



Mara Galassi – photo: Francesco Virali (2009)

Mara Galassi

WELSH TRIPLE HARP

(Eric Kleinmann, 2006; after David Evans, 1736, Victoria and Albert Museum, London)

ÉRARD PEDAL HARP

(Sébastien Érard, Paris 1816; restored by Beat Wolf, 2006)

Giovanni Togni

ORGAN

(Walter Chinaglia, 2007; after Dutch models from the 17th and 18th centuries)

HARPSICHORD

(Andrea Restelli, 1990; after Goujon/Swanen, 1749/1784, Musée de la Musique, Paris)

FORTEPIANO

(Edward Riley, London 1798?)



Recorded in Villa Sorra, Castelfranco Emilia (Modena) and in Chiesa di San Marco (Milan) in September 2008 and March 2009 – Engineered by Roberto Meo – Produced by Sigrid Lee – Mastered by Bertram Kornacher

Executive producer & editorial director: Carlos Céster – Editorial assistance: María Díaz – Design: Valentín Iglesias

© 2009 MusiContact GmbH

Microcosm Concerto

harp music by G. F. Haendel



Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

- I-6 SUITE IN D MINOR (HWV 448)
(British Library Add. MS 31573)
- | | | |
|---|--------------|------|
| 1 | Ouverture | 3:49 |
| 2 | Allemande | 2:52 |
| 3 | Courante | 2:13 |
| 4 | Sarabande I | 2:38 |
| 5 | Sarabande II | 1:55 |
| 6 | Chaconne | 6:02 |

Wëlsb triple harp

William Babell (1690-1723)

- 7 Lascia ch'io pianga sung by Sig.ra Isabella in the Opera Rinaldo 5:59
(Suits of the most Celebrated Lessons Collected and Fitted to the Harpsicbord or Spinnet by Mr Wm Babell, First Set, London)

Wëlsb triple harp

Georg Friedrich Haendel

- 8-10 CONCERTO PER LA HARPA (HWV 294)
(King's Music Library R.M. 20.d.4)

- | | | |
|----|------------------|------|
| 8 | Andante Allegro | 4:09 |
| 9 | Larghetto | 5:14 |
| 10 | Allegro Moderato | 1:58 |

Wëlsb triple harp & organ

Anonymous (c. 1800)

- 11 Thème avec Variations pour Harpe composé par G. F. Haendel 5:40
(Vienna, chez Math: Artaria)

Érard harp

Edward Jones (1752-1824)

- 12-17 THE MICROCOSM CONCERTO COMPOSED BY G. F. HANDEL
(Musical Remains: Respectfully Dedicated to his scholars, by Edward Jones, Harpist to the Prince of Wales, London)

- | | | |
|----|-------------|------|
| 12 | (Ouverture) | 1:03 |
| 13 | Allegro | 4:10 |
| 14 | Largo | 2:34 |

- 15 A Fugue
16 Andante
17 Minuet

1:13
2:30
1:35

Welsh triple harp & harpsichord

Nicolas Charles Bochsa (1789-1856)

- 18 Introduction founded on Handel's original Recitative "O Let Eternal Honours" and Air "From Mighty Kings"
(Arranged for the Harp by N. C. Bochsa; London, D'Almaine)

7:50

Érard harp

- 19 For unto us a Child is born (Moderato)
(A Series of Sacred Subjects from Handel's Oratorios - Arranged for the Harp and Piano Forte by N. C. Bochsa; London, D'Almaine)
piano part reconstructed by Giovanni Togni

4:48

Érard harp & fortepiano

dedicated to Laura and Charlie

M. G.



Villa Sorra - photo: Marco Francini

Microcosm Concerto

Georg Friedrich Haendel

You who foster the new Muse benefactress with the golden lyre, come ally to my songs, Apollo the healer; ... Orpheus, the son of Calliope...., first begot the lyre with its intricate music. Then after him, Terpander shaped music on ten notes; ... and now Timotheus renews the kithara with eleven-stringed metres and rhythms, opening the many-sunged treasure chamber of the Muses; ...
(Timotheus of Miletus, *Apologia of the poet, Persians*, c450-c360 BC)

'THE MELLOW HARP A HANDEL PLAYS'

In order to encourage its readers to set out on a journey across the land of Wales, the *Cambrian Traveller's Guide* of 1808 described the marvels of the Welsh

landscape: the soft, delicate aromas of its vegetation, the silence pervading its castles, the ever-changing colours of its sea and the sharply-etched vistas visible from its rocky coasts: "... where on the mellow harp a Handel plays, / and melts in air the sorrow of his days."

More than half a century had by then elapsed since the death of Handel, but his persona – which was continuing to thrive in the art of the plentiful harpists who inhabited that land – had by no means been forgotten: having arrived as a guest, Handel carried on as a sovereign ruler.

The story of the relationship of Handel with the harp and that of harp players with his music is one which flows like a river over more than a century of musical life, its course bypassing changes in taste and style, even the evolution of the actual instruments – from the Welsh triple harp to the pedal harp that was then being played on the continent.

At the outset of this story let us conjure up the vision of Handel disembarking in England, bringing with him the memory of his time spent in the Italian Peninsula and of the harps which could be heard in the musical establishments funded by princes and cardinals; we might additionally imagine that in his native land the Saxon musician had perhaps encountered the *Davidsharfe*, a special type of double harp then played in the German countries. The few examples of compositions probably written for this instrument – for example the cantata *Herr wenn ich nur dich babe* with obligato harp by Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), Handel's first teacher in Halle,

or the *Musicalische Ruestkammer* anthology (1719) – all consist of simple two-part writing which bring to mind youthful works by Handel, such as the *Suite in D minor* (British Library Add. MS 31573), which we have in the transcription made by the copyist John Christopher Smith the Elder.

Next, the interest of Handel in the harp may perhaps have been linked to his coming into contact with Welsh virtuosi on this instrument. During his stay in Cannons (1717-19), in the north of London, Handel met Thomas Jones then in the service of the Duke of Chandos. Probably as a result of this encounter, Handel decided to write the aria with obligato harp *Tune your harps to cheerful strains*, for what was to be the first English oratorio, *Esther* (1718). Subsequently, our composer made contact with William Powell (d. 1750), the harpist to the Prince of Wales. On his instrument Powell was to become the interpreter of sinfonias and arias from *Giulio Cesare*, *Saul* and *Alexander Balus* and also the first soloist for the famous *Harp Concerto, op 4 no 6* in 1736. At the last moment he was brought in for the first performance of *Alexander's Feast*. Handel probably, in addition, had the opportunity to attend one of the numerous concerts (and we have plentiful documentary evidence for these) given by the blind harpist John Parry. Parry *Ddall* (1710-1782), who was regarded as the greatest exponent of his instrument in the century from his country, performed in his own concerts – in a reciprocal gesture of esteem – arias from operas composed by the illustrious

Maestro, as well as the *Concerto* (and he became this work's most celebrated soloist).



'TUNE ALL YOUR HARPS TO SONGS OF PRAISE' (*Esther*)

The harp appears in Handel's compositions whether as an obligato instrument for opera and oratorio arias and sinfonias or in textual references which conjure up its sound, even when the actual instrument is not present.

"*Tune your harps to cheerful strains / Tune your harps to songs of praise / Tune all your harps to songs of praise*" is put into the mouths of the people who, thanks to Esther, are saved from persecution. "*Tune the soft melodious lute, / Pleasant harp and warbling flute*" is sung in *Jephtha* in order later on to evoke "*the harps of golden wire*". "*Tune your harps to songs of praise*" is also sung by the choir, this time in *Judas Maccabaeus* at the beginning of the second act, while in the third act, an Israelite makes the following exhortation to praise: "*Shall the lute and harp awake*".

The harp, which stirs one up to raise up, to invoke, to hold out hopes, is almost never to be found in the hands of the leading characters: Esther does not play it, nor does Jephtha; it is always an anonymous voice which is making reference to it – a single male or female Israelite, or the choir. It is the instrument for extolling, and as such, belongs to the

people. Furthermore, it is with the sweet sound of the harp that the boy David, still not king, banishes the evil spirit which is tormenting Saul.

It is known that the *Harp Concerto* (published as no 6 in the collection of organ concertos op 4) came into being within the context of an oratorio, *Alexander's Feast*, which celebrates the power of music on the feast day of Saint Cecilia. The voice of the harp is interwoven with the verses of Dryden and – in the persona of the celebrated kithara-player Timotheus of Miletus, the true heir of the demigod Orpheus – it can allay and placate all troubled hearts, to fan the flames of anger, to fire the spark of love.

*Timotheus placid on high,
Amid the tuneful Quire,
With flying Fingers touch'd the Lyre:
The trembling Notes ascend the Sky,
And heav'nly Joys inspire.*

*The song began from Jove
Who left his blissful seat above*

...

*The praise of Bacchus, then, the sweet
Musician sung;*

...

*He chose a mournful Muse,
Soft pity to infuse*

...

*Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he sooth'd the soul to Pleasures.*

*Now strike the Golden Lyre again
A louder yet – and yet a louder Strain:
Break his Bonds of Sleep asunder,
And rouse him, like a rattling Peal of Thunder.*

(John Dryden, *Alexander's Feast; or The Power of Music, an Ode in honour of St Cecilia's Day*, 1697)



‘YOUR HARPS AND CYMBALS SOUND’
(Solomon)

With ease and fluency harpists commenced performing and transcribing the music of Handel, this being a common practice in an age in which music transferred easily from one instrument to another and from one orchestral grouping to another. The Welsh harp was then enjoying a vigorous local tradition and was possessed of a repertory which, before Handel, was centred almost entirely on traditional airs. One does not speak here of the abandonment of an identity but of its enrichment with the new stimuli provided by the Saxon composer.

The concerts of the Welsh harpists – for which related documents exist across the 18th century – acquired the appearance of a patchwork which united the compositions of Handel (and of the Italian maestros) with the traditional airs. A good example of this is a concert given by John Parry (as described in *The Leeds Mercury* in 1742) with compositions by

Corelli, Vivaldi, Geminiani, the now famous Handel *Harp Concerto* as well as some English and Scottish airs to fill up this musical evening's entertainment.

Also, the most famous operatic arias of the time, arranged for the harp, probably used to form part of the repertory of these virtuosi, following the model of the *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and fitted to the Harpsichord or Spinet by William Babell*.

Arriving in London from Venice, following the great success of *Agrippina* in 1709, Handel managed to convince the directors of the Haymarket Theatre that his opera *Rinaldo* should be produced there with an outstanding cast; noteworthy in the role of Almirena was to be the renowned Signora Isabella Girardeau. Following the première on February 27, 1711 there were fifteen performances to sold-out houses, with Handel directing from the harpsichord and delighting the audience with his improvisations. These were quickly in great demand. And thus it was how William Babell, virtuoso harpsichordist and a pupil of Pepusch, published them in the form of a suite and became, as a result, famous all over Europe.

Additionally, Edward Jones (1752-1824), harpist to the Prince of Wales since 1788, author of an important study on the tradition of the bards, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (1784), brought together for his pupils musical themes with a Handelian flavour – “re-presenting” them in the curious form of a *Microcosm Concerto composed by G. F. Handel* and asserting (on the title-page) of having found them in various unpublished manuscripts: *Your*

Harps and Cymbals sound, from the first chorus of *Solomon* (1748), was to provide the principal thematic material for the concerto's initial *Allegro* movement.

Lastly, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), who had – like Handel – arrived from the continent, built up a vast fortune in London. A child prodigy, harp virtuoso, composer, orchestral director, impresario – and even a counterfeiter – he studied the pedal harp in Paris with François Joseph Naderman and with the *vicomte* de Marin, before fleeing to London following a scandal brought on by his habit of forging documents. *Outre-Manche* he entered the court, and with the king's endorsement, he became the artistic detector of the King's Theatre until 1830.

Within his somewhat over-abundant output – almost 2000 compositions spread over operas, oratorios, chamber music – there is a plentiful collection of transcriptions and arrangements; and indeed, no shortage of works based on compositions by Handel. For the pedal harp and pianoforte, with flute and cello *ad libitum*, Bochsa adapts pieces originally conceived for larger forces, such as the chorus *For unto us a Child is born* found in *Messiah* and, perhaps taking inspiration in the words of a chorus from the second act of *Judas Maccabaeus* – *Tune your harps to songs of praise* – he made an arrangement for solo harp, staying with this same opera for the recitative *O let eternal honours* and for the aria *From Mighty Kings*.

There is a sense of fluency and familiarity with the way in which Handel's music has been treated, that this has even involved the question of false attri-

butions. Under the authorial name of Handel the Viennese publisher Artaria issued at the beginning of the 19th century the *Pastorale et Thème avec Variations*, accomplishing through it not just a successful commercial venture but something which proved to be a most favourable prediction. In fact, generations of harpists were to play with great pleasure this composition, believing its author to be the great Handel himself: only the theme could perhaps be his, a quite ordinary *Minuet*, while the variations are probably the work of some unknown composer; on the other hand, the *Pastorale* (which precedes the minuet) derives partially from the *Sonata No 5 opus 111* by Jacob Philip Mayer, which was published in Paris during the second half of the 18th century.



WELSH HARP, OR PEDAL HARP?

Between the compositions of Bocha and the concerts of the Welsh harpists there lies a sea: that actual sea which one needs to cross in order to reach the continent and that other one – no less vast – which separates the destinies of two instruments, the Welsh harp and the pedal harp.

In 1836, an author, who was a namesake of John Parry and called “Bardd Alaw” (1776-1851), published a manual for the Welsh harp entitled *The Welsh Harper* which describes the instrument in a detailed manner: a triple harp of almost five octaves, with the two

external ranks tuned to the unison. Depending on the key of the work about to be played, the performer must retune the external ranks, whilst using the central rank for the accidental notes. All attempts at avoiding this necessary retuning of the instrument were made to no avail, until the invention of the pedal harp.

The pedal harp was to enter inside the conservatories as an instrument worthy of being studied, with a proper history for the purposes of creating and transmitting; the Welsh harp, despite its undoubtedly ancient tradition (already in 1696, the entry in an English dictionary, for “harp”, describes an instrument of 78 strings, that is to say, with three ranks) remained locked within a frozen tradition, incapable of being adapted to the changes of the musical language.

The new pedal harp perhaps better responded to the demands of the music, through its facility of modulating easily in different keys: “Let us only hope that one does not lose in power, what one gains in convenience”, restricted himself to noting the writer of an article in the *Monthly Review* of 1785, as a warning directed towards those who believed that the technical development of an instrument was a guarantee of musical refinement. In the same manner, in Welsh homes until the 20th century both instruments carried on a form of coexistence: the Welsh harp – respectfully called the “noble instrument” – acted as the “mother tongue” which one learns at home and which, like a dialect, links the family with tradition and with the homeland; the pedal harp sup-

plied the language of the musical profession, which one studies with teachers and allows one to travel around the world.



‘SO SHALL THE LUTE AND HARP AWAKE’ (*Judas Maccabaeus*)

One cannot conclude the journey in England without visiting one of the most beautiful tombs in Westminster, counselled a guide published in Bologna in 1837. It is the burial place of that master musician Handel, depicted whilst he is listening to an angel playing the harp: the angel is gazing intently at the score of *Messiah* which the composer is writing...

I saw, in a vision, an old man walking on the bank of a cold, dark river. His frame was bent, his locks white, and in his hands he held a harp. On the other side of the stream, just shining out of the darkness, appeared angelic forms, holding and playing on golden lyres. Their indistinct harmony was wafted across the waves, and the old man caught and played on his mortal harp the strains to which heaven gave birth. Thus I dreamt that Handel echoed to earth celestial music, and that we, though far away from the river-bank, through him, may hear the seraphs' harpings.
(*Tale Literary Magazine*, 1862)

CHIARA GRANATA
translation: Mark Wiggins

végétation, le silence des châteaux, les couleurs changeantes de la mer, la vue magnifique qu'offrent ses côtes rocheuses : «... *where on the mellow harp a Handel plays, / and melts in air the sorrow of his days* » (où la douce harpe est jouée par un Haendel, / qui dilue dans l'air les peines de ses jours). Malgré sa mort datant depuis plus d'un demi-siècle, Haendel – qui survit dans l'art de nombreux harpistes qui peuplent ces terres – n'était pas le moins du monde oublié : accueilli en hôte, il demeure en souverain.

L'histoire de la relation de Haendel avec la harpe et celle des harpistes avec sa musique est une histoire qui flue comme un fleuve sur plus d'un siècle de vie musicale ; son cours ignore les changements de goût et de style, y compris l'évolution de l'instrument – depuis les *Welsb harps*, les harpes triples galloises, jusqu'à la harpe à pédales déjà utilisée sur le continent.

Au début de cette histoire, nous pouvons imaginer Haendel posant le pied en Angleterre, emportant avec lui le souvenir de son séjour italien et celui des harpes qui pouvaient s'écouter dans les chapelles musicales des princes et des cardinaux ; nous pouvons continuer d'imaginer que, dans sa terre natale, le musicien saxon avait connu les *Davidsharfen*, un type de harpe double utilisée alors dans les pays germaniques. Les rares compositions probablement destinées à cet instrument – par exemple, celles de Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), premier professeur de Haendel à Halle, la cantate *Herr wenn ich nur dich habe* avec harpe obligée, ou le recueil

Musicalische Ruestkammer (1719) – possèdent une écriture simple, à deux voix, qui rappelle celles des œuvres du jeune Haendel, comme la *Suite en ré mineur* (British Library Add. MS 31573), que l'on connaît sous forme d'un manuscrit copié par John Smith Senior.

Ensuite, l'intérêt de Haendel pour la harpe dépendra sans doute de ses rencontres avec les virtuoses de l'instrument qui venaient de Galles. Durant son séjour à Cannons (1717-19), au nord de Londres, Haendel rencontre Thomas Jones qui était déjà au service du duc de Chandos. Probablement grâce à cette circonstance, Haendel décide d'écrire l'aria avec harpe obligée *Tune your harps to cheerful strains* pour ce qui sera le premier oratorio anglais, *Esther* (1718). Le compositeur fait ensuite la connaissance de William Powell (mort en 1750), harpiste du prince de Galles, le futur interprète des symphonies et arias de *Giulio Cesare*, *Saul* ou *Alexander Balus*, et aussi, en 1736, le premier soliste du célèbre *Concerto pour harpe op. 4 n° 6*, finalement incorporé à la première représentation de *Alexander's Feast*. Haendel a aussi probablement l'occasion d'écouter, au cours de l'un des nombreux concerts documentés, le meilleur harpiste anglais du siècle : John Parry « L'Aveugle » (1710-1782). Dans une démonstration d'estime réciproque, le harpiste jouera presque toujours dans ses concerts des arias provenant des opéras du célèbre compositeur, en plus du *Concerto*, dont il deviendra le meilleur interprète.



'TUNE ALL YOUR HARPS TO SONGS OF PRAISE' (*Esther*)

La harpe apparaît dans les compositions de Haendel soit comme instrument obligé dans les arias et les symphonies d'opéras et oratorios, soit dans les références textuelles qui en évoquent le son, y compris en absence de l'instrument réel.

« *Tune your harps to cheerful strains / Tune your harps to songs of praise* / *Tune all your harps to songs of praise* » (Accordez vos harpes pour des chants de joie / Accordez vos harpes pour des chants de louanges / Accordez toutes vos harpes pour des chants de louanges). C'est la voix du peuple qui, grâce à Esther, échappe à l'extermination. « *Tune the soft melodious lute, / Pleasant harp and warbling flute* » (Accordez le luth suave et mélodieux, / La harpe plaisante et la flûte fleurie) c'est ce que l'on chante dans *Jephta*, avant d'évoquer « *the harps of golden wire* », les harpes aux cordes d'or. « *Tune your harps to songs of praise* » (Accordez vos harpes pour des chants de louanges) chante encore le chœur de *Judas Maccabaeus* au début du second acte tandis que dans le troisième, une Israélite invite aux louanges : « *Shall the lute and harp awake* » (Réveillez les luths et les harpes).

La harpe, qui incite à se rebeller, à invoquer, à espérer, n'est presque jamais entre les mains des protagonistes : Esther n'en joue pas, Jephta ne l'invoque pas, mais c'est toujours une voix anonyme qui la mentionne, celle d'un ou d'une Israélite, ou encore celle du chœur. Elle est l'instrument des louanges et, en tant

Microcosm Concerto

Georg Friedrich Haendel

Vous qui nourrissez la nouvelle Muse bienfaitrice avec la harpe dorée, accourez à mes chants, Apollon guérisseur ; ... Orphée, fils de Calliope, commença en créant la lyre avec sa musique complexe. Puis, après lui, Terpandre modela la musique sur dix notes ; ... et à présent, Timothée renouvelle la citbare avec des mètres et des rythmes sur onze cordes, en ouvrant la chambre du trésor des Muses aux multiples chants ; ...

(Timothée de Milet, *Apologie du poète, Persae*, -v^e-iv^e s.)

'THE MELLOW HARP A HANDEL PLAYS'

À fin d'inciter le lecteur à voyager en Galles, le *Cambrian Traveller's Guide* de 1808 décrit les merveilles de ses paysages : les parfums délicats de la

que tel, elle appartient au peuple. C'est aussi avec le doux son de la harpe que le jeune David, pas encore roi, chasse l'esprit mauvais qui tourmente Saül.

On sait bien que le *Concerto pour harpe* – publié dans la série des concerts pour orgue op. 6 – est lui aussi né dans un oratorio, *Alexander's Feast*, qui célèbre le pouvoir de la musique durant la fête de Sainte Cécile. La voix de la harpe s'entrelace aux vers de Dryden et, dans la personne du fameux citharède Timothée de Milet, véritable héritier du demi-dieu Orphée, peut tranquilliser tout cœur perturbé, allumer en lui le feu de la colère, lui insuffler la flamme de l'amour.

*Timotheus placid on high,
Amid the tuneful Quire,
With flying Fingers touch'd the Lyre:
The trembling Notes ascend the Sky,
And heav'nly Joys inspire.*

*The song began from Jove
Who left his blissful seat above*

...

*The praise of Bacchus, then, the sweet
Musician sung;*

...

*He chose a mournful Muse,
Soft pity to infuse*

...

*Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he sooth'd the soul to Pleasures.*

...

*Now strike the Golden Lyre again
A louder yet – and yet a louder Strain:
Break his Bonds of Sleep asunder,
And rouse him, like a rattling Peal of Thunder.*

(Timothée, situé tout en haut, / au milieu du chœur harmonieux, / de ses doigts véloces toucha la lyre : / les notes vibrantes montèrent au ciel, / en inspirant une joie céleste. // Le chant commença avec Jupiter, / qui laissa son trône béni au ciel ; / ... / Le doux musicien chanta alors / les louanges de Bacchus ; / ... / Il choisit une Muse dolente, / pour répandre une suave piété / ... / Avec suavité et douceur, dans des mesures lydiennes, / il ne tarda pas à inciter l'âme aux plaisirs. / À présent jouez une fois de plus de la lyre dorée / et avec un son plus fort, et plus fort encore, / brisez les chaînes de son sommeil ; / et réveillez-le, comme déflagre l'éclatant tonnerre.)

(John Dryden, *Alexander's Feast ; or, the Power of Music, an Ode in honour of St Cecilia's Day*, 1697)



'YOUR HARPS AND CYMBALS SOUND'
(Solomon)

Les harpistes commencèrent par interpréter et transcrire, avec désinvolture, la musique de Haendel, pratique habituelle à une époque où une œuvre passe facilement d'un instrument à un autre et d'une forma-

tion orchestrale à une autre. La harpe galloise jouissait encore d'une grande tradition locale et possédait un répertoire qui, avant Haendel, se centrait presque entièrement sur les *traditional airs*. Il ne s'agissait pas de renoncer à une identité, mais de l'enrichir grâce aux stimulants apports du compositeur saxon.

Les concerts des harpistes gallois, documentés durant tout le XVIII^e siècle, prennent la forme d'un patchwork où se juxtaposent les compositions de Haendel, des maîtres italiens et les *airs* traditionnels. Le concert de John Parry décrit par *The Leeds Mercury* en 1742 en est un prototype : des œuvres de Corelli, Vivaldi, Geminiani et le déjà célèbre *Concerto pour harpe* de Haendel y voisinent avec des airs anglais et écossais qui complètent la soirée.

Les arias d'opéra les plus fameuses, réélabores pour la harpe, devaient elles-aussi faire certainement partie du répertoire de ces virtuoses, selon le modèle des *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and fitted to the Harpsichord or Spinnet by William Babell*.

Ayant voyagé de Venise à Londres après le grand succès de *Agrippina* en 1709, Haendel réussit à convaincre les directeurs du Haymarket Theatre de donner son opéra *Rinaldo* avec un plateau exceptionnel, où brillait particulièrement, dans le rôle de Almirena, la célèbre Signora Isabella Girardeau. La création du 27 février 1711 fut suivie de 15 représentations à guichet fermé : Haendel, dirigeant depuis le clavecin, provoque l'enthousiasme du public avec ses improvisations qui allaient rapidement connaître une grande vogue. Et c'est ainsi que William Babell,

claveciniste virtuose et élève de Pepusch, les publia sous forme de suite et devint, pour cela, célèbre dans toute l'Europe.

Edward Jones (1752-1824), harpiste du prince de Galles depuis 1788, est aussi l'auteur d'une étude importante sur la tradition des bardes, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (1784) ; il collectionne pour ses élèves des thèmes d'une saveur haendelienne – les refondant sous la forme curieuse d'un *Microcosm Concerto composed by G. F. Handel* en affirmant sur la page de titre les avoir trouvés dans des manuscrits non encore publiés : *Your Harps and Cymbals sound*, du premier chœur de *Solomon* (1748), devient la cellule thématique du premier *Allegro* du concerto.

Finalement, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856) venu, comme Haendel, du continent, bâtit une véritable fortune à Londres. Enfant prodige, virtuose de la harpe, compositeur, chef d'orchestre, impresario – et filou –, il étudie la harpe à pédales à Paris auprès de François Joseph Naderman et du vicomte Marin ; mais en 1818, après un scandale provoqué par son activité de faussaire, il doit se réfugier à Londres. Il entre à la cour et devient, grâce à l'appui du roi, le directeur artistique du King's Theatre, poste qu'il conserve jusqu'en 1830.

Dans la production démesurée de Bochsa – presque 2000 compositions comportant opéras, oratorios et musique de chambre – abondent les transcriptions et les réélabores ; et bien entendu, nombreuses sont les œuvres se basant sur les compositions de Haendel. Le compositeur adapte pour harpe

à pédales et pianoforte, avec flûte et violoncelle *ad libitum*, des pièces pensées à l'origine pour des grandes formations, comme le chœur *For unto us a child is born* du *Messie* et, s'inspirant sans doute du texte chanté par le chœur au deuxième acte de *Judas Maccabaeus – Tune your harps to songs of praise* –, il élabore, à partir de ce même opéra, une version pour harpe seule du récitatif *O let eternal honours* et de l'aria *From Mighty Kings*.

Il y a une sorte de désinvolture, de familiarité, avec laquelle la musique de Haendel est traitée, qui dépasse les limites de la fausse attribution. En publiant au début du XIX^e siècle, sous le nom de Haendel, la *Pastorale et Thème avec Variations*, l'éditeur Artaria de Vienne réalisa, en plus d'une bonne opération commerciale, une excellente prophétie. Des générations de harpistes jouèrent de fait cette composition avec grand plaisir, en pensant que son auteur était le grand Haendel : seul le thème, un menuet, plutôt commun, pourrait sans doute être de lui, tandis que les variations sont probablement de quelque compositeur inconnu ; par contre, la pastorale (qui précède le menuet) a été en partie empruntée à la *Sonata n° 5 opera 111* de Jacob Philip Mayer, publiée à Paris durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.



WELSH HARP, OR PEDAL HARP?

Entre les compositions de Bochsá et les concerts des harpistes gallois, une mer : cette mer réelle que l'on doit traverser pour atteindre le continent et cette autre, non moins vaste, qui sépare les destins de deux instruments, la harpe galloise et la harpe à pédales.

En 1836, un auteur, homonyme de John Parry, dit « *Bardd Alaw* » (1776-1851), publia une méthode pour harpe galloise, *The Welsh Harper*, qui décrit en détail l'instrument : une harpe triple de près de cinq octaves, avec les deux jeux extérieurs accordés à l'unisson. L'interprète doit réaccorder les jeux extérieurs de l'instrument selon la tonalité de l'œuvre qu'il va jouer, tandis qu'il utilise le jeu central pour les altérations accidentelles. Toutes les tentatives faites pour éviter de réaccorder, à chaque fois, l'instrument furent vaines, jusqu'à l'invention de la harpe à pédales.

La harpe à pédales entrera au conservatoire comme l'un des instruments dignes être étudiés, avec leur propre histoire à créer et à transmettre ; tandis que la tradition plus que séculaire de la *Welsh harp* (dès 1696, un dictionnaire anglais décrivait, à la voix « harpe », un instrument à 78 cordes, c'est-à-dire à trois jeux) est désormais figée, incapable s'adapter aux changements du langage musical.

La nouvelle harpe à pédales répond donc mieux aux exigences de la musique, en permettant de moduler facilement dans les différentes tonalités : « Nous espérons seulement que l'on ne perdra pas en rendement [power], ce que l'on a gagné en convenue », se

limite à commenter un article du *Monthly Review* de 1786, en une sorte d'avertissement adressé à ceux qui pensent que le progrès technique d'un instrument est une garantie de perfectionnement musical. C'est ainsi que les deux instruments continuèrent à coexister dans les maisons galloises jusqu'au XX^e siècle : la *Welsh harp*, appelée avec respect le « noble instrument », langue maternelle que l'on apprend à la maison et comme un dialecte reliant les membres de la famille à la tradition et à la terre ; la *pedal harp*, langue de la profession musicale, que l'on étudie auprès d'un maître et qui permet de voyager de par le monde.



'SO SHALL THE LUTE AND HARP AWAKE'
(*Judas Maccabaeus*)

Le voyage en Angleterre ne peut se conclure sans la visite de l'un des plus beaux sépulcres de Westminster, conseille un guide publié à Bologne en 1837. Il s'agit du tombeau du maître de musique Haendel, représenté tandis qu'il écoute un ange jouer de la harpe : l'ange regarde fixement la partition du *Messie* que le maître est en train de composer...

I saw, in a vision, an old man walking on the bank of a cold, dark river. His frame was bent, his locks white, and in his hands he held a harp. On the other side of the stream, just shining out of the darkness, appeared angelic forms, holding and playing on golden lyres. Their indistinct harmony was

wafted across the waves, and the old man caught and played on his mortal harp the strains to which heaven gave birth. Thus I dreamt that Haendel echoed to earth celestial music, and that we, though far away from the river-bank, through him, may hear the seraphs' harpings.
(*Yale Literary Magazine*, 1862)

(Je voyais, comme dans une vision, un vieil homme qui marchait sur la rive d'une rivière froide et sombre. Sa silhouette était courbée, il avait les cheveux blancs et tenait une harpe dans ses mains. Sur l'autre rive du torrent, resplendissant dans l'obscurité, des formes angéliques surgissaient en jouant des lyres dorées. Leur harmonie indistincte traversait les vagues et le vieil homme la recueillait et jouait sur sa harpe mortelle les mélodies que le ciel avait créées. C'est ainsi que dans mon rêve, Haendel reflétait sur la terre les échos de la musique céleste ; et, bien qu'étant loin de la rive de ce fleuve, nous pouvons, grâce au compositeur, écouter les arpegges des séraphins.)

CHIARA GRANATA
traduction : Pierre Élie Mamou

Microcosm Concerto

Georg Friedrich Haendel

Voi che nutrite la nuova Musa soccorritrice con l'arpa dorata, accorrete ai miei canti, Pean risanatore; ... Orfeo, il figlio di Calliope per primo generò la lira dalla musica intricata. Poi dopo di lui Terpandro aggiogò la musica su dieci note... e ora Timoteo rinnova la cetra con metri e ritmi su undici corde, aprendo le stanze del tesoro delle Muse dai molteplici canti; ...
(Timoteo di Mileto, *Apologia del poeta, Persae*, v-iv sec. a. C.)

'THE MELLOW HARP A HANDEL PLAYS'

La *Cambrian Traveller's Guide* del 1808, per invogliare il lettore a intraprendere il viaggio nelle terre gallesi, lo introduce alle meraviglie del suo paesaggio: i profumi delicati della vegetazione, il silenzio dei castelli, i colori mutevoli del mare, la nitida vista dalle scogliere: «... where on the mellow harp a Handel plays, / and

melts in air the sorrow of his days» (... dove sulla dolce arpa un Haendel suona, / e scioglie nell'aria le pene dei suoi giorni).

È già passato oltre mezzo secolo dalla morte di Haendel ma la sua figura – che sopravvive nell'arte dei numerosi arpisti che popolano queste terre – non è stata di certo dimenticata: approdò come ospite, vi dimora come sovrano.

La storia del rapporto di Haendel con l'arpa e degli arpisti con la sua musica è una storia che scorre come un fiume su più di un secolo di vita musicale; il suo corso ignora i mutamenti di gusto e di stile, nonché l'evoluzione dello strumento – dalle *Welsh harps*, le arpe triple gallesi, fino all'arpa a pedali già in uso nel continente.

All'inizio di questa storia si può immaginare che Haendel, sbarcando in Inghilterra, porti con sé il ricordo del soggiorno italiano e delle arpe che qui si potevano ascoltare nelle cappelle musicali di principi e cardinali; si può anche immaginare che nella propria terra d'origine il musicista sassone abbia conosciuto le *Davidsharfen*, il particolare tipo di arpa doppia in uso in quegli anni nei paesi di area tedesca. I pochi esempi di composizioni probabilmente destinati a questo strumento – ad esempio di Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), primo maestro di Haendel a Halle, la cantata *Herr wenn ich nur dich habe* con arpa obbligata, o la raccolta *Musicalische Ruestkammer* (1719) – presentano una scrittura semplice a due parti che ricorda quelle opere giovanili di Haendel, come la *Suite in re minore* (British Library

Add. MS 31573), pervenutaci manoscritta per mano del copista John Smith Senior.

Successivamente l'interesse di Haendel per l'arpa sarà forse scaturito dall'incontro con i virtuosi di questo strumento provenienti dal Galles. Nel periodo di residenza a Cannons (1717-19), a nord di Londra, Haendel conosce Thomas Jones già al servizio del duca di Chandos. Per lui, probabilmente, decide di scrivere l'aria con arpa obbligata *Tune your harps to cheerful strains* per quello che sarà il primo oratorio inglese, *Esther* (1718). Poi incontra William Powell (m. 1750), arpista del Principe del Galles, che sarà l'interprete delle sinfonie e arie del *Giulio Cesare*, *Saul* e *Alexander Balus*, nonché primo esecutore nel 1736 del famoso *Concerto per la Harpa* inserito all'ultima nella prima rappresentazione dell'*Alexander's Feast*. Infine, Haendel avrà probabilmente occasione di ascoltare, in uno dei numerosi concerti documentati, il maggiore arpista inglese del secolo, John Parry «il Cieco» (1710-1782), che ne ricambierà la stima eseguendo quasi sempre nei propri concerti arie tratte dalle opere del celebre Maestro oltre al concerto di cui diviene l'esecutore più eccellente.



'TUNE ALL YOUR HARPS TO SONGS OF PRAISE'
(*Esther*)

L'arpa entra nella composizioni di Haendel sia quando è strumento obbligato nelle arie e sinfonie di

opere e oratori, sia nei riferimenti testuali che ne evocano il suono anche in assenza dello strumento reale.

«*Tune your harps to cheerful strains / Tune your harps to songs of praise / Tune all your harps to songs of praise*» (Intonate le vostre arpe per canti di gioia / Intonate le vostre arpe per canti di preghiera / Intonate tutte le vostre arpe in canti di lode). È la voce del popolo che, attraverso Esther, si salva dallo sterminio. «*Tune the soft melodious lute, / Pleasant harp and warbling flute*» (Intonate il dolce e melodioso liuto, / la dilettevole arpa, il gorgheggiante flauto) si canta in *Jephta*, per poi evocare «*the harps of golden wire*», le arpe dalle corde d'oro. «*Tune your harps to songs of praise*» (Accordate le vostre arpe per canti di lode) intona ancora il coro del *Judas Maccabaeus* all'inizio del secondo atto, mentre nel terzo è una donna israelita che invita alla lode: «*Shall the lute and harp awake*» (Si risvegliano i vostri liuti e le vostre arpe).

L'arpa, che incita a sollevarsi, a invocare, a sperare, non è quasi mai nelle mani dei protagonisti: non la suona Esther, non la invoca Jephta, ma è sempre richiamata da una voce anonima, una donna o un uomo israelita, o il coro. È lo strumento di lode e come tale appartiene al popolo. Anche colui che con il dolce suono dell'arpa scaccia lo spirito malvagio di Saul è un Davide ragazzo, non ancora divenuto re.

Come si sa, anche il *Concerto per arpa op. 4 n° 6* – pubblicato successivamente nella raccolta dei *Concerti per organo* – nasce all'interno di un oratorio, l'*Alexander's Feast*, che nella festa di Santa Cecilia celebra il potere della musica. La voce dell'arpa si intreccia ai

versi di Dryden, che nella figura del famoso citareda Timoteo di Mileto, vero erede del semideo Orfeo, può acquietare ogni cuore turbato, accenderlo all'ira, infiammarlo all'amore.

*Timotheus placid on high,
Amid the tuneful Quire,
With flying Fingers touch'd the Lyre:
The trembling Notes ascend the Sky,
And heav'nly Joys inspire.*

*The song began from Jove
Who left his blissful seat above*

...

*The praise of Bacchus, then, the sweet
Musician sung;*

...

*He chose a mournful Muse,
Soft pity to infuse*

...

*Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he sooth'd the soul to Pleasures.*

...

*Now strike the Golden Lyre again
A louder yet – and yet a louder Strain:
Break his Bonds of Sleep asunder,
And rouze him, like a rattling Peal of Thunder.*

(Timoteo lassù in alto, / al centro del coro armonioso, / con dita veloci toccò la lira: / le note vibranti salgono al cielo, / ed ispirano una gioia celestiale. // Il

canto iniziò da Giove, / che lasciò il suo trono beato nel cielo. / ... / La lode di Bacco, poi, il dolce / Musico cantò; / ... / Scelse una Musa dolente, / per infondere una tenera pietà / ... / Teneramente dolce in metro lidio, / ben presto sollevò l'anima ai piaceri. / ... / Ora suona di nuovo la Lira dorata / un suono più forte, ancor più forte / spezza le catene del suo sonno; / e risveglialo, come un colpo di tuono risonante.)

(John Dryden, *Alexander's Feast; or, the Power of Music, an Ode in honour of St Cecilia's Day*, 1697)



'YOUR HARPS AND CYMBALS SOUND'
(Solomon)

Gli arpisti iniziano ad eseguire e trascrivere con disinvoltura la musica di Haendel, pratica consueta in un'epoca in cui la musica migra facilmente da uno strumento all'altro e da un organico all'altro. Tuttavia l'arpa gallese gode di una grande tradizione locale e possiede un repertorio che prima di Haendel si basava quasi interamente sulle *traditional airs*. Non si tratta di rinunciare a un'identità, bensì di arricchirla con i nuovi stimoli portati dal compositore sassone.

I concerti degli arpisti galesi, documentati nel corso di tutto il Settecento, assumono la forma di un patchwork che affianca le composizioni di Haendel e dei maestri italiani alle arie tradizionali. Ne è un prototipo il concerto di John Parry descritto da *The Leeds*

Mercury nel 1742, con musiche di Corelli, Vivaldi, Geminiani, l'ormai celebre concerto per arpa di Haendel e arie inglesi e scozzesi per riempire la serata.

Sicuramente anche le più famose arie d'opera, rielaborate per arpa, saranno state parte del repertorio di questi virtuosi, ad imitazione delle *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and fitted to the Harpsichord or Spinet by William Babell*.

Arrivato a Londra da Venezia dopo il grande successo dell'*Agrippina* del 1709, Haendel riesce a convincere i direttori del Haymarket Theatre a mettere in scena l'opera *Rinaldo* con un cast eccezionale, in cui spicca, nella parte di Almirena, la famosa Signora Isabella Girardeau. Alla prima del 27 febbraio 1711, fanno seguito 15 repliche di tutto esaurito, con Haendel stesso direttore al cembalo, che entusiasma il pubblico con le sue improvvisazioni, presto divenute richiestissime. Fu così che William Babell, virtuoso cembalista allievo di Pepusch, le pubblica in forma di suite divenendo, per questo, famoso in tutta Europa.

Anche Edward Jones (1752-1824), arpista del Principe di Galles dal 1788, autore di un importante studio sulla tradizione dei bardi, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (1784), raccoglie per i suoi allievi temi di sapore haendeliano – riplasmandoli nella forma curiosa di un *Microcosm Concerto composed by G. F. Handel* ed affermando nel frontespizio di averli tratti da manoscritti mai pubblicati prima. *Your Harps and Cymbals sound*, dal primo coro del *Solomon* (1748), è poi lo spunto tematico del primo *Allegro* del concerto.

Infine, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), come Haendel, approda dal continente e costruisce la sua vera fortuna a Londra. Bambino prodigo, virtuoso arpista, compositore, direttore d'orchestra, impresario nonché truffatore, studia a Parigi arpa a pedali con François Joseph Naderman e con il visconte Marin, ma nel 1818 fugge a Londra in seguito allo scandalo suscitato dalla sua attività di falsario. Entra a corte e appoggiato dal re diviene direttore artistico del King's Theatre fino al 1830.

Nella sua sterminata produzione – si contano quasi 2000 composizioni tra opere, oratori, musica da camera – abbondano trascrizioni ed elaborazioni, e non mancano di certo quelle tratte da composizioni di Haendel. Adatta per arpa a pedali e pianoforte, con flauto e violoncello *ad libitum*, brani originariamente pensati per grandi organici, come il coro *For unto us a Child is born*, tratto dal *Messiah*, e, forse prendendo ispirazione dalle parole del coro del secondo atto del *Judas Maccabaeus* – *Tune your harps to songs of praise* – elabora dalla stessa opera una versione per arpa sola del recitativo *O let eternal honours* e dell'aria *From Mighty Kings*.

È una disinvoltura, una familiarità, quella con la musica di Haendel, che arriva fino all'estremo della falsa attribuzione. Pubblicando all'inizio dell'Ottocento a nome di Haendel la *Pastorale et Thème avec Variations*, l'editore Artaria di Vienna compie, oltre che una buona operazione commerciale, un'ottima profezia. Generazioni di arpisti suoneranno infatti molto volentieri questa composizione credendola del

grande Haendel: suo è forse solo il tema, un comunissimo minuetto, mentre le variazioni sembrerebbero di autore sconosciuto; la pastorale che lo precede è invece parzialmente presa in prestito dalla *Sonata n.5 opera 111* di Jacob Philip Mayer, pubblicata a Parigi nella seconda metà del Settecento.



WELSH HARP, OR PEDAL HARP?

Tra le composizioni di Bochsà e i concerti degli arpisti gallesi, c'è di mezzo il mare: quello reale che si deve attraversare per giungere in continente e quello non meno vasto che separa i destini di due strumenti, l'arpa gallese e l'arpa a pedali.

Nel 1836 un autore omonimo di John Parry, detto «Bardd Alaw» (1776-1851), pubblica un metodo per arpa gallese intitolato *The Welsh Harper* che descrive dettagliatamente lo strumento: un'arpa con tre ordini di corde di circa cinque ottave, con le due cordiere esterne accordate all'unisono. Chi lo suona riaccorda ogni volta le cordiere esterne in relazione alla tonalità del brano da eseguire, mentre si avvale della cordiera centrale per le alterazioni accidentali. Tutti i tentativi di ovviare alla necessità di riaccordare lo strumento si sono rivelati vani, fino all'invenzione dell'arpa a pedali. L'arpa gallese quindi, pur vantando una vita più che secolare (già un dizionario inglese del 1696, alla voce «arpa», descrive uno strumento di 78 corde, quindi a tre ordini), rimane all'interno di una tradizione con-

gelata, non più disponibile ai cambiamenti del linguaggio musicale.

L'arpa a pedali entrerà invece nei conservatori, fra gli strumenti degni di scuola, con una propria storia da creare e trasmettere poichè risponde meglio alle esigenze della nuova musica, data la possibilità di modulare agevolmente nelle diverse tonalità: «Speriamo solo che non si perda in rendimento [power], ciò che si è guadagnato in convenienza», si limita ad annotare un articolo del *Monthly Review* nel 1786, come ad ammonire chi crede che il progresso tecnico di uno strumento sia anche garanzia di perfezionamento musicale. Così nelle case gallesi fino al Novecento i due strumenti continueranno a rimanere insieme: l'arpa gallese, chiamata con riguardo il «nobile strumento», è la lingua materna che si impara a casa e come un dialetto lega i famigliari alla tradizione e alla terra; l'arpa a pedali, è la lingua della professione musicale, che si studia dai maestri e con essa si gira il mondo.



'SO SHALL THE LUTE AND HARP AWAKE'
(*Judas Maccabaeus*)

Prima di concludere il viaggio in Inghilterra, non si può non sostare davanti a uno dei più bei sepolcri di Westminster, consiglia una guida pubblicata a Bologna nel 1837. È la tomba del maestro di musica Haendel. Egli vi è rappresentato in atto di ascoltare

un angelo che suona l'arpa: l'angelo tiene gli occhi fissi sopra lo spartito del *Messiah* che il maestro sta componendo.

I saw, in a vision, an old man walking on the bank of a cold, dark river. His frame was bent, his locks white, and in his hands he held a harp. On the other side of the stream, just shining out of the darkness, appeared angelic forms, holding and playing on golden lyres. Their indistinct harmony was wafted across the waves, and the old man caught and played on his mortal harp the strains to which heaven gave birth. Thus I dreamt that Haendel echoed to earth celestial music, and that we, though far away from the river-bank, through him, may hear the seraphs' harpings.
(*Yale Literary Magazine*, 1862)

(Vidi, come in una visione, un vecchio che cammina sulla riva di un freddo e scuro fiume. La sua figura era curva, i suoi capelli bianchi, e nelle sue mani teneva un'arpa. Dall'altro lato del torrente, splendenti nel buio, apparvero delle forme angeliche che tenevano fra le mani e suonavano lire d'oro. Le loro indistinte armonie si spandevano oltre le onde, il vecchio le colse e suonò sulla sua arpa mortale le melodie che il cielo aveva generato. Così ho sognato che Haendel fece eco sulla terra alla musica celeste, e che noi, benché lontani dalla riva del fiume, tramite lui, possiamo ascoltare gli arpeggi dei serafini.)

CHIARA GRANATA

Leser dazu zu animieren, eine Reise dorthin zu unternehmen: der köstliche Duft der Pflanzen, die Stille der Schlösser, die wechselvollen Farben des Meeres und die klare Sicht auf die Felsklippen: »... *where on the mellow harp a Handel plays, / and melts in air the sorrow of his days*« (wo auf der süßen Harfe ein Händel spielt / und sich die Sorgen seiner Tage in Luft auflösen).

Seit dem Tod Händels ist zwar bereits ein halbes Jahrhundert vergangen, aber seine Person, die in der Kunst der zahlreichen Harfenisten dieses Landes weiterlebte, ist ganz gewiss nicht in Vergessenheit geraten: Er kam dort als Gast an und blieb als Herrscher.

Die Geschichte der Beziehung zwischen Händel und der Harfe und zwischen den Harfenisten und seiner Musik ist eine Geschichte, die das Musikleben mehr als ein Jahrhundert lang wie ein Strom durchzog. Sein Lauf blieb vom Wandel des Geschmacks und des Stils unbeeinflusst, wenn auch nicht von der Entwicklung des Instrumentes: von der keltischen Harfe über die walisischen Tripelharfen bis hin zu den Pedalharfen, wie sie auf dem Festland bereits gebräuchlich waren.

Den Anfang dieser Geschichte kann man sich so vorstellen, dass Händel, als er in England ankam, die Erinnerungen an seinen Aufenthalt auf der italienischen Halbinsel und die Harfen mitbrachte, die man dort in den Kapellen der Fürsten und Kardinäle hören konnte. Man kann sich auch vorstellen, dass der sächsische Musiker aus seiner Heimat die

»Davidsharfen« kannte, diesen besonderen Typus der Doppelharfe, der zu jener Zeit in den deutschen Gebieten üblich war. Die wenigen Beispiele von Kompositionen, die wahrscheinlich für dieses Instrument bestimmt waren – wie zum Beispiel die Kantate mit obligater Harfe *Herr wenn ich nur dich habe* von Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), dem ersten Lehrer Händels in Halle, oder die Sammlung *Musicalische Ruestkammer* (1719) – werden durch eine einfache zweistimmige Kompositionsweise charakterisiert, welche an die Jugendwerke Händels wie etwa an die *Suite in d-Moll* (British Library Add. Ms 31573) erinnert, die als Manuskript aus der Hand des Kopisten John Smith the Elder überliefert ist.

Eventuell steigerte sich das Interesse Händels an der Harfe durch die Begegnung mit walisischen Virtuosen auf diesem Instrument. Händel lernte in der Zeit von 1717 bis 1719, in der er sich auf Cannons im Norden Londons aufhielt, Thomas Jones kennen, der bereits im Dienst des Herzogs von Chandos stand. Wahrscheinlich schrieb er für ihn die Arie mit obligater Harfe *Tune your harps to cheerful strains*, die Teil jenes Werkes war, das das erste englische Oratorium werden sollte: *Esther* (1718). Später lernte er William Powell (gest. 1750) kennen, Harfenist des Prinzen von Wales, welcher der Interpret der Sinfonien und Arien in *Giulio Cesare*, *Saul* und *Alexander Balus* werden sollte, und der auch im Jahr 1736 die Uraufführung des berühmten *Harfenkonzertes op. 4 Nr. 6* spielte, das in der ersten Aufführung des *Alexander's Feast* eingefügt wurde.

Schließlich hatte Händel wohl auch die Gelegenheit, den blinden John Parry (1710-1782) – den besten englischen Harfenisten des Jahrhunderts –, in einem seiner zahlreichen dokumentierten Konzerte zu hören. Dieser erwiderte Händels Wertschätzung, indem er in seinen Konzerten so gut wie immer Arien aus den Werken des berühmten Maestro spielte, zusätzlich zu dem *Harfenkonzert*, dessen herausragendster Interpret er wurde.



‘TUNE ALL YOUR HARPS TO SONGS OF PRAISE’
(*Esther*)

Die Harfe kommt in den Kompositionen Händels einerseits in den Arien und Sinfonien, die zu Opern und Oratorien gehören, als obligates Instrument vor, aber andererseits auch in Form von Textbezügen, die ihren Klang auch dann heraufbeschwören, wenn das reale Instrument fehlt.

»*Tune your harps to cheerful strains / Tune your harps to songs of praise / Tune all your harps to songs of praise*« (Stimmt eure Harfen zum frohen Gesang / Stimmt eure Harfen zu Lob und Preis / Stimmt all eure Harfen zu Lob und Preis). Es ist die Stimme des Volkes, das laut Esther vor der Vernichtung gerettet wird. »*Tune the soft melodious lute, / Pleasant harp and warbling flute*« (Stimmt die sanfte und angenehme Laute, / Die wohlklingende Harfe und die trillernde Flöte), so wird in *Jephta* gesungen, um dann die

Microcosm Concerto Georg Friedrich Händel

Du, der du die neue Muse mit der goldenen Harfe unterstützt, komm und schließe dich meinen Gesängen an, du heilender Paian; ... Orpheus, der Sohn der Calliope, schuf als erster die Lyra mit ihrer gelehrten Musik. Und nach ihm stellte Terpandros die Musik unter das Joch von zehn Tönen; ... und heute erneuert Timotheos die Kitbara mit Metren und Rhythmen auf elf Saiten und öffnet dabei die Türen zu dem aus vielen Gesängen bestehenden Schatz der Musen...

(Timotheos von Milet, *Apologie des Dichters, Die Perser*, 5.-4. Jh. v. Chr.)

‘THE MELLOW HARP A HANDEL PLAYS’

Der *Cambrian Traveller's Guide* von 1808 führt die Schönheiten der walisischen Landschaft auf, um den

Harfen mit den goldenen Saiten heraufzubeschwören («*The harps of golden wire*»). »*Tune your harps to songs of praise*« (Singt zur Harfe im Jubelchor) singt auch im *Judas Maccabaeus* der Chor am Anfang des zweiten Aktes, während im dritten eine israelitische Frau zum Lobsingen einlädt: »*Shall the lute and harp awake*« (Dann töne der Klang von Laute und Harfe).

Die Harfe, die dazu aufgefordert wird, ihren Klang ertönen zu lassen, jemanden anzurufen oder Hoffnung zu erwecken, befindet sich aber so gut wie nie in den Händen der Protagonisten: Weder von Esther noch von Jephta wird sie gespielt – sie wird immer von einer anonymen Stimme zum Klingen aufgefordert, von einer Israelitin oder von einem Israeliten oder vom Chor. Sie ist das Instrument des Lobes und gehört als solches zum Volk. Und selbst derjenige, der mit dem süßen Klang seiner Harfe den erbosten Saul besänftigen soll, ist der jugendliche David, der noch nicht König geworden ist.

Wie bekannt ist, entstand auch das *Harfenkonzert* (veröffentlicht in der Sammlung von Orgelkonzerten op. 4) für ein Oratorium, das *Alexander's Feast*, mit dem zum Fest der Heiligen Cäcilia die Macht der Musik gefeiert wurde. Die Stimme der Harfe wird mit den Versen Drydens verflochten, und in der Person des berühmten Kythara-Spielers Thimotheos von Milet, des wahren Erben des Halbgottes Orpheus, kann sie jedes aufgewühlte Herz besänftigen, Zorn in ihm auflodern lassen oder Liebe entfachen.

*Timotheus plac'd on high,
Amid the tuneful Quire,
With flying Fingers touch'd the Lyre:
The trembling Notes ascend the Sky,
And heav'nly Joys inspire.*

*The song began from Jove
Who left his blissful seat above*

...

*The praise of Bacchus, then, the sweet
Musician sung;*

...

*He chose a mournful Muse,
Soft pity to infuse*

...

*Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he sooth'd the soul to Pleasures.*

...

*Now strike the Golden Lyre again
A louder yet – and yet a louder Strain:
Break his Bonds of Sleep asunder,
And rouse him, like a rattling Peal of Thunder.*

(Timotheus ragt hervor, / Umringt vom Sängerchor; / Und bebend schallt der Leier Klang, / Aufschwebend wallt sein stolzer Sang / Zum Himmel hoch empor. // Vom Zeus begann der Sang, / Der vom Olymp sich niederschwang. / ... / Zum Preise Bacchus' nun ertönt / Des Liedes Schwung / ... / Nun flößt ein Sang voll Schmerz / Sanft Mitleid in sein Herz. / ... / Süß und sanft in lyd'schem Liede / Lullt er nun sein Herz

in Frieden. / ... / Noch einmal schlägt die gold'ne Leier! / Und stärker noch, und noch in wild'rem Feuer! / Brecht das Band des Schlafes brausend, / Und weckt ihn, wie ein Donnerschlag umsaugend.)

(John Dryden, *Alexander's Feast; or, the Power of Music, an Ode in honour of St Cecilia's Day*, 1697)



‘YOUR HARPS AND CYMBALS SOUND’
(Solomon)

Die Harfenisten begannen ganz unbefangen, die Musik Händels zu transkribieren und zu spielen, eine zu dieser Zeit völlig gängige Praxis, in der die Musik unkompliziert von einem Instrument zum nächsten und von einer Besetzung zur anderen wanderte. Die walisische Harfe erfreute sich jedenfalls einer langjährigen lokalen Tradition und für dieses Instrument gab es ein Repertoire, das sich vor Händel fast ausschließlich auf traditionelle *Airs* erstreckte. Es ging also nicht darum, eine bestimmte Identität aufzugeben, sondern darum, diese mit neuen Stimuli anzureichern, die von dem sächsischen Komponisten ausgingen.

Die Konzertprogramme walisischer Harfenisten, wie sie für den Verlauf des gesamten 18. Jahrhunderts dokumentiert sind, stellen sich wie eine Art Patchwork dar, wobei Kompositionen Händels und italienischer Meister neben traditionellen Liedern

stehen. John Parry gab 1742 ein Konzert mit Werken von Corelli, Vivaldi und Geminiani, mit dem bereits berühmten Händelschen Harfenkonzert und mit englischen und schottischen Liedern, die den Abend ausfüllen sollten, das wie ein Prototyp für diese Programmgestaltung wirkt und das im *Leeds Mercury* beschrieben wurde.

Ganz sicher werden auch die berühmtesten Opernarien, in Bearbeitungen für Harfe, Teil des Repertoires dieser Virtuosen gewesen sein, nach dem Beispiel der *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and fitted to the Harpsichord or Spinnet by William Babell*.

Aus Venedig wandte sich Händel nach dem großen Erfolg der *Agrippina* im Jahr 1709 nach London, wo es ihm gelang, die Direktoren des Haymarket Theatre davon zu überzeugen, die Oper *Rinaldo* mit einer außergewöhnlichen Besetzung herauszubringen, bei der besonders die berühmte Isabella Girardeau in der Rolle der Almirena herauszuheben ist. Auf die Premiere vom 27. Februar 1711 folgten 15 weitere ausverkaufte Vorstellungen, die Händel selbst vom Cembalo aus leitete. Er begeisterte das Publikum mit seinen Improvisationen derart, dass es diese schon bald mit Nachdruck von ihm einforderte. So kam es, dass William Babell, ein virtuoser Cembalist und Pepusch-Schüler, diese Improvisationen in Suitenform veröffentlichte und dadurch in ganz Europa berühmt wurde.

Auch Edward Jones (1752-1824), seit 1788 Harfenist des Prinzen von Wales und Verfasser einer wich-

tigen Studie über die Tradition der Barden *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (1784), sammelte für seine Schüler Themen in der Art Händels, die er in der erstaunlichen Form eines *Microcosm Concerto composed by G. F. Handel* weiter bearbeitete. Auf dem Deckblatt erklärte er, diese Themen stammten aus zuvor noch nicht veröffentlichten Manuskripten. *Your Harps and Cymbals sound* aus dem ersten Chor des *Solomon* bildet den thematischen Ausgangspunkt für das erste *Allegro* des Konzertes.

Schließlich kam auch Robert Nicolas Charles Bochsas (1789-1856) vom europäischen Festland und machte sein Glück in London. Er war ein Wunderkind, ein Harfenvirtuose, Komponist, Dirigent und Impresario ebenso wie ein Betrüger. Er hatte in Paris bei François Joseph Naderman und beim Vicomte Marin gelernt, die Pedalharfe zu spielen, aber im Jahr 1818 floh er nach einem Skandal nach London, den er durch seine Tätigkeit als Fälscher ausgelöst hatte. Er kam an den Hof und war durch die Unterstützung des Königs bis 1830 der künstlerische Leiter des King's Theatre.

In seinem schier uferlosen Schaffen (man zählt an die 2000 Kompositionen, darunter Opern, Oratorien und Kammermusik) sind auch zahlreiche Bearbeitungen und Transpositionen vertreten, natürlich auch solche von Kompositionen Händels. Stücke wie den Chor *For unto us a child is born* aus dem *Messias* bearbeitete er für Pedalharfe und Klavier mit Flöte und Violoncello *ad libitum*. Vielleicht dienten ihm die Worte des Chores (*Tune your harps to songs of praise*) aus

dem zweiten Akt des *Judas Maccabaeus* als Inspirationsquelle dazu, aus diesem Werk eine Version des Rezitativs *O let eternal honours* und der Arie *From Mighty Kings* für Harfe solo zu bearbeiten.

Die Ungeniertheit und die Vertrautheit mit der Musik Händels führte schließlich sogar dazu, dass ihm Werke fälschlich zugeschrieben wurden. Indem der Verleger Artaria in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts *Pastorale et Thème avec Variations* unter dem Namen Händels veröffentlichte, machte er nicht nur ein gutes Geschäft, sondern sah auch die zukünftigen Entwicklungen treffend voraus. Generationen von Harfenisten sollten dieses Stück, das sie für ein Werk des großen Händel hielten, ausnehmend gerne spielen. Das Thema, ein ziemlich gewöhnliches Menuett, stammt vielleicht wirklich von ihm, aber die Variationen scheinen von einem unbekanntem Komponisten zu sein, während die dem Menuett vorangehende *Pastorale* zumindest teilweise der *Sonata n. 5 opera III* von Jacob Philip Mayer entlehnt wurde, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris gedruckt worden war.



WELSH HARP, OR PEDAL HARP?

Zwischen den Kompositionen Bochsas und den Konzerten der walisischen Harfenisten liegt sozusagen ein ganzes Meer: das reale, das man überqueren muss, um auf das europäische Festland zu kommen,

und das nicht weniger weite, das die Schicksale zweier Instrumente, der walisischen und der Pedalharfe, voneinander trennt.

Im Jahr 1836 veröffentlichte ein Autor, der ebenfalls den Namen John Parry trug und »Bardd Alaw« genannt wurde (1776-1851), eine Schule für walisische Harfe, in der dieses Instrument detailliert beschrieben wurde: eine Tripelharfe mit circa fünf Oktaven Tonumfang, mit zwei gleich gestimmten äußeren Saitenebenen. Wer sie spielt, muss die äußeren Saiten jedes Mal entsprechend der Tonart des Stückes neu stimmen, während man die innere Saitenebene für Änderungen der Tonhöhe aufgrund von Vorzeichen verwendet. Bis zur Erfindung der Pedalharfe sind alle Versuche gescheitert, das Neustimmen des Instrumentes überflüssig zu machen.

Die Pedalharfe fand ihren Weg an die Konservatorien als eines der Instrumente, die es wert waren, unterrichtet zu werden, mit einer spezifischen Form von Kompositionen und Bearbeitungen für dieses Instrument. Die walisische Harfe dagegen blieb Teil einer erstarrten Tradition und war für die Veränderungen der Musiksprache nicht mehr offen, obwohl sie sich einer mehr als hundertjährigen Tradition erfreute – in einem englischen Lexikon aus dem Jahr 1696 wird unter dem Stichwort »Harfe« ein Instrument mit 78 Saiten beschrieben, die folglich auf drei Ebenen angeordnet waren.

Die neuartige Pedalharfe entsprach durch die Möglichkeit, bequem von einer Tonart in die andere zu modulieren, besser den Anforderungen der Musik.

»Es steht nur zu hoffen, dass sie nicht an Leistungsfähigkeit [*power*] verloren hat, was sie an Zweckmäßigkeit dazugewonnen hat« wurde in einem Artikel der *Monthly Review* aus dem Jahr 1786 einschränkend bemerkt, wie um diejenigen zu warnen, die glaubten, der technische Fortschritt eines Instrumentes sei zugleich auch eine Garantie für die musikalische Vervollkommnung. So hatten in Wales die beiden Instrumente bis ins 20. Jahrhundert nebeneinander Bestand: Die walisische Harfe, die respektvoll als »edles Instrument« bezeichnet wurde, als Muttersprache, die man zu Hause lernt und die die Familienangehörigen wie ein Dialekt mit der Tradition und mit der Scholle verbindet; und die Pedalharfe, Sprache der Berufsmusiker, die man bei Meistern erlernt und mit der man auf der ganzen Welt konzertiert.



'SO SHALL THE LUTE AND HARP AWAKE' (*Judas Maccabaeus*)

Man kann eine Reise durch England nicht abschließen, ohne vor einem der schönsten Gräber in Westminster innezuhalten, rät ein Reiseführer, der 1837 in Bologna veröffentlicht wurde. Es ist das Grab des Maestro Händel. Auf dem Grabstein wird dargestellt, wie er einem Engel lauscht, der auf der Harfe spielt; dieser blickt auf ein Notenblatt aus dem *Messias*, den der Maestro gerade komponiert:

I saw, in a vision, an old man walking on the bank of a cold, dark river. His frame was bent, his locks white, and in his hands he held a harp. On the other side of the stream, just shining out of the darkness, appeared angelic forms, holding and playing on golden lyres. Their indistinct harmony was wafted across the waves, and the old man caught and played on his mortal harp the strains to which heaven gave birth. Thus I dreamt that Haendel echoed to earth celestial music, and that we, though far away from the river-bank, through him, may hear the seraphs' harpings.
(*Yale Literary Magazine*, 1862)

(Wie in einer Vision sah ich einen alten Mann, der am Ufer eines kalten, dunklen Flusses entlangging. Sein Körper war gebeugt, sein Haar weiß, und in den Händen hielt er eine Harfe. Am anderen Ufer des Stromes erschienen in der Dunkelheit schemenhafte Engel, die goldene Harfen hielten, auf denen sie spielten. Diese undeutlichen Klänge wurden über die Wogen geweht, und der Greis fing mit seiner sterblichen Harfe die Melodien ein, die aus dem Himmel stammten, und spielte sie nach. So habe ich geträumt, dass Händel ein Echo der himmlischen Musik auf die Erde brachte, und dass wir, weit von diesem Flussufer entfernt, durch ihn hören können, wie die Seraphim auf ihren Harfen spielen.)

CHIARA GRANATA
Übersetzung: Susanne Lowien

colores cambiantes del mar, la nítida vista desde sus costas rocosas: «... *where on the mellow harp a Handel plays, / and melts in air the sorrow of his days*» (... donde la dulce arpa un Haendel toca, / y diluye en el aire las penas de sus días).

Había pasado más de medio siglo desde la muerte de Haendel, pero su persona –que sobrevive en el arte de numerosos arpistas que pueblan esas tierras– no había sido, ni mucho menos, olvidada: llegado como huésped, permanece como soberano.

La historia de la relación de Haendel con el arpa y la de los arpistas con su música es una historia que fluye como un río sobre más de un siglo de vida musical; su curso ignora los cambios de gusto y de estilo, e incluso la evolución del instrumento – desde las *Welsb harps*, las arpas triples galesas, hasta el arpa con pedales ya usada en el continente.

Al inicio de esta historia, podemos imaginar a Haendel desembarcando en Inglaterra, llevando consigo el recuerdo de su estancia italiana y de las arpas que se podían escuchar en las capillas musicales de príncipes y cardenales; podemos seguir imaginando que, en su tierra natal, el músico sajón conoció acaso las *Davidsharfen*, un tipo particular de arpa doble usada entonces en los países germanos. Los pocos ejemplos de composiciones probablemente destinadas a este instrumento –por ejemplo, las de Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), primer maestro de Haendel en Halle, la cantata *Herr wenn ich nur dich babe* con arpa obligada, o la compilación *Musicalische Ruestkammer* (1719)– poseen una escritura sencilla a

Microcosm Concerto

Georg Friedrich Haendel

Vos que nutris la nueva Musa auxiliadora con el arpa dorada, acudid a mis cantos, Apolo sanador; ... Orfeo, hijo de Caliope, empezó creando la lira con su música intrincada. Luego, tras él, Terpandro modeló la música sobre diez notas; ... y ahora Timoteo renueva la cítara con metros y ritmos sobre once cuerdas, abriendo la cámara del tesoro de las Musas con múltiples cantos; ...
(Timoteo de Mileto, *Apología del poeta, Persae*, v-iv a. C.)

‘THE MELLOW HARP A HANDEL PLAYS’

La *Cambrian Traveller's Guide* de 1808, para incitar al lector a emprender un viaje por tierras galesas, le describe las maravillas del paisaje: los perfumes delicados de la vegetación, el silencio de los castillos, los

dos voces que recuerda las obras juveniles de Haendel, como la *Suite en re menor* (British Library Add. MS 31573), que nos llegó manuscrita por el copista John Smith Senior.

A partir de ahí, el interés de Haendel por el arpa dependerá quizá del encuentro con virtuosos del instrumento provenientes de Gales. Durante su estancia en Cannons (1717-19), al norte de Londres, Haendel conoce a Thomas Jones, por entonces al servicio del duque de Chandos. Probablemente gracias a ese encuentro, Haendel decide escribir el aria con arpa obligada *Tune your harps to cheerful strains* para lo que sería el primer oratorio inglés, *Esther* (1718). El compositor establece luego contacto con William Powell (muerto en 1750), arpista del príncipe de Gales, el futuro intérprete de las sinfonías y arias de *Giulio Cesare*, *Saul* y *Alexander Balus*, y también el primer solista, en 1736, del famoso *Concierto para arpa op. 4 n.º 6*. En el último momento, fue incorporado a la primera representación de *Alexander's Feast*. Además, Haendel tiene probablemente la ocasión de escuchar, en uno de los numerosos conciertos documentados, al mejor arpista inglés del siglo: John Parry *El Ciego* (1710-1782), en una recíproca demostración de estima, interpretará casi siempre, en sus propios conciertos, arias de las óperas del célebre Maestro, además del *Concierto*, convirtiéndose en su más excelso intérprete.



'TUNE ALL YOUR HARPS TO SONGS OF PRAISE'
(*Esther*)

El arpa aparece en las composiciones de Haendel ya sea como instrumento obligado en las arias y sinfonías de óperas y oratorios, ya sea en las referencias textuales que evocan su sonido, incluso en ausencia del instrumento real.

«*Tune your harps to cheerful strains / Tune your harps to songs of praise / Tune all your harps to songs of praise*» (Afinad vuestras arpas para cantos de alegría / Afinad vuestras arpas para cantos de alabanza / Afinad todas vuestras arpas para cantos de alabanza). Es la voz del pueblo que, gracias a Ester, se salva del exterminio. «*Tune the soft melodious lute, / Pleasant harp and warbling flute*» (Afinad el suave y melodioso laúd, / La placentera arpa y la florida flauta) se canta en *Jephta*, para evocar luego «*the harps of golden wire*», las arpas con cuerdas de oro. «*Tune your harps to songs of praise*» (Afinad vuestras arpas para cantos de alabanza) entona también el coro de *Judas Maccabaeus* al inicio del segundo acto mientras, en el tercero, una israelita invita a las alabanzas: «*Shall the lute and harp awake*» (Despertad, laúd y arpa).

El arpa, que incita a alzarse, a invocar, a tener esperanza, no está casi nunca en manos de los protagonistas: no la toca Ester, no la invoca Jephta, pero la cita siempre una voz anónima, un o una israelita, o el coro. Es el instrumento de las alabanzas y, como tal, pertenece al pueblo. Es también en el dulce sonido del arpa que el muchacho David, cuando aún

no es rey, ahuyenta el espíritu maligno que atormenta a Saúl.

Sabido es que el *Concierto para arpa* –publicado en la serie de conciertos para órgano op. 4– nace, él también, dentro de un oratorio, *Alexander's Feast*, que celebra el poder de la música durante la fiesta de Santa Cecilia. La voz del arpa se entrelaza con los versos de Dryden y, en la persona del famoso citaredo Timoteo de Mileto, verdadero heredero del semidiós Orfeo, puede aplacar todo corazón perturbado, alimentar el fuego de la ira, infundirle la llama del amor.

*Timotheus placid on high,
Amid the tuneful Quire,
With flying Fingers touch'd the Lyre:
The trembling Notes ascend the Sky,
And heav'nly Joys inspire.*

*The song began from Jove
Who left his blissful seat above*

...

*The praise of Bacchus, then, the sweet
Musician sung;*

...

*He chose a mournful Muse,
Soft pity to infuse*

...

*Softly sweet, in Lydian measures,
Soon be sooth'd the soul to Pleasures.*

...

*Now strike the Golden Lyre again
A louder yet – and yet a louder Strain:
Break his Bonds of Sleep asunder,
And rouse him, like a rattling Peal of Thunder.*

(Timoteo en lo alto, / en medio del coro armonioso, / con dedos veloces tocó la lira: / las notas vibrantes suben en el cielo, / e inspiran una alegría celestial. // El canto empezó con Júpiter, que dejó su trono bendito en el cielo; / ... / La alabanza de Baco, luego, el dulce músico cantó; / ... / Escogió una Musa doliente, / para infundir una suave piedad / ... / Con suavidad y dulzura, en un metro lidio, / no tardó en incitar el ánimo a los placeres. / ... / Ahora tocad de nuevo la lira dorada / y con un sonido más fuerte, y más fuerte aún, / romped las cadenas de su sueño; / y despertadlo, como retumba el estrepitoso trueno.)

(John Dryden, *Alexander's Feast; or, the Power of Music, an Ode in honour of St Cecilia's Day*, 1697)



'YOUR HARPS AND CYMBALS SOUND'
(*Solomon*)

Los arpistas empezaron a interpretar y transcribir, con desenvoltura, la música de Haendel, práctica habitual en una época en la que la música se mueve fácilmente de un instrumento a otro y de una formación orquestal a otra. El arpa galesa goza todavía de

una gran tradición local y posee un repertorio que, antes de Haendel, se centraba casi enteramente en los *traditional airs*. No se trata de renunciar a una identidad, sino de enriquecerla con los nuevos estímulos añadidos por el compositor sajón.

Los conciertos de los arpistas galeses, documentados durante todo el siglo XVIII, adquieren la forma de un *patchwork* que junta las composiciones de Haendel y de los maestros italianos con los *airs* tradicionales. Tenemos un prototipo con el concierto de John Parry descrito por *The Leeds Mercury* en 1742, con músicas de Corelli, Vivaldi, Geminiani, el ya célebre concierto para arpa de Haendel y unos *airs* ingleses y escoceses para llenar la velada. También las más famosas arias de ópera, reelaboradas para el arpa, formaban seguramente parte del repertorio de estos virtuosos, siguiendo el modelo de las *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and fitted to the Harpsichord or Spinnet by William Babell*. Llegado a Londres desde Venecia tras el gran éxito de *Agrippina* en 1709, Haendel consigue convencer a los directores del Haymarket Theatre para que se representara la ópera *Rinaldo* con un reparto excepcional, destacando, en el papel de Almirena, la celebrírrima Signora Isabella Girardeau. Al estreno del 27 de febrero de 1711 siguieron 15 representaciones a taquilla cerrada, con Haendel dirigiendo desde el clavecín, entusiasmando al público con sus improvisaciones, que fueron rápidamente solicitadísimas. Y así fue como William Babell, clavecinista virtuoso y alumno de Pepusch, las publicó en forma de suite y se hizo, por ello, famoso en toda Europa.

También Edward Jones (1752-1824), arpista del príncipe de Gales desde 1788 y autor de un importante estudio sobre la tradición de los bardos, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (1784), recoge para sus alumnos temas con sabor haendeliano replasmándolos en la forma curiosa de un *Microcosm Concerto composed by G. F. Handel* y afirmando en la portada haberlos encontrado en unos manuscritos nunca publicados: *Your Harps and Cymbals sound*, del primer coro de *Solomon* (1748), se convierte en el principio temático del primer *Allegro* del concierto.

Finalmente, Robert Nicholas Charles Bochsa (1789-1856), llegado, como Haendel, del continente, edifica una verdadera fortuna en Londres. Niño prodigio, virtuoso del arpa, compositor, director de orquesta, empresario –e incluso estafador–, estudia el arpa con pedales en París con François Joseph Naderman y con el vizconde Marin, pero en 1818 huye a Londres tras un escándalo suscitado por su actividad de falsificador de documentos. Entra en la corte y, con el apoyo del rey, se convierte en el director artístico del King's Theatre hasta 1830. En su desmedida producción –casi 2000 composiciones entre óperas, oratorios, música de cámara– abundan las transcripciones y las elaboraciones; y por supuesto, no faltan las obras basadas en composiciones de Haendel. Bochsa adapta para arpa con pedales y pianoforte, con flauta y violonchelo *ad libitum*, piezas originalmente pensadas para grandes formaciones, como el coro *For unto us a child is born del Mesías*, y, acaso inspirándose en las palabras del coro del segundo acto de *Judas Maccabaeus –Tune your*

harp to songs of praise– elabora, siempre basándose en esta misma ópera, una versión, para arpa sola, del recitativo *O let eternal honours* y del aria *From Mighty Kings*.

Hay una desventoladura, una familiaridad con la que se trata la música de Haendel, que llega hasta el extremo de la falsa atribución. Con la publicación al inicio del siglo XIX, con el nombre de Haendel, de la *Pastorale et Thème avec Variations*, el editor Artaria de Viena realiza, además de una buena operación comercial, una óptima profecía. Generaciones de arpistas tocarán de hecho con gran gusto esta composición, pensando que su autor era Haendel: pero únicamente el tema, un muy común minueto, podría acaso ser suyo, mientras que las variaciones son probablemente de algún compositor desconocido; en cambio, la pastoral (que precede al minueto) proviene parcialmente de la *Sonata n.º 5 opera III* de Jacob Philip Mayer, publicada en París durante la segunda mitad del siglo XVIII.



WELSH HARP, OR PEDAL HARP?

Entre las composiciones de Bochsa y los conciertos de los arpistas galeses hay un mar: ese mar real que uno debe cruzar para alcanzar el continente y ese otro, no menos vasto, que separa los destinos de dos instrumentos, el arpa galesa y el arpa con pedales.

En 1836, un autor, homónimo de John Parry, llamado «Bardd Alaw» (1776-1851), publicó un método

para arpa galesa titulado *The Welsh Harper* que describe detalladamente el instrumento: un arpa triple de casi cinco octavas, con los dos juegos exteriores afinados al unísono. Según la tonalidad de la obra que se dispone a tocar, el intérprete debe volver a afinar los juegos exteriores, mientras usa el juego central para las alteraciones accidentales. Todos los intentos por evitar esa necesaria reafinación del instrumento fueron vanos, hasta el invento del arpa con pedales.

El arpa con pedales entrará en los conservatorios como uno de los instrumentos dignos de ser estudiados, con una propia historia por crear y transmitir; la *Welsh harp*, a pesar de su tradición más que secular (ya en 1696, un diccionario inglés, para la voz «arpa», describe un instrumento de 78 cuerdas, es decir, con tres juegos), se queda dentro de una tradición congelada, incapaz de adaptarse a los cambios del lenguaje musical.

La nueva arpa con pedales responde pues mejor a las exigencias de la música, por su posibilidad de modular fácilmente en las diversas tonalidades: «Esperamos sólo que no se pierda en rendimiento [*power*] lo que se ganó en conveniencia», se limita a anotar un artículo del *Monthly Review* de 1786, como una advertencia dirigida a los que creen que el progreso técnico de un instrumento es una garantía de perfeccionamiento musical. Así, en las casas galesas hasta el siglo XX, ambos instrumentos siguieron coexistiendo: la *Welsh harp*, llamada con respeto el «noble instrumento», lengua materna que se aprende en casa y como un dialecto liga a los familiares con la tradi-

ción y con la tierra, y la *pedal harp*, lengua de la profesión musical, que se estudia con maestros y permite viajar por el mundo.



‘SO SHALL THE LUTE AND HARP AWAKE’
(*Judas Maccabaeus*)

No se puede concluir el viaje por Inglaterra sin visitar uno de los más bellos sepulcros de Westminster, aconseja una guía publicada en Bolonia en 1837. Es la tumba del maestro de música Haendel, representado mientras escucha a un ángel tocando el arpa: el ángel mira fijamente la partitura del *Mesías* que el maestro está componiendo...

I saw, in a vision, an old man walking on the bank of a cold, dark river. His frame was bent, his locks white, and in his hands he held a harp. On the other side of the stream, just shining out of the darkness, appeared angelic forms, holding and playing on golden lyres. Their indistinct harmony was wafted across the waves, and the old man caught and played on his mortal harp the strains to which heaven gave birth. Thus I dreamt that Haendel echoed to earth celestial music, and that we, though far away from the river-bank, through him, may bear the seraphs' harpings.
(*Yale Literary Magazine*, 1862)

(Vi, como en una visión, a un anciano que caminaba sobre la orilla de un oscuro y frío río. Mostraba una

silueta encorvada, su pelo era blanco, y en las manos tenía un arpa. En la otra orilla del torrente, resplandeciendo en la oscuridad, surgían formas angélicas que sostenían y tocaban liras de oro. Su armonía indistinta surcaba las olas y el anciano la recogía y tocaba en su arpa mortal las melodías que el cielo había generado. Así soñé que Haendel reflejaba en la tierra los ecos de la música celestial y que, aun estando lejos de la orilla de aquel río, podemos, a través del compositor, escuchar los arpeggios de los serafines.)

CHIARA GRANATA
traducción: Pedro Elías



GIOVANNI TOGNI – photo: Elio Tarantelli (2007)



Welsh harp – photo: Eric Kleinmann (2006)



Grand harp – photo: Francesco Vitali (2009)

Other recent Glossa releases

GEORG FRIEDRICH HAENDEL
Olinto pastore (Italian Cantatas, vol. VI)
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921526

JEAN-BAPTISTE LULLY
Ballets & récits italiens
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921509

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Music for Horn
Orch. of the 18th Century / Van der Zwart, Brügger
Glossa GCD 921110

JOSEPH HAYDN
The Seven Last Words of Christ on the Cross
Orchestra of the 18th Century / Brügger
Glossa GCD 921109

CLAUDIO MONTEVERDI
Scherzi Musicali
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920915

KING ARTHUR (DVD)
Henry Purcell
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GVD 921619

DAPHNIS ET CHLOÉ
Joseph Bodin de Boismortier
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921618. 2 CDS

MOTETS CROISÉS
Monteverdi, Schütz, Leguay, Frescobaldi
Dominique Vellard, Jean-Pierre Leguay
Glossa GCD P32303

L'HOMME ARMÉ
Antoine Busnois
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31906

LA MAGDALENE
The cult of Mary Magdalene in the early 16th c.
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32104



produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com