beethoven for his daring invention in free improvisation, he underscored Woelfl's "fundamental musical scholarship" and noted the lightness and precision with which he mastered even the most difficult passages. Woelfl's technical mastery was aided by his physique: he was very tall, and the enormous stretch of his fingers allowed him to play unusually large intervals.

At the time the article was published in 1799, the pianist was on the road again. He visited Prague and then a series of German cities, where he played concerts and established contacts with publishers. Following another stay in Vienna, he settled in Paris in 1801 and soon had the audiences there at his feet. The honours accorded him extended to a demand that he be called "Monsieur Wolf" because many considered the diminutive form "Woelfl" to be unsuitable to such a great artist. In 1805 Woelfl travelled via Holland to London, which remained his home until his untimely death. In addition to playing a busy schedule of concerts, he wrote numerous compositions, which were adapted, not least for financial reasons, to the prevail-



Franz Geissenhof, Violine,
Wien 1806. Schnecke
Inv.-Nr. SAM 683

Franz Geissenhof, Violin,
Vienna 1806, scroll
Inv.-No. SAM 683

ing tastes of the time and of the public. In a letter to his German publisher, Breitkopf & Härtel, he complained of the necessity of writing "very facile and common music" for his new audience. Apparently he was successful at it: with the payments from his publisher and extremely high concert fees he was well provided for financially. Following a brief illness, Woelfl died unexpectedly in 1812 at the age of only 39.

Woelfl's piano compositions in particular continued to enjoy a certain popularity in the years following his death. On the Continent they disappeared from the salons and concert halls with the arrival of the kind of Romantic piano style in which Schumann and Chopin composed. A similar fate was shared by the composer's countless chamber-music works, despite their wealth of ideas and careful musical structure. Today we find in Woelfl an imaginative composer who repeatedly surprises the listener with unexpected harmonic changes and often leaves the beaten track with respect to form as well.

Woelfl's first cycle of string quartets was published in Vienna in 1796 as Opus 4. Given the fact that it was reprinted in 1798, it must have been quite popular. The parts used for the present recording are from a later reprint that – apparently in error – is marked Opus 5. The third quartet in this cycle is in C minor, and this gloomy mood determines the character of the first movement. The atmosphere is further heightened by the pulsating, syncopated and chromatic motion that characterizes the beginning of the principal theme. An apparent contrast is created by the second theme, which begins like a march. But here again – and as the movement progresses – we find restless, syncopated motion. Novel if not unique is the formal design of the second movement, a minuet in the form of a four-part fugue. Beginning in the violoncello and rising through the other voices is a two-bar theme that is developed in strict counterpoint. Woelfl succeeds, on the one hand, in maintaining the formal scheme of a minuet with its repeated sections while, on the other hand, sustaining the principle of the fugue with its sequence of thematic expositions and free episodes. The third (slow) movement features a cantilena in the first violin, which stands out above the pulse-like motoric rhythm of the accompanying voices. Of particular interest are the rhetorical figures, such as sighs and abrupt accents, that lend the movement a declamatory character. The final movement is comprised of a varied combination of imitative work and moving passages. Taking the listen-

er completely by surprise, this lively movement comes to a halt before a chorale-like section in which the males voices (viola and violoncello) enter before the female (the two violins). Following a short stretta in C major, the movement concludes – quasi despairingly – in a descending minor scale over two octaves.

Woelfl's next cycle of quartets appeared in 1799 as a series of six works published as Opus 10 and dedicated to Moritz, Count von Fries. The first movement of the Quartet No. 4 in G Major opens with a questioning motif presented by the violoncello. From this motific material stem the themes, interrupted by lively figures and contrapuntally developed, that determine the character of the movement. The minuet that follows is characterized by a distinctive rhythmic feature that runs through the entire movement: the first note of the theme always seems to be a crotchet ahead of the other voices. This unsettled rhythmic character lends the movement a floating quality, and as a consequence the minuet loses its character as a dance movement. The andante that follows feeds on the rhythmic contrast between the flowing semiquavers of the theme and the accompanying triplets. The thematic material runs through all the voices in turn, creating an extremely dense texture. The final movement brings the quartet to a rapid close with a main theme reminiscent of a lively tarantella.

The first quartet of Woelfl's Opus 10 is in C major and begins with a triadic motif played in unison. From it Woelfl gradually develops various themes that are treated polyphonically. The second movement is an andante in F major. Immediately after the presentation of the main theme, which is marked "cantabile," the key changes to a gloomy C minor. As the movement progresses, its character is marked by richly figurative work that passes through all the voices. The movement comes to a close with dabs of chords played increasingly softly, making the music appear to die out. With its staccato chords marked "piano," the minuet that follows seems to take up immediately where the previous movement left off. The minuet is characterized by displaced accents and conspicuous chromatic lines; the following trio creates a clear contrast with its long melodic lines. The final allegro movement initially introduces a clearly structured eight-bar theme that flows immediately into a fugue section. The rest of the movement is also marked by the alternation of polyphonic voice leading and virtuoso, figurative broken chords.

Quatuor Mosaïques

Die drei Österreicher und der französische Cellist Christophe Coin lernten einander bei der Zusammenarbeit im Ensemble Concentus Musicus von Nikolaus Harnoncourt kennen. Dort wurde die Idee geboren, die gemeinsamen langjährigen Erfahrungen im Bereich „Originalinstrumente“ am klassischen Streichquartett zu erproben. Wesentliche Impulse gingen jedoch auch vom legendären Végŕ-Quartett aus, dessen Mitglied Erich Höbarth drei Jahre lang war.

Heute wird das Quatuor Mosaïques immer wieder als eines der führenden Streichquartette der Gegenwart bezeichnet. Dies ist durch viele preisgekrönte Einspielungen belegt, so wurde das Ensemble unter anderem für seine Haydn-Einspielungen mehrfach mit dem „Gramophone Award“, einem der wichtigsten Preise der Musikwelt, ausgezeichnet. Kammermusikalische Höhepunkte sind die gemeinsamen Konzerte mit den Pianisten András Schiff und Patrick Cohen, den Klarinetten Wolfgang und Sabine Meyer und den Cellisten Miklós Pérenyi und Raphael Pidoux. 2006 folgte das Ensemble einer Einladung nach Spanien, wo es auf dem berühmten Stradivari-Quartett des spanischen Königshauses die Quartette von J. C. Arriaga aufführte und anschließend auf CD einspielte.

Das Quatuor Mosaïques verfügt über ein außerordentlich umfangreiches Repertoire, von selten gespielten Werken (Pleyel, Tomasini, Werner, Jadin, Gross, Boely...) über die Hauptwerke der Wiener Klassik bis zu Schumann und Brahms. Zunehmend werden auch Werke des frühen 20. Jahrhunderts in die Programme aufgenommen (Debussy, Bartók, Webern).

Quatuor Mosaïques

The three Austrian musicians and the French cellist Christophe Coin got to know each other in Vienna as members of Nikolaus Harnoncourt's Concentus Musicus. With their shared experiences as a starting point, they decided to form a classical string quartet playing on period instruments. An essential inspiration for the group was the legendary Végŕ Quartet, of which Erich Höbarth had been a member for its last three years.

The Quatuor Mosaïques is regularly described as one of the leading string quartets of the present day. This is backed up by its many award-winning performances. The ensemble has received the prestigious Gramophone Award repeatedly for its interpretations of Haydn, for example. The concerts it gives with pianists András Schiff and Patrick Cohen, clarinetists Wolfgang and Sabine Meyer, and cellists Miklós Pérenyi and Raphael Pidoux represent the summit of excellence in chamber performance. In 2006 the Quatuor was invited to Spain to play the quartet of Stradivari belonging to the Spanish crown. It presented a programme of Cuartetos by Arriaga at the Royal Palace in Madrid, which was subsequently recorded on CD.

The Quatuor Mosaïques' very extensive repertoire includes rarely-performed works by Pleyel, Tomasini, Werner, Jadin, Gross, Boely and others, not forgetting the great names of the classical Viennese repertoire, up to and including Schumann and Brahms. Increasingly it performs works of the early twentieth century, by composers such as Debussy, Bartók and Webern.



Franz Geissenhof, Violine, Wien 1806, Boden
Inv.-Nr. SAM 683

Franz Geissenhof, Violin, Vienna 1806, back
Inv.-No. SAM 683

Produzent / producer	Kunsthistorisches Museum Wien
Musikalische Aufnahmeleitung / recording supervisor	Rudolf Hopfner
Klangregie / sound director	Othmar Eichinger
Musikschnitt und Mastering / music editor and mastering	Othmar Eichinger
Stimmtonhöhe / pitch	a ¹ = 430 Hz.
Aufnahmeort / recorded at	Museum für Völkerkunde
Aufnahmedatum / recorded	26.09. – 30.09.2011
Booklet-Texte / booklet text	Rudolf Hopfner
Lektorat / text editor	Elisabeth Herrmann
Übersetzung / translation	John Winbigler
Fotos / photos	Alexander Rosoli
Grafik / design	mach-art

Joseph Woelfls Streichquartette Op. 10 werden hier erstmals auf CD präsentiert. Die Noten erscheinen in „Joseph Woelfl, Erstausgabe sämtlicher Werke“ (JWEA), Werkreihe V, Bd.1 in der Apollon Musikoffizin. Wir danken Dr. Hermann Dechant für die Überlassung des Stimmenmaterials.

Joseph Woelfl's string quartets op. 10 are a world premier recording. The music is being published in Joseph Woelfl, Erstausgabe sämtlicher Werke (JWEA), Werkreihe V, Bd. 1 by Apollon Musikoffizin. We are grateful to Dr. Hermann Dechant for providing copies of the printed music.

Hochauflösende 24 Bit Aufnahme:
TON Eichinger, Wien
Aufgenommen mit:
Mikrofonen von Neumann,
Harddisk Recorder Aaton Cantar-X

*High resolution 24 bit recording
by TON Eichinger, Vienna
Recorded with
Microphones by Neumann,
Harddisk recorder Aaton Cantar-X*



© 2011: Kunsthistorisches Museum Wien
Burgring 5, 1010 Wien, Österreich
und / and
paladino music
pmr 0023
© & © 2011 paladino media gmbh, vienna
www.paladino.at

made in Germany

LC 20375

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.



Die vorliegende CD-Serie erscheint als Koproduktion des Kunsthistorischen Museums Wien und des Labels paladino music und umfasst Aufnahmen mit historischen Musikinstrumenten der Sammlung alter Musikinstrumente.

Die in der Neuen Burg beheimatete Sammlung besitzt eine bedeutende Anzahl von spielbaren Musikinstrumenten aller Epochen. Einige dieser Instrumente werden in der vorliegenden Serie erstmals in ihrer eigentlichen Funktion, nämlich als klingende Dokumente ihrer Zeit, vorgestellt. Besonderen Stellenwert nehmen dabei Musikinstrumente aus dem Besitz von prominenten Musikern oder Komponisten ein.

Das Repertoire der CD-Serie ist sehr weit gefächert und umfasst neben der Alten Musik im engeren Sinn auch Werke der Romantik und der Klassischen Moderne. Besonderes Augenmerk wird auf die Einheit zwischen der Entstehungszeit des Instruments und dem gewählten Repertoire gelegt.

This CD series is a co-production of the Kunsthistorisches Museum Wien and the label paladino music. It presents recordings of historical musical instruments from the Collection of Ancient Musical Instruments in Vienna.

The Collection, which is housed in the Neue Burg, contains a large number of playable musical instruments from all periods. Some of these instruments are being presented in this series for the first time in their authentic function: as sonorous documents of their age. A special status in the Collection is accorded musical instruments that were formerly in the possession of prominent musicians or composers.

The repertoire of this CD series covers a very broad range and includes, along with early music in the more narrow sense of the word, works of the Romantic and classic modern periods. Particular attention is devoted to matching the period of the instruments to that of the chosen repertoire.