



**Berlin  
Harpsichord  
Concertos**



**Philippe Grisvard**, Harpsichord

*(Christoph Kern 2015, after M. Mietke)*

**Ensemble Diderot**

**Johannes Pramsohler**, Violin and director

*(P. G. Rogeri, Brescia 1713)*

**Roldán Bernabé**, Violin

*(R. G. Hargrave 1992, after G. Cappa)*

**Alexandre Baldo**, Viola

*(T. Muthesius 1992, after J. Stainer)*

**Gulrim Choi**, Cello

*(J. Simpson, mid 18<sup>th</sup> century)*

**François Leyrit**, Double Bass

*(Oskar Kappelmeyer 2019, after J. J. Stadelmann)*



## Berlin Harpsichord Concertos

### **Christoph Nichelmann** (1717–1762)

#### ■ Concerto in D minor\*

01 Allegro .....	06:04
02 Adagio .....	04:13
03 Allegro .....	06:01

### **Carl Heinrich Graun** (c1704/05–1759)

#### ■ Concerto in D major, WVC:XIII:72 \*

04 Allegro non troppo .....	06:21
05 Adagio .....	05:50
06 Vivace .....	05:47

### **Christoph Schaffrath** (c1710–1763)

#### ■ Concerto in C minor, CSWV:C:11 \*

07 Allegro .....	07:09
08 Largo .....	06:03
09 Allegro .....	05:53

### **Ernst Wilhelm Wolf** (1735–1792)

#### ■ Concerto in B-flat major\*

10 Allegretto .....	06:48
11 Adagio .....	09:37
12 Allegro di molto .....	07:59

\* world premiere recording

## Harpsichord Concertos of the Berlin School

Friedrich II's accession to the throne in 1740 marked the beginning of an unprecedented heyday in Berlin's musical history. His predecessor Friedrich William I's gruff military tone, the constant harassment of his subjects, and the disdain for the arts and sciences vanished like an evil specter. The Prussian residential palaces were suddenly filled with euphony, and the royal family opened their magnificent halls to interested music lovers. An official of the Prussian court vividly described the change in Berlin's music scene:

“The praiseworthy care which His Royal Majesty has taken in Prussia since the beginning of His glorious reign for the growth and reception of the sciences and arts has also extended in particular to the restoration of the musical art, which had previously fallen into almost complete ruin. The establishment, or rather the considerable reinforcement, of the court chapel at the very beginning, to which belong the most famous and excellent musicians, was not only a convincing sign of the immense desire with which His Royal Majesty wanted to promote the reception of this delightful art; but, in fact, it was also the only means by which it could attain the blossoming with which it is now so excellently resplendent.”

Already in January 1742, Johann Sebastian Bach's cousin and private secretary Johann Elias Bach wrote enthusiastically: "In Berlin, the musical age has indeed now begun." Even decades later, Bach's son Carl Philipp Emanuel also wrote about this formative time in his autobiography: "Who does not know the point in time when a new period began, as it were, for music in general and especially for its most accurate and finest execution, through which the art of music ascended to such heights?" All of this had been long and carefully prepared. As crown prince, Friedrich had already brought together a small, select orchestra of young virtuosos in his Rheinsberg residence and worked systematically with them on a renewal of the musical genres and the deeper intellectual comprehension and rationalization of the craft of composition. The music of the older generation, which was often perceived as coarse, was to be refined and its achievements perfected. At the same time, originality was regarded as the highest artistic ideal.

In this euphoric mood, many of the musicians engaged by Friedrich ventured into the genre of the solo concerto with obbligato keyboard instrument, which was budding at various courts at the time. Carl Heinrich Graun had apparently already occupied himself with this kind of work during his time in Brunswick, and Christoph Schaffrath may likewise have become acquainted with such compositions in Dresden. The Bach family, too, avidly experimented with the concertante use of the harpsichord in the Leipzig Collegium musicum.

With the appointment of Bach's second eldest son Carl Philipp Emanuel to the Prussian court, important stimuli were transmitted from Leipzig to Berlin. The exploration of the genre-specific potential initially proved to be

a great challenge, of which however hardly anything is still discernable in the masterpieces. According to the testimony of Friedrich Wilhelm Marpurg, Bach's Berlin pupil Johann Philipp Kirnberger spent a number of years working on his harpsichord concerto in G minor, and Carl Philipp Emanuel Bach also "revised" some of his older works in this genre.

Christoph Schaffrath (ca. 1710–63), who stemmed from Hohnstein near Dresden, was one of the founding members of the small chapel that Friedrich established during his time as crown prince. After about ten years, he entered the service of Friedrich's sister Princess Anna Amalia. As evidenced by his fragmentarily preserved manuscript copies of the *Well-Tempered Clavier* and the inventions, Schaffrath must have been an enthusiastic "Bachian" in his youth in Dresden. Bach's spirit can also be perceived in the fast outer movements of the Concerto in C minor recorded here. The first movement of the work is impressive with its fugal ritornello in which the composer strives to unite gallant musicality and strict compositional technique. Marpurg may have had this work, among others, in mind when he spoke of "contrapuntal concertos" in his *Kritische Briefe über die Tonkunst* (1759). An embellished version of the solo part (with cadenza) of the sensitive slow middle movement, written down by Schaffrath himself, has survived and was used for this recording. The energetic finale takes up the mood of the first movement, albeit without pursuing its compositional sophistication.



The Prussian Kapellmeister Carl Heinrich Graun (ca. 1704/05–59) is remembered by posterity primarily as the composer of numerous stage works for the royal opera house as well as for the Passion oratorio *Der Tod Jesu*, which was written in 1755. On the other hand, there are hardly any biographical documents from his early years at the Prussian court (starting in 1735), and his compositional output from the period is still largely unexplored. However, during this time he apparently composed numerous harpsichord concertos in which he sought to combine the gallant style with the ritornello form fashioned by Antonio Vivaldi. Although the Concerto in D major presented here indeed displays ambiguous attributions in the numerous preserved sources (in addition to C. H. Graun, his brother Johann Gottlieb Graun is also mentioned), there can be no doubt as to its authorship, since from the latter, who distinguished himself above all as a violinist, no keyboard concertos are known. The thematic structure of the ritornello is reminiscent of that of the symphonic genre, whose “sonorously radiant and fiery writing” (Johann Abraham Peter Schulz) delighted Berlin’s audiences at the time.

Christoph Nichelmann (1717–62) received his musical training above all during the three years (1730–33) he spent as a boarding pupil at the Thomasschule in Leipzig, where he sang as a soprano in Bach’s cantata performances. At the age of sixteen, he surreptitiously quit school and went to Hamburg in order to become acquainted with the famous opera house on Gänsemarkt, and to establish contact with Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, and Johann Mattheson. In 1739 he was drawn to Berlin, where a few years later he obtained a position as second

harpsichordist at the court of Friedrich II. Rivalries with his colleague C. P. E. Bach led to him request his dismissal in 1755, after which he had to struggle along as a music teacher until his early death. In spite of their personal difficulties, he emulated the “Berlin Bach” especially in his harpsichord concertos. This is particularly clear in his Concerto in D minor, composed ca. 1740–45, which imitates the idiosyncratic tone of corresponding Bach models in its quick outer movements as well as in the melancholy, filigree middle movement. Thus, it is not surprising that this work has been preserved in no less than two copies as a composition by C. P. E. Bach. Nichelmann, too, worked long and hard on perfecting his musical ideas. In the late 1750s, he undertook a fundamental revision of the concerto – recorded here in the early version – in which he adopted specific formal refinements from J. S. Bach’s great D-minor Concerto (BWV 1052) and additionally enriched the orchestral writing with complex contrapuntal techniques.

The Thuringian native Ernst Wilhelm Wolf (1735–92) belonged to the Berlin School only in spirit. As a pupil at the secondary school in Gotha, he enjoyed lessons from the local chapel-master Gottfried Heinrich Stölzel. However, he experienced a musical epiphany only when, following Stölzel’s death (1749), the Berlin musician Georg Benda came to Gotha and brought the then current Berlin court music to the province. Wolf reacted with great enthusiasm to the instrumental music of Carl Philipp Emanuel Bach and Carl Heinrich Graun, and from then on oriented his own compositional style on their models. After

studies in Jena, where he directed a Collegium musicum based on the Leipzig model, and a longer sojourn in Leipzig, the young composer came to the ducal court in Weimar in 1761, where within a few years he advanced from concertmaster to chapel-master. Wolf's harpsichord concerto in B-flat major was probably composed in Leipzig or in the early Weimar years. A music catalog issued by the Leipzig publisher Johann Gottlob Immanuel Breitkopf as well as a copyist's manuscript in the Berlin Staatsbibliothek that traces back to Breitkopf attribute the concerto to C. P. E. Bach. Indeed, in this work Wolf closely follows the mellifluous-suave style developed by Bach in the late 1750s and early 1760s, especially in the elegiac-somber Adagio.

### **Peter Wollny**

## Remarks by Philippe Grisvard

The absence of a harpsichord concerto by Carl Philipp Emanuel Bach on the program of this album may seem surprising. Why should a luminary like him, who made a significant contribution to the development of the genre for which his father Johann Sebastian could rightly take full credit, not appear together with his Berlin colleagues?

The original plan was indeed to include a concerto by Bach's second eldest son. However, thanks to my research, I found myself with a large number of other, previously unpublished concertos. Together with my colleagues from Ensemble Diderot, I wanted to offer a program that avoided the usual well-trodden paths. The process of selection was difficult; several phases of assessment were followed by painful decisions. Since the capacity of a standard CD allows only four concertos from this period, the inclusion of Philipp Emanuel Bach would have meant the exclusion of a fourth, unknown candidate.... His ingenuity and richness of ideas posed a further difficulty: choosing a single work from such an extensive and rich *oeuvre* would have been an additional challenge. After much deliberation, I finally decided on four concertos by composers who are largely unknown today. Although it is ambitious to frame such a project outside the narrow circle of the Bach family, the attentive listener will realize that the shadow of Bach – father, son, or both – is never far away ...

### **About the cadenzas**

At that time, the cadenzas played in such concertos were usually quite short, mostly monodic, and precluded the reuse of thematic material (at the most, they took up the last motif before the fermata). For the concertos by Nichelmann and Schaffrath, we are fortunate to have the original cadenzas in separate manuscripts. In Schaffrath's case, not only the cadenza is preserved, but also all the embellishments of the slow movement. The three cadenzas in Graun's concerto were written by me: the first two are intended for the right hand only (at least their monodic character makes them suitable to be played by the right hand alone), as is the case with many surviving original cadenzas from this period; it sometimes seems as if they were intended for a melody instrument. The cadenza in Wolf's concerto, a work that was probably composed later than the others, likewise stems from my pen. In keeping with the taste of the time, I fashioned it as a more extended cadenza.





## Cembalo-Konzerte der Berliner Schule

Die Thronbesteigung Friedrichs II. im Jahr 1740 markierte für die Berliner Musikgeschichte den Beginn einer nie zuvor gekannten Blütezeit. Der ruppige Militärton seines Vorgängers Friedrich Wilhelm I., dessen fortwährendes Drangsalieren der Untertanen, die Geringschätzung von Kunst und Wissenschaften verschwanden wie ein böser Spuk. Die preußischen Residenzschlösser waren mit einem Male von Wohlklang erfüllt, und die königliche Familie öffnete ihre prunkvollen Säle für interessierte Musikliebhaber. Ein Beamter des Preußischen Hofes hat die Veränderung der Berliner Musikszene anschaulich beschrieben:

„Die preiswürdige Sorgfalt, welche Seine itzt regierende Königliche Majestät in Preußen seit dem Antritt Dero glorreichen Regierung zu Wachstum und Aufnahme der Wissenschaften und Künste anzuwenden geruhet haben, hat sich insbesondere auch auf die Wiederherstellung der daselbst vorher fast gänzlich in Verfall geratenen Tonkunst erstreckt. Die gleich anfänglich vorgenommene Errichtung oder vielmehr ansehnliche Verstärkung Dero Hofkapelle, worunter sich die berühmtesten und vortrefflichsten Tonmeister befinden, war nicht allein ein überzeugendes Merkmal von der ungemeinen Begierde, womit Seine



Königliche Majestät die Aufnahme dieser reizenden Kunst befördert wissen wollte; sondern sie ist auch in der Tat das einzige Mittel gewesen, wodurch dieselbe nunmehr zu demjenigen Flor gelangt ist, mit welchem sie anitzo so vorzüglich pranget.“

Bereits im Januar 1742 schrieb Johann Sebastian Bachs Vetter und Privatsekretär Johann Elias Bach begeistert: „In Berlin ist ia nunmehr das musicalische seculum angegangen“. Und auch der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete noch Jahrzehnte später in seiner Autobiographie von dieser für ihn prägenden Zeit: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der akkuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg?“

All dies war lange und sorgfältig vorbereitet worden. Friedrich hatte bereits als Kronprinz in seiner Residenz Rheinsberg eine kleine erlesene Kapelle aus jungen Virtuosen gebildet und mit diesen systematisch an einer Erneuerung der musikalischen Gattungen und der tieferen geistigen Durchdringung und Rationalisierung des Kompositionshandwerks gearbeitet. Die oft als grob empfundene Musik der älteren Generation sollte verfeinert, deren Errungenschaften perfektioniert werden. Originalität galt dabei als das höchste künstlerische Ideal.

In dieser Aufbruchsstimmung wagten sich viele der von Friedrich verpflichteten Musiker an die damals an verschiedenen Höfen aufkeimende

Gattung des Solokonzerts mit obligatem Tasteninstrument. Carl Heinrich Graun hatte sich offenbar bereits in seiner Braunschweiger Zeit mit diesem Werktyp befasst, und möglicherweise war Christoph Schaffrath ebenfalls mit derartigen Kompositionen schon in Dresden bekannt geworden. Auch in der Bach-Familie wurde im Leipziger Collegium musicum eifrig mit dem konzertierenden Einsatz des Cembalos experimentiert. Mit der Anstellung von Bachs zweitältestem Sohn Carl Philipp Emanuel am preußischen Hof kamen wurden gewichtige Anregungen von dort an die Spree transferiert. Die Auslotung des gattungsspezifischen Potenzials erwies sich zunächst als große Herausforderung, von der in den Meisterwerken allerdings kaum noch etwas zu spüren ist. So soll der Berliner Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger nach dem Zeugnis von Friedrich Wilhelm Marpurg mehrere Jahre an seinem Cembalo-Konzert in g-Moll gearbeitet haben, und auch Carl Philipp Emanuel Bach „erneuerte“ manche seiner älteren Werke in dieser Gattung.

Der aus Hohnstein bei Dresden stammende Christoph Schaffrath (um 1710–1763) gehörte zu den Gründungsmitgliedern der kleinen Kapelle, die Friedrich in seiner Kronprinzenzeit etablierte. Nach etwa zehn Jahren wechselte er in die Dienste von Friedrichs Schwester Prinzessin Anna Amalia. In seiner Dresdner Jugendzeit muss Schaffrath ein enthusiastischer „Bachianer“ gewesen sein, das zeigen seine fragmentarisch erhaltenen Abschriften des Wohltemperierten Klaviers und der Inventionen. Bachscher Geist ist auch in den schnellen Ecksätzen des hier eingespielten Konzerts in c-Moll zu spüren. Der Kopfsatz des Werks

besticht durch sein fugiertes Ritornell, in dem der Komponist eine Vereinigung von galanter Musikalität und strenger Kompositionstechnik anstrebt. Marpurg mag unter anderem auch an dieses Werk gedacht haben, wenn er in seinen *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (1759) von „contrapunktischen Concerten“ sprach. Von dem empfindsamen langsamen Mittelsatz ist eine von Schaffrath selbst niedergeschriebene ausgezeichnete Fassung der Solostimme (mit Kadenz) erhalten, die für diese Aufnahme herangezogen wurde. Das energische Finale greift die Stimmung des Kopfsatzes auf, allerdings ohne dessen satztechnischen Künste weiterzuführen.

Der preußische Kapellmeister Carl Heinrich Graun (um 1704/05–1759) ist der Nachwelt vornehmlich als der Komponist zahlreicher Bühnenerwerke für das königliche Opernhaus wie auch des 1755 entstandenen Passions-Oratoriums „Der Tod Jesu“ in Erinnerung geblieben. Für seine frühen Jahre am preußischen Hof (ab 1735) gibt es hingegen kaum biographische Zeugnisse und auch ihr kompositorischer Ertrag ist noch wenig erschlossen. Offenbar komponierte er in dieser Zeit aber zahlreiche Cembalo-Konzerte, in denen er den galanten Stil mit der von Antonio Vivaldi geprägten Ritornellform zu kombinieren suchte. Das hier präsentierte Konzert in D-Dur weist in den zahlreichen überlieferten Quellen zwar eine ambivalente Zuschreibung auf (neben C. H. Graun wird auch sein Bruder Johann Gottlieb Graun genannt), doch kann hinsichtlich der Autorschaft kein Zweifel bestehen, da von letzterem, der sich vor allem als Geiger hervortat, auch sonst kein Tastenkoncert überliefert ist. Die Themenbildung der

Ritornelle gemahnt an die Gattung der Sinfonie, deren „volltönige glänzende und feurige Schreibart“ (Johann Abraham Peter Schulz) seinerzeit das Berliner Publikum begeisterte.

Christoph Nichelmann (1717–1762) empfing seine musikalische Prägung vor allem in den drei Jahren 1730–1733, die er als Alumne auf der Thomasschule zu Leipzig verbrachte, wo er in Bachs Kantatenaufführungen als Diskantist sang. Im Alter von sechzehn Jahren brach er die Schule heimlich ab und ging nach Hamburg, um die berühmte Oper am Gänsemarkt kennenzulernen und mit Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson in Kontakt zu treten. 1739 zog es ihn nach Berlin, wo er einige Jahre später am Hof Friedrichs II. eine Stelle als zweiter Cembalist erlangte. Rivalitäten mit seinem Kollegen C. P. E. Bach führten dazu, dass er 1755 um seine Entlassung bat; danach musste er sich bis zu seinem frühen Tod als Musiklehrer durchschlagen. Trotz der persönlichen Probleme eiferte er dem „Berliner Bach“ vor allem in seinen Cembalo-Konzerten nach. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinem um 1740–1745 entstandenen Konzert in d-Moll, das in seinen schnellen Ecksätzen sowie auch in dem melancholisch-filigranen Mittelsatz den eigenwilligen Ton entsprechender Bachscher Vorbilder nachahmt. So erstaunt es nicht, dass dieses Werk in gleich zwei Abschriften als Komposition C. P. E. Bachs überliefert ist. Auch Nichelmann hat an der Vervollkommnung seiner musikalischen Ideen lange und hart gearbeitet. So unterzog er das – hier in seiner frühen Fassung eingespielte – Konzert Ende der 1750er Jahre einer grundlegenden Revision, in der er spezifische formale Raf-

finessen von J. S. Bachs großem d-Moll-Konzert (BWV 1052) übernahm und außerdem den Orchestersatz um komplexe kontrapunktische Techniken bereicherte.

Der aus Thüringen stammende Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792) gehört lediglich ideell zur Berliner Schule. Als Schüler des Gymnasiums in Gotha genoss er den Unterricht des dortigen Kapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel. Ein musikalisches Erweckungserlebnis hatte er allerdings erst, als nach Stölzels Tod (1749) der Berliner Musiker Georg Benda nach Gotha kam, und die damals aktuelle Berliner Hofmusik in die Provinz brachte. Mit großer Begeisterung reagierte Wolf auf die Instrumentalmusik von Carl Philipp Emanuel Bach und Carl Heinrich Graun und richtete seinen eigenen Kompositionsstil fortan nach deren Vorbild aus. Nach einem Studium in Jena, wo er ein Collegium musicum nach Leipziger Vorbild leitete, kam der junge Komponist nach einem längeren Aufenthalt in Leipzig 1761 an den herzoglichen Hof in Weimar, wo er nach einigen Jahren vom Konzertmeister zum Kapellmeister avancierte. Wolfs Cembalo-Konzert in B-Dur dürfte in Leipzig oder in den frühen Weimarer Jahren entstanden sein. Ein Musikalienkatalog des Leipziger Verlegers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und eine auf diesen zurückgehende Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin nennen als Komponisten C. P. E. Bach. Tatsächlich lehnt sich Wolf in diesem Werk eng an den von Bach in den späten 1750er und frühen 1760er Jahren entwickelten lieblich-sanften Stil an, besonders in dem elegisch-düsteren Adagio.

**Peter Wollny**

EINFÜHRUNG – Deutsch

## Anmerkungen von Philippe Grisvard

Das Fehlen eines Cembalokonzerts von Carl Philipp Emanuel Bach auf dem Programm dieses Albums mag erstaunlich erscheinen. Warum sollte eine Berühmtheit wie er, der wesentlich zur Entwicklung jenes Genres beitrug, dessen Urheberschaft sein Vater Johann Sebastian zu Recht für sich beanspruchen konnte, nicht zusammen mit seinen Berliner Kollegen in Erscheinung treten?

Der ursprüngliche Plan sah in der Tat die Einbindung eines Konzerts von Bachs zweitältestem Sohn vor, aber die Ausbeute meiner Recherchen war eine große Zahl an anderen, bisher unveröffentlichten Konzerten. Zusammen mit meinen Kollegen vom Ensemble Diderot wollte ich ein Programm anbieten, das die üblichen ausgetretenen Pfade verlässt. Der Auswahlprozess war schwierig; auf mehrere Phasen der Sichtung folgten schmerzhaftes Verzicht. Da die Länge einer Standard-CD nur vier Konzerte aus dieser Zeit erlaubt, hätte die Aufnahme von Philipp Emanuel Bach bedeutet, einen vierten, unbekanntes Kandidaten ausschließen zu müssen... Seine Genialität und Einfallsreichtum stellten eine weitere Schwierigkeit dar: Aus einem so umfangreichen und gehaltvollen Korpus ein einziges Exemplar herauszusuchen bedeutete zusätzliches Kopfzerbrechen. Nach langem Hin und Her entschied ich mich schließlich für vier Konzerte von Komponisten, die heute weitestgehend unbekannt sind. Obwohl es gewagt ist,

ein solches Projekt außerhalb des engen Kreises der Bach-Familie zu gestalten, wird der aufmerksame Zuhörer feststellen, dass der Bach'sche Schatten – Vater, Sohn oder beide – nie weit entfernt ist ...

### **Zu den Kadenz**

Die damals gebräuchlichen Kadenz dieser Konzerte waren in der Regel recht kurz, meist monodisch und schlossen eine Wiederverwendung des thematischen Materials aus (sie griffen höchstens das letzte Motiv vor der Vermate auf). Für die Konzerte von Nichelmann und Schaffrath haben wir das Glück, Originalkadenzen in separaten Manuskripten zu besitzen. Im Fall von Schaffrath sind zudem nicht nur die Kadenz allein, sondern auch alle Verzierungen des langsamen Satzes erhalten. Die drei Kadenz in Grauns Konzert stammen von mir: Die ersten beiden sind nur für die rechte Hand bestimmt (zumindest macht ihr monodischer Charakter sie für die rechte Hand allein spielbar), wie es bei vielen erhaltenen Originalkadenzen aus dieser Zeit der Fall ist, ein wenig so, als wären sie für ein Melodieinstrument bestimmt. Die Kadenz in Wolfs Konzert, das wahrscheinlich später als die anderen entstand, stammt ebenfalls aus meiner Feder. Dem damaligen Geschmack entsprechend habe ich sie als ausgedehntere Kadenz gestaltet.

## Concertos pour clavecin de l'École de Berlin

L'accession au trône de Frédéric II, en 1740, entraîna la vie musicale berlinoise vers un âge d'or sans égal dans toute son histoire. La brutalité militaire du précédent souverain, Frédéric Guillaume I<sup>er</sup>, les brimades perpétuelles qu'il infligeait à ses sujets, son mépris pour l'Art et les sciences : tout cela disparut comme un mauvais rêve. Les palais résidentiels prussiens s'emplirent d'harmonie et la famille royale ouvrit ses luxueux salons aux mélomanes passionnés. Un fonctionnaire de la cour de Prusse décrivit la transformation de la scène musicale berlinoise de manière évocatrice :

« L'attention diligente que Sa Majesté Royale, roi de Prusse, a daigné accorder depuis le début de son glorieux règne au développement et à l'accueil des sciences et des arts, s'est portée aussi, et particulièrement, au rétablissement de l'art musical, presque totalement tombé en déclin précédemment. La création, ou plutôt le renforcement immédiat de Son remarquable orchestre, au sein duquel se trouvent les plus grands et les plus célèbres musiciens, ne fut pas seulement une preuve convaincante de l'immense désir de Sa Majesté Royale de promouvoir cet art charmant. Ce fut aussi, en vérité, l'unique moyen qui a permis à cet art de s'épanouir au niveau de qualité où il brille aujourd'hui de manière aussi exquise. »



En janvier 1742, Johann Elias Bach, cousin et secrétaire privé de Jean Sébastien Bach, écrivait avec enthousiasme : « À Berlin, le siècle de la musique est désormais commencé. » Quelques décennies plus tard, Carl Philipp Emanuel évoquait encore dans son autobiographie cette époque qui l'avait tant marqué : « Qui ne connaît cette époque où commença une nouvelle ère pour la musique en général et pour le raffinement subtil de l'interprétation en particulier, élevant ainsi l'art musical à de telles hauteurs ? »

Tout ceci avait été soigneusement préparé de longue date. Alors qu'il n'était encore que prince héritier, Frédéric avait constitué dans sa résidence de Rheinsberg un petit orchestre composé de jeunes instrumentistes virtuoses triés sur le volet. Avec ses musiciens, il travaillait de manière raisonnée au renouvellement des formes musicales, à l'approfondissement spirituel et à la rationalisation de l'art de la composition. Souvent tenue pour lourdaude, la musique de la génération précédente devait être affinée, et ses acquis perfectionnés. Dans ce contexte, l'originalité était l'idéal artistique suprême.

Dans cette atmosphère de renouveau, nombre de musiciens engagés par Frédéric se risquèrent à la forme qui émergeait alors dans diverses cours : le concerto pour instrument soliste avec clavier obligé. À l'évidence, Carl Heinrich Graun dans sa période de Braunschweig s'était déjà penché sur le sujet, et il est possible que Christoph Schaffrath se fût déjà fait connaître avec ce genre de compositions à Dresde. La famille Bach expérimentait aussi avec empressement l'utilisation concertante du clavecin dans le cadre du Collegium musicum de Leipzig. L'engagement du deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, à la cour

de Prusse, fit aborder d'importantes idées sur les rives de la Spree. L'exploration du potentiel spécifique de ce nouveau genre de composition s'avéra d'abord un défi de taille, dont les chefs-d'œuvre, pourtant, ne laissent pratiquement rien transparaître. Friedrich Wilhelm Marpurg rapporte que Johann Philipp Kirnberger, élève du « Bach de Berlin », travailla plusieurs années à son concerto pour clavecin en sol mineur, et Carl Philipp Emanuel Bach lui-même « transforma » plusieurs compositions antérieures dans cette nouvelle forme.

Originaire de Hohnstein près de Dresde, Christoph Schaffrath (vers 1710–1763) fit partie des membres fondateurs du petit orchestre constitué par Frédéric, alors prince héritier. Après une dizaine d'années, le musicien passa au service de la princesse Anna Amalia, sœur de Frédéric. Dans sa jeunesse, à Dresde, Schaffrath fut certainement un admirateur passionné et enthousiaste de Bach : en témoignent ses copies (retrouvées sous forme fragmentaire) du Clavier bien tempéré et des Inventions. L'esprit de Bach est également perceptible dans les mouvements extrêmes (et rapides) du concerto en do mineur enregistré ici. Le premier mouvement séduit par sa ritournelle fuguée dans laquelle le compositeur aspire à fusionner une musicalité de style galant et une technique de composition rigoureuse. Marpurg pensait peut-être à cette œuvre, entre autres, en évoquant les « concertos contrapuntiques » dans ses *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (1759). Une version ornementée, manuscrite et autographe, de la partie soliste (cadence comprise) du mouvement lent, empli d'émotion, a été utilisée pour cet

enregistrement. Le Finale énergique reprend l'ambiance du premier mouvement, sans toutefois en poursuivre les procédés de composition.

Du maître de chapelle prussien Carl Heinrich Graun (vers 1704/05–1759), la postérité a surtout retenu les nombreux opéras composés pour l'opéra royal mais aussi l'oratorio « Der Tod Jesu » (1755), sur le thème de la Passion. Graun entra au service du prince Frédéric en 1735 mais les éléments biographiques sur ses premières années à la cour de Prusse sont rares et sa production musicale est encore peu exploitée. Apparemment, il composa dans cette période de nombreux concertos pour clavecin cherchant à combiner le style galant et la forme ritournelle vivaldienne. Le concerto en ré majeur de notre programme existe dans plusieurs sources qui l'attribuent aussi bien à C. H. Graun qu'à son frère Johann Gottlieb Graun, mais la paternité de l'œuvre ne fait toutefois aucun doute : de ce frère, qui se distingua principalement comme violoniste, n'existe aucun concerto connu pour clavier. La construction du thème des ritournelles rappelle le genre de la symphonie, dont « la riche écriture brillante et fougueuse » (Johann Abraham Peter Schulz) enthousiasmait le public berlinois à l'époque.

La formation musicale de Christoph Nichelmann (1717–1762) fut profondément marquée par les trois années (1730–1733) passées à l'école Saint-Thomas de Leipzig, où il chantait la partie de soprano dans les cantates de Bach. À 16 ans, il interrompit en cachette ses études et se rendit à Hambourg pour découvrir le célèbre opéra de Hambourg - l'*Oper am Gänsemarkt* - et rencontrer

Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann et Johann Mattheson. En 1739, il partit pour Berlin où, quelques années plus tard, il obtint un poste de second claveciniste à la cour de Frédéric II. En 1755, ses problèmes de rivalité avec son collègue C. P. E. Bach le poussèrent finalement à demander à être relevé de ses fonctions. Par la suite, et jusqu'à sa mort prématurée, il gagna difficilement sa vie en donnant des leçons de musique. En dépit des problèmes personnels, il cherchait à égaler le « Bach de Berlin », surtout dans ses concertos pour clavecin. En témoigne particulièrement le concerto en ré mineur, composé vers 1740–1745, où se retrouve le ton particulier de ses modèles « Bach » dans le premier et le dernier mouvements (rapides) comme dans la mélancolie en filigrane du mouvement médian. Il n'est donc pas surprenant que deux copies manuscrites de ce concerto l'attribuent à C. P. E. Bach. Nichelmann a longuement travaillé au perfectionnement de ses idées musicales. À la fin des années 1750, il révisa en profondeur ce concerto, adopta des raffinements formels spécifiques du grand concerto en ré mineur (BWV 1052) de J. S. Bach et enrichit l'écriture orchestrale de techniques contrapuntiques complexes. L'œuvre est enregistrée ici dans sa première version.

Le rattachement d'Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792) à l'école de Berlin relève plutôt d'une parenté virtuelle. Originaire de Thuringe, Wolf suivit l'enseignement du maître de chapelle Gottfried Heinrich Stölzel au lycée de Gotha mais la véritable révélation musicale survint après le décès de ce dernier (1749), quand arriva à Gotha le musicien berlinois Georg Benda : avec lui, la province découvrait alors la

musique « moderne » de la cour de Berlin. Fasciné par la musique instrumentale de Carl Philipp Emanuel Bach et de Carl Heinrich Graun, Wolf s’aligna dès lors sur ces grands modèles. Il poursuivit ses études à Iéna où il dirigea un Collegium musicum sur le modèle de celui de Leipzig. Après un long séjour à Leipzig, le jeune compositeur se rendit en 1761 à la cour ducale de Weimar. En quelques années, il passa de premier violon à maître de chapelle. Wolf composa sans doute le concerto pour clavecin en si bémol à Leipzig ou au cours de ses premières années à Weimar. Un catalogue de l’éditeur de Leipzig Johann Gottlob Immanuel Breitkopf ainsi qu’une copie de l’œuvre basée sur cette édition et conservée à la Bibliothèque nationale à Berlin, en attribuent la paternité à C. P. E. Bach. De fait, notamment dans l’Adagio, sombre et élégiaque, Wolf s’inspire étroitement du style charmant et délicat développé par le « Bach de Berlin » à la fin des années 1750 et au début des années 1760.

### **Peter Wollny**

## Remarques de Philippe Grisvard

L'absence de concerto pour clavecin de Carl Philipp Emanuel Bach au programme de ce disque pourrait paraître étonnante. Pourquoi en effet ne pas faire figurer aux côtés de ses collègues berlinois une célébrité telle que lui, qui contribua considérablement au développement d'un genre dont son père Johann Sebastian pouvait à juste titre réclamer la paternité ?

En premier lieu, je comptais bien présenter un concerto de Bach fils ; mais à l'issue de mes recherches, je disposais alors d'une multitude d'autres concertos, tous inédits, et j'avais à cœur de proposer un programme sortant des sentiers battus. Le processus de sélection a été difficile ; plusieurs tris et des renoncements douloureux se sont succédés. Un enregistrement standard ne pouvant contenir que quatre concertos de cette époque, garder Philipp Emanuel Bach au programme aurait signifié l'impossibilité de proposer un quatrième candidat original... Aussi, son génie et sa prodigalité en la matière posait une autre difficulté : puiser un seul specimen dans un corpus si étendu et si riche, relevait du véritable casse-tête, ajouté à la difficulté initiale. Au terme de nombreuses tergiversations, j'ai finalement arrêté mon choix sur quatre concertos nés de la plume de compositeurs plutôt négligés aujourd'hui. Enfin, s'il est osé de porter un tel projet tout en restant à l'écart du strict cercle de la famille Bach, l'auditeur attentif remarquera toutefois que l'ombre de Bach - père, fils, ou les deux à la fois, n'est jamais très loin...

## Sur les cadences

Les cadences à l'époque de ces concertos étaient en général assez brèves, monodiques pour la plupart, et excluaient toute réutilisation du matériau thématique (tout au plus, elles pouvaient reprendre le motif précédent le point d'orgue). Pour les concertos de Nichelmann et Schaffrath, nous avons la chance d'avoir des cadences originales dans des manuscrits à part. Dans le cas de Schaffrath, ce n'est pas la cadence seule qui est fournie, mais tous les ornements du mouvement lent. Les trois cadences du concerto de Graun sont de mon cru : les deux premières ne sont destinées qu'à la main droite (en tout cas leur caractère monodique les rend tout à fait jouables à la main droite seule) comme c'est le cas dans les nombreuses cadences originales de cette époque qui subsistent, un peu comme si elles étaient destinées à un instrument mélodique. Quant à l'unique cadence du concerto de Wolf, vraisemblablement plus tardif que les autres, je l'ai conçue selon le goût de l'époque pour des cadences plus développées.







## ベルリン楽派のチェンバロ協奏曲

1740年に執り行われたフリードリヒ二世の戴冠式は、ベルリンの音楽史にとって空前の盛期の幕開けを告げるものであった。先王フリードリヒ一世の粗暴で軍国的な傾向、家臣たちへの絶え間ない苛烈な仕打ち、芸術や科学に対する軽蔑などは、悪霊が消えるように消散した。プロイセンの数々の宮殿は突如として美しい響きに満たされ、王族たちは彼らの豪華な広間を関心を持った音楽愛好家たちに開放した。プロイセン宮廷のある廷吏は、このベルリンの楽壇に起こった変化を次のようにありありと記述している。「輝かしい統治の開始以来、国王陛下がプロイセンに於いて科学と芸術の受容と振興のために傾けてきた賞賛に値する御配慮は、とりわけ、最近までほぼ完全なる頹落の状態にあった音楽芸術の再建にまで及んでいる。宮廷楽団をゼロから設立し、むしろ大規模な立て直しと言った方がいいのかも知れないが、ここには最も高名かつ最も卓越した音楽の名人たちを雇っている。このことは、この魅力的な技芸を世間にもっと広めたいという国王陛下の並々ならぬ御希望を示すわかりやすい事例であるが、それだけでなく、宮廷楽団は、今やあまりにも素晴らしく煌めいている音楽の花盛りを実現するための、実際、唯一の手段であったのだ。」

1742年の1月には早くもヨハン・ゼバスチャン・バッハの従兄弟で私設秘書でもあったヨハン・エリアス・バッハが熱狂した調子で書き残している。「ベル

リンでいま音楽の時代が始まっている。」10年後、J. S. バッハの息子カール・フィリップ・エマニュエル・バッハもまた、この新しい時代の形成期について自叙伝の中でこう記している。「音楽がかくも隆盛で、とりわけ最も精密に、最も洗練されて演奏され、音楽芸術がかくも高められた、そのような新しい時代が幕を開けた瞬間を知らない者がいようか？」

こうしたことは全て長い時間をかけて入念に準備されてきたことであった。フリードリヒは王太子時代に、既に若いヴィルトゥオーゾたちからなる小さな選抜楽団を彼のラインスベルクの宮殿に編成しており、彼らとともに、音楽ジャンルの刷新および作曲の深い知的理解と合理化について計画的に取り組んでいたのである。しばしば粗野だと感じられる古い世代の音楽は洗練され、その成果物は完璧に仕上げられた。そして独創性が最も高い芸術家の理想とされた。

こうした意気軒高たる気風の中、フリードリヒに雇われた音楽家の多くが、当時の様々な宮廷で花開き始めていたジャンルである鍵盤オブリガート付きソロ協奏曲に挑戦したのである。カール・ハインリヒ・グラウンは明らかにブルンスヴィック時代からこの手のジャンルに取り組んでおり、恐らくクリストフ・シャフラトもまたドレスデン時代に既にこのジャンルの作曲を経験していたようである。バッハ一族もまた、ライプツィヒのコレギウム・ムジクムにおいてチェンバロを使った協奏曲風な作品を鋭意実験していた。バッハの二番目の息子であるカール・フィリップ・エマニュエルがプロイセンの宮廷に勤め始めたことで、重要な起爆剤がライプツィヒからシュプレー[訳注:シュプレー川はベルリンを貫流する川。この河畔にプロイセン王の居城であったベルリン王宮がある]へ移入されたわけである。巨匠た

ちの作品にそのような格闘の痕跡はほとんど見られないものの、このジャンルの可能性を探る試みは、当初は大変な挑戦であった。フリードリヒ・ヴィルヘルム・マールプルクの証言によれば、ベルリンにおけるバッハの弟子ヨハン・フィリップ・キルンベルガーは彼のト短調のチェンバロ協奏曲に数年を費やしたし、カール・フィリップ・エマニュエル・バッハはこのジャンルにおける古い作品の多くを「書き直した」のだという。

クリストフ・シャフラト(c. 1710-1763)はドレスデンに近いホーンシュタインの出身だが、フリードリヒが王太子時代に結成した小さな楽団の創立メンバーの一人であった。約十年後にシャフラトはフリードリヒの妹妃アンナ＝アマリアの傍で仕えるために異動する。平均律クラヴィーア曲集やインヴェンションの現存する断片的な写譜からわかるように、ドレスデンにいた若い時分のシャフラトは熱狂的な〈バッハ信者〉であったに違いない。本盤に収録した八短調協奏曲の敏速な両端楽章にはバッハ的な精神が感じ取れる。第一楽章ではフーガのリトルネットが聴く者を魅了するが、ここでシャフラトはギャラントな音楽性と厳格な作曲技法を融合することに努めている。マールプルクが『音楽に関する批判的書簡集』(1759)で「対位法的な協奏曲」に言及したとき、あるいは本作品が念頭にあったかも知れない。多感的でゆっくりとした中間楽章については、ソロパートにシャフラト本人によって装飾音を付された(カデンツァ付きの)バージョンが残されており、今回の録音でもこれを用いている。エネルギーッシュなフィナーレは冒頭楽章の雰囲気を感じさせるが、第一楽章の作曲技法を敷衍するものではない。

プロイセンの宮廷楽長カール・ハインリヒ・グラウン(c.1704/1705-1759)は、後世の人々にとっては何よりも王立オペラ座のために書かれた無数の劇作品および1755年に書かれた受難オラトリオ『イエスの死』の作曲家として記憶されている。しかし、グラウンがプロイセン宮廷に伺候していた(1735年以降)初期の時期については伝記的資料がほとんど残っておらず、作品も僅かしか残っていない。そうは言っても、この時期に彼が多数のチェンバロ協奏曲を書き、その中でアントニオ・ヴィヴァルディに特徴的なリトルネッロ形式とギャラント様式との融合を試みていたことは明らかである。本盤に収録した二長調の協奏曲については、伝わっている多くの資料で曖昧な作曲者名の書き方をしてあるが(C. H. グラウンに加えて兄ヨハン・ゴットリープ・グラウンの名前がある)、誰が作曲したかについて疑うべき点はない。というのも、なによりも卓越したヴァイオリニストであったヨハン・ゴットリープは鍵盤楽器の協奏曲を残していないからである。リトルネッロの主題の構成の仕方は、「音が充実しており、輝かしく燃えるような書法」(ヨハン・アブラハム・ペーター・シュルツ)によって同時代のベルリン人たちを熱狂させたサンフオーニーというジャンルを彷彿とさせる。

クリストフ・ニヒェルマン(1717-1762)は1730-1733年の三年間、ライプツィヒのトーマス教会で寄宿学校の生徒として音楽の手ほどきを受けた。ここでニヒェルマンはバッハのカンタータをソプラノ歌手として歌っていたのである。16歳になると彼は秘かに学校を退学し、有名なゲンゼマルクト歌劇場に知己を得るため、そしてラインハルト・カイザー、ゲオルグ・フィリップ・テレマン、ヨハン・マッテゾンらと接触するためにハンブルクへ向かった。1739年にベルリンへ移っ

たが、この地で数年後にはフリードリヒ二世の宮廷で第二チェンバロ奏者の地位を獲得する。同僚であるC. P. E. バッハとの確執により1755年には職を辞し、その後、若くして死ぬまでの間、なんとか音楽教師をして糊口をしのぐ生活を送ることになった。個人的な問題にも関わらず、ニヒエルマンは「ベルリンのバッハ」を特にチェンバロ協奏曲においては模倣している。このことがとりわけ明らかなのが1740-1745年頃に書かれた二短調の協奏曲で、敏速な両端楽章および憂鬱で繊細な中間楽章においてC. P. E. バッハのモデルと一致する独特の語法が模倣されている。したがって、この作品が二つの筆写譜においてC. P. E. バッハの作として伝わっていたことも驚くには値しない。ニヒエルマンもやはり自身の音楽的理想を完璧に仕上げることにかけては厳しく長い時間をかけていた。彼は1750年代末にこの協奏曲を抜本的に改訂したが — 本盤で収録したのは初期のバージョンである — 改訂版ではJ. S. バッハの二短調協奏曲(BWV1052)から特別な形式的な処理法を借用し、また複雑な対位法を用いてオーケストラのパートを豊かにしている。

エルンスト・ヴィルヘルム・ヴォルフ(1735-1792)はチューリンゲンの生まれで、ベルリン楽派に含めるのは単に理念的な点に於いてのみである。ゴータのギムナジウムの生徒として、当地の宮廷楽長ゴットフリート・ハインリヒ・シュテルツェルの授業を楽しんだ。しかし、彼が音楽の才に目覚めるのは、シュテルツェルが亡くなった(1749)後、ベルリンの音楽家ゲオルグ・ベンダがゴータに来て、この地方に最新のベルリンの宮廷音楽を持ち込んだ時である。ヴォルフはカール・フィリップ・エマニュエル・バッハとカール・ハインリヒ・グラウンの器楽曲に激しく心を

奪われ、彼らをモデルとして自分自身の作曲様式を方向づけた。イエナで学業を終え — イエナではライプツィヒのものをモデルとしたコレギウム・ムジクムを率いた —、ライプツィヒに長く逗留した後、この若い作曲家は1761年にヴァイマルの大公の宮廷に至り、ここで数年のうちにコンサートマスターから宮廷楽長へと昇進している。ヴォルフの口長調のチェンバロ協奏曲は、恐らくライプツィヒ時代か、あるいはヴァイマルに来て日の浅い時期に書かれたものである。ライプツィヒの出版者ヨハン・ゴットロープ・イマニュエル・ブライトコプフのカタログおよびベルリン州立図書館に残された筆写譜には作曲者としてC. P. E. バッハの名前がある。実際、この作品においてヴォルフは、1750年代末から1760年代初頭にかけてバッハが発展させた愛らしく甘美な様式に忠実に従っており、とりわけエレジー風の陰鬱なアダージョではそれが顕著である。

### ペーター・ヴォルニー

## フィリップ・グリスヴァールによるコメント

カール・フィリップ・エマニュエル・バッハのチェンバロ協奏曲が本盤のプログラムに無いことに驚かれるかも知れない。父ヨハン・ゼバスチャン・バッハが自らの手柄にしてしまったとしても全く正当であったろうジャンルの進展に重大な貢献をなした彼のような名士が、ベルリンの同僚たちと一緒に出てこないのはなぜだろうか？

実際、最初の構想では大バッハの次男の手による協奏曲も含まれていたのである。しかし、私の研究により、他の作曲家の今まで出版されたことのない膨大な楽曲が発見された。アンサンブル・ディドロの仲間たちと一緒に、私は通常によく踏み鳴らされた道を避けるプログラムを提供したかったのである。選曲の過程は難しかった。検討のいくつかの局面では痛みを伴う決定がなされた。通常のCDの容量制限により、この時代の協奏曲は四曲しか収めることができない。フィリップ・エマニュエル・バッハを入れたら、誰か第四の候補者を除外せねばならなかったろう。さらには彼の創意工夫の才やアイデアの豊富さも問題となっただろう。彼の書いた大量かつ豊かな作品群からたったひとつの作品を選び出すことは、さらなる挑戦となったに違いないからである。十分な考慮の末、私は四つの協奏曲を今日ではほとんど知られていない作曲家の作品に決めた。このようなプロジェクトをバッハ一族の狭い人間関係を外して構成するのは大胆な試みだが、よく耳を傾けてくれるリスナーならば、父バッハ、息子、そしてその両者の影が決して払拭されていないことに気づかれることだろう。



### カデンツァについて

当時、このような協奏曲におけるカデンツァは、通常、極めて短く、大半はモノディックであり、テーマの要素を再利用することは禁じられていた。(ほとんどの場合、フェルマータの直前にある最後のモチーフが使われたのである。)ニヒェルマンとシャフラトの協奏曲では、幸運なことにオリジナルのカデンツァが別個の手稿譜として入手できた。シャフラトの場合、カデンツァだけでなく、緩徐楽章の装飾音もすべて保存されていた。グラウンの協奏曲にある三つのカデンツァは私が書いたものである。最初の二つは、この時代のカデンツァで現在まで残っているものの多くに見られるように、右手だけで弾く(少なくともモノディックな性質のため右手だけで弾くのに適している)ことを意図したものである。こうしたカデンツァは、時として、あたかも旋律楽器のために書かれたかのように思える。ヴォルフの協奏曲は他の曲よりも恐らく少し後に書かれたものだが、カデンツァは他のものと同様、私が書いたものである。時代の趣味に合わせ、より拡大されたカデンツァの形に仕上げてみた。

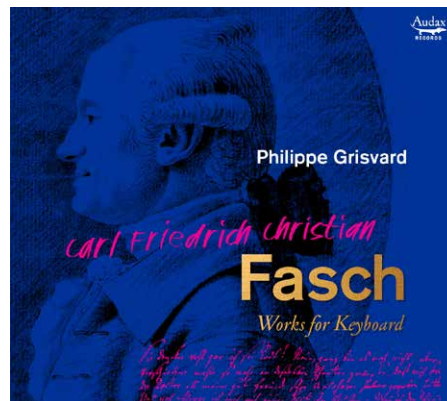
## Discography

Philippe Grisvard on Audax Records.  
For the complete catalogue please visit  
[audax-records.fr](http://audax-records.fr)

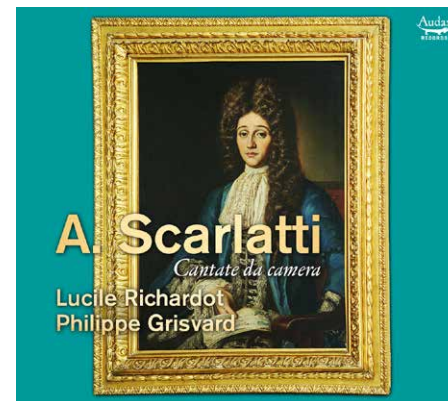
Please go to  
[ensemblediderot.com/about](http://ensemblediderot.com/about)  
for Philippe's and the Ensemble's biography.



ADX13709 – Handel: Works for Keyboard



ADX13725 – Fasch: Works for Keyboard



ADX11206 – A. Scarlatti: Cantate da camera

**ADX11211**

*Recording Producer:* Claudio Becker-Foss | classic-audio.net

*Executive Producer:* Johannes Pramsohler

*Harpichord Technician:* Nikolaus Deckers

*Translations:* Howard Weiner (English), Geneviève Bégou (French),  
Yoh Murakami (Japanese)

*Project Coordination:* Marielle Cohen, Jérémie Pérez | combo-production.com

*Photos:* Béatrice Cruveiller, Ulrike Rehmann (4, 14-15, 32-33)

*Graphic Design:* Christian Möhring

*Performing Editions:* Philippe Grisvard

*Recording:* 25–28 April 2023, Gustav-Mahler-Auditorium, Toblach,  
South Tyrol, Italy

© and ℙ 2024 Audax Records



