

GRAUN • NICHELMANN • QUANTZ • C.P.E. BACH

FRIEDRICH

1712 DER GROSSE *2012*

Music for the Berlin Court
À la cour de Frédéric le Grand

AKADEMIE FÜR
ALTE MUSIK
BERLIN 

JOHANN GOTTLIEB GRAUN (1703-1771)

Ouverture und Allegro GraunWV A:XI:2

d-Moll / *D minor* / ré mineur

- | | | | |
|---|--|--------------------------------|------|
| 1 | | I. Ouverture (Lento - Allegro) | 8'22 |
| 2 | | II. Allegro | 3'25 |

CHRISTOPH NICHELMANN (1717-1762)

Concerto per il Cembalo concertante D-B M.TH.169

c-Moll / *C minor* / ut mineur

- | | | | |
|---|--|-------------------------|------|
| 3 | | I. Allegro | 7'26 |
| 4 | | II. Adagio sempre piano | 6'13 |
| 5 | | III. Presto | 3'46 |

FRIEDRICH II "DER GROSSE" (1712-1786)

Sonata, per il Flauto traverso solo e Basso

"pour Potsdam", Nr.190 - c-Moll / *C minor* / ut mineur

- | | | | |
|---|--|--------------------------|------|
| 6 | | I. Recitativo | 2'09 |
| 7 | | II. Andante et Cantabile | 5'09 |
| 8 | | III. | 1'29 |

JOHANN GOTTLIEB GRAUN

Concerto per il Viola da Gamba concertata

GraunWV A:XIII:14 - a-Moll / *A minor* / la mineur

- | | | | |
|----|--|---------------------|-------|
| 9 | | I. Allegro moderato | 10'14 |
| 10 | | II. Adagio | 6'56 |
| 11 | | III. Allegro | 7'14 |

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Sinfonie Nr.1 Wq 183, 1

D-Dur / *D major* / Ré majeur

- | | | | |
|----|--|---------------------|------|
| 12 | | I. Allegro di molto | 5'47 |
| 13 | | II. Largo | 1'34 |
| 14 | | III. Presto | 2'51 |

Akademie für Alte Musik Berlin

Violins 1	Stephan Mai (Concertmaster 1-5), Georg Kallweit (Concertmaster 9-14) Kerstin Erben, Barbara Halfter
Violins 2	Dörte Wetzel, Erik Dorset, Thomas Graewe, Uta Peters
Violas	Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel
Violoncellos	Antje Geusen (1st cello 1-5, 12-14), Barbara Kernig (1st cello 9-11)
Viola da gamba	Jan Freiheit (solo 9-11)
Double bass	Walter Rumer
Flutes	Christoph Huntgeburth (solo 6-8), Antje Schurrock (12-14)
Oboes (1-2, 12-14)	Xenia Löffler, Michael Bosch
Bassoon	Christian Beuse
Horns (1-2, 12-14)	Teunis Van der Zwart, Miroslav Rovenský
Harpsichord Fortepiano	Raphael Alpermann (solo fortepiano 3-8)

En 1770, le musicographe anglais Charles Burney entreprit un long voyage à travers l'Europe à la découverte des traditions musicales de ses différentes régions dans lesquelles il entendait assister à des concerts et rencontrer des compositeurs célèbres. Après avoir parcouru la France et l'Italie, il réalisa à l'automne 1772 un rêve qu'il caressait depuis longtemps : *“Découvrir la capitale du roi en lequel le monde n'admirait pas seulement un grand héros et un grand chef de guerre, mais aussi un grand amateur et protecteur des arts.”* À Berlin, il ne voulait pas seulement entendre Frédéric II jouer de la musique, mais également découvrir le lieu où Quantz, Bach, Agricola, Marpurg et Kirnberger avaient formulé leurs écrits théoriques et qui était le théâtre de bien d'autres activités musicales encore. Le récit détaillé qu'en fit Burney dans son *Journal d'un voyage musical* ainsi que de nombreux autres témoignages écrits dressent un portrait très évocateur du grand centre musical qu'était devenue la ville de Berlin durant le règne de Frédéric II.

Alors qu'il n'était encore que l'héritier du trône de Prusse, Frédéric avait déjà de grandes ambitions dans le domaine de la musique et des arts. Tandis que son père, le “Roi-Sergent” Frédéric-Guillaume I^{er}, avait réduit au minimum les activités musicales de la cour, le jeune Frédéric développa dans ses résidences de Ruppin et de Rheinsberg une vie musicale particulièrement riche et variée. Il engagea Franz Benda, les frères Carl Heinrich et Johann Gottlieb Graun ainsi que Carl Philipp Emanuel Bach, constituant ainsi une chapelle de cour des plus performantes. Lui-même prenait depuis 1728 des leçons de flûte auprès du maître de chapelle de la cour de Dresde, Johann Joachim Quantz, et se fit donner plus que des rudiments de composition par Carl Heinrich Graun. À sa sœur Wilhelmine, il écrit en 1732 : *“Je fais de la musique tous les jours de 4 h à 7 h.”*, et : *“Je suis devenu compositeur.”*

L'accession au trône de Frédéric II en 1740 marqua pour Berlin le début d'une ère radicalement nouvelle en matière de politique culturelle, dans la mesure où le jeune roi disposait désormais

de l'autorité qui lui permettait de suivre comme il l'entendait son inclination pour la musique. Il installa dans sa résidence de Berlin ou plutôt de Potsdam la chapelle dont il disposait à Rheinsberg et l'augmenta d'une vingtaine d'instrumentistes, de manière à en faire l'un des plus importants orchestres de cour de l'espace germanique. Parmi les membres de cet ensemble, dont le modèle était la chapelle de la cour de Dresde, on comptait, outre les musiciens précédemment cités, Ernst Gottlieb Baron, Ludwig Christian Hesse, Johann Gottlieb Janitsch, Christoph Nichelmann et Christoph Schaffrath. En 1741, Frédéric réussit à s'attacher définitivement les services de Johann Joachim Quantz, non seulement en tant que musicien et professeur, mais aussi en qualité de proche conseiller du roi. Par ailleurs, Frédéric fit édifier un nouvel opéra sur la prestigieuse allée *Unter den Linden* (“Sous les Tilleuls”) et engagea chanteurs et danseurs.

Avec ses prestigieuses représentations d'opéra, ses concerts et ses soirées de musique de chambre, la cour du roi dominait incontestablement la vie musicale berlinoise. Pourtant, la bourgeoisie parvint elle aussi à développer et à imposer une culture musicale propre. On vit apparaître des ensembles d'amateurs, à l'instar de la “Musikausübende Gesellschaft”, fondée en 1749 à l'initiative de l'organiste de la cathédrale Johan Philipp Sack, qui jouait toutes les semaines au domicile d'un particulier. D'autres activités avaient un caractère plus public, à l'image des séries de concerts ou “Académies” organisées à l'initiative de musiciens de la chapelle de cour – par exemple les concerts “privés” de Johann Friedrich Agricola ou l’“Académie musicale” de Johann Gottlieb Janitsch. Charles Burney eut l'occasion d'entendre en 1772 un concert “bourgeois” de ce genre, donné en dehors de la cour, qu'il relate en ces termes : *“Je me rendis au domicile de M. Nicolai. Il avait organisé avec plusieurs de ses amis un petit concert d'amateurs et je passai une très agréable soirée en leur compagnie.”*

Dans cette combinaison de musique “de cour” et “de ville”, la métropole prussienne révéla durant l'ère frédéricienne une culture

musicale d'une extrême richesse et de très haut niveau. C'est la raison pour laquelle le musicologue Christoph Henzel proposa, pour la définir dans l'historiographie musicale, l'appellation de "classicisme berlinois". Il ne s'agit pas là d'introduire l'idée d'une concurrence directe avec le classicisme viennois, mais bien davantage de rendre perceptible cette "coexistence de différentes cultures urbaines au rayonnement régional, voire supra-régional".

Johann Gottlieb Graun compte parmi les musiciens "frédériciens" de la première heure. Après des débuts dans la maîtrise de l'église Sainte-Croix de Dresde, Graun avait appris le violon auprès de Johann Pisendel, toujours à Dresde, et de Giovanni Tartini à Padoue. Après avoir été engagé à Merseburg puis au service du prince Waldeck, il rejoignit dès 1732 la chapelle du prince héritier à Ruppin. Graun fut ainsi l'un des membres fondateurs de cette chapelle encore modeste, mais qui fut systématiquement élargie durant les années qui suivirent avant de déménager en 1736 à Rheinsberg, puis en 1740 à Potsdam et Berlin. Au sein de la chapelle de la cour de Prusse, Johann Gottlieb Graun occupa jusqu'à sa mort en 1771 les fonctions de maître de concert, pour lesquelles il était rémunéré à hauteur de 1200 thalers par an. En dépit du prestige de ce poste, il resta sa vie durant dans l'ombre de son frère cadet Carl Heinrich Graun, maître de chapelle et compositeur d'opéra unanimement apprécié. Dans ses activités d'écriture, Johann Gottlieb se concentra sur le domaine instrumental et composa un nombre impressionnant d'ouvertures, de symphonies et de concertos ainsi que des œuvres de musique de chambre.

Les ouvertures de Johann Gottlieb Graun qui nous sont parvenues comportent toutes deux mouvements. C'est donc le cas de l'Ouverture en ré mineur, très probablement écrite à la fin des années 1740. Le premier mouvement se scinde à son tour en deux parties et s'ouvre, selon le modèle français, sur un passage lent

et pesant, marqué par des rythmes pointés et immédiatement suivi d'une fugue rapide. Le second mouvement – Allegro – est d'un caractère vivant et enthousiaste. En 1759, Johann Philipp Kirnberger reproduisit dans un de ses ouvrages le thème de la fugue, ce qui montre que cette ouverture rencontra un certain écho, du moins dans les cercles berlinois.

Si, au cours du XVIII^e siècle, la viole de gambe a peu à peu été écartée au profit de cet instrument plus moderne qu'était le violoncelle, la noblesse de son timbre en faisait encore l'incarnation même d'une pratique musicale élégante et "courtoise". Il n'est donc pas étonnant que de nombreux compositeurs de renom du baroque tardif comme du premier classicisme aient encore écrit pour cet instrument particulièrement expressif. La cour de Frédéric II était alors un des hauts lieux de la viole de gambe : non seulement le roi disposait en la personne de Ludwig Christian Hesse d'un virtuose tout à fait extraordinaire, mais d'autres membres de la chapelle écrivirent également d'impressionnantes compositions proposant à cet instrument prétendument obsolète un "habillage" musical parfaitement adapté à l'époque. Cinq concertos pour viole de Johann Gottlieb Graun nous sont parvenus. Le Concerto en la mineur frappe par ses passages virtuoses dans les mouvements rapides, ainsi que par un mouvement central empreint d'une grande expressivité.

Christoph Nichelmann fréquenta l'école Saint-Thomas de Leipzig où il fut de 1730 à 1733 l'élève de Jean-Sébastien Bach. Il compléta ensuite sa formation à Hambourg auprès de Reinhard Keiser, de Georg Philipp Telemann et de Johann Mattheson. Après l'intronisation de Frédéric II, il s'installa à Berlin et fut engagé en 1745 comme claveciniste de la chapelle de la cour de Prusse – ce qui en fit un collègue direct de Carl Philipp Emanuel Bach. Dix ans plus tard, Nichelmann mit pourtant un terme à ces fonctions pour des raisons non encore élucidées, mais il resta à Berlin où il poursuivit ses activités musicales à titre privé. Lui aussi ne

nous a guère laissé que des compositions instrumentales, parmi lesquelles une vingtaine de concertos pour clavecin. Ses œuvres reflètent parfaitement l'évolution extrêmement rapide que connut ce genre au début de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans le sillage des concertos de Carl Philipp Emanuel Bach, Nichelmann développe systématiquement dans les siens une partie de clavecin toujours plus complexe, et fait une exploitation encore plus poussée des ressources de cet instrument à clavier dans l'expression des rapports et des structures aussi bien harmoniques que motiviques, ce qui rapproche ses œuvres de ce qui sera plus tard l'expressivité typique du classicisme. Le Concerto pour clavecin et cordes en ut mineur débute par un mouvement enlevé à 3/4. Le mouvement central, lent, à 6/8, présente des lignes mélodiques très amples et très chantées, qui trahissent le compositeur de lieder qu'était aussi Nichelmann. Pour le finale, le compositeur réserve un mouvement Presto époustoufflant, doté d'une partie de clavecin à la virtuosité saisissante.

Frédéric II était sans conteste la personnalité déterminante de la vie musicale berlinoise au XVIII^e siècle, non seulement en matière d'organisation mais également d'un point de vue pratique, puisqu'il y participait activement en tant que compositeur et flûtiste. Tous les soirs avaient lieu les concerts de musique de chambre du roi, donnés par des musiciens de la chapelle royale et auxquels étaient conviés des invités triés sur le volet. On y jouait les compositions écrites par le roi lui-même – nous disposons encore de plus d'une centaine de sonates pour flûte ainsi que de quelques arias italiennes. Le roi avait visiblement atteint un niveau très professionnel dans sa pratique de la flûte et faisait l'objet d'éloges unanimes de la part des observateurs contemporains. Charles Burney évoque en ces termes une interprétation donnée par le monarque, alors pourtant déjà âgé d'une soixantaine d'années : *“Son jeu dépassait en plusieurs points tout ce que j'avais pu entendre jusqu'alors de la part*

aussi bien d'amateurs que de professionnels. Sa Majesté joua trois concertos d'affilée, trois œuvres longues et difficiles, et les interpréta toutes les trois avec la même perfection.”

La plupart des sonates pour flûte de Frédéric, y compris la Sonate en ut mineur, comportent trois mouvements organisés selon le modèle lent – modéré – rapide. C'est dans les mouvements initiaux que le roi fait preuve de la plus grande inventivité novatrice ; dans le cas concret de la Sonate en ut mineur, il suivit le modèle de la musique vocale et opta pour une alternance entre récitatif et arioso. Vient ensuite un mouvement galant dans un tempo modéré avant qu'une brève fugue rapide ne vienne clore la sonate.

Appelé en 1738 à rejoindre la chapelle du prince héritier, **Carl Philipp Emanuel Bach** fut nommé deux ans plus tard claveciniste de chambre du nouveau roi. Sa tâche principale consistait dès lors à accompagner les concerts du soir et à écrire de nouvelles œuvres. Après une période d'euphorie initiale, et malgré des conditions en apparence idéales, Emanuel ne trouva jamais réellement ses marques à la cour. Il ne bénéficiait pas d'un traitement aussi favorable que le flûtiste Johann Joachim Quantz, loin s'en faut ; la raideur des rituels de cour lui pesait de plus en plus. À deux reprises, en 1750 à Leipzig et en 1753 à Zittau, il échoua à obtenir un nouveau poste ; mais sa troisième tentative pour quitter la cour de Prusse, en 1768, fut couronnée de succès : à la mort de son parrain Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach lui succéda aux fonctions de directeur de la musique des cinq églises principales de la ville de Hambourg. Après près de trois décennies de service royal, Carl Philipp Emanuel ressentit l'atmosphère ouverte et cosmopolite de la capitale de la Hanse comme extrêmement stimulante et libératrice. C'est avec un grand enthousiasme qu'il s'attela à ses nouvelles tâches, consistant essentiellement en la préparation et la direction de concerts de musique d'église. Il organisa également plusieurs séries de concerts variés. Proposés à un

rythme hebdomadaire au “Drillhaus” de Hambourg, ces concerts étaient très appréciés de la population de la ville.

Le 30 novembre 1778, Carl Philipp Emanuel Bach écrit dans une lettre à son éditeur Breitkopf à Leipzig : *“J’ai composé il y a un an quatre grandes symphonies pour orchestre à 12 parties obligées. C’est ce que j’ai écrit de plus grand dans ce genre. Ma modestie m’interdit d’en dire davantage.”* Ce jugement n’est en rien exagéré, dans la mesure où, dans le domaine encore très récent du genre symphonique, ces quatre compositions représentent des œuvres exceptionnelles. Bach y élargit la distribution habituelle, qui ne comportait que des instruments à cordes, en y ajoutant deux flûtes, deux hautbois et deux cors ainsi qu’un basson. À la

différence des œuvres antérieures, les instruments à vent ne se contentent plus de venir renforcer le timbre de l’ensemble, mais ont chacun leur caractère propre. Ces quatre symphonies en trois mouvements se caractérisent avant tout par une combinaison originale des différentes parties et de nombreux contrastes. Ainsi dans le mouvement initial de la Symphonie en Ré majeur (Wq 183/1), Bach fait intervenir à plusieurs reprises les deux hautbois et le basson dans des épisodes solistes à la manière d’un concertino baroque, et privilégie, dans le mouvement lent, les flûtes par rapport aux violons.

BERNHARD SCHRAMMEK
Traduction : Elisabeth Rothmund

In the year 1770 the English music historian Charles Burney embarked on an extended journey across Europe with the aim of familiarising himself with the musical traditions of its various regions, attending performances, and meeting famous composers. After wanderings through France and Italy, in the autumn of 1772 he fulfilled his long-cherished wish 'to visit the capital of a prince, no less renowned for his protection and cultivation of the liberal arts than for his military skill and heroism'. In Berlin he wanted not only to hear Frederick II playing music, but also to get to know the place where Quantz, Bach, Agricola, Marpurg and Kirnberger had written their theoretical works, and many other musical activities took place. Burney's detailed report in his tour journal *The Present State of Music in Germany* . . . and numerous other written accounts give a vivid impression of what an important musical centre the city of Berlin had become during the reign of Frederick II.

When he was still only Prussian crown prince, Frederick had already set high standards for art and music. Whereas his father, the 'Soldier King' Frederick William I, had reduced musical activities at the Berlin court to a bare minimum, the young Frederick developed a richly varied musical scene at his residences in Ruppin and Rheinsberg. He engaged Franz Benda, the brothers Carl Heinrich and Johann Gottlieb Graun, and Carl Philipp Emanuel Bach, and formed a highly capable court orchestra. The heir to the throne himself had been taking regular flute lessons from the Dresden court musician Johann Joachim Quantz since 1728, and was instructed in composition by Carl Heinrich Graun. In 1732 he informed his sister Wilhelmine: 'Music is played here daily from four o'clock to seven' and 'I have become a composer'.

When Frederick came to the throne, Berlin in the 1740s commenced an entirely new cultural and political era, for the young king could now indulge his artistic inclinations to the full. He transferred his existing Rheinsberg Kapelle to his new residence in Berlin (or rather Potsdam) and bolstered it with another twenty instrumentalists or so, making it into the most

sizeable court orchestra in the German-speaking lands. Among those who joined this ensemble modelled on the Dresden court orchestra were (in addition to those already named) Ernst Gottlieb Baron, Ludwig Christian Hesse, Johann Gottlieb Janitsch, Christoph Nichelmann, and Christoph Schaffrath. In 1741 the king at last succeeded in appointing Johann Joachim Quantz, who served not only as a musician and teacher, but also as a close royal adviser. Moreover, Frederick had a new opera house built on the prestigious avenue Unter den Linden and engaged singers and dancers for it.

With its glittering opera productions, concerts and chamber music evenings, the royal court obviously dominated musical life in Berlin. Nonetheless, the bourgeoisie too gradually managed to assert itself as possessing a musical culture of its own. Amateur ensembles were formed, such as the 'Musikausübende Gesellschaft' (Society for the execution of music), founded in 1749 at the initiative of the cathedral organist Johann Philipp Sack, which performed in a private residence each week. A small step towards public performance was taken by the concert series or 'academies' started up by members of the court orchestra, like the concerts at Johann Friedrich Agricola's house and Johann Gottlieb Janitsch's 'musical academy'. Burney himself was able to enjoy this type of concert held independently of the court on his visit in 1772, as he relates here: 'I went home with my guide, M. [Friedrich] Nicolai. He had provided a small concert of *dilettanti*, his friends, with whom I spent a very agreeable evening.'

With this combination of court and bourgeois practices, the Prussian metropolis in the Friderician era could boast a richly diverse musical culture of a consistently high standard. For this reason, the musicologist Christoph Henzel has suggested the introduction of the term 'Berlin Classicism' in studies of music history for this period. The intention is not to set up a direct competition with Viennese Classicism, but rather to pinpoint the 'coexistence of different urban cultures with regional and even supra-regional dissemination'.

Johann Gottlieb Graun belonged to the first wave of Friderician musicians. This former choirboy at the Kreuzschule in Dresden had studied the violin with Johann Pisendel in the same city and with Giuseppe Tartini in Padua. Following appointments in Merseburg and with Prince Waldeck, he arrived at the Ruppin court of the Prussian crown prince as early as 1732. He was thus a ‘founder member’ of the still modestly sized court orchestra that was systematically enlarged in the ensuing years and moved first to Rheinsberg in 1736 then to Potsdam and Berlin in 1740. Johann Gottlieb Graun held the post of Konzertmeister in the Prussian court Kapelle until his death in 1771, and was generously remunerated for his services with 1,200 thalers per year. Yet despite these exalted functions he remained all his life in the shadow of his younger brother Carl Heinrich Graun, the court Kapellmeister and universally acclaimed opera composer. Johann Gottlieb, by contrast, concentrated his compositional activities on instrumental music and wrote a considerable quantity of overtures, symphonies, concertos, and chamber works.

Graun’s surviving overtures are all in two movements, among them the Overture in D minor, which was very likely composed in the late 1740s. The first movement is itself divided into two parts: adopting the French model, it begins with a slow, weighty section in dotted rhythms, soon followed by a rapid fugue. The second movement, marked Allegro, is lively and rousing in character. The piece must have enjoyed a certain circulation, at least in Berlin milieu, since Johann Philipp Kirnberger published the subject of the first movement fugue in a theoretical work of 1759.

The viola da gamba was gradually supplanted by the modern cello in the course of the eighteenth century, but its noble sonority meant it was still regarded as the epitome of elegant courtly music-making. So it is not surprising that many notable composers of the late Baroque and early Classical eras continued to write works for this expressive instrument. Frederick II’s

Prussian court was a notable centre of gamba playing. The king had in his service an extraordinary virtuoso of the viol in the person of Ludwig Christian Hesse, but other members of the court orchestra also produced splendid compositions in which the supposedly ‘old-fashioned’ instrument was clothed in a musical garb perfectly suited to the times. Five viol concertos have come down to us that can be attributed with certainty to Johann Gottlieb Graun. The Concerto in A minor is striking for its virtuoso passagework in the fast outer movements and its soulful, sensitive middle movement.

Christoph Nichelmann attended the Thomasschule in Leipzig, where he was a pupil of Johann Sebastian Bach between 1730 and 1733. He then went on to further training in Hamburg with Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, and Johann Mattheson. After Frederick’s accession he moved to Berlin, where he obtained a position as harpsichordist in the Prussian court orchestra in 1745, thus becoming a direct colleague of Carl Philipp Emanuel Bach. However, ten years later, for reasons that remain unclear, Nichelmann terminated his employment at court, though he stayed on in Berlin as a private musician. He too left an almost exclusively instrumental output, including around twenty harpsichord concertos. These works bear impressive witness to the swift development of the genre at the beginning of the second half of the eighteenth century. Building on the concertos of Carl Philipp Emanuel Bach, those of Nichelmann present an increasingly complex harpsichord part. He goes still further in exploiting the keyboard instrument’s capacity for presenting harmonic and motivic relationships, thus taking his works close to the expressive world of Classicism. The Concerto for harpsichord and strings in C minor begins with a movement in a buoyant 3/4 time. The slow central movement in 6/8 boasts broad cantabile melodic lines which betray the fact that Nichelmann also wrote songs. The composer reserves for the finale a dashing Presto featuring a virtuoso solo part.

The Prussian king **Frederick II** was not only the key personality of musical life in eighteenth-century Berlin in terms of organisation, but also took part in those musical activities himself as a composer and flute player. The king's chamber concerts were held every evening with the participation of musicians from the court orchestra, and were open to selected guests. On these occasions the monarch's own compositions were heard – more than one hundred flute sonatas have survived, as well as a number of Italian arias. His flute playing apparently attained professional standards and was unanimously praised by contemporary observers. When Frederick was already aged around sixty, Charles Burney tells us, '... his performance surpassed, in many particulars, any thing I had ever heard among *Dilettanti*, or even professors. His majesty played three long and difficult concertos successively, and all with equal perfection.'

Most of Frederick's flute sonatas, as is the case with the present Sonata in C minor, are laid out in three movements, respectively slow, moderately fast, and fast. The king displayed most formal innovation in the opening movements; in the specific case of the sonata recorded here he opted to alternate between recitative and arioso forms, espousing the model of vocal music. Then comes a *galant* movement in a measured tempo, before a brief rapid fugue concludes the sonata.

Carl Philipp Emanuel Bach was hired to play in the court orchestra of Crown Prince Frederick in 1738. Two years later, he was appointed chamber harpsichordist to the new king. His main duties from then on were to accompany the evening concerts and compose new works. After an initial period of euphoria, and despite the seemingly ideal conditions, Emanuel never really felt comfortable at court. He was far from receiving such favourable treatment from the king as the flautist Quantz, and he found the rigid court ritual increasingly disagreeable. He twice failed in his applications for a new post, in Leipzig in 1750 and in Zittau in 1753, but his third attempt to leave the Prussian court was

crowned with success in 1768: on the death of his godfather Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach took over the vacant position of director of music to the five principal churches of Hamburg.

After almost three decades of court service, Emanuel found the open, cosmopolitan atmosphere that prevailed in Hamburg extremely stimulating and liberating. He threw himself with gusto into his new duties, which consisted above all in preparing and directing performances of sacred music. In addition to this, he organised a wide range of concert series, most of which were held weekly in the Hamburg 'Drillhaus' and were very popular with the citizens.

On 30 November 1778 Carl Philipp Emanuel Bach wrote, in a letter to his publisher Breitkopf in Leipzig: 'A year ago I composed four large-scale symphonies for orchestra in twelve obligato parts. They are the grandest of their kind I have produced so far. Modesty forbids me to say more.' This assessment is not at all exaggerated, for the four compositions in question (Wq 183/1–4) are outstanding specimens of the still relatively young genre of the symphony. Bach expands the standard complement of strings by adding pairs of flutes, oboes and horns and a bassoon. These wind parts no longer merely reinforce the overall sonority, as in earlier works, but acquire an independent character. The sound-world of these four three-movement symphonies is notable for its original instrumental combinations and its effects of contrast. In the Symphony in D major (Wq 183/1), for example, Bach gives the two oboes and the bassoon several solo episodes in the opening movement, after the manner of a Baroque concertino, and favours the flutes over the violins in the slow movement.

BERNHARD SCHRAMMEK
Translation: Charles Johnston

Im Jahre 1770 begann der englische Musikhistoriograph Charles Burney eine ausgedehnte Reise quer durch Europa, um die musikalischen Traditionen der verschiedensten Regionen kennenzulernen, Aufführungen zu erleben und berühmte Komponisten zu treffen. Nach Streifzügen durch Frankreich und Italien erfüllte er sich im Herbst 1772 den langgehegten Wunsch, „die Hauptstadt des Königs zu sehen, in dem die Welt nicht weniger den Beschützer und Kenner der schönen Künste als den großen Held und Feldherrn bewundert“. Hier in Berlin wollte er nicht nur Friedrich II. musizieren hören, sondern auch den Ort kennenlernen, an dem Quantz, Bach, Agricola, Marpurg und Kirnberger ihre theoretischen Schriften formuliert hatten und viele weitere Musikaktivitäten stattfanden. Burneys ausführlicher Bericht in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ sowie viele weitere schriftliche Zeugnisse geben einen plastischen Eindruck davon, welch bedeutende Musikzentrum die Stadt Berlin während der Regentschaft Friedrich II. gewesen ist.

Bereits als preußischer Kronprinz setzte Friedrich hohe Maßstäbe für Kunst und Musik. Während sein Vater, der „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I., die musikalischen Aktivitäten am Berliner Hof auf ein Minimum einschränkte, etablierte der junge Friedrich an seinen Residenzen in Ruppin und Rheinsberg ein mannigfaltiges Musikleben. Er engagierte Franz Benda, die Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun sowie Carl Philipp Emanuel Bach und formierte eine leistungsfähige Hofkapelle. Der Thronfolger selbst erhielt seit 1728 regelmäßig Flötenunterricht vom Dresdner Hofmusiker Johann Joachim Quantz und ließ sich von Carl Heinrich Graun kompositorisch ausbilden. Seiner Schwester Wilhelmine teilte er 1732 mit: „Es wird täglich von 4–7 Uhr musiziert.“ und „Ich bin Komponist geworden.“

Mit dem Regierungsantritt Friedrichs II. im Jahre 1740 setzte in Berlin eine vollkommen neue kulturpolitische Ära ein, da der junge König seine künstlerische Neigung nun mit voller Autorität entfalten konnte. Er übernahm seine bereits bestehende

Rheinsberger Kapelle in die Berliner bzw. Potsdamer Residenz und stockte sie mit rund 20 weiteren Instrumentalisten zu einem der ansehnlichsten Hoforchester im deutschsprachigen Raum auf. Mitglieder dieses Ensembles, dessen Vorbild die Dresdner Hofkapelle war, wurden – neben den bereits Genannten – Ernst Gottlieb Baron, Ludwig Christian Hesse, Johann Gottlieb Janitsch, Christoph Nichelmann und Christoph Schaffrath. 1741 gelang die endgültige Anstellung Johann Joachim Quantz', der nicht nur als Musiker und Lehrer, sondern auch als enger königlicher Berater fungierte. Des Weiteren ließ Friedrich am Prachtboulevard Unter den Linden ein neues Opernhaus errichten und engagierte Sänger sowie Tänzer.

Der königliche Hof dominierte mit glanzvollen Opernvorstellungen, Konzerten und Kammermusikabenden ganz klar das musikalische Leben in Berlin. Dennoch aber konnte sich auch das Bürgertum allmählich als Träger einer eigenen Musikkultur durchsetzen. Es bildeten sich Liebhaberensembles, wie die „Musikausübende Gesellschaft“, die sich 1749 auf Initiative des Domorganisten Johann Philipp Sack gründete und wöchentlich in einer Privatwohnung aufspielte. Einen kleinen Schritt weiter in die Öffentlichkeit gingen die Konzertreihen bzw. Akademien, die von Mitgliedern der Hofkapelle initiiert wurden, so etwa die Hauskonzerte bei Johann Friedrich Agricola und die „Musikalische Akademie“ von Johann Gottlieb Janitsch. Auch Charles Burney kam 1772 in den Genuss eines solchen nichthöfischen Konzertes und berichtete: „Ich ging zu Herrn [Friedrich] Nikolai zu Hause. Er hatte unter seinen Freunden ein kleines Liebhaberconcert veranstaltet, und ich brachte einen sehr angenehmen Abend bey ihnen zu.“

In der Kombination höfischer und bürgerlicher Musikausübung wies die preußische Metropole in der friderizianischen Ära eine vielfältige und qualitativ hochstehende Musikkultur auf. Der Musikwissenschaftler Christoph Henzel schlug daher vor, für diese Epoche den Terminus „Berliner Klassik“ in die

Musikgeschichtsschreibung einzuführen. Dies soll keineswegs eine direkte Konkurrenz zur Wiener Klassik aufbauen, sondern vielmehr die „Koexistenz verschiedener urbaner Kulturen mit regionaler bzw. auch überregionaler Ausstrahlung“ verdeutlichen.

Johann Gottlieb Graun gehörte zu den friderizianischen Musikern der ersten Stunde. Der ehemalige Kruzianer hatte Violinunterricht bei Johann Pisendel in Dresden und Giuseppe Tartini in Padua erhalten und war nach Anstellungen in Merseburg sowie beim Fürsten zu Waldeck bereits 1732 an den Hof des preußischen Kronprinzen nach Ruppin gelangt. Graun war damit „Gründungsmitglied“ der noch kleinen Hofkapelle, die in den folgenden Jahren systematisch vergrößert wurde und 1736 nach Rheinsberg sowie 1740 nach Potsdam bzw. Berlin umzog. Johann Gottlieb Graun bekleidete in der preußischen Hofkapelle bis zu seinem Tod 1771 die Position des Konzertmeisters und wurde dafür mit 1.200 Talern jährlich großzügig entlohnt. Trotz dieses hohen Amtes stand er lebenslang im Schatten seines jüngeren Bruders Carl Heinrich Graun, der als Hofkapellmeister und allseits gefeierter Opernkomponist fungierte. Johann Gottlieb dagegen konzentrierte sich in seinem kompositorischen Wirken auf die Instrumentalmusik und schuf eine beträchtliche Anzahl von Ouvertüren, Sinfonien, Konzerten sowie kammermusikalischen Werken.

Die von Johann Gottlieb Graun überlieferten Ouvertüren sind durchweg zweisätzig angelegt, so auch die Ouvertüre d-Moll, die mit großer Wahrscheinlichkeit Ende der 1740er Jahre entstand. Der erste Satz ist seinerseits wiederum zweigeteilt und setzt nach französischem Vorbild mit einem langsamen, gewichtigen, von Punktierungen geprägten Abschnitt ein, um kurz darauf in eine schnelle Fuge überzugehen. Der zweite Satz, mit Allegro überschrieben, besitzt einen mitreißenden, lebendigen Charakter. Dass die d-Moll-Ouvertüre zumindest in Berliner

Kreisen eine gewisse Verbreitung erfuhr, bezeugt die Tatsache, dass Johann Philipp Kirnberger in einer Schrift von 1759 das Fugenthema des Kopfsatzes abdruckte.

Die Viola da gamba wurde zwar im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich vom modernen Violoncello verdrängt, galt aber mit ihrem edlen Klang noch immer als Inbegriff höfisch-eleganten Musizierens. So verwundert es nicht, dass viele bedeutende Komponisten des späten Barock und der frühen Klassik noch immer Werke für dieses ausdrucksvolle Instrument schrieben. Der preußische Hof Friedrichs II. bildete ein besonderes Zentrum des Gambenspiels. Mit Ludwig Christian Hesse besaß der König einen außergewöhnlichen Virtuosen auf der Gambe, aber auch weitere Mitglieder der Hofkapelle schufen großartige Kompositionen, in denen das vermeintlich „altmodische“ Instrument in ein zeitgemäßes musikalisches Gewand gekleidet wurde. Von Johann Gottlieb Graun sind fünf Gambenkonzerte sicher überliefert. Das Konzert a-Moll besticht mit virtuosen Passagen in den schnellen Ecksätzen und einem gefühlvoll empfindsamen Mittelsatz.

Christoph Nichelmann gelangte als Knabe an die Leipziger Thomasschule und war dort zwischen 1730 und 1733 Schüler von Johann Sebastian Bach. Weitere Unterweisungen erhielt er in Hamburg bei Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson. Nach der Thronbesteigung Friedrichs II. siedelte er sich in Berlin an und erhielt 1745 eine Anstellung als Cembalist in der preußischen Hofkapelle. Er war damit ein direkter Amtskollege von Carl Philipp Emanuel Bach. Zehn Jahre später kündigte Nichelmann jedoch aus ungeklärter Ursache seinen Dienst am Hofe auf und verblieb als privater Musiker in Berlin. Auch von ihm sind fast ausschließlich Instrumentalwerke erhalten, darunter knapp 20 Cembalokonzerte. In den Werken manifestiert sich eindrucksvoll die rasante Entwicklung dieser Gattung zu Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Angelehnt an die entsprechenden Werke Carl Philipp Emanuel

Bachs präsentiert Nichelmann in seinen Konzerten einen stetig komplexer werdenden Cembalopart. Die Stärken dieses Tasteninstrumentes in der Darstellung von harmonischen und motivischen Zusammenhängen werden von ihm noch intensiver beachtet und rücken die Werke bereits nah an die Ausdruckswelt der Klassik heran. Das Konzert für Cembalo und Streicher c-Moll beginnt mit einem Satz im beschwingten 3/4-Takt. Der langsame Mittelsatz im 6/8-Takt weist weit ausladende kantable Melodielinien auf, die den Liedkomponisten Nichelmann erkennen lassen. Für das Finale spart sich der Komponist einen rasanten Presto-Satz auf, der mit virtuosem Cembalopart aufwartet.

Der preußische König **Friedrich II.** war nicht nur in organisatorischer Hinsicht die maßgebende Persönlichkeit des Berliner Musiklebens im 18. Jahrhundert, sondern nahm auch selbst als Komponist und Flötenspieler an den musikalischen Aktivitäten teil. So fanden allabendlich Kammerkonzerte des Königs statt, zu denen sich einige Musiker der Hofkapelle bereithalten mussten und erlesene Gäste Zutritt hatten. Zu diesen Anlässen erklangen des Königs eigene Kompositionen – überliefert sind mehr als 100 Flötensonaten sowie etliche italienische Arien. Das Flötenspiel des Königs genügte allem Anschein nach professionellen Ansprüchen und wird von zeitgenössischen Beobachtern einhellig gelobt. Charles Burney stellte über die Interpretation des immerhin schon 60-jährigen Regenten fest: „Sein Spielen übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern, oder selbst von Flötenspieler von Profession gehört hatte. Seine Majestät spielten drey lange und schwere Konzerte gleich hintereinander und alle mit gleicher Vollkommenheit.“

Die meisten Flötensonaten Friedrichs, so auch die Sonate c-Moll, sind dreisätzig nach dem Muster langsam – mäßig schnell – schnell angelegt. Besonders innovativ gestaltete der König dabei

die Eingangssätze; im konkreten Fall der c-Moll-Sonate entschied er sich – dem Vorbild der Vokalmusik folgend – für den Wechsel zwischen einer Rezitativ- und einer Ariosoform. Es folgt ein galanter Satz in gemessenem Tempo, bevor eine kurze, rasante Fuge die Sonate abschließt.

Carl Philipp Emanuel Bach wurde 1738 in die Hofkapelle von Kronprinz Friedrich berufen und zwei Jahre später nach dem Thronwechsel zum Kammercembalisten des neuen Königs ernannt. Seine Hauptaufgabe bestand fortan im Begleiten der abendlichen Konzerte sowie im Komponieren neuer Werke. Nach anfänglicher Euphorie fühlte sich Emanuel – trotz der anscheinend idealen Bedingungen – nicht recht wohl bei Hofe. Vom König wurde er längst nicht so bevorzugt behandelt wie etwa der Flötist Quantz, die starren höfischen Rituale empfand er zunehmend als unangenehm. Zweimal, 1750 in Leipzig und 1753 in Zittau, scheiterten seine Bewerbungen auf andere Stellen; der dritte Versuch jedoch, den Preußenhof zu verlassen, war 1768 von Erfolg gekrönt: Carl Philipp Emanuel Bach trat die nach dem Tod seines Taufpaten Georg Philipp Telemann vakante Stelle des städtischen Musikdirektors an den fünf Hamburger Hauptkirchen an.

Die in Hamburg herrschende weltoffene Atmosphäre empfand Emanuel nach fast drei Jahrzehnten höfischen Dienstes als äußerst anregend und befreiend. Mit großem Elan wandte er sich seinen neuen Aufgaben zu, die vor allem in der Vorbereitung und Leitung kirchenmusikalischer Aufführungen bestanden. Außerdem organisierte er abwechslungsreiche Konzertreihen, die meist wöchentlich im Hamburger „Drillhaus“ stattfanden und sich bei der Einwohnerschaft einer großen Beliebtheit erfreuten. Am 30. November 1778 schrieb Carl Philipp Emanuel Bach in einem Brief an seinen Verleger Breitkopf in Leipzig: „Ich habe vorm Jahre 4 große Orchester Sinfonien von 12 obligaten Stimmen gemacht. Es ist das größte in der Art, was ich

gemacht habe. Weiter etwas davon zu sagen, leidet meine Bescheidenheit nicht.“ Diese Selbsteinschätzung ist alles andere als übertrieben, handelt es sich doch bei den vier Kompositionen (Wq 183/1–4) um herausragende Werke der noch relativ jungen Gattung Sinfonie. Die sonst gebräuchliche Streicherbesetzung erweitert Bach durch je zwei Flöten, Oboen und Hörner sowie ein Fagott. Die Bläserstimmen beschränken sich nicht mehr – wie in früheren Werken – auf eine rein klangverstärkende Funktion, sondern erhalten eigenständigen Charakter. Originelle

Stimmenkombinationen und Kontraste bestimmen das klangliche Bild der vier jeweils dreisätzigen Sinfonien. So lässt Bach beispielsweise im Einleitungssatz der D-Dur-Sinfonie (Wq 183/1) die beiden Oboen und das Fagott mehrfach solistische Episoden nach Art eines barocken Concertino spielen und gewährt im langsamen Satz den Flöten den Vorzug gegenüber den Violinen.

BERNHARD SCHRAMMEK



L'Akademie für Alte Musik Berlin fête ses 30 ans en 2012.

Créée à Berlin-Est en 1982, l'Akademie für Alte Musik Berlin peut se prévaloir d'un parcours et d'une notoriété exceptionnels : toutes les grandes institutions musicales d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud l'ont accueillie. En 2011, l'ensemble menait de front des productions d'opéra dans neuf pays européens, une vaste tournée aux U.S.A. et une première tournée en Chine.

Dès 1984, l'Akademie avait sa propre série de concerts au Konzerthaus de Berlin. Dix ans plus tard, c'est le Staatsoper Unter den Linden qui allait l'inviter à participer régulièrement à des productions d'opéra. L'ensemble donne une centaine de concerts par an, dans des effectifs très variés allant du concert de chambre à la formation symphonique, sous la direction de ses différents Konzertmeister – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck et Georg Kallweit – ou de chefs invités : Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra ou Hans-Christoph Rademann, par exemple.

Entamée il y a près de 25 ans, la rencontre avec René Jacobs s'est transformée en un véritable partenariat artistique. Les productions issues de cette collaboration ont été plébiscitées aussi bien à la scène qu'au disque, avec récemment une *Flûte enchantée* distinguée par un *Gramophone Editor's Choice*, *BBC Music Choice Award*, un *Choc de l'année 2010*, *ffff de Télérama*, *ICMA 2010* (International Classical Music Award) et le *Prix de la critique allemande* ou encore *e* de la revue espagnole *Scherzo*.

La complicité avec le RIAS Kammerchor a aussi donné lieu à de nombreux enregistrements primés. Le *Requiem* de Johann Christian Bach, distingué par un *Choc de l'année 2011*, en est l'exemple le plus récent.

"Akamus" collabore enfin avec de nombreux solistes comme Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau et Bejun Mehta, aussi bien qu'avec avec la compagnie de Sasha Waltz. Le spectacle et le DVD *4 Éléments – 4 Saisons* – réunissant des œuvres de Jean-Fery Rebel et Antonio Vivaldi – ont montré que l'Akademie savait aussi être créative et innovante sur scène.

Depuis 1994, l'Akademie für Alte Musik Berlin enregistre en exclusivité pour harmonia mundi et la plupart de ses disques ont été distingués par la presse internationale (*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, *Gramophone Award*, *Edison Award*, *Diapason d'or*, *Choc de Classica* ou encore *Cannes Classical Award 2010*).

The **Akademie für Alte Musik Berlin** celebrates its thirtieth anniversary in 2012.

Formed in East Berlin in 1982, the Akademie für Alte Musik Berlin can pride itself on an outstanding reputation and an exceptional career: it has been a welcome guest in all the great musical institutions of Europe, Asia, and North and South America. In 2011, the ensemble took in its stride operatic productions in nine European countries, an extended tour of the USA, and its first tour to China.

From 1984 onwards, the Akademie had its own concert season at the Berlin Konzerthaus. Ten years later, the Staatsoper Unter den Linden invited it to participate regularly in productions of opera. The group gives around one hundred concerts a year, with very varied forces ranging from chamber ensemble to symphony orchestra, under the direction of its different Konzertmeisters – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck, Georg Kallweit – or guest conductors such as Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra, and Hans-Christoph Rademann.

The Akademie's collaboration with René Jacobs, which started almost twenty-five years ago, has turned into a genuine artistic partnership. The productions resulting from their work together have been enthusiastically acclaimed both on stage and on record: most recently, their recording of *Die Zauberflöte* was distinguished with an Editor's Choice in *Gramophone*, a BBC Music Choice Award, a 'Choc' of the year 2010 in *Classica*, 'ffff' in *Télérama*, an ICMA (International Classical Music Award) 2010, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, and 'e' in the Spanish magazine *Scherzo*.

The group's close rapport with the RIAS Kammerchor has also produced many award-winning recordings. The most recent example is the Requiem of Johann Christian Bach, which was awarded a 'Choc' of the year 2011.

'Akamus' also works with numerous soloists such as Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau and Bejun Mehta, and with the Sasha Waltz dance company. Their live show and DVD *4 Éléments – 4 Seasons* – coupling works by Jean-Fery Rebel and Antonio Vivaldi – demonstrated that the Akademie was also capable of being creative and innovatory in stage performance. Since 1994, the Akademie für Alte Musik Berlin has recorded exclusively for harmonia mundi. Most of its discs have won prizes from the international press, including the Preis der deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Award, Edison Award, Diapason d'Or, 'Choc' de *Classica*, and the Cannes Classical Award 2010.

Die **Akademie für Alte Musik Berlin** (kurz *Akamus*) feiert im Jahr 2012 ihr 30-jähriges Bestehen.

1982 in Ost-Berlin gegründet, gehört das Orchester heute zur Weltspitze der Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Die internationale Bedeutung zeigt sich in der Vielzahl seiner Gastspiele im In- und Ausland. Regelmäßig gastiert das Ensemble in allen musikalischen Zentren Europas, Asiens sowie Nord- und Südamerikas. Im Jahr 2011 führten Konzert- und Operngastspiele das Orchester in neun europäische Länder, auf eine ausgedehnte USA-Tournee und erstmals auch nach China. Seit 1984 gestaltet das Ensemble eine eigene Abonnementreihe im Konzerthaus Berlin und ist seit 1994 regelmäßiger Gast an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. *Akamus* präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum sinfonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie ausgewählter Dirigenten.

Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble seit beinahe 25 Jahren eine enge künstlerische Partnerschaft, aus der zahlreiche gefeierte Opern- und Oratorienproduktionen hervorgegangen sind. Die unter Jacobs' Leitung entstandene CD-Einspielung von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* wurde von der deutschen und internationalen Presse hochgelobt und erhielt unter anderem den *Preis der deutschen Schallplattenkritik*. Erfolgreiche künstlerische Verbindungen bestehen ebenfalls mit den Dirigenten Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra und Hans-Christoph Rademann. Hervorzuheben ist die kongeniale Kooperation mit dem *RIAS Kammerchor*, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Mit renommierten Solisten wie Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau und Bejun Mehta arbeitet Akamus regelmäßig zusammen. Gemeinsam mit der Tanzkompanie *Sasha Waltz & Guests* entstanden Erfolgsproduktionen wie *Dido and Aeneas* (Musik: Henry Purcell) und *Medea* (Musik: Pascal Dusapin). Auch mit dem aufsehenerregend inszenierten Konzert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* festigte die Akademie für Alte Musik Berlin ihren internationalen Ruf als kreatives und innovatives Ensemble.

Weit über eine Million verkaufte Tonträger sind Ausdruck des internationalen Erfolgs des Orchesters. Die seit 1994 exklusiv für das Label *harmonia mundi France* produzierten Aufnahmen wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet: dem *Grammy Award*, dem *Diapason d'Or*, dem *Cannes Classical Award*, dem *Gramophone Award* sowie dem *Edison Award*. 2009 wurde die Akademie für Alte Musik Berlin mit dem *Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik* für die DVD-Produktion der Purcell-Oper *Dido and Aeneas* mit Sasha Waltz & Guests ausgezeichnet und erhielt 2010 den *MIDEM Classical Award* und den *Choc de l'année* für seine Einspielung von Telemanns *Brockespassion*.

avec le concours de

jünger



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement novembre 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique: Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Martin Litauer / René Möller, Teldex Studio Berlin

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

P1 : Johann Georg Ziesenis, *Portrait de Frédéric II*

avec bâton de commandement et carte, 1763 (détail)

Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten - Cliché akg-images / Erich Lessing

Photo Akademie für Alte Musik Berlin : © Kristof Fischer

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902132