



deutsche
harmonia
mundi

A close-up portrait of Dorothee Mields, a woman with long, wavy, light brown hair and blue eyes. She is wearing a dark, possibly black, top and has her right hand resting near her neck. The background is a soft, out-of-focus brown.

DOROTHEE
MIELDS
SACRED
ARIAS
CONCERTO
MELANTE





- 1 Christoph Bernhard (1627–1692)
Cantata “Aus der Tieffen ruff ich, Herr, zu Dir” (Psalm 130) 6:46
Soprano, 2 violins and b.c. (cello, violon, organ, theorbo)
Publisher: Bärenreiter
- 2 Johann Pachelbel (1653–1706)
Partie à 4 fis-Moll 6:43
Violin, 2 violas da gamba and b.c. (cello, organ/harpsichord, theorbo)
Source: Reinhard Goebel
- 3 Dietrich Buxtehude (1637–1707)
Cantata BuxWV 39 “Herr, wenn ich nur dich habe” (Psalm 73) 11:25
Soprano, 2 violins, viola da gamba and b.c. (violon, organ, theorbo)
Publisher: Buxtehude Gesamtausgabe





- 4 Franz Tunder (1614–1667)
“An Wasserflüssen Babylon” 3:56
Soprano, 2 violins, 2 violas da gamba, violon and b.c. (organ)
Publisher: Denkmäler Deutscher Tonkunst
- 5 Dietrich Becker (1623–1679)
Sonata à 4 e-Moll, Hamburg 1668 8:55
2 violins, 2 violas da gamba, violon and b.c. (organ/harpsichord, theorbo)
Source: Reinhard Goebel
- 6 Franz Tunder (1614–1667)
“Ach Herr, lass Deine lieben Engelein” 8:27
Soprano, violin, 2 violas da gamba, violon and b.c. (organ, theorbo)
Publisher: Denkmäler Deutscher Tonkunst
- 7 Nicolaus Bruhns (1665–1697)
Sacred Concert “Jauchzet dem Herrn alle Welt” (Psalm 100) 13:15
Soprano, 2 violins, cello and b.c. (violon, organ, theorbo)
Publisher: Henry Litoff
- 8 Nicolaus Adam Strungk (1640–1700)
Sonata à 3 d-Moll 4:03
2 violins, viola da gamba and b.c. (theorbo)
Source: Reinhard Goebel
- 9 Johann Philipp Förtsch (1652–1732)
Cantata “Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu Dir” (Psalm 130) 7:58
Soprano, violin, viola da gamba and b.c. (viola da Gamba, organ, theorbo)
Self-published

Total time 71:28



Dorothee Miels soprano

Concerto Melante

Bernhard Forck	1 st violin on tracks 1-7 (unknown, Nürnberg, early 18 th century)
Raimar Orlovsky	1 st violin on tracks 8-9 (C.F. Ficker, Markneukirchen, early 18 th century)
Kristin v.d. Goltz	violoncello (Leopold Widhalm, Nürnberg 1785)
Heidi Gröger	1 st viola da gamba on tracks 2-3, 5, 9 (anonymous 20 th century, in the style of a German model from the 17 th century and Tilman Muthesius 2009, after Joachim Tielke 1699)
Ulrich Wolff	1 st viola da gamba on tracks 4, 6, 8 (Ingo Muthesius 1978, copy of Joachim Tielke 1699) violone on tracks 1, 3, 7 (violone in G (Tilman Muthesius 2003, copy of Giovanni Paolo Maggini) & violone in D (Konrad Stoll 2005, copy of Andreas Jais 1736)
Dane Roberts	violone on tracks 4, 6 (Oskar Kappelmeyer, Heiligenberg 1987, copy of Giovanni Paolo Maggini)
Björn Colell	theorbo (Klaus T. Jacobsen 1983, early 17 th century Italian style)
Michaela Hasselt	single-manual harpsichord (Markus Fischinger, Berlin, 2008, 17 th century style), positive organ (Friedrich Lieb, Bietigheim, 1992) Harpsichord and organ were provided by Markus Fischinger and tuned up to a middle frequency = 415 Hz

Concerto Melante offers sincere thanks to the MCI Group for the generous support they have given to this production. Sadly, such projects are as a rule economically unfeasible today without the involvement of sponsors with a love of the arts.

A co-production with **Deutschlandfunk**

Recorded: March 16th-19th 2011, Jesus-Christus-Kirche Berlin-Dahlem

Recording producer, digital editing and mastering: Florian Schmidt

Recording Producer: Ludwig Rink

Management Concerto Melante: Raimar Orlovsky · Programming: Reinhard Goebel

Photos: Uwe Arens (Dorothee Miels), E. Joite (Concerto Melante) · Artwork: [eck] communications

© & © 2012 Sony Music Entertainment/Deutschlandradio





MCI ist bei der Planung und Realisierung von Veranstaltungen für Unternehmen und Verbände in Deutschland und weltweit tätig. Der verantwortungsvolle Umgang mit unserer Umwelt und der Gesellschaft gehört zum integralen Bestandteil der Unternehmensphilosophie. Seit vielen Jahren fördert MCI soziale Projekte und unterstützt mit *Concerto Melante* auch die Berliner Kulturarbeit.

MCI is a global association, communications and event management company. The integration of sustainability into our organisation is guided by social and environmental considerations into the day to day operational practices, policies, strategies and projects of our company. MCI has been working on various social projects for many years and by supporting *Concerto Melante* MCI adds commitment to cultural activities in Berlin.

www.mci-deutschland.de



ORGELMEISTER, OPERNPIONIERE UND TEUFELSGEIGER

Das 17. Jahrhundert – Musik mit offenem Ausgang

Wie sollte man sie nennen, diese Epoche? Das 17. Jahrhundert erweist sich als eine grenzenlose Auf- und Umbruchzeit: Alles blieb in Bewegung, die Musiker und die Musik. Offene Formen, sprunghafte Experimente, ziellose Umwege reizten die Komponisten ungleich mehr als der Wunsch nach Klassizität und Ordnung, nach ewigen Werten (die immer erst die Nachwelt in die Geschichte projiziert). Selbst in den Hierarchien von Hof und Kirche wussten sie sich ihre Spielräume zu erobern. Franz Tunder jedenfalls legte sein Lübecker Organistenamt, das angesehenste seiner Art im ganzen Nord- und Ostseeraum, auffallend selbstbewusst zugunsten der Musik, um nicht zu sagen, der künstlerischen Autonomie aus. Tunder, geboren wahrscheinlich 1614 auf Fehmarn, war möglicherweise der Sohn eines Lübecker Buchhändlers und angeblich ein Schüler Frescobaldis in Italien: Alles bleibt im Schattenreich der Vermutungen. Ab 1641 bis zu seinem Tod im Jahr 1667 spielte er in der Marienkirche zu Lübeck die beständig modernisierten und erweiterten Orgeln, die große in ihrem spätgotischen Gehäuse und die kleine über der Totentanzkapelle. Beide wurden bei einem Luftangriff im Zweiten Weltkrieg zerstört, auf Nimmerwiederhören.

Der Organist Tunder musste von Amts wegen an den Sonn- und Festtagen Musik zum Abendmahl aufführen (doch nicht ausnahmslos selbst komponieren), im Verein mit den Ratsmusikern oder auch mit gastierenden Sängern und Instrumentalisten. Völlig unabhängig aber von seinen Pflichten im Gottesdienst begründete Tunder in St. Marien die Tradition der Abendmusiken – und wurde durch diese Initiative zu einem Wegbereiter des modernen Konzertlebens. „Es soll in alten Zeiten die Bürgerschaft, ehe sie zur Börse gegangen, den



Löblichen Brauch gehabt, sich in der Marienkirche zu versammeln; da denn der Organist ihnen zum Vergnügen und zur Zeit-Kürzung auf der Orgel vorgespielt hat“, berichtete später ein Lübecker Kantor im Rückblick auf die Ära Tunder. „Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden, und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber der Musik gewesen, beschenkt worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erst einige Violinen und ferner auch Sänger darzu zu nehmen.“

Der Bestimmungszweck der wenigen Vokalwerke, die von Tunder überliefert sind, lässt sich kaum noch zweifelsfrei klären. Im Fall der beiden solistischen Choralkonzerte, die er über einzelne Strophen protestantischer Kirchenlieder schrieb, „An Wasserflüssen Babylon“ und „Ach Herr, lass deine lieben Engelein“, reichen die Theorien von der Trauermusik über den Vortrag „sub communione“ bis hin zur Darbietung in den Lübecker Abendmusiken. Wie auch immer – Franz Tunder verarbeitete die überkommenen Liedweisen im italienischen stile concertato mit Generalbass und obligater Instrumentalbegleitung, vor allem aber mit einer Freiheit des Ausdrucks, der Umgestaltung und der formalen Disposition (inklusive einleitender Sinfonia), mit einer künstlerischen Souveränität, die den Primat des Chorals aufhebt und die vertrauten Kirchenlieder in hochexpressiven, chromatisch verschärften Melodien auflöst.

Unter Tunders Nachfolger Dietrich Buxtehude erlangten die Abendmusiken eine solche Popularität und Publikumsgunst, dass schließlich die Rathauswache einschreiten, für Ordnung sorgen und „den gemeinen Pöbel und die unerzogene Jugend“ in die Schranken weisen musste. Diese frühen Kirchenkonzerte hatten sich offenbar in kürzester Zeit zu einer wahren Volksbelustigung entwickelt – zum Missvergnügen der empfindlich gestörten Kenner. Die allerdings kamen zweifellos in den Gottesdiensten auf ihre Kosten, denn wie sein Vorgänger komponierte auch der ab 1668 amtierende Marienorganist Buxtehude Musik für das Abendmahl. Seine Komposition „Herr, wenn ich nur dich habe“ BuxWV 39 über





Verse aus dem 73. Psalm in freier Fortdichtung könnte als Geburt der protestantischen Kirchenkantate aus dem Geist der italienischen Musik gedeutet werden. Nach einem Concerto, dessen agiles Wechselspiel wie von fern an venezianische Mehrchörigkeit erinnert, folgt eine Aria mit zwei Strophen, ein rein instrumentales Ritornell und zu guter Letzt eine jublierende Amen-Stretta.

Auf Jubel und Jauchzen, Frohlocken und Freude verstand sich wie kein Zweiter Buxtehudes Lieblingsschüler, das nordfriesische Multitalent Nicolaus Bruhns. Nach Lübecker Lehr- und Kopenhagener Wanderjahren wurde Bruhns 1689 als Organist an die Stadtkirche von Husum berufen, „da vorher seines gleichen von Composition und Tractirung allerley Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht war gehöret worden“. Tatsächlich brillierte Nicolaus Bruhns auf der Orgel ebenso wie auf der Violine oder der Viola da gamba, ja er soll sogar sein eigenes Violinspiel auf dem Orgelpedal begleitet haben: sozusagen als Ein-Mann-Duo. Auch in seinem Geistlichen Konzert „Jauchzet dem Herren alle Welt“ (nach dem 100. Psalm) zeichnen sich schon die Umriss der künftigen Kantate ab. Die formalen Einschnitte der kontrastierenden Tempo-, Takt- und Satzarten wirken beinahe wie Sollbruchstellen einer geplanten Nummerndramaturgie und zyklischen Mehrteiligkeit. „Dienet dem Herren mit Freuden“, singt der Sopran: Beherrscht und beflügelt aber wird dieses Konzert von der Freude an der Musik um ihrer selbst willen, an den Melismen und Vokalisen der überbordenden Gesangspartie, am Temperament des Geigenspiels und unverkennbar auch an der eigenen kontrapunktischen Kunstfertigkeit.

Nicht zwangsläufig in der Kirche, viel eher sogar an der kurfürstlichen Tafel erklang Christoph Bernhards Psalmvertonung „Aus der Tieffen ruff ich, Herr, zu Dir“, die den biblischen Bußgesang ganz unmittelbar und anschaulich in eine aus dem Orkus ans Licht drängende Gesangsmelodie übersetzt. Doch verrät dieses Werk nicht zuletzt, dass der Komponist Bernhard selbst ein begnadeter Sänger und Verfasser einer Abhandlung „Von der



Singe-Kunst“ war – mehrmals löst sich die Deklamation des Gebets in einen wiegenden 3/2-Takt von betörender vokaler Anmut und Eleganz. Der 1627 oder 1628 in der alten pommerischen Hansestadt Kolberg geborene Christoph Bernhard wirkte zunächst als Stellvertreter seines Mentors Heinrich Schütz in Dresden, bevor er in seinen letzten Lebensjahren zum kursächsischen Hofkapellmeister avancierte. Zwischenzeitlich wechselte er für ein Jahrzehnt elbabwärts nach Hamburg, um dort die Position des städtischen Musikdirektors wahrzunehmen. In dieser Zeit gab er sein Opus primum heraus, „Geistliche Harmonien“, eine Sammlung aus „Zwanzig deutschen Concerten“, zu denen Bernhards Komposition des 130. Psalms gehört. Den vertonte damals auch Johann Philipp Förtsch, der zwar einerseits zwölf Opern für das neueröffnete Theater am Hamburger Gänsemarkt schrieb, andererseits aber Geistliche Konzerte für Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein schuf: eine Doppelrolle ohne inneren Widerspruch, da der Herzog zugleich als Schirmherr das Hamburger Opernhaus förderte. Den schönen Gesang musste er auch in seiner Residenz auf Schloss Gottorf nicht entbehren, denn sein Hofkapellmeister Förtsch verstand es meisterlich, die finstere Zerknirschung des Bußpsalms mit der lichten Sphäre der hohen Vokalkunst zu versöhnen.

Der Braunschweiger Nicolaus Adam Strungk, auch er ein unternehmungslustiger Opernpionier in Hamburg und später in Leipzig (und obendrein Nachfolger Christoph Bernhards als Dresdner Hofkapellmeister), entfaltete auf der Violine eine derart exzentrische Virtuosität, dass er mit dunklen Mächten im Bunde schien. Bei einer Begegnung in Italien rühmte ihn Corelli mit den schillernden Worten: „Herr, ich werde hier der Ertz-Engel (Arcangelo) genennet, ihr aber möget wol der Ertz-Teuffel darauf heissen!“ Wie Corelli komponierte auch Strungk mit seiner Sonata à 3 in d-Moll für zwei Violinen, obligate Viola da gamba und Basso continuo (Theorbe) eine Triosonate, die dem Namen zum Trotz vier Musiker verlangt und diese auch allesamt solistisch herausfordert: ein Concerto à 4.



Strungk hatte in früheren Jahren kurzzeitig die Hamburger Ratsmusik geleitet. Sein Vorgänger in diesem Amt, der Geiger Dietrich Becker, veröffentlichte 1668 eine Kollektion „Musicalischer Frühlings-Früchte in drey- vier- und fünff-stimmiger Instrumental-Harmonia“. Die e-Moll-Sonata, eine Kostprobe aus diesem Sammelband, geht bruchlos in eine Suite mit der Tanzfolge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue über. Oder andersherum betrachtet: Die Sonata bildet das Haupt, den Kopfsatz der Suite – genau wie in der Partie à 4 in fis-Moll des Nürnberger Organisten Johann Pachelbel, einem durch und durch unberechenbaren und unkonventionellen Werk, kulminierend in einer Presto-Aria und einer rasanten italienischen Trezza. Die Konvention freilich, die hier durcheinandergewirbelt scheint, war ohnehin ein Konstrukt späterer Generationen, als die Musik nach der Jahrhundertwende wieder stärker zu Systematik und Formenkanon tendierte. Ein neues Kapitel brach an in der unendlichen Wechselgeschichte von Freiheit und Gesetz.

Wolfgang Stähr





RGAN MASTERS, OPERA PIONEERS AND DEVIL'S FIDDLERS

The 17th century – an era with an open end

What are we supposed to call this era in musical history? The 17th century was a period of boundless change, of new departures. Everything was in motion, musicians and music alike. Composers were far more interested in open forms, in volatile experiments and detours without a destination than they were in classical order and lasting values; the latter are something that posterity only later projects on to history. Even in the hierarchies of church and court, they made sure they had room to develop as they chose. Franz Tunder, for example, self-confidently interpreted his post as organist in Lübeck, the most highly-regarded of its kind in Germany's coastal region, in favour of the music itself, not to say, in favour of artistic independence. Tunder was probably born in 1614 on the island of Fehmarn; he may have been the son of a Lübeck bookseller, and is said to have been a pupil of Frescobaldi's in Italy – but this is all conjecture. From 1641 until his death in 1667, he played the two organs in Lübeck's Marienkirche, the big instrument in its Late Gothic casing and the small one above the Totentanzkapelle. Both instruments, which were constantly being modernised and extended, were completely destroyed in an air raid during the Second World War.

Tunder's duties as organist required him to perform music for Communion on Sundays and feast days (not all of which, however, had to be from his own pen) together with the municipal musicians known as Ratsmusiker and also with guest singers and instrumentalists. Quite separately from his duties at church services, Tunder also established the tradition of evening concerts at St Mary's, thus helping pave the way for public concerts as we know them today. "In former times the citizens are said to have had the laudable custom, before



they went to the mercantile exchange, of assembling in St Mary's Church, where the organist played for their entertainment and to help them pass the time." This account of the Tunder era was later written by a Lübeck cantor. "This met with a very positive reception, and some wealthy people who were also music-lovers bestowed gifts upon him, which prompted the organist to add first some violins, and then singers as well."

We can't be sure now what occasions the few surviving vocal pieces by Tunder were written for. In the case of the two solo chorale concertos that he composed on individual verses of Protestant hymns, "An Wasserflüssen Babylon" and "Ach Herr, lass deine lieben Engelein", the theories range from funeral music through a performance sub communion to the above-mentioned evening concerts in Lübeck. Whichever context applied, Franz Tunder arranged the traditional hymn tunes in the Italian concertato style, with continuo and obbligato instrumental accompaniment, and particularly with a freedom of expression, of reworking and of formal layout (including a sinfonia as introduction), indeed with an overall artistic superiority that cancelled the primacy of the chorale and resolved the familiar hymns into highly expressive and chromatically tightened intensified melodies.

Under Tunder's successor Dietrich Buxtehude, the evening concerts attained such popularity that the municipal guard finally had to step in and restore order, putting "the common rabble and ill-bred youngsters" firmly in their place. These early church concerts apparently evolved in the shortest space of time into a real source of public entertainment, much to the displeasure of more sensitive music-lovers. The latter, though, will most certainly have found the actual church services to their taste: like his predecessor, Buxtehude composed music for Communion after he took office as organist at the Marienkirche in 1668. His composition "Herr, wenn ich nur dich habe" BuxWV 39 is a free setting of verses from Psalm 73, and could well be seen as representing the birth of the Protestant church cantata out of the spirit of Italian music. After a concerto whose nimble interplay is vaguely



reminiscent of Venetian polychoral music comes an aria in two verses, an instrumental ritornello and, last but not least, a jubilant Amen set as a stretta.

No other composer of the time had such a talent for cheering and rejoicing, for every expression of joy, as Buxtehude's favourite pupil, musical all-rounder Nicolaus Bruhns from North Frisia. After years spent as an apprentice in Lübeck and Copenhagen, Bruhns was appointed organist at the Stadtkirche in Husum in 1689; according to a contemporary account, "he possessed skills at composing and at playing all manner of instruments that had not been heard before in this town". And it's true that Nicolaus Bruhns played the organ, the violin and the viola da gamba all with equal brilliance. Indeed, he is said to have accompanied his own violin playing on the pedalboard of the organ – a one-man duo, so to speak. In his sacred concerto "Jauchzet dem Herren alle Welt", a setting of Psalm 100, we can already make out the outlines of the future cantata genre. The formal subdivisions of the contrasting types of tempo, rhythm and movement almost have the effect of predetermined breaking points in a planned sequence of numbers laid out cyclically in several parts. "Dienet dem Herren mit Freuden!" sings the soprano, Serve the Lord with joy. But this concerto is governed and inspired by joy in music for its own sake, by delight in the extravagant vocal part, in the lively violin playing and, unmistakably, in the author's own skilled counterpoint.

Christoph Bernhard's psalm setting "Aus der Tieffen ruff ich, Herr, zu Dir" was more likely heard at the Elector's dinner table than in church: the Biblical penitential hymn is translated without further ado into a melody that pushes up from the underworld to the light. But this work reveals that composer Bernhard was himself a gifted singer, and also the author of a treatise on the art of singing: at several points the declamation of the psalm text dissolves into a swaying 3/2 time of beguiling vocal grace and elegance. Christoph Bernhard was born in 1627 or 1628 in the old Hanse town of Kolberg in Pomerania, and he started his



career as deputy to his mentor Heinrich Schütz in Dresden, before he himself advanced to the position of Kapellmeister at the court of the Elector of Saxony in the last years of his life. In the intervening period, he moved downstream to another major city on the River Elbe, taking up the position of director of music in Hamburg. It was during his time in Hamburg that he published his Op. 1 entitled “Geistliche Harmonien”, a collection of “Twenty German concertos”, among which was his setting of Psalm 130. The same psalm was also set to music by a contemporary of Bernhard’s, one Johann Philipp Förtsch, who on the one hand composed a total of twelve operas for Hamburg’s newly-opened Gänsemarkt Opera, but on the other also wrote a set of sacred concertos for Duke Christian Albrecht of Schleswig-Holstein. Nor was there any conflict involved in this ‘double role’ – the Duke was one of the patrons of the Hamburg opera! And he didn’t need to forsake beautiful singing in the ducal residence of Schloss Gottorf either: his court Kapellmeister Förtsch showed outstanding skill in reconciling the grim remorse of the penitential psalm with the light realm of high vocal art.

Braunschweig native Adam Strungk was another enterprising opera pioneer, first in Hamburg and later in Leipzig, and he also succeeded Christoph Bernhard as Kapellmeister at the Dresden court. Strungk evolved such eccentric virtuosity on the violin that some thought he was in league with the Devil! When he met Corelli in Italy, his fellow composer showered praise on him: “Sir, they call me the archangel (Arcangelo) round here, in which case you must surely be the Arch-Devil!” Like Corelli, Strungk wrote with his Sonata à 3 in D minor for two violins, obbligato viola da gamba and continuo (theorbo) a trio sonata which, its name notwithstanding, actually calls for four musicians, and contains demanding solos for each of them: the piece is really a Concerto à 4.

In earlier years, Strungk was in charge of the Hamburg municipal band known as the Ratsmusik for a while. His predecessor in the post, the violinist Dietrich Becker, published in 1668 a collection of “Musical spring fruit in 3-, 4- and 5-part instrumental harmony”.



The E minor sonata from the collection leads without a break into a suite with the dance sequence allemande, courante, sarabande and gigue. Or to look at it the other way round, the sonata is the opening movement of the suite, just like in the *Partie à 4* in F sharp minor by the Nuremberg organist Johann Pachelbel, a thoroughly unconventional and unpredictable work that culminates in a presto aria and a rapid Italian trezza. Though it's fair to say that the convention that seems to be given a good shaking here was really a construct of later generations, when music began to tend more towards system and a canon of forms again from the beginning of the new century. A new chapter in the endless struggle between freedom and law.

Wolfgang Stähr

English translation: Clive Williams, Hamburg





DOROTHEE MIELDS



Dorothee Miels ist eine der führenden Interpretinnen für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und wird von Publikum und Presse besonders für ihr einzigartiges Timbre und ihre berührenden Interpretationen geliebt. Ihre makellose Technik und die schwerelose Klarheit ihrer Stimme prädestinieren sie ebenso für die Werke zeitgenössischer Komponisten.

Eine enge Zusammenarbeit verbindet Dorothee Miels mit dem Collegium Vocale Gent, dem Bachcollegium Japan, der Nederlandse Bachvereniging, dem Freiburger Barockorchester, dem RIAS Kammerchor, dem Orchestra of the 18th Century, L'Orfeo Barockorchester, der Lautten Compagny, Tafelmusik Baroque Orchestra Toronto und dem Klangforum Wien, sowie mit Dirigenten wie Stefan Asbury, Ivor Bolton, Frans Brüggen, Beat Furrer, Paul Goodwin, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Emilio Pomárico, Hans-Christoph Rademann, Masaaki Suzuki und Jos van Veldhoven.

Sie ist gern gesehener Gast internationaler Festspiele wie Bach-Fest Leipzig, Suntory Music Foundation Festival in Japan, Boston Early Music Festival, Festival van Vlaanderen, Wiener Festwochen, Händel-Festspiele Halle, Musikfestspiele Potsdam, Styriarte Graz, Tanglewood Festival, Les Académies Musicales de Saintes und Musikfest Bremen. Eine stetig wachsende Diskographie mit etlichen preisgekrönten Aufnahmen dokumentiert ihr künstlerisches Schaffen.

Dorothee Miels hat in Bremen und Stuttgart studiert und lebt in der Nähe von Hagen.

Dorothee Miels is one of the leading interpreters of 17th- and 18th-century music and is beloved by audiences and critics alike for her unique timbre and moving interpretations. Her flawless technique and the ethereal clarity of her voice also make her ideally suited for works by contemporary composers.



She appears regularly with the Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, Netherlands Bach Society, Freiburg Baroque Orchestra, RIAS Kammerchor, Orchestra of the Eighteenth Century, L'Orfeo Baroque Orchestra, Lautten Compagny and Klangforum Wien under such conductors as Stefan Asbury, Ivor Bolton, Frans Brüggen, Beat Furrer, Paul Goodwin, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Emilio Pomárico, Hans-Christoph Rademann, Masaaki Suzuki and Jos van Veldhoven.

Dorothee Miels is a welcome guest at international festivals, including the Leipzig Bach Festival, Suntory Music Foundation Summer Festival in Japan, Boston Early Music Festival, Flanders Festival, Vienna Festival, the Handel Festival in Halle and the Tanglewood Festival. A steadily growing discography with several award-winning recordings documents her artistic achievements.

The artist studied in Bremen and Stuttgart and currently lives with her family near Hagen, Germany.

CONCERTO MELANTE

Im Jahr 2008 stellte sich Concerto Melante offiziell dem internationalen Musikleben vor. Das Ensemble nennt sich nach Georg Philipp Telemann, der seinerzeit das einprägsame, italienisch klingende Pseudonym „Melante“ als Anagramm aus den Silben seines Nachnamens bildete.

Doch schon vor diesem Taufakt traten die Musiker seit 1998 gemeinsam im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie auf: In der Konzertreihe „Mitglieder und Gäste der Berliner Philharmoniker auf historischen Instrumenten“ schlug die Geburtsstunde des heutigen Concerto Melante. Die Musiker des Ensembles gehören zur Hälfte den Berliner



Philharmonikern, zur Hälfte Ensembles der Alten Musik an – einige von ihnen spielen seit Jahren bei den Berliner Barock Solisten.

Concerto Melante versteht sich als Ergänzung zu den Barock Solisten, als Bereicherung und Alternative in Fragen des Repertoires und der Wahl ausschließlich historischer Instrumente und variiert in seinen Besetzungen.

Das Ensemble arbeitete bisher mit Künstlern zusammen wie z.B. Peter Kooy, Christine Schäfer, Philippe Jaroussky, Hille Perl, Reinhold Friedrich sowie Dorothee Oberlinger.

Concerto Melante ist exklusiv bei Deutsche Harmonia Mundi unter Vertrag.

Concerto Melante made its début on the international music scene in 2008. The ensemble takes its name from Georg Philipp Telemann, who created the easy-to-remember, Italian-sounding pseudonym "Melante" as an anagram of his own name.

But before that, the musicians played together regularly in the chamber room of Berlin's Philharmonie: what is now known as Concerto Melante made its first public appearance as long ago as 1998.

Four of the eight musicians are members of the Berlin Philharmonic Orchestra, while the other four belong to Early Music ensembles. A couple of them have been playing with the Berlin Baroque Soloists for years now.

Concerto Melante sees itself expressly as complementing the Baroque Soloists, enriching that group's work with alternative repertoire and by playing exclusively on historic instruments.

Among the ensemble's musical partners artists such as Peter Kooy, Christine Schäfer, Philippe Jaroussky, Hille Perl, Reinhold Friedrich and Dorothee Oberlinger can be found.

Concerto Melante records exclusively on the Deutsche Harmonia Mundi label.

www.melante.de





CONCERTO MELANTE





1 Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu Dir
(Psalm 130)

Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme,
lass deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens!

So du willst, Herr, Sünde zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir ist die Vergebung,
dass man dich fürchte.

Ich harre des Herren; meine Seele harret,
und ich hoffe auf sein Wort.
Meine Seele wartet auf den Herren
von einer Morgenwache bis zur andern.
Israel, hoffe auf den Herren!

Denn bei dem Herren ist die Gnade
und viel Erlösung bei ihm,
und er wird Israel erlösen
aus allen seinen Sünden.

Amen

3 Herr, wenn ich nur dich habe

Herr, wenn ich nur dich habe,
So frag ich nichts nach Himmel und Erden,
wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht,
So bist du doch Gott allezeit,
meines Herzens Trost, und mein Heil.

1 Out of the depths I call to you, O Lord
(psalm 130)

Out of the depths I call to you, O Lord:
Lord, hear my cry.
Let your ears be attentive
to my cry for mercy!

If you kept a record of our sins,
Lord, who could stand their ground?
But forgiveness is with you,
that you may be revered.

I await the Lord, my soul awaits,
and I place my hope in his word.
My soul awaits the Lord
more than they that watch for the morning.
Israel, place your hope in the Lord.

For in the Lord is much mercy,
and with him is plenteous redemption;
and he shall redeem Israel
from all their sins.

Amen.

3 O Lord, as long as I have Thee

O Lord, as long as I have Thee,
I ask nothing from heaven or earth
Even if my body and soul do want.
Thou art God for all eternity,
My heart's comfort and my salvation!





Aria:

1. Wenn ich, Herr Jesu, habe dich,
was frag ich nach dem Himmel,
wie könnte doch vergnügen
mich der schnöden Welt Getümmel?
Wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht,
und mich umfacht die Todesnacht,
so bist du doch mein Leben.

2. Wie wohl muss doch dem Menschen sein,
der Jesum trägt vergraben,
in seines Herzens Kämmerlein,
der wird die Fülle haben,
dem fehlt es nicht an einem Gut,
dieweil er Schirm und starke Hut
bei Gott dem Herrn stets findet.

Amen.

4 An Wasserflüssen Babylon

An Wasserflüssen Babylon,
Da saßen wir mit Schmerzen;
Als wir gedachten an Zion,
Da weinten wir von Herzen;
Wir hingen auf mit schwerem Mut
Die Orgeln und die Harfen gut
An ihre Bäum der Weiden,
Die drinnen sind in ihrem Land,
Da mussten wir viel Schmach und Schand
Täglich von ihnen leiden.

Aria:

If I have Thee, Lord Jesus,
What do I ask from heaven above?
How could the world's wretched turmoil
bring me joy?
Even if my body and soul do want,
And death lies at my door,
Thou art still my life.

How happy the man must be
Who bears Jesus
hidden in his heart!
He shall know plenty,
Nothing shall he lack,
As long as he finds shelter
In God the Lord.

Amen.

4 Beside the streams of Babylon

Our weary vigil keeping
When we remember Zion yon,
We never cease from weeping.
We hang our harps, in our despair,
Upon the weeping willows there
And mourn our degradation.
All we hold dear our foes defame
And we must suffer slur and shame
In daily tribulation.





6 Ach Herr, lass deine lieben Engelein

Ach Herr, lass deine lieben Engelein
 Am letzten End die Seele mein
 In Abrahams Schoß tragen,
 Den Leib in seinem Schlafkämmerlein
 Gar sanft ohn einige Qual und Pein
 ruhen bis am jüngsten Tag!
 Alsdann vom Tod erwecke mich,
 dass meine Augen sehen dich
 in ewiger Freude, o Gottes Sohn,
 mein Heiland und Genadenthron!
 Herr Jesu Christ, erhöre mich,
 Ich will dich preisen ewiglich!

Amen

7 Jauchzet dem Herren alle Welt
 (Psalm 100)

Jauchzet dem Herren, alle Welt!
 Dient dem Herrn mit Freuden;
 kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken!
 Erkennt, dass der Herr Gott ist!
 Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst,
 zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide.
 Geht zu seinen Toren ein mit Danken,
 zu seinen Vorhöfen mit Loben;
 danket ihm, lobet seinen Namen!
 Denn der Herr ist freundlich,
 und seine Gnade währet ewig
 und seine Wahrheit für und für.

6 Ah Lord, let your dear angels

Ah Lord, let your dear angels
 at my last end carry my soul to Abraham's bosom,
 while my body in its narrow chamber of sleep
 gently without pain and torment
 rests until the last day!
 Then awaken me from death,
 so that my eyes may see you
 in all joy, o God's son,
 my saviour and throne of mercy!
 Lord Jesus Christ,
 hear me, hear me,
 I want to praise you for ever!

Amen.

7 Make a glad sound to the Lord,
all the earth! (psalm 100)

Make a glad sound to the Lord, all the earth!
 Give worship to the Lord with joy;
 come before him with a song.
 Be certain that the Lord is God; it is he
 who has made us, and we are his; we are his
 people, and the sheep to whom he gives food.
 Come into his doors with joy, and into
 his house with praise; give him honour,
 blessing his name.
 For the Lord is good, and his mercy is
 never-ending; his faith is unchanging
 through all generations.





9 **Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu Dir**
(Psalm 130)

Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme,
lass deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens!

So du willst, Herr, Sünde zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir ist die Vergebung,
dass man dich fürchte.

Ich harre des Herren; meine Seele harret,
und ich hoffe auf sein Wort.
Meine Seele wartet auf den Herren
von einer Morgenwache bis zur andern.
Israel, hoffe auf den Herren!

Denn bei dem Herren ist die Gnade
und viel Erlösung bei ihm,
und er wird Israel erlösen
aus allen seinen Sünden.

Amen

9 **Out of the depths I call to you, O Lord**
(psalm 130)

Out of the depths I call to you, O Lord:
Lord, hear my cry.
Let your ears be attentive
to my cry for mercy!

If you kept a record of our sins,
Lord, who could stand their ground?
But forgiveness is with you,
that you may be revered.

I await the Lord, my soul awaits,
and I place my hope in his word.
My soul awaits the Lord
more than they that watch for the morning.
Israel, place your hope in the Lord.

For in the Lord is much mercy,
and with him is plenteous redemption;
and he shall redeem Israel
from all their sins.

Amen.





deutsche
harmonia
mundi



SONY MUSIC

88697901812

