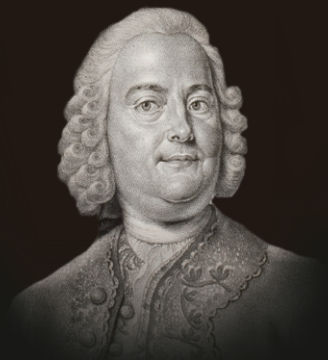


ACCENT



— CARL HEINRICH GRAUN —

A GENTLE TENOR



Carl Heinrich Graun
(etching by Valentin Daniel Preissler, 1752)

CARL HEINRICH GRAUN
A GENTLE TENOR

Aco Bišćević
haut-contre

Barockorchester der Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach

Alexej Barchevitch, Irmgard Huntgeburth, Diana Harutyunyan *violin I*

Kyoungmin Kim, Christfried Münzel, SuJin Ann-Kuhn *violin II*

Katarzyna Janda, Thomas Cappadona *viola*

Michael Hochreither, Jan Freiheit *violoncello*

Hans-Christian Bronisch *double bass*

Stephan Rath *lute*

Susanne Herre *theorbo*

Bastian Uhlig *harpichord*

Michael Hofstetter
conductor

The calling card of a singer

Graun's Italian Cantatas

CARL HEINRICH GRAUN (1704-1759)

Cantata »Superba un dì la rosa«

- | | | | |
|---|-------------------------|--------------------------|------|
| 1 | RECITATIVO | Superba un dì la rosa | 1:43 |
| 2 | ARIA | V'è più d'una pastorella | 4:55 |
| 3 | RECITATIVO | Mentre così narrava | 0:53 |
| 4 | ARIA (<i>Allegro</i>) | Farfaletta semplicetta | 6:43 |

Cantata »Agitata alma mia«

- | | | | |
|---|------------|------------------------|------|
| 5 | RECITATIVO | Agitata alma mia | 2:47 |
| 6 | ARIA | Ahi che crudel martire | 9:30 |
| 7 | RECITATIVO | Dunque la mia rivale | 1:16 |
| 8 | ARIA | Se abbandonato mai | 6:35 |

Cantata »In quel amena valle«

- | | | | |
|----|------------|-----------------------------|-------|
| 9 | RECITATIVO | In quel amena valle | 2:00 |
| 10 | ARIA | Christallina e limpida onda | 12:01 |
| 11 | RECITATIVO | Son dunque così | 0:26 |
| 12 | ARIA | Ondetta d'argento | 7:11 |

"We shall never hear such a singer again" – these are the words with which Frederick II is said to have reacted to the news of Carl Heinrich Graun's death in 1759. The anecdote, passed on by Johann Friedrich Reichardt, gives an idea of the lasting impression Graun made on the court as a virtuoso singer. The king also paid tribute to Graun the composer, whose body of work was dominated by vocal music (opera, cantatas, sacred music). In particular, the operas he wrote for the Berlin Court Opera, his passion cantata *Der Tod Jesu* GraunWVB:VII:2 and the *Te Deum* GraunWVB:VI:2 established his status as a classic of North and Central German musical culture.

DRESDEN

Born in Wahrenbrück in 1703 or 1704 as the youngest of three sons of a Saxon tax collector, Carl Heinrich Graun attended the Kreuzschule in Dresden from 1714 to 1718. Here, alongside his brother Johann Gottlieb, he received a solid practical and theoretical musical education. While his brother became a professional violinist, Carl Heinrich showed a talent for singing, earning him the position of "Rathsdiscantisten" or town chorister until his voice broke, which came with a scholarship from the city council. In addition to singing, composition played an important role in Graun's education. It is diffi-

cult to pinpoint any particular influences, but his encounter with Italian opera and the Italian style of singing, whilst an entire Venetian opera company was engaged in Dresden from 1717 to 1719 for the marriage of the Elector Friedrich August to the Habsburg princess Maria Josefa, certainly left its mark. Autograph copies of arias from two of Antonio Lotti's three celebratory operas performed attest to Graun's interest in the most modern music of the time. His impressions would have been reflected in his writing for the Kreuzkirche, which his first biographer (probably Johann Friedrich Agricola) reported to be Graun's first compositions, although almost nothing survives from this period. On the other hand, he seems to have been less impressed by Johann Joseph Fux's Festa teatrale *Costanza e Fortezza*. Graun took an active part as a cellist (!) in its performance for the coronation of Emperor Charles VI as King of Bohemia in Prague in 1723. He probably felt that the music's representational character and contrapuntal style were rather outdated.

BRAUNSCHWEIG & WOLFENBÜTTEL

After a period of employment in the household of field marshal and Dresden city commander Christoph August Graf von Wackerbarth, of which nothing more is known, Graun was employed in 1724 as

a singer (tenor) in the Hofkapelle of Duke August Wilhelm of Braunschweig-Lüneburg. His duties included taking part in the opera performances in Braunschweig, as well as in church and chamber music in Wolfenbüttel, where the court preferred to reside. From the outset, Graun was paid for his compositions. He provided interludes for the older operas of the acting Hofkapellmeister, Georg Caspar Schürmann, and later complete operas, serenades, Italian cantatas and sacred music. Only the works that Graun kept in his possession or later had sent to him from Wolfenbüttel survive; the rest have long since disappeared. We have a few arias, four operas, Italian cantatas, a fragment of funeral music, two passions (*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* GraunWVB:VII:3, *Kommt her und schaut* GraunWVB:VII:4), an Easter oratorio consisting of four cantatas (*Siehe, es hat überwunden der Löwe* GraunWVB:IX:10, 16, 10 and 21) and his Christmas Oratorio (*Mache dich auf, werde Licht* GraunWVB:IX:18). Only one church cantata can be clearly attributed to the Wolfenbüttel period. Whatever the case, Graun's compositions brought him recognition from the court, which led to an increase in salary and his appointment as vice-kapellmeister.

FROM RUPPIN TO BERLIN

Graun took advantage of a change of government in March 1735, which brought drastic new austerity measures to the court, to resign and accept an offer from the Prussian Crown Prince Frederick. The heir to the throne's far-reaching plans were aimed

at enhancing the arts, especially music, in the paternalistic state administered by the so-called Soldier King, Frederick William I, and thus offered bright prospects for the future. In Ruppín and from 1736 in Rheinsberg, where the crown prince resided as regimental commander, Graun was reunited with his brother Johann Gottlieb, who had been one of the first musicians to enter Frederick's service in 1732. Carl Heinrich Graun was responsible for chamber music. He composed further Italian cantatas as well as instrumental pieces: Harpsichord concertos and trio and solo sonatas, mainly with or for the flute. After Frederick II's accession to the throne in 1740, Graun was appointed Court Kapellmeister. His duties included the composition and performance of the great Italian operas at the newly built opera house Unter den Linden. The king, who wrote some of the libretti himself, reserved the right to choose and conceive the works, as well as to appoint the singers, who had to meet certain vocal requirements. Frederick II was particularly fascinated by the castrati. He managed to bring top singers such as Felice Salimbeni and Giovanni Carestini to Berlin. Graun's time as a court singer was now over and he began to work as a singing teacher. Among his pupils was the young castrato Paolo Bedeschi, known as Paolino, who came to Berlin in 1743 for a thorough education. The challenges of teaching motivated Graun to write solfeggi and to develop a new syllabic system for solfeggio, known as *Damenisation*. The military invasion of Saxony by Frederick II in August 1756 brought Graun's opera series to an end after 27 works. The Passion cantata mentioned

above, *Der Tod Jesu*, was composed in 1754 at the suggestion of the king's sister, Princess Anna Amalia, in response to the need for public performances of sacred music. She also commissioned the *Te Deum*, which was premiered to celebrate the victory at Prague in 1757. Graun's last composition before his death on August the 8th 1759 is said to have been the cantata *Perdona, amata Nice* GraunWVB:III:39. It was a return to a genre that had intensely interested him during his time in Wolfenbüttel and Rheinsberg.

THE CANTATAS

Carl Heinrich Graun left behind 38 Italian (and one German-language secular) cantatas; a further 14 compositions can be attributed to him with some degree of certainty. There are other cantatas with only the name Graun as the composer, so it is not clear whether they were written by him or his elder brother. Whatever the case, the works were written for court concerts in a small circle, far from public display. This explains why the underlying texts were often not printed and why the authors are often unknown. Graun's compositions were a reaction to the increasing popularity of Italian poetry and music from the mid-17th century, even at courts where Italian was not the lingua franca. As Graun sang most of the pieces himself, their technical demands reflect his vocal profile. Johann Adam Hiller characterised it as follows: "His voice was not particularly strong, but very pleasant; it was a high tenor. He had great ease and sang passages

with great skill and clarity in the right style [...]. But he also performed the runs in the adagios excellently. He sang them very tenderly and movingly". However, the surviving manuscripts show that they were also performed by female singers. In content and form, Graun's cantatas follow the conventions of the time, presenting emotional pastoral, heroic or festive situations in the form of monologues. He usually achieves this in three or four stages: [recitative –] aria (slow) – recitative – aria (fast), the arias always in da capo form.

THE THREE CANTATAS

The works recorded here can all be attributed to Graun's Wolfenbüttel period, as evidenced by the fact that they are all autographs written on paper in regional circulation. It can be assumed that they were performed as chamber music at the ducal court. Unfortunately, Philippine Charlotte, the sister of the Prussian crown prince who had married the hereditary prince Karl of Brunswick-Wolfenbüttel in 1733, does not mention a single performance by Graun in her letters to her brother and father. Graun took the music with him when he moved to Prussia, and it certainly enriched musical performances in Ruppín and Rheinsberg. Thematically, the cantatas display a considerable range: while *In quel amena valle* is based on the Greek legend of Narcissus, *Superba un di la rosa* warns against proud arrogance in courtship. *Agitata alma mia*, on the other hand, expresses the anguish of jealous love. The text for *Agitata alma mia* is taken from Paolo Rolli's *Di Can-*

zonette e di cantate (London 1727). Rolli worked as a librettist for the *Royal Academy of Music* and in this capacity wrote several texts for George Frideric Handel. His cantata texts were set to music well into the 19th century.

Graun's compositions closely follow the structure and content of the poetry, as can be seen, for example, in the structuring of the phrases in the arias, which are either in single or double verse form. He makes occasional use of tone-painting and is sub-

tle in his depiction of affect. However, the music achieves a certain autonomy by occasionally going against the natural stress of the words in favour of expressive melody, and by creating an overall effect rather than reacting to textual details. This relates to the near abandonment of rhetorical figures, melodically centred, homophonic composition, and a slowed down harmonic rhythm – all characteristics of modern music around 1730. With these cantatas, Graun is presenting himself as a 'singer'.

Christoph Henzel

Cartes de visite d'un chanteur

Cantates italiennes de Graun

« Nous n'entendrons plus jamais un tel chanteur », c'est en ces termes que Frédéric II aurait réagi à l'annonce de la mort de Carl Heinrich Graun en 1759. L'anecdote rapportée par Johann Friedrich Reichardt laisse deviner à quel point l'impression laissée par Graun à la cour en tant que virtuose du chant fut durable. Mais le roi rend aussi hommage au compositeur dont l'œuvre est dominée par les genres de la musique vocale (opéra, cantate, musique sacrée). Notamment les opéras écrits pour la cour de Berlin, la cantate de la Passion *Der Tod Jesu* GraunWV B:VII:2 et le *Te Deum* GraunWV B:VI:2 le haussent au rang de classique dans la culture musicale du nord et du centre de l'Allemagne.

DRESDE

Né à Wahrenbrück en 1703 ou 1704, il est le plus jeune des trois fils d'un collecteur d'impôts saxon. Il fréquente l'école de la Sainte-Croix à Dresde de 1714 à 1718. Avec son frère Johann Gottlieb, il y acquiert une solide formation musicale, en pratique et en théorie. Tandis que son frère embrasse la carrière de violoniste, Carl Heinrich révèle des dons de chanteur. Ils lui valent d'obtenir jusqu'à la mue la fonction de « soprano municipal » dotée d'une bourse versée par les édiles. Outre le chant, la composition joue un rôle important dans sa formation.

Il est difficile de déterminer des influences précises ; il est sûr que l'opéra italien et la culture vocale italienne laissèrent des traces car à l'occasion du mariage de l'Électeur Frédéric-Auguste avec la princesse habsbourgeoise Marie-Josèphe, une troupe d'opéra vénitienne avait été engagée à Dresde de 1717 à 1719. Des copies autographes d'arias de deux des trois opéras d'Antonio Lotti représentés en la circonstance témoignent de l'intérêt de Graun pour la musique la plus moderne alors. Autant d'impressions qui durent l'influencer dans les œuvres destinées à l'église de la Sainte-Croix et dont son premier biographe (probablement Johann Friedrich Agricola) dit qu'il s'agit des premières compositions de Graun. Mais rien n'en a été conservé ou presque. En revanche, la festa teatrale *Costanza e Fortezza* de Johann Joseph Fux devrait avoir eu moins d'impact sur lui. Elle fut représentée pour accompagner le couronnement de l'empereur Charles VI, sacré roi de Bohême à Prague en 1723 et Graun y participa en tant que violoncelliste (!). Le style contrapuntique de la musique, lié à son caractère représentatif, lui semblait probablement démodé.

BRUNSWICK & WOLFENBÜTTEL

Après avoir été au service du maréchal et commandant de la ville de Dresde Christophe-Auguste comte

de Wackerbarth dont on ne sait rien de plus, Graun est engagé en 1724 comme chanteur (ténor) dans la chapelle de la cour du duc Auguste-Guillaume de Brunswick-Lunebourg. Il a pour obligation de participer aux représentations d'opéra qui ont toujours lieu pendant les périodes de foire à Brunswick, ainsi qu'à la musique d'église et de chambre à Wolfenbüttel où la cour réside de préférence. Dès le début, Graun est aussi rémunéré pour des travaux de composition. Il écrit d'abord des arias destinées à étoffer les opéras du maître de chapelle de cour attiré Georg Caspar Schürmann, plus tard des opéras entiers, des sérénades, des cantates italiennes et de la musique d'église. Seules les œuvres que Graun a gardées en sa possession ou qu'il s'est fait envoyer plus tard de Wolfenbüttel ont été conservées ; le reste a été perdu. Il nous est ainsi parvenu quelques arias, quatre opéras, des cantates italiennes, le fragment d'une musique funèbre, deux passions (*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* GraunWV B:VII:3, *Kommt her und schaut* GraunWV B:VII:4), un oratorio de Pâques composé de quatre cantates (*Siehe, es hat überwunden der Löwe* GraunWV Bv:IX:10, 16, 10 et 21) et l'oratorio de Noël (*Mache dich auf, werde Licht* GraunWV Bv:IX:18). Une unique cantate d'église peut être datée avec certitude de la période de Wolfenbüttel. Quoi qu'il en soit, ses compositions sont très bien accueillies par la cour, ce qui lui vaut une augmentation de salaire et la nomination au titre de maître de chapelle adjoint.

DE RUPPIN À BERLIN

Graun profite de la passation de pouvoir en mars 1735, liée à de drastiques mesures d'économie à la cour, pour donner sa démission et répondre à une offre du prince héritier de Prusse Frédéric. Tandis que le roi-sergent Frédéric-Guillaume I^{er} administre son État dans un esprit paternaliste et étriqué, son fils nourrit de vastes projets visant à mettre les arts en valeur, en particulier la musique, ce qui dévoile de brillantes perspectives d'avenir. À Ruppiner et, à partir de 1736, à Rheinsberg où l'héritier du trône commande un régiment, Graun retrouve son frère Johann Gottlieb qui avait été l'un des premiers musiciens à entrer au service de Frédéric dès 1732. Carl Heinrich Graun est chargé de la musique de chambre. Il compose toujours des cantates italiennes, mais aussi des pièces instrumentales : concertos pour clavecin, sonates en trio et pour un seul instrument, principalement avec ou pour flûte.

Lorsque Frédéric II monte sur le trône en 1740, Graun est nommé maître de chapelle de la cour. Ses attributions couvrent la composition et la représentation des grandes œuvres lyriques italiennes à l'opéra *Unter den Linden* flambant neuf. Le roi, lui-même auteur de quelques livrets, se réserve le choix et la conception des œuvres, et recrute les interprètes qui doivent satisfaire à des exigences précises en termes de technique vocale. Le chant des castrats exerce une fascination particulière sur Frédéric II qui s'entoure des meilleurs en faisant venir Felice Salimbeni et Giovanni Carestini à Berlin. Pour Graun, cela signifie la fin de sa fonction de chanteur à la cour et

il se consacre désormais à l'enseignement du chant. Parmi ses élèves, mentionnons le jeune castrat berlinois Paolo Bedeschi dit Paolino, qui arrive à Berlin en 1743 et qui bénéficie d'une formation approfondie. Les défis pédagogiques motivent Graun à écrire des solfèges et à concevoir un nouveau système syllabique de déchiffrement, la daménisation.

Il a 27 opéras à son actif lorsque l'agression militaire de Frédéric II contre la Saxe en août 1756 met fin à cette production. Mais en marge de l'opéra, il lui faut aussi répondre au besoin de représentations publiques de musique sacrée ; en 1754, il compose la cantate de la Passion *Der Tod Jesu* déjà évoquée à la demande de la princesse Anna Amalia, la sœur du roi. Elle lui commande aussi le *Te Deum* pour fêter la victoire de Prague en 1757. La dernière composition de Graun avant sa mort le 8 août 1759 doit avoir été la cantate *Perdona, amata Nice* GraunWV B:III:39. Il revient ainsi à un genre auquel il s'était consacré intensément lors de son séjour à Wolfenbüttel et Rheinsberg.

LES CANTATES

Graun nous a laissé 38 cantates italiennes (et une cantate profane en allemand) ; 14 autres compositions peuvent lui être attribuées avec une certaine probabilité. Et il existe enfin des cantates qu'il est impossible de départager entre lui et son frère aîné ; elles sont conservées sous le nom d'auteur « Graun ». Les œuvres étaient destinées à des concerts de cour en cercle restreint, sans but représentatif. Cela explique pourquoi les textes n'ont souvent pas été im-

primés et que leurs auteurs sont inconnus. Avec ses compositions, Graun réagit à l'engouement croissant depuis le milieu du XVII^e siècle pour la poésie et la musique italiennes, même dans les cours où l'italien n'était pas devenu la lingua franca.

Comme Graun a chanté lui-même la plupart des compositions, leurs exigences techniques reflètent son profil vocal. Johann Adam Hiller le caractérise comme suit : « Sa voix n'était pas particulièrement puissante mais très agréable, c'était un ténor aigu. Il possédait une grande agilité et il chanta des passages avec habileté et clarté dans les règles de l'art [...]. Il exécuta aussi à merveille les volutes de l'adagio et il interpréta du reste celui-ci avec une émouvante délicatesse. » Mais il ressort des œuvres conservées qu'elles furent également chantées par des cantatrices. Sur le plan du contenu et de la forme, les cantates de Graun suivent les conventions de l'époque en présentant des situations pastorales, héroïques ou solennelles chargées d'émotions sous forme de monologues, généralement en quatre ou trois étapes : [Récitatif -] Aria (au tempo lent) – Récitatif – Aria (au tempo rapide). Les arias sont toujours da capo.

TROIS CANTATES

Les œuvres enregistrées ici peuvent toutes être attribuées à la phase créatrice de Graun à Wolfenbüttel car les autographes en sont conservés sur du papier en usage dans la région. On suppose qu'elles étaient jouées dans le cadre de la musique de chambre à la cour ducal. Malheureusement, Philippine Charlotte,

la sœur du prince héritier de Prusse qui avait épousé en 1733 le prince Charles de Brunswick-Wolfenbüttel, ne mentionne aucune prestation de Graun dans ses lettres à son frère et à son père. Graun part pour la Prusse avec dans ses bagages les partitions qui ont certainement enrichi les représentations musicales à Ruppin et Rheinsberg. Les cantates déploient une remarquable palette thématique : tandis que *In quel amena valle* est une variation sur la légende grecque de Narcisse, *Superba un di la rosa* met en garde contre l'orgueil et l'arrogance en amour. *Agitata alma mia* exprime quant à elle les affres de la jalousie. Le texte d'*Agitata alma mia* est repris de *Di Canzonette e di cantate* de Paolo Rolli (Londres 1727). Rolli travaillait comme poète pour la *Royal Academy of Music* et rédigea dans ce cadre quelques livrets pour Georg Friedrich Haendel. Ses textes de

cantates furent mis en musique jusqu'au XIX^e siècle. Les compositions de Graun épousent la structure et le contenu de la poésie ; dans les arias, cela se traduit par des phrases qui s'étendent sur un seul vers ou sur deux, par des peintures sonores isolées et par la description subtile des émotions. La musique acquiert cependant une certaine autonomie en allant parfois à l'encontre de l'accentuation naturelle des mots au profit de l'expressivité mélodique et en créant un climat émotionnel global plutôt qu'en réagissant aux détails du texte. Ceci est lié à l'absence quasi-totale de figures rhétoriques, à la composition homophone centrée sur la mélodie et au rythme harmonique ralenti – autant de caractéristiques de la musique en vogue vers 1730. C'est bien sa carte de visite de « chanteur » que Graun nous présente avec les cantates.

Christoph Henzel

Visitenkarten eines Sängers

Grauns Italienische Kantaten

„Einen solchen Sänger werden wir nicht wieder hören“ – mit diesen Worten soll Friedrich II. auf die Nachricht vom Tod Carl Heinrich Grauns 1759 reagiert haben. Die von Johann Friedrich Reichardt überlieferte Anekdote lässt erahnen, wie nachhaltig der Eindruck war, den Graun als Gesangsvirtuose am Hof hinterließ. Doch schloss der König in seine Würdigung auch den Komponisten ein, in dessen Œuvre die Gattungen der Vokalmusik (Oper, Kantate, Kirchenstück) dominierten. Vor allem die für die Berliner Hofoper geschriebenen Opern, die Passionskantate *Der Tod Jesu* GraunWV B:VII:2 und das *Te Deum* GraunWV B:VI:2 begründeten seinen Rang als Klassiker in der nord- und mitteldeutschen Musikkultur.

DRESDEN

Der 1703 oder 1704 als jüngster von drei Söhnen eines sächsischen Steuereintnehmers in Wahrenbrück Geborene besuchte von 1714 bis 1718 die Kreuzschule in Dresden. Hier erhielt er zusammen mit seinem Bruder Johann Gottlieb eine solide praktische und theoretische Ausbildung in der Musik. Während sich der Bruder als Violinist professionalisierte, zeigte sich bei Carl Heinrich eine sängerische Begabung. Sie brachte ihm bis zum Stimmbruch die mit einem Stipendium des Stadtrats verknüpfte Stellung eines „Rathsdiscantisten“ ein. Neben dem Gesang spielte die Komposition in seiner Ausbildung eine wichtige Rolle. Prägende

Einflüsse sind schwierig auszumachen; sicher hinterließ die Begegnung mit der italienischen Oper und der italienischen Gesangsart anlässlich des von 1717 bis 1719 dauernden Engagements einer kompletten venezianischen Operntruppe in Dresden anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August mit der habsburgischen Prinzessin Maria Josefa Spuren. Autographe Abschriften von Arien aus zwei der drei aufgeführten Festopern Antonio Lottis belegen das Interesse Grauns an der damals modernsten Musik. Die Eindrücke werden sich in seinen Werken für die Kreuzkirche, von denen sein erster Biograph (wahrscheinlich Johann Friedrich Agricola) als ersten Kompositionen Grauns berichtet, niedergeschlagen haben. Allerdings ist davon fast nichts erhalten geblieben. Weniger Eindruck auf ihn dürfte dagegen Johann Joseph Fux' Festa teatrale *Costanza e Fortezza* gemacht haben. Graun wirkte an der Auf- führung anlässlich der Krönung Kaiser Karls VI. zum König von Böhmen 1723 in Prag aktiv als Cellist (!) mit. Den mit dem Repräsentationscharakter verknüpften kontrapunktischen Stil der Musik empfand er wahrscheinlich als veraltet.

BRAUNSCHWEIG & WOLFENBÜTTEL

Nach einer Anstellung im Haushalt des Feldmarschalls und Dresdner Stadtkommandanten Chris-

toph August Graf von Wackerbarth, über die nichts weiter bekannt ist, wurde Graun 1724 als Sänger (Tenor) in der Hofkapelle des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg angestellt. Zu seinen Dienstpflichten gehörte die Mitwirkung bei den Opernaufführungen in Braunschweig, die an die Zeiten der Messe geknüpft waren, sowie bei der Kirchen- und Kammermusik in Wolfenbüttel, wo der Hof vorzugsweise residierte. Von Anfang an wurde Graun auch für die Herstellung von Kompositionen bezahlt. Er lieferte Einlagearien für die älteren Opern aus der Feder des amtierenden Hofkapellmeisters Georg Caspar Schürmann, später vollständige Opern, Serenaden, italienische Kantaten und Kirchenmusik. Erhalten geblieben sind davon nur die Werke, die Graun in seinem Besitz behielt oder sich später aus Wolfenbüttel nachschicken ließ; das Übrige ging verloren.

So sind einige Arien überliefert, vier Opern, italienische Kantaten, das Fragment einer Trauermusik, zwei Passionen (*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* GraunWVB:VII:3, *Kommt her und schaut* GraunWVB:VII:4), ein aus vier Kantaten bestehendes Osteroratorium (*Siehe, es hat überwunden der Löwe* GraunWVB:IX:10, 16, 10 u. 21) und das Weihnachtsoratorium (*Mache dich auf, werde Licht* GraunWVB:IX:18). Nur eine Kirchenkantate lässt sich zweifelsfrei der Wolfenbütteler Zeit zuordnen. Jedenfalls erhielt Graun mit seinen Kompositionen den Beifall des Hofes, was ihm eine Gehaltserhöhung und die Ernennung zum Vizekapellmeister eintrug.

VON RUPPIN NACH BERLIN

Den Regierungswechsel im März 1735, der mit neuen einschneidenden Sparmaßnahmen am Hof verbunden war, nahm Graun zum Anlass, zu kündigen und auf ein Angebot des preußischen Kronprinzen Friedrich einzugehen. Die weitreichenden Pläne des Thronfolgers zielten auf eine Aufwertung der Künste, insbesondere der Musik, in dem vom sog. Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. hausväterlich-bieder verwalteten Staat und boten somit glänzende Zukunftsaussichten. In Ruppın und ab 1736 in Rheinsberg, wo der Kronprinz als Regimentskommandeur residierte, traf Graun mit seinem Bruder Johann Gottlieb wieder zusammen, der bereits 1732 als einer der ersten Musiker in den Dienst Friedrichs getreten war. Die Aufgaben Carl Heinrich Grauns lagen im Bereich der Kammermusik. So komponierte er weitere italienische Kantaten, außerdem Instrumentalstücke: Cembalokonzerte sowie Trio- und Solosonaten, vornehmlich mit bzw. für Flöte.

Nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. 1740 wurde Graun Hofkapellmeister. Seine Zuständigkeit erstreckte sich auf die Komposition und Aufführung der großen italienischen Opern im neuerbauten Opernhaus Unter den Linden. Die Wahl bzw. Konzeption der Stücke behielt sich der König, der einige Libretti selbst verfasste, vor, ebenso die Anstellung der Sängerinnen und Sänger, die bestimmten Ansprüchen in der Stimmtechnik genügen mussten. Eine besondere Faszination übte der Kastratengesang auf Friedrich II. aus. So gelang es ihm, mit Felice Salimbeni und Giovanni Carestini Spitzenkräfte nach Berlin zu holen. Grauns

Zeit als Sänger am Hof war damit vorüber; er betätigte sich künftig als Gesangslehrer. Zu seinen Schülern zählte z.B. der junge Berliner Kastrat Paolo Bedeschi gen. Paolino, der 1743 nach Berlin kam und erst einmal gründlich ausgebildet wurde. Die pädagogischen Herausforderungen motivierten Graun dazu, Solfeggien zu schreiben und ein neues Silbensystem zum Solfeggieren zu entwerfen, die sog. Damenisation.

Nach 27 Opern brach die Produktionsserie mit dem militärischen Überfall Friedrichs II. auf Sachsen im August 1756 ab. Gleichsam nebenbei und im Blick auf den Bedarf an öffentlichen Aufführungen geistlicher Musik entstand 1754 auf Anregung der Prinzessin Anna Amalia, der Schwester des Königs, die bereits erwähnte Passionskantate *Der Tod Jesu*. Sie gab auch das *Te Deum* in Auftrag, das zur Feier des Siegs bei Prag 1757 uraufgeführt wurde. Grauns letzte Komposition vor seinem Tod am 8. August 1759 soll die Kantate *Perdono, amata Nice* GraunWVB:III:39 gewesen sein. Er kehrte damit zu einer Gattung zurück, die ihn in seiner Wolfenbütteler und Rheinsberger Zeit intensiv beschäftigt hatte.

KANTATENSCHAFFEN

Graun hat 38 italienische (und eine deutschsprachige weltliche) Kantaten hinterlassen; weitere 14 Kompositionen können ihm mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Schließlich gibt es noch Kantaten, deren eindeutige Zuweisung an ihn oder seinen älteren Bruder nicht möglich ist; sie sind unter dem Autorennamen „Graun“ überliefert. Auf jeden Fall entstanden die Werke für Hofkonzerte im

kleinen Kreis abseits von repräsentativen Zwecken. Dies erklärt, warum die zugrundeliegenden Texte häufig nicht gedruckt wurden und somit die Autoren unbekannt sind. Graun reagierte mit seinen Kompositionen auf die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmende Beliebtheit italienischer Dichtung und Musik auch an den Höfen, an denen das Italienische nicht zur Lingua franca wurde.

Da Graun die meisten Stücke selber gesungen hat, spiegeln ihre technischen Ansprüche sein Stimmprofil. Johann Adam Hiller hat es folgendermaßen charakterisiert: „Seine Stimme war nicht besonders stark, aber sehr angenehm; sie war ein hoher Tenor. Er hatte eine große Leichtigkeit und sang Passagen mit vieler Fertigkeit und Deutlichkeit in der rechten Singart [...]. Doch trug er auch die zum Adagio gehörigen Volaten vortrefflich vor. Dieses sang er überhaupt sehr zärtlich und rührend.“ Die Überlieferung der Werke zeigt aber, dass sie auch von Sängerinnen interpretiert wurden. Inhaltlich und formal folgen Grauns Kantaten den Konventionen der Zeit, indem sie affektreiche pastorale, heroische oder festliche Situationen in Form von Monologen aufbereiten. Standardmäßig geschieht dies in vier oder drei Schritten: [Rezitativ -] Arie (in langsamem tempo) – Rezitativ – Arie (in schnellem Tempo). Bei den Arien handelt es sich stets um Dacapoarien.

DREI KANTATEN

Die hier eingespielten Werke können sämtlich der Wolfenbütteler Schaffensphase Grauns zugeordnet werden, da sie als Autographe auf regional verbreite-

tem Papier überliefert sind. Dass sie in der Kammermusik am herzoglichen Hof vorgetragen wurden, darf man annehmen. Leider erwähnt Philippine Charlotte, die Schwester des preußischen Kronprinzen, die 1733 den Erbprinzen Karl von Braunschweig-Wolfenbüttel geheiratet hatte, in ihren Briefen an den Bruder und an den Vater keinen einzigen Auftritt Grauns. Beim Umzug nach Preußen befanden sich die Noten in seinem Gepäck; sicher bereicherten sie die Musikdarbietungen in Ruppın und Rheinsberg.

Thematisch zeigen die Kantaten eine beachtliche Breite: Während *In quel amena valle* die griechische Sage von Narziss variiert, warnt *Superba un di la rosa* vor der stolzen Selbstüberhebung bei Liebeswerbungen. *Agitata alma mia* wiederum bringt die Qualen der eifersüchtigen Liebe zum Ausdruck. Der Text zu *Agitata alma mia* stammt aus Paolo Rollis *Di Canzonette e di cantate* (London 1727). Rolli arbeitete als Dichter für die *Royal Academy of*

Music und schrieb in diesem Rahmen einige Libretti für Georg Friedrich Händel. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden seine Kantatentexte vertont.

Grauns Kompositionen folgen genau der Struktur und dem Inhalt der Poesie, was sich zum Beispiel in den Arien im Phrasenbau, der sich am einzelnen Vers oder Doppelversen orientiert, an vereinzelt Tonmalereien sowie an der subtilen Affektschilderung zeigt. Allerdings gewinnt die Musik ein gewisses Maß an Autonomie, indem sie gelegentlich um der expressiven Melodiebildung willen gegen den natürlichen Wortakzent verstößt und indem sie eher einen Gesamteffekt formt als auf Textdetails zu reagieren. Damit im Zusammenhang steht der weitgehende Verzicht auf rhetorische Figuren, der melodiezentrierte, homophone Tonsatz und der verlangsamte harmonische Rhythmus – alles Merkmale der modernen Musik der Zeit um 1730. Graun stellt sich mit den Kantaten als „Sänger“ vor.

Christoph Henzel

Superba un di la rosa

1 RECITATIVO

Superba un di la rosa
 queste spargeva al ciel voci di vanto:
 Chi più di me vezzosa?
 Io son di primavera
 la vaghezza primiera,
 io son d'aprile
 il piu vago tesoro
 a me d'intorno
 mi fan scorta le spine,
 mi vagheggia l'aurora,
 mi corteggiano i venti,
 il sol m'indora,
 il cielo in sul mattino
 per me si stilla in candide ruggiade
 e intorno al mio bel piede
 fatto amante il ruscello
 con tributi d'argento
 errar si vede.

2 ARIA

V'è più d'una pastorella
 che per me sospira e more.
 L'odoroso mio vermiglio
 rende stupido ogni ciglio,
 fa languir più d'un pastore.

3 RECITATIVO

Mentre così narra la sua beltà,
 la super beltà rosa
 che vento impetuoso

RECITATIVE

Haughtily, one day, the rose
 spread this boastful talk into the sky:
 Who is more graceful than I?
 I am the first charm
 of sprigtime,
 I am April's
 most charming treasure,
 all around me
 thorns escort me,
 dawn gazes fondly at me,
 the winds court me,
 the sun gilds me,
 in the morning the sky
 oozes immaculate dew for me,
 and around my pretty foot
 you see the stream
 whose love I won
 roaming with silverly tribute.

AIR

There is more than one shepherdess
 that sighs and dies for me.
 My sweet-smelling vermilion
 beguiles every eyelash,
 makes more than one shepherd languish.

RECITATIVE

While relating its beauty in this way,
 the superb beauty of the rose,
 what tempestuous wind

la crollò, la recife
e in seno al prato languido
e vacillante
lasciò quel fior che folle
in se vantava tante bellezze e tante
ch'all'istesso momento cadde,
languì, restò preda al vento.

4 **ARIA**

Farfalletta semplicità
va girando innamorata
tutta lieta intorno al fuoco / al lume.

Solo intende ch'è omicida
quella face che l'accende
perché mira arse le piume.

Agitata alma mia

5 **RECITATIVO**

Agitata alma mia
da furor disperata
quando avrai di riposo un
sol momento?
Pensier che a viva forza vuoi che adori
un ingrato
dimmi quando avrà fin eil mio tormento?
Vedi l'infido Silvio
che vita o morte avea sol da miei sguardi
amar Delia e sprezzarmi il vedi
e poi ch'io no'l fugga non l'odi
folle pensier tu vuoi?
Sì che vuoi sì ch'io l'amo

shook it, cut it off
and in the midst of the languishing
and wavering meadow
left that flower which, in madness,
boasted its many beauties, so many,
but still at the very same moment it fell,
expired, was left prey to the wind.

AIR

Simple little moth
is in love and flying
around the light, all happiness.

Just understands that it is murderous
that flare which ignites it
because it sees its wings burnt.

RECITATIVE

My troubled soul
desperate with fury,
when will you have but
a moment of rest?
You, Thought, want me with your
mighty power to adore an ungrateful,
tell me when will my torment come to an end?
You see the treacherous Silvio,
who lived and died through my eyes,
love Delia, and spurn me you see him,
and that I were not to flee, nor to hate him,
crazy thought, is it that you want?
Yes, you want, yes, me to love him,

e se l'odio uni stante
l'altro istante lo bramo.
Ahimè, quando avrò fine
il mio tormento?
Quando avrò di riposo un sol momento ?

6 **ARIA**

Ahi che crudel martire
odiare un infedele,
no' poter fuggire,
vedersi abbandonar
e amar l'ingrato.

Sì che fuggir dovrò
S'io vuo restar in vita,
ma qual cerva ferita
ahimè che fuggirò
co'l dardo a lato.

7 **RECITATIVO**

Dunque la mia rivale all'altre
ninfe il volto mio schernito
potrà mostrare a dito?
E per maggior mio scorno
dirà che follemente innamorata
e Dori disprezzata?
Ah no, si fugga, s'odi,
s'abborisca l'infido Silvio.
E nella sorte mia
Delia si specchi e poi fedel gli sia.
Volgerò ad altro oggetto
i pensieri e l'affetto,
passerò innanzi al traditor
superba senza guardarlo in viso

and if I hate him one moment,
the next I long for him.
Poor me, when will my torment
come to an end?
When will I have but a moment of rest?

AIR

Oh what a cruel torture
to hate an unfaithful,
not to be able to flee from him,
to see oneself desert
and hate an ungrateful.

Yes, I will have to flee
if I want to survive.
But what a wounded hind,
dear me, I will flee
with he arrow in my side.

RECITATIVE

So will my rival then be able
to point at my mocked face
in front of the other nymphs?
And to my greater humiliation
say that she is hopelessly in love
and Doris spurned?
Oh no, one should flee, hate,
loathe the treacherous Silvio.
And Delia follow the example
of my fate and then be faithful to him.
I will turn my thoughts and affection
onto another object
and go past the traitor
proudly, without looking into his face,

e vedrà il mio nemico
che di vil servitute il giogo
ò scosso.
Ma che sogno? Che dico?
Ahi! Far no'l posso.

- 8 **ARIA**
Se abbandonato mai
da me ritornerai
crudel ti fuggirò,
ti sprezzèrò,
man o perdono aspetta.
Ma perdonar così
l'empio che mi tradi?
Non lo sperar no
voglio vendetta.

In quel amena valle

- 9 **RECITATIVO**
In quel amena valle
che Cynthia bramò che ancor la Rhea
infertili con larga man di Dea,
calcava un dì il nemoroso calle
Felindo, e si fermò a la sorgente
che li trovò guardando attentamente
versar di sponda in sponda
colante il suo christallo
che l'assetato tallo
dei prati inonda,
percio costui dicea.

and my enemy will see
that I have thrown off the yoke of
cowardly servitute.
But what am I dreaming? What am I saying?
Alas, I cannot do it.

- AIR**
If you ever, deserted,
come back to me,
cruel you, I will escape you,
spurn you,
but do not expect forgiveness.
But I should forgive
the impious one who betrayed me?
Do not hope so, no,
I want revenge.

- RECITATIVE**
In that lovely valley
that Cynthia longed for, that Rhea had
made fertile with large hand of a goddess,
one day Felindo trod the woody
path, and he stopped at the spring
he found here and watched attentively
how, from bank to bank,
it was pouring its crystalwaters
that flood the parched seedlings
of the meadows;
so he said.

- 10 **ARIA**
Christallina e limpida onda,
il mio sguardo in te s'affonda
e s'attolla la mia fé.
Quando sorgi dall'argilla
tu sei pura anzi tranquilla
per esser d'esempio a me.

- 11 **RECITATIVO**
Son dunque così
dicendo prosegui
un altero narcisso
non tanto per mirar
con occhio affisso
il volto proprio,
che per vagheggiar
il caro oggetto
dello specchio diletto.

- 12 **ARIA**
Ondetta d'argento
con labile accento,
di' cosa susurri
ne vero piertà.
Appunto te intesi
e per imitarti
la norma già appresi.
che beato mi fa.

- AIR**
Crystalline and limpid wave,
my eyes lose themselves in you
and my faith is lifted.
When you come out of the clay
you are pure and peaceful
to be an example to me.

- RECITATIVE**
Well then, with these
words he went on, I am
a haughty Narcissus,
not really for fixing
my look on
my own face,
but rather for feasting
my eyes on the dear object
of the beloved mirror.

- AIR**
Silvery wave
with a soft tone,
what are you whispering –
I'll treat it with reverence.
Exactly, I understood you
and I have realised
that imitating you
makes me blissful.



Aco Bišćević *haute-contre (high tenor)*

In 2022, the German daily *Süddeutsche Zeitung* gave the following enthusiastic presentation of Aco Bišćević: "Phenomenal singing and playing: the Slovenian Aco Bišćević. He is a great so-called haute-contre, i.e. a very high, elegant French tenor. He filled his role wonderfully with an immensely soft, flexible and exquisitely beautiful voice".

Aco Bišćević made his opera debut in 2014 as Mercure in Rameau's *Castor et Pollux* at the Komische Oper Berlin. In 2017 he made his acclaimed debut in the role of Orpheus in the French version of Gluck's *Orfeo ed Euridice* at the Tiroler Landestheater in Innsbruck. He has performed in theaters and festivals all over Europe, including the Teatro alla Scala in Milan, the Maggio Musicale Fiorentino, the Festival Trame Sonore in Mantua, the Bach Festival in Lausanne, the Festival Styriarte in Graz, the Salzburg Festival and collaborated with conductors such as Vittorio Ghielmi, Reinhard Goebel, Theodor Guschlbauer, Michael Hofstetter, Gérard Korsten, Václav Luks, Ingo Metzmacher, Federico Maria Sardelli, Jordi Savall, amongst others.

His plans for 2023/24 include Gluck's *La Clemenza di Tito* (title-role) at the Gluck Festival in Bayreuth, Galuppi's *La caduta di Adamo* (title-role) with the Helsinki Baroque Orchestra in Helsinki and at the MusikTheater an der Wien as well as *L'italiana in Algeri* (Lindoro) at the Ljubljana Opera.

Aco Bišćević has recently taken part in a recording of Cavalli's *Il Xerse* (role of Elviro) at the Festival della Valle d'Itria in Martina Franca with Federico Maria Sardelli conducting. Already released on DVD (label Dynamic) it will soon be published on CD (Naxos) as well.

According to historical practice, Aco Bišćević often performs recitals accompanied by the piano or fortepiano. Being an equally accomplished pianist, he also very much enjoys accompanying himself.



Michael Hofstetter *conductor*

Michael Hofstetter, a well-known conductor for more than 30 years has been invited to perform in many renowned Opera Houses, lead Orchestras and participate in Festivals.

To name only few, he conducted at the Bavarian State Opera, the State Opera Houses in Hamburg and Stuttgart, the Theater Basel, the Theater in Vienna, the Royal Opera Copenhagen, the Welsh National Opera, the English National Opera, the Houston Grand Opera, the Canadian Opera Company Toronto, both the International Haendel Festivals in Halle as well as in Karlsruhe, the Salzburg Festival, the Orchestre National d'Ile de France and many more.

Native to Munich, his career took off at the theaters and opera houses in Passau and Wiesbaden and in addition he became a much appreciated Professor for Orchestra Conducting and Early Music at the University Mainz.

In the Opera world the Theater Gießen greatly improved its reputation under the guidance of Michael

Hofstetter as General Music Director and Prinzipal Conductor (1998-2000 and again from 2012-2019) and put the Ludwigsburg Castle Festivals on the world map (2005-2012).

He also made his mark with the Geneva Chamber Orchestra (2000-2006) as well as the Stuttgart Chamber Orchestra (2006-2013) and the Grand Orchestra Recreation Graz and was co-founder of the styriarte Festival Orchestra Graz (2010-2016).

Since January 2020 he is both artistic Director as well as managing Director of the International Gluck Festivals Nuremberg.

Michael Hofstetter released numerous recordings with labels such as Oehms Classic, cpo, Orfeo, Deutsche Grammophon, SONY and Virgin Records. The CD "Rossini: Arias and Overtures" was awarded the "Orphee du meilleur interprete" by the Academie du Disque Lyrique France in 2008, and the CD "Hasse reloaded" reached the "Best List" in 2012, established by the German Record Critics.

Baroque Orchestra of the Thuringia Philharmonic

From the founding of the "Ducal Court Orchestra of Gotha" (Herzoglichen Hofkapelle Gotha) in 1651 by Ernst I of Saxe-Gotha until the dissolution of all German duchies in 1918, the musical and cultural life of the city of Gotha was characterised by the work of renowned composers and court conductors. The continuous existence of such an orchestra enabled the development of a lively musical tradition from the Baroque to the modern era.

In 1672, Duke Johann Georg I of Saxe-Eisenach founded a court orchestra (Hofkapelle), where Georg Philipp Telemann worked as concertmaster. Eisenach's centuries-long tradition of supporting civic culture culminated in the re-founding of the orchestra as the "Stadtorchester Eisenach" in 1919.

These two traditional orchestras merged in 2017 to form the Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach. The repertoire is correspondingly diverse, ranging from the beginnings of the Baroque to Viennese Classicism and Romanticism to contemporary music.

In 2020, the concert series "Barock ImPuls" was launched. The series impresses with performances by excellent specialists in the field of so-called "historically informed performance practice".

In the 2023/24 season, the Baroque Orchestra of the Thuringia Philharmonic will perform with renowned guests such as Midori Seiler, Valer Sabadus, Aco Bišćević, Bruno de Sá, Maurice Steger, Michael Hofstetter, and Reinhold Friedrich (Artist in Residence).





ACCENT

Recording: Kulturhaus Gotha (Germany), 14–17 March 2023

Recording Producer & Mixdown: Moritz Bergfeld (MBM Musikproduktion, Darmstadt, Germany)

Editing: José Cardenas

Executive producer: Michaela Barchevitch (Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach),
Michael Sawall (note 1 music)

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold

Artist photos: Bernd Seydel

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

CD manufactured in the Netherlands

® + © 2024 note 1 music gmbh