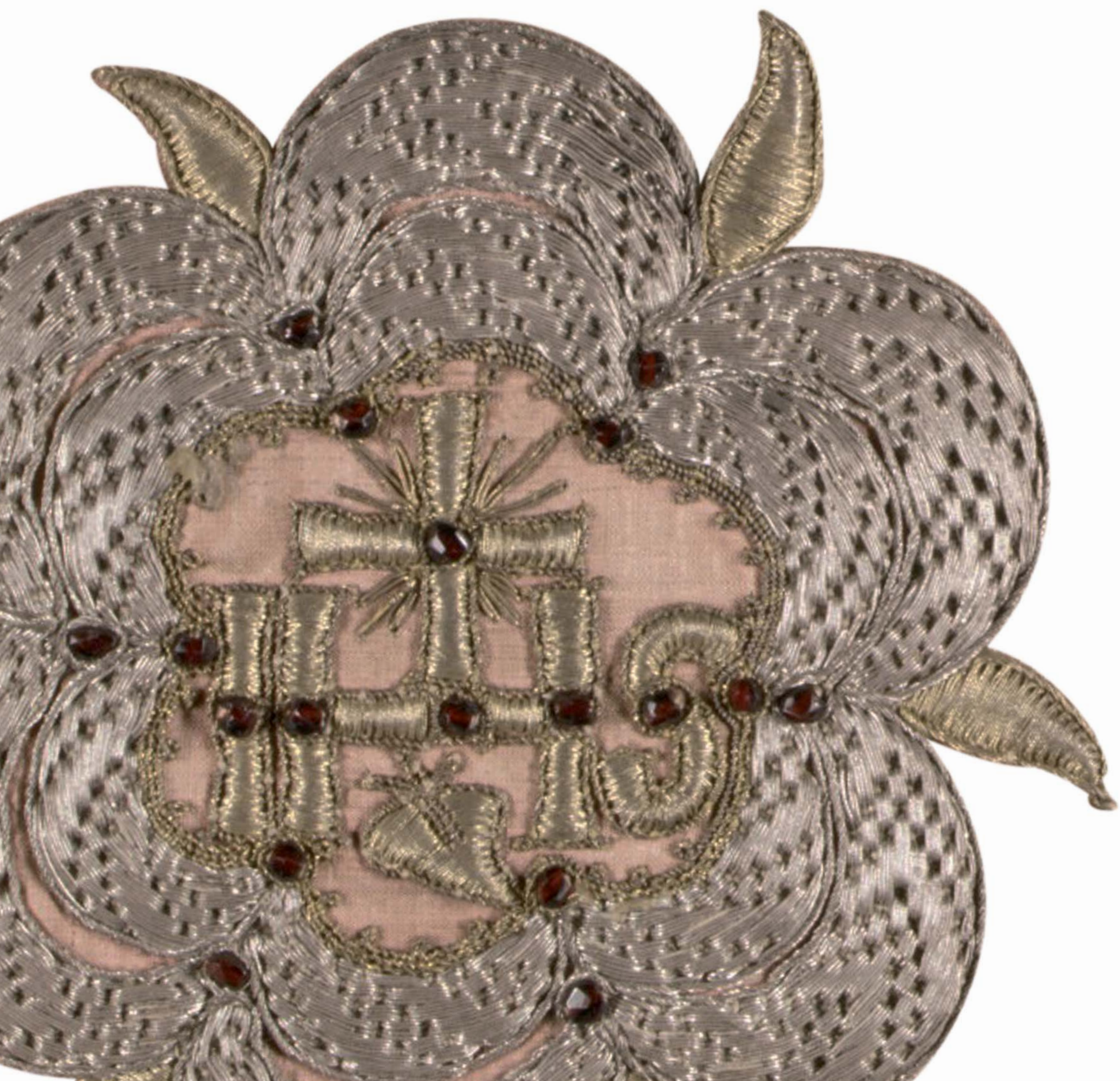


CHRISTOPH GRAUPNER

Christmas Cantatas

FIERI CONSORT — CAMERATA ØRESUND



CHRISTOPH GRAUPNER

(1683–1760)

Christmas Cantatas

Ouverture in B-flat major GWV 479

1	Ouverture	3:44
2	Air 1	1:20
3	Air 2	1:13
4	Air 4	0:59
5	Air 5	2:05
6	Air 6	0:46
7	Air 9	1:47

Cantata *Jauchze, du Tochter Zion* GWV 1101/24

8	Chorus <i>Jauchze, du Tochter Zion</i>	1:09
9	Recitative <i>Das große Licht, vor dem des Todes Schatten fliehen</i>	0:48
10	Aria <i>Edler Glanz voll Himmelsseggen</i>	5:58
11	Recitative <i>Zwar ach, kaum kann der frohe Mund</i>	1:03
12	Aria <i>Mein Herze steht in lauter Wonne</i>	4:43
13	Chorale <i>Aller Trost und alle Freude</i>	2:27

Cantata *Wie bald hast du gelitten* GWV 1109/14

14	Chorus <i>Wie bald hast du gelitten</i>	3:14
15	Chorus <i>Ach, wundervolle Liebe</i>	3:17

Concerto for Two Violins, Strings and Basso continuo in G minor GWV 334

16	Largo	3:19
17	Allegro	4:48
18	Soave	3:07
19	Vivace	6:19

Cantata *Schuldige sie, Gott* GWV 1106/50

20	Duet <i>Schuldige sie, Gott</i>	1:36
21	Recitative <i>Die Strafen sind gerecht</i>	1:21
22	Aria <i>Gottes Auge wacht zur Rache</i>	4:17
23	Recitative <i>Ach, viele wollen zwar von Salem Bürger sein</i>	1:06
24	Aria <i>Jesus lockt zu Seiner Herde</i>	4:39
25	Chorale <i>Zeuch mich nach Dir</i>	1:24

TOTAL	66:41
-------	-------



Hannah Ely
soprano



Laura Lamph
mezzo-soprano



Kieran White
tenor



Ben Rowarth
bass



Peter Spissky
Tinne Albrechtsen
Alison Luthmers
Ida Lorenzen
Arsema Asghodom

violin, direction
violin (solo in 16–19)
violin (solo in 16–19)
violin
violin

Rastko Roknic
Hanna Loftsdóttir
Joakim Peterson
Doyho Sol
Marcus Mohlin

viola
cello
double bass
theorbo
harpsichord

CHRISTOPH GRAUPNER

It is always a great pleasure to welcome a new recording of works by Christoph Graupner (1683–1760), as only an extremely limited amount of music by this fascinating composer has as yet been recorded. It is partly thanks to the miraculous fact that almost his entire body of work has twice been saved from total destruction and preserved in manuscript that Graupner now provides a necessary and supplementary glimpse into the life and work of a director of music at the (musically) important court of Darmstadt. This was the court of the Landgraves of Hesse-Darmstadt in the 18th century who, like so many nobles of the time, indulged themselves in building hunting lodges, keeping mistresses, obligatory hunting and, fortunately for us, also commissioning music for all occasions: opera, (hunting) dinners, parties, recreation, investitures, and music for liturgical use on Sundays and festivals. We can now be grateful that Ernst-Ludwig (1667–1739) and his son Ludwig VIII (1691–1768) lived far beyond their rank and maintained one of the best ensembles of their time.

Graupner had received an excellent musical training in Leipzig and had spent several years as an opera composer in Hamburg before the Landgrave Ernst-Ludwig called upon

him to take up the position of music director of the court ensemble in Darmstadt as successor to Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) in 1709; he was initially hired to compose works for the new opera house and, after the failure of this project for financial reasons, became a seemingly inexhaustible source of new works for both church and court. Graupner was the best-paid court music director of his time and would continue to define the musical style of the court until his death in 1760 — despite, or possibly thanks to his successful application to become the Cantor of the Thomaskirche in Leipzig after Telemann had declined the position; Ernst-Ludwig, however, refused to let Graupner leave Darmstadt and the position went to Johann Sebastian Bach.

This album presents an obviously limited but particularly varied sample of Graupner's musical activities during his almost fifty years in service in Darmstadt. There is neither opera nor chamber or keyboard works, but there are referential examples of orchestral and liturgical music. The musical taste of the Landgraves is clearly seen in these works: overtures in the French style, concertos after the Italian model, and church music according to Neumeister's new canon: rhetorical, emotionally communicative and including traditional elements (the chorale) as well as innovation (aria and recitative). Almost none of Graupner's works

were published and/or performed outside Darmstadt: his relative isolation there apparently enabled and allowed him to develop a personal style that did not exactly conform to the norms that had been set during the past centuries through the reception of Bach's monumental oeuvre; the slow and difficult re-discovery of Graupner's music has also meant that he was not included in the musical picture we now have of that era. We therefore need to become reacquainted with and to understand his musical language, knowing that he spent his life composing for a musically engaged court and for an ensemble of outstanding solo singers and instrumentalists. Comparisons with Bach and Telemann naturally appear again and again and do not really make sense: Their different circumstances, audience, commissions, background and education provide a more nuanced picture than the still-standard imposition of the genius and exceptional works of J. S. Bach and, to a lesser extent, to Telemann's more similar style.

Graupner definitely played an important role in the late Baroque development of the orchestral suite. This was composed of a French overture (majestically dotted rhythms with a fast and lively middle section) followed by a series of genre pieces based on stylised dance forms and was a very popular genre at every German court. Telemann takes the

crown here with 134 such works, followed by Graupner with 86 and by others such as Fasch with 38 and by almost every other composer of the time; J. S. Bach composed four exceptional examples of the form. The incredibly inspired richness and variety of these works was a fantastic playground for these shrewd and prolific composers: they were provided with a given framework (the suite), a predetermined instrumentation (keyboard, or strings with woodwinds and brass, either intended to display virtuoso playing or for extra colour), an orderly structure and a recognisable tradition. Also a given was the creative freedom granted to the composers to unleash finely turned detail work and surprising inspiration within this formal structure on guests as they ate, chatted, hunted, relaxed and drank — and today's listeners may still enjoy this as well. Despite the many repetitions that are typical of a dance form, it is a feast to give each recognisable and familiar form not only its particular French character but also to make it as unique as possible in terms of colour and content as in the fresh, sensitive, varied and entertaining Overture GWV 479.

The relatively uniform style and form of the 48 concertos in manuscript by Graupner that have survived are very different: here we find an equal quantity of works in the three-movement Vivaldian form (fast-slow-fast) as

in the four-movement form with its additional opening slow movement generally used by Telemann. The concerto in G minor is one of seven in minor keys, one of three in G minor and one of five for two violins. Graupner clearly had good string players available: the only solo concerto and the five double concertos for violin are both musically and technically challenging, especially if we compare them in general terms with those for wind and brass instruments. Here too we see the attention that Graupner and his musicians paid to interesting settings and unusual, colourful and often warm and deep combinations of timbre. Whilst Graupner sometimes gives the impression in his concertos that he has left a lot to his soloists' inspiration and adventurous artistry in ornamentation, the concerto GWV 334 is an attractive example of a solidly crafted Baroque concerto: there is fine dialogue between the two soloists, an important function allotted to the accompanying quartet, writing that is melodic and surprisingly sensitive in the slow movements (*largo, soave* in Graupner's beloved compound 12/8 time) and lively in the fast ones (*allegro, vivace*), with challenging tessitura and sharp rhythms, and often truly Italian in character with runs and repeated harmonic infilling. There are also Graupner's striking personal ideas, such as the strong contrast in the second movement created by a motif in long notes versus a strong rhythmic

and motoric counter-theme. This work is a true exponent of the Italian style that, thanks to its *bravura*, flair and graceful *cantabile* line, was as much appreciated as the French overture in German courts.

This recording also contains three cantatas chosen from the surprising number of 1418 surviving church cantatas — a number surpassed only by Telemann. Examples from Graupner's early, middle and late periods respectively, the selection gives the listener a good impression of his personal stylistic development and extensive output over his 44 years of cantata production for the court church in Darmstadt. The liturgical conditions were clear: a new cantata by the director of music or his assistant was required for every Sunday and religious holiday, with no oratorios or passions. Graupner was eventually solely responsible for the timely provision of new cantatas after the closure of the opera (1716) and the death of Grünwald, his assistant director of music, in 1739; this situation continued until 1753, when blindness prevented him from composing further.

The text for a cantata — an exegetical-theological commentary on the biblical texts or pericopes for a given Sunday — was written by the erudite and didactic poet attached to the court, who supplied a complete year's cycle

of texts in book form to the composer and to the congregation as a guide. The two court poets during Graupner's time were Georg Christian Lehms (1684–1717), followed after his early death by Johann Conrad Lichtenberg (1689–1751), who was responsible for the complete printed volumes from 1718 until his departure from Darmstadt in 1729; Graupner was Lichtenberg's brother-in-law and then reused his nearly 1500 cantata texts from 1729 onwards. The poets were of great importance in the creation of a cantata, as they determined the form, structure (the order of dictum, da capo aria, recitative and chorale), content, and often also the chosen verse and melody of the chorale. They ensured that the text would be suitable for musical setting and would have sufficient drama, variety, emotion and rhetoric, thus providing important inspiration for the composer's choices regarding key, scoring, and tempo; all of these aspects were extremely important for German musical rhetoric and the theory of affect current at that time. Graupner was a master at using rhetoric directly and converting text to music in his recitatives and arias in order to arouse the right emotions in his listeners. Lehms himself stated this clearly in the preface to the *Christlicher und Andächtger Leser* ("Attentive Christian reader") in his *Gottgefälliges Kirchenopffer* ("Church offering pleasing unto God", 1711): "This has also moved me to pub-

lish the present volume in the press, so that all can read the text that is being performed and can truly grasp it in their soul; otherwise only the harmony of the instruments will be heard; the heart will not be refreshed by the power of the sung words, nor can it use them for its benefit".

The three cantatas recorded here were composed for the Christmas season between Advent and Epiphany. *Jauchze, du Tochter Zion* GWV 1101/24 celebrates the first Sunday of Advent (1724), which is also the beginning of the liturgical year, with a cheerful cry of rejoicing at the coming of the Redeemer and the new light (cf. the text of the opening chorus from Zechariah 9:9). The cantata involves one of Graupner's less frequent solo tenor roles and radiates hope, joy and longing.

The early cantata *Wie bald hast du gelitten* GWV 1109/14 (text by Georg Christian Lehms) from 1714 is truly liturgical in style: a two-part chorale motet for four voices with string accompaniment. Written entirely in the "old" style of Schelle and Kuhnau, Graupner's teachers during his training in Leipzig, this short gem is an accessible jewel filled with melodic and haunting charm; the chorale melody is artfully woven into the polyphonic setting. The first movement is particularly successful with its highly affect-laden passages in the two

high voices, a technique that Graupner also applied in other cantatas and motets. Lehms had omitted in that year's texts from Advent to Easter the modern arias and recitatives and instead developed strophic paraphrases around a prescribed choral melody and its text. It is striking that this is not about the festive New Year but deals entirely with the feast of the circumcision, explaining the music's painful dissonances and languorous affect.

Graupner composed his cantata *Schuldige sie, Gott* GWV 1106/50 for the second day of Christmas, the feast of Stephen, Saint and Martyr, in 1750, at the end of his cantata production. Lichtenberg's text (1732) is quite hermetic and imbued with feelings of guilt, revenge, and anger; there are also strong reproaches to the inadequate believer that he should join Jesus' flock. This makes for a powerful opening dictum on a text from Psalm 5, after which both arias present strikingly opposite characters (bass: revenge, soprano: shelter). The arias are kept rather short and the recitatives are unfathomable in content as ever. Graupner here shows the power of German musical rhetoric, which is separate from the more general textual content.

Florian Heyerick
(Translation: Peter Lockwood)

A WORD FROM THE ARTISTS

Our two ensembles had the good fortune to be introduced in Ireland in 2019 at the West Cork Chamber Music Festival. We had enormous fun putting together a concert of Monteverdi's seventh book of madrigals and when we parted at the end of the week it was with much hope of soon finding another stage to share. After the long interruption of the pandemic, that chance finally came in 2022, when we began planning a Christmas concert together in Denmark.

During the intervening years we had both become familiar with two of Graupner's operas: *Dido, Königin von Carthago* and *Antiochus und Stratonica* and quickly realised he was a composer unjustly neglected by history, well worth revisiting. Choosing the pieces for this project was no easy task, and we hope listeners will enjoy them as much as we do, and that they will inspire them to explore more of this extraordinary composer.

Hannah Ely & Peter Spissky

CHRISTOPH GRAUPNER

Es ist immer eine große Freude, eine neue Aufnahme mit Werken von Christoph Graupner (1683–1760) vorstellen zu dürfen, denn bis heute ist nur ein äußerst begrenzter Teil der Werke dieses faszinierenden Komponisten eingespielt worden. Christoph Graupner gewährt uns, auch dank der wunderschönen Tatsache, dass quasi sein gesamtes Œuvre zweimal vor der vollständigen Vernichtung bewahrt wurde und in Handschrift erhalten geblieben ist, einen notwendigen und ergänzenden Einblick in das Leben und Werk eines Hofkapellmeisters an einem (musikalisch) bedeutenden Hof in Darmstadt, wo sich die Landgrafen von Hessen-Darmstadt im 18. Jahrhundert – wie so viele Adlige zu dieser Zeit – dem Bau von Jagdschlössern, der Unterhaltung von Mätressen, der Parforcejagd und – zum Glück für uns – auch der Musik für alle erdenklichen Anlässe widmeten: Oper, (Jagd-)Dinner und -Feste, Entspannung, Ehrungen und kirchliche Sonn- und Feiertage. Indem sie eines der besten Ensembles ihrer Zeit unterhielten, lebten Ernst-Ludwig (1667–1739) und sein Nachfolger und Sohn Ludwig VIII. (1691–1768) weit über ihren Verhältnissen, wofür wir ihnen heute jedoch sehr dankbar sind.

Nach einer sehr soliden und umfassenden Ausbildung in Leipzig und einer bemerkenswerten Zeit als Opernkomponist in Hamburg, engagierte Landgraf Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt Christoph Graupner, um ab 1709 die Position des Hofkapellmeisters als Nachfolger des betagten Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) zu übernehmen. Zunächst komponierte er für das neue Opernhaus in Darmstadt, und nach dessen Schließung aus finanziellen Gründen wurde er zu einer schier unerschöpflichen Quelle neuer Werke für Kirche und Hof. Bis zu seinem Tod im Jahr 1760 prägte er als bestbezahlter Kapellmeister seiner Zeit den Musikstil in Darmstadt, trotz – oder dank – seiner erfolgreichen Bewerbung um die Stelle des Thomaskantors in Leipzig 1723, nachdem Telemann die Berugung abgelehnt hatte. Da seiner Entlassung jedoch vom Landgrafen nicht stattgegeben wurde, erhielt Bach die Stelle.

Dieses Album zeigt uns eine äußerst begrenzte, aber fein variierte Auswahl der musikalischen Aktivitäten Graupners während dieses fast halben Jahrhunderts. Es berücksichtigt nicht die Opern-, Kammer- und Klaviermusik, enthält dafür aber repräsentative Beispiele der Orchester- und Kirchenmusik. In stilistischer Hinsicht sind die Karten klar verteilt und der Geschmack der Landgrafen war eindeutig:

Ouvertüren im französischen Stil, Konzerte nach italienischem Vorbild und Kirchenmusik nach dem neuen Kanon von Neumeister: rhetorisch, emotional kommunikativ und geprägt von Tradition (Choral) und Erneuerung (Arie und Rezitativ). Aber durch die relative Isolation Graupners (fast keines seiner Werke wurde außerhalb Darmstadts veröffentlicht und/oder aufgeführt) konnte und durfte er offenbar einen persönlichen Stil entwickeln, der nicht unbedingt der in den vergangenen Jahrhunderten aufgestellten Norm in Form von Bachs Monumentalwerk entspricht und aufgrund der nur mühsamen und langsamen Erschließung nicht in das musikalische Bild einfließt, das wir heute von dieser Zeit haben. Deshalb müssen wir seine Sprache neu kennen- und verstehen lernen, in dem Bewusstsein, dass er sein Leben lang im Auftrag eines musikalisch engagierten Hofes und für ein Ensemble hervorragender Solosänger und Instrumentalisten komponierte. Der Vergleich mit Bach und Telemann taucht natürlich immer wieder auf, was nicht wirklich sinnvoll ist: Die unterschiedlichen Umstände, Zielgruppen, Aufträge, Hintergründe und Ausbildungen zeigen uns ein differenzierteres Bild als die immer noch als einzige Norm auferlegte geniale und außergewöhnliche Musik seiner Zeitgenossen Bach und, in geringerem Maße und damit etwas näher gelegen, Telemann.

In der spätbarocken Produktion von Orchestersuiten spielt Graupner zweifellos eine wichtige Rolle. Die französische Ouvertüre (punktierter und majestätischer Rhythmus mit einem schnellen und schwungvollen Mittelteil), gefolgt von einer Reihe von Genrestücken auf der Grundlage stilisierter Tanzformen, war an allen deutschen Höfen ein sehr beliebtes Genre. Telemann steht an erster Stelle (134), gefolgt von Graupner (86) und anderen wie Fasch (38) und fast allen anderen Komponisten dieser Zeit (Bach nur vier, aber was für welche!). Der unglaublich inspirierte Reichtum und die Vielfalt dieser Werke waren für diese gewieften Vielschreiber ein fantastischer Spielplatz: ein vorgegebener Rahmen (die Suite), eine vorgegebene Besetzung (Clavier, oder Streicher mit Holz- und Blechbläsern, die entweder virtuos-solistisch oder zur zusätzlichen Farbgebung eingesetzt wurden), eine übersichtliche Struktur und eine erkennbare Tradition. Aber an der kreativen Freiheit, innerhalb dieses strengen Rahmens feine Wortwitzeleien und überraschende Einfälle auf die damaligen (essenden, plaudernden, jagenden, faulenzenden, trinkenden) Gäste loszulassen, können wir uns heute noch oft erfreuen. Trotz der für eine Tanzform typischen vielen Wiederholungen ist es ein Fest, jeder erkennbaren und bekannten Form so französisch und gleichzeitig so einzigartig wie möglich eine eigene

Farbe und einen eigenen Inhalt zu geben, wie in dieser sehr frischen, einfühlsamen, abwechslungsreichen und unterhaltsamen Ouvertüre GWV 479.

Ganz anders ist der relativ einheitliche Stil und die Form der 48 Konzerte, die wir noch in Handschrift von unserem Hofkapellmeister besitzen: Die dreiteilige Vivaldi-Form (schnell-langsam-schnell) und die vierteilige Form, die wir häufiger auch bei Telemann finden, mit einem zusätzlichen langsamen Satz als Eröffnung, nehmen einen gleichen Anteil ein. Das Konzert in g-Moll ist eines von sieben in Moll-Tonarten, eines von drei in G-Moll und eines von fünf für zwei Violinen. Graupner verfügte offensichtlich über gute Streicher: Das einzige Solokonzert und die fünf Doppelkonzerte für Violine sind sowohl musikalisch als auch technisch anspruchsvoll, vor allem wenn wir sie (verallgemeinernd) mit denen für Holz- und Blechblasinstrumente vergleichen. Aber auch hier sehen wir die Aufmerksamkeit, die Graupner und seine Musiker interessanten Besetzungen und ungewöhnlichen, farbenfrohen und oft warmen und tiefen Kombinationen widmen. Während Graupner in seinen Konzerten manchmal den Eindruck erweckt, viel der Inspiration und der abenteuerlichen Verzierungskunst der Solisten zu überlassen, ist das Konzert GWV 334 ein attraktives Beispiel

für ein solide ausgearbeitetes Barockkonzert: schöner Dialog zwischen den beiden Solisten, wichtige Funktion des begleitenden Quartetts, melodisch und überraschend einfühlsam in den langsamen Sätzen (Largo, Soave in Graupners geliebtem zusammengesetzten 12/8-Takt) und schwungvoll in den schnellen (Allegro, Vivace), mit herausfordernder Tessitur und lebhaften Rhythmen, oft echt italienisch mit Läufen und wiederholten harmonischen Füllungen. Und natürlich auch hier die auffälligen persönlichen Einfälle Graupners, wie der starke Kontrast im zweiten Satz mit einem Motiv in langen Noten gegenüber einem stark rhythmischen und motorischen Gegenmotiv. Alles in allem ein wahrer Vertreter des neben der französischen Ouvertüre an den deutschen Höfen ebenso geschätzten italienischen Stils mit Bravour, Flair und anmutigem Cantabile.

Weiterhin finden wir auf diesem Album drei Kirchenkantaten. Als Beispiele seiner frühen, mittleren und späten Schaffensperiode vermittelt diese Auswahl einen guten Eindruck von Graupners persönlicher Stilentwicklung während dieser 44 Jahre Kantatenproduktion für die Hofkirche in Darmstadt (1709–1753). Graupner (oder sein Vizekapellmeister) hatte jeden Sonntag und jeden kirchlichen Feiertag eine neue Kantate (jedoch keine Oratorien oder Passionen) zu liefern,

was zu der erstaunlichen, nur von Telemann übertroffenen Anzahl von 1418 Kantatenkompositionen führte. Nach der Schließung der Oper (1716) und dem Tod des Vizekapellmeisters Grünewald war Graupner bis 1753 schließlich allein für die Kantatenproduktion verantwortlich, danach hinderte ihn seine Erblindung daran, weiter zu komponieren.

Der Kantatentext, ein exegetisch-theologischer Kommentar zu den Bibeltexten des Sonntags (den Perikopen), stammte aus der Feder des gelehrten und belehrenden Textdichters am Hof und wurde dem Komponisten und den Gläubigen in gedruckten Textbüchern als Leitfaden für ein ganzes Jahr mitgegeben. Zu Graupners Dienstzeit waren Georg Christian Lehms (1684–1717) und nach dessen Tod Johann Conrad Lichtenberg (1689–1751) von 1718 bis zu seinem Weggang aus Darmstadt im Jahr 1729 für die gesamten gedruckten Jahrgänge verantwortlich. Danach schöpfte Graupner, der mit Lichtenberg verschwägert war, aus dessen fast 1500 vorab geschriebenen Texten. Die Textautoren waren für die Entstehung einer Kantate von großer Bedeutung, da sie die Form, die Struktur (Reihenfolge von Diktum, Da-capo-Arie, Rezitativ und Choral), den Inhalt und oft auch die Choralmelodie und -strophe bestimmten. Mit Blick auf eine geeignete Komposition sorgten sie für ausreichend Drama-

tik, Abwechslung, Emotion und Rhetorik im Text, damit dieser eine dankbare Inspiration für die Entscheidungen des Komponisten in Bezug auf Tonart, Besetzung, Tempo usw. sein würde – all diese Aspekte waren für die deutsche musikalische Wortrhetorik und Affektenlehre jener Zeit äußerst wichtig. Graupner war in seinen Rezitativen und Arien ein Meister in der Vertonung von Text durch den direkten Einsatz der Rhetorik, um beim Zuhörer die richtigen Emotionen zu wecken. Lehms selbst formulierte es im Vorwort zu *Christlicher und Andächtger Leser* (in *Gottgefälliges Kirchenopffer*, 1711): »Solches hat mich auch bewogen gegenwärtigen Jahrgang unter die Presse zugeben, damit ein jedes den Text, welcher musiciret wird, vor Augen habe, und sich denselben recht in seine Seele fassen könne; da sonst allein die Harmonie der Instrumenten gehöret, das Herz aber nicht durch die Krafft der gesungenen Worte erquicket wird, oder sich solche zu seinem Nutzen anwenden kann.«

Die drei Kantaten auf diesem Album sind für die Zeit zwischen Advent und Epiphanias komponiert. *Jauchze, du Tochter Zion* GWV 1101/24 zelebriert den ersten Adventssonntag (1724), und zugleich den Beginn des Kirchenjahres, mit einem freudigen Jubel über die Ankunft des Erlösers und das neue Licht (vgl. den Text des Eröffnungschors aus

dem Buch Sacharja 9, 9). Die gesamte Kantate, mit einer für Graupner eher ungewöhnlichen Tenor-Solorolle, strahlt Hoffnung, Freude und Sehnsucht aus.

Die frühe Kantate *Wie bald hast du gelitten* GWV 1109/14 aus dem Jahre 1713 nach einem Text von Georg Christian Lehms ist eine zweiteilige Choralmotette für vier Stimmen mit Streicherbegleitung. Das kurze Kleinod ist ganz im »alten« Stil von Schelle und Kuhnau, Graupners Lehrern während seiner Ausbildung in Leipzig, geschrieben und ist ein zugängliches Juwel von melodischem und einprägsamem Charme, in dem die Choralmelodie kunstvoll in die polyphone Bearbeitung eingewoben ist. Vor allem der erste Satz ist sehr gelungen mit den affektgeladenen Wendungen in den beiden hohen Stimmen – ein effektvolles Gestaltungsmittel, das Graupner auch in anderen Kantaten-Motetten anwendet. Lehms hatte in den Texten dieses Jahres für Advent bis Ostern tatsächlich die modernen Arien und Rezitative weggelassen und strophische Paraphrasen auf eine vorgegebene Choralmelodie und einen vorgegebenen Choraltext gedichtet. Auffällig ist für uns, dass es hier nicht um das Neujahrsfest geht, sondern dass der Inhalt ganz im Zeichen des »Festes« der Beschneidung steht, daher die schmerzhaften Dissonanzen und der mitfühlende Affekt.

Gegen Ende seiner Kantatenproduktion, im Jahr 1750, komponierte Graupner *Schuldige sie, Gott* GWV 1106/50 für den zweiten Weihnachtstag (das Fest des heiligen Märtyrers Stephanus). Der Text von Lichtenberg aus dem Jahr 1732 ist recht hermetisch und durchdrungen von Gefühlen der Schuld, Rache, Wut sowie starken Vorwürfen gegenüber den unzulänglichen Gläubigen, sollten sie sich nicht der Herde Jesu anschließen. Daraus resultiert ein kraftvolles Eröffnungsdiktum nach dem Text aus Psalm 5, woraufhin die beiden eher kurzgehaltenen Arien auffallend gegensätzliche Charaktere darstellen (Bass: Rache, Sopran: Schutz). Die Texte der Rezitative sind gleichermaßen inhaltlich unergründlich. Hier zeigt Graupner die Kraft der deutschen Wortrhetorik, die unabhängig vom allgemeineren Textinhalt ist.

Florian Heyerick

EIN WORT VON DEN KÜNSTLERN

Unsere beiden Ensembles hatten das Glück, 2019 gemeinsam beim West Cork Chamber Music Festival in Irland aufzutreten. Wir hatten großes Vergnügen dabei, ein Programm mit Madrigalen aus Monteverdis siebtem Madrigalbuch zusammenzustellen, und als

wir uns am Ende der Woche verabschiedeten, hofften wir sehr, bald wieder eine gemeinsame Bühne zu finden. Nach der langen Unterbrechung durch die Pandemie bot sich diese Gelegenheit schließlich 2022, als wir begannen, gemeinsam ein Weihnachtskonzert in Dänemark zu planen.

In den dazwischenliegenden Jahren hatten wir uns mit zwei Opern Graupners vertraut gemacht: *Dido, Königin von Carthago* und *Antiochus und Stratonica*. Schnell wurde uns klar, dass Graupner ein zu Unrecht vernachlässigter Komponist ist, der es verdient, wiederentdeckt zu werden. Die Auswahl der Stücke für dieses Album war keine leichte Aufgabe und wir hoffen, dass der Hörer ebenso viel Freude daran haben wird wie wir, und dass wir damit die Neugierde wecken können, mehr von diesem außergewöhnlichen Komponisten zu entdecken.

Hannah Ely & Peter Spisky
(Übersetzung: Rainer Arndt)

CHRISTOPH GRAUPNER

C'est toujours une grande joie de voir paraître un enregistrement d'œuvres de Christoph Graupner (1683-1760), car seule une partie très limitée de sa production a jusqu'à présent été gravée sur CD. En partie grâce au fait que la quasi-totalité de son œuvre a été sauvée à deux reprises et par miracle de la destruction et conservée en manuscrit, l'étude de ce compositeur nous permet de mieux connaître ce qu'était la vie d'un maître de chapelle à la cour de Darmstadt, d'une grande importance notamment sur le plan musical, où, au XVIII^e siècle, les landgraves de Hesse-Darmstadt – comme tant d'autres nobles de l'époque – s'adonnaient à la construction de pavillons de chasse, à la réception de leurs maîtresses, à la chasse à courre et – heureusement pour nous – à la musique en toutes occasions : opéras, dîners et fêtes (de chasse), loisirs, hommages et dimanches et jours de fête religieuse. En entretenant l'un des meilleurs ensembles de leur temps, Ernest-Louis (1667-1739) et son fils et successeur Louis VIII (1691-1768) vécurent bien au-dessus de leurs moyens, mais nous leur en sommes aujourd'hui profondément reconnaissants.

Après une formation très solide et complète à Leipzig et un passage remarqué

comme compositeur d'opéra à Hambourg, Christoph Graupner fut, dès 1709, engagé par le landgrave au poste de maître de chapelle de la cour de Darmstadt à la suite de Wolfgang Carl Briegel (1626-1712). Il fut d'abord placé à la tête du nouvel opéra, et suite à l'échec financier de ce projet, il fut chargé de produire des œuvres pour l'église et pour la cour, ce qu'il fit de façon prolifique. Il dessina les contours du style musical de la cour jusqu'à sa mort en 1760 ; il fut le maître de chapelle le mieux payé de son temps, malgré – ou grâce à – sa candidature retenue mais non acceptée par le landgrave au poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig en 1723.

Cet album présente un choix évidemment limité mais finement effectué des réalisations de Graupner au cours de son presque demi-siècle d'activité. Si l'opéra, la musique de chambre et la musique pour clavier n'y sont pas représentés, la musique orchestrale et la musique d'église y sont présentes avec des exemples particulièrement intéressants. Les goûts du landgrave étaient bien définis et la direction claire – ouvertures à la française, concertos dans le style italien, musique d'église selon le nouveau canon de Neumeister : rhétorique, musique émotionnellement communicative et définie à la fois par la tradition (choral) et l'innovation (aria et récitatif). Mais l'isolement relatif de Graupner

(presque aucune de ses œuvres ne fut publiée ni jouée en dehors de Darmstadt) lui permit de développer un style personnel ne correspondant pas exactement à la norme établie par ce que les derniers siècles ont retenu de Bach et qui, en raison de sa redécouverte lente et laborieuse, ne s'inscrit pas dans la représentation musicale que nous nous faisons aujourd'hui de cette époque. Il nous faut donc étudier et comprendre son langage, sachant qu'il composa toute sa vie pour une cour très engagée sur le plan musical et pour un ensemble de chanteurs solistes et d'instrumentistes exceptionnels. La comparaison avec Bach et Telemann est spontanée mais peu pertinente : les circonstances de sa vie, son public cible, le type de commandes, son origine et son éducation dressent une image plus nuancée que ce que le génie et la musique exceptionnelle de Bach, toujours perçue comme l'unique norme, et, dans une moindre mesure (et donc de manière plus proche), le style de Telemann nous donnent à voir.

Dans la production de suites orchestrales, Graupner joua incontestablement un rôle important à l'époque du baroque tardif. L'ouverture à la française (rythme pointé et majestueux, section centrale rapide et entraînante) suivie d'une série de danses stylisées était alors un genre très populaire dans toutes les cours allemandes. Telemann tient le haut du pavé

(134) en la matière, mais il est suivi par Graupner (86) et d'autres compositeurs comme Fasch (38) et presque tous ceux de l'époque (Bach : 4, mais lesquelles !). Il s'agissait d'un terrain de jeu fantastique pour ces compositeurs prolifiques et astucieux : un cadre (la suite), un effectif (clavier ou cordes avec bois et cuivres utilisés comme solistes ou simplement pour ajouter une couleur), une structure et une tradition reconnaissable, base « rigide » sur laquelle leur liberté créatrice pouvait donner toute sa mesure afin de surprendre les auditeurs (qui au même moment mangeaient, bavardaient, chassaient, se divertissaient, buvaient). Malgré les nombreuses répétitions typiques de la danse, donner à chaque forme reconnaissable et familière une couleur et un contenu aussi français que possible, mais à la fois unique devait être pour eux un régal, comme dans l'ouverture GWV 479, rafraîchissante, sensible, variée et divertissante.

Ce qui distingue vraiment notre maître de chapelle de ses contemporains, c'est le style et la forme relativement uniformes de ses quarante-huit concertos conservés en manuscrit, où la forme vivaldienne en trois mouvements (rapide-lent-rapide) et celle en quatre mouvements plus typique de Telemann (avec un mouvement lent supplémentaire en guise d'ouverture) sont présentes à parts égales. Le concerto en *sol* mineur est l'un

des sept concertos en mode mineur, l'un des trois en *sol* mineur et l'un des cinq pour deux violons. Graupner disposait manifestement de bons instrumentistes à cordes : l'unique concerto solo et les cinq doubles concertos pour violons sont exigeants sur le plan à la fois musical et technique, surtout si nous les comparons (en généralisant) à ceux pour bois ou cuivres. Mais on constate ici aussi l'attention que Graupner et ses musiciens portaient aux instrumentations intéressantes et inhabituelles, aux combinaisons colorées, souvent chaleureuses et profondes. Si les concertos de Graupner donnent parfois l'impression de laisser une grande place à l'inspiration et à l'ornementation des solistes, le concerto GWV 334 est une œuvre solidement construite : beau dialogue entre les deux solistes, rôle important du quatuor d'accompagnement, mélodique et étonnamment sensible dans les mouvements lents (*largo, soave* et mesure à 12/8 chère à Graupner) et énergique dans les mouvements rapides (*allegro, vivace*), avec une tessiture exigeante et des rythmes vifs, souvent typiquement italiens avec des fusées et des remplissages harmoniques répétés. Et, bien sûr, les « touches » personnelles de Graupner, comme le puissant contraste, dans le deuxième mouvement, entre un motif en notes longues et un contre-motif rythmique et motorique. En somme, avec son audace, son atmosphère et son *cantabile*, un concerto

exemplatif du style italien, autant apprécié dans les cours allemandes que l'ouverture à la française.

Trois cantates d'église ont également été choisies pour ce programme parmi les 1418 conservées, nombre que seul Telemann sut surpasser. Issues des trois périodes créatrices du compositeur, ces œuvres donnent une bonne idée de l'évolution stylistique de Graupner et des nombreuses commandes qui lui furent faites au cours de ses quarante-quatre années de production pour la cour de Darmstadt (1709-1753) : il (ou son assistant) devait, pour chaque dimanche et jour de fête religieuse, produire une nouvelle cantate (pas d'oratorio ni de passion) ; après la fermeture de l'opéra (1716) et la mort du vice-maître de chapelle Grünewald (1673-1739), Graupner fut seul responsable de la production de cette œuvre hebdomadaire jusqu'en 1753, date à laquelle la cécité ne lui permit plus de travailler.

Le texte des cantates, un commentaire exégétique et théologique des textes bibliques du dimanche (les péricopes) fourni au compositeur et aux fidèles sous forme de livret imprimé par année, était l'œuvre d'un parolier érudit et moralisateur lié à la cour. Pour l'époque de Graupner, mentionnons ici d'abord Georg Christian Lehms (1684-1717), mort jeune, puis Johann Conrad Lichtenberg

(1689-1751), responsable de tous les volumes de 1718 jusqu'à son départ de Darmstadt en 1729, dont les quelque 1500 textes furent largement réutilisés par Graupner, son beau-frère. Les paroliers jouaient un rôle très important dans la création d'une cantate, car ils en déterminaient la forme, la structure (ordre des mouvements), le contenu et souvent aussi la mélodie du choral et de la strophe. Ils veillaient à ce que le texte présente suffisamment de drame, de variété, d'émotion et de rhétorique afin de pouvoir servir de source d'inspiration au compositeur en matière de tonalité, d'effectif, de tempo... – autant d'aspects d'importance centrale pour la rhétorique musicale allemande et la théorie des affects de l'époque. Dans ses récitatifs et ses airs, Graupner était passé maître dans l'art d'utiliser directement la rhétorique et la traduction du texte en musique dans le but de susciter les émotions justes chez l'auditeur. Lehms lui-même l'exprime dans la préface à « *Christlicher und Andächtger Leser* » tiré de *Gottgefälliges Kirchenopffer* (1711) : « Cela m'a également incité à faire imprimer le recueil de cette année afin que chacun puisse avoir sous les yeux le texte mis en musique et bien l'assimiler dans son âme ; sinon, seule l'harmonie des instruments est entendue, mais le cœur n'est pas réconforté par la puissance des paroles chantées ni ne peut les utiliser à son avantage. »

Les trois cantates de cet album sont toutes destinées à la période de Noël (entre l'avent et l'Épiphanie) : *Jauchze, du Tochter Zion* GWV 1101/24 célèbre le premier dimanche de l'avent (1724), qui marque également le début de l'année liturgique, une invocation joyeuse dans l'attente de la venue du Rédempteur et de la lumière nouvelle (voyez le texte du chœur d'ouverture tiré du livre de Zacharie 9, 9). Toute la cantate, avec un ténor soliste, ce qui est peu fréquent chez Graupner, irradie d'espoir, de joie et de désir.

La cantate de jeunesse *Wie bald hast du gelitten* GWV 1109/14 sur un texte de Georg Christian Lehms est un motet choral en deux parties pour quatre voix avec accompagnement de cordes. Entièrement écrit dans le « vieux » style de Schelle et de Kuhnau, les professeurs de Graupner à Leipzig, ce petit bijou présente un charme envoûtant, dans lequel la mélodie du choral est habilement mêlée au tissu polyphonique. Le premier mouvement en particulier est très réussi, avec ses tournures chargées en émotions aux deux voix supérieures, pratique dont Graupner était familier. Lehms omit en effet dans les textes de l'avent à Pâques de cette année les arias et récitatifs modernes pour développer des paraphrases strophiques sur une mélodie et un texte de choral. Ce qui frappe, c'est que le texte ne porte pas ici sur la fête du Nouvel An,

mais sur celle de la circoncision, d'où les dissonances douloureuses et l'affect nostalgique.

La cantate *Schuldige sie, Gott* GWV 1106/50, pour le deuxième jour de Noël (la fête du saint martyr Étienne), date de 1750, vers la fin de sa production de cantates. Le texte de Lichtenberg (1732) est assez hermétique et imprégné de sentiments de culpabilité, de vengeance, de colère et de reproches à l'égard du croyant inadéquat s'il ne se joint pas au troupeau de Jésus. En résulte un puissant *dictum* d'ouverture sur le texte du Psaume 5, suivi de deux airs qui dépeignent des personnages étonnamment opposés (basse : la vengeance ; soprano : le refuge). Les airs sont plutôt courts et le contenu des récitatifs toujours aussi impénétrable. Graupner montre ici la puissance de la rhétorique allemande, indépendante du contenu textuel plus général.

Florian Heyerick
(Traduction : Catherine Meeùs)

UN MOT DES ARTISTES

Nos deux formations se sont rencontrées à l'occasion du West Cork Chamber Music Festival en Irlande en 2019. Préparer ensemble le *Septième Livre de madrigaux* de Monteverdi

nous a procuré un énorme plaisir et lorsque nos chemins se sont séparés à la fin de la semaine, nous étions nourris par l'espoir de bientôt nous retrouver ensemble sur scène. Après la longue interruption due à la pandémie, cette chance s'est finalement présentée en 2022, lorsqu'un concert de Noël au Danemark s'est profilé.

Au cours des dernières années, nous avons découvert deux opéras de Graupner : *Dido, Königin von Carthago* et *Antiochus und Stratonica*, et avons pris conscience du manque d'attention portée aujourd'hui à ce compositeur. Pendant cinq ans, Graupner fut le compositeur de l'Opéra de Hambourg avant de s'installer à Darmstadt et de se consacrer à la musique sacrée, outre à diverses œuvres instrumentales et de chambre. Choisir des pièces pour ce projet n'a pas été facile ; nous espérons que les auditeurs les apprécieront autant que nous et qu'elles les inciteront à s'intéresser davantage à ce compositeur extraordinaire.

Hannah Ely & Peter Spissky
(Traduction : Catherine Meeùs)

8 ***JAUCHZE, DU TOCHTER ZION*** CHORUS

Jauchze, du Tochter Zion,
rufe, Israel, freue dich und sei fröhlich
von ganzem Herzen, du Tochter Jerusalem.

Sing, O daughter Zion;
shout, O Israel; be glad and rejoice
with all the heart, O daughter Jerusalem.

9 RECITATIVE

Das große Licht,
vor dem des Todes Schatten fliehen,
will in erwünschtem Schein
durch Salems Pforten ziehen.
Auf, Zion, auf, verzeuch doch nicht,
nimm' deine Sonne willig ein.
Erfreue dich, da dir dies Glücke lacht,
der Tag ist allzu schön,
den ihre Anmut macht.

The great Light,
before which Death's shadows flee,
wishes, in its longed-for radiance,
to pass through Salem's gates.
Arise, Zion, arise! Delay no longer;
willingly receive your Sun.
Rejoice, for this blessing smiles upon you;
the day is made more beautiful
by this grace.

10 ARIA

Edler Glanz voll Himmelssegens,
komm, verkläre Herz und Geist.
Ach, wie soll bei Deinen Blicken
meine Seele erquicken,
wenn dein Glanz mich hier ganz
aus der Sünden Nacht entreißt.

Noble radiance, full of heaven's blessing,
come, transfigure heart and mind.
Ah! How my soul will be refreshed
beneath your gaze,
when your brilliance delivers me
wholly from sin's dark night.

11 RECITATIVE

Zwar ach, kaum kann der frohe Mund
ob seinem Heil ein Hosanna singen,
so rauchet schon der schwarze Höllenschlund
und sucht durch schweres Ungemach
die holden Strahlen zu verdrängen.
Es dürstet Salem selbst voll Wut
nach seines Königs Blut,
und ach! Die Bosheit scheint zu siegen.
Doch nein, ob Zions Licht
gleich itzt in Wolken steht,
und rot von Blute untergeht,
Sein neuer Aufgang wird sein Volk domehr vergnügen.

Alas! Scarcely has the joyful mouth
sung a Hosanna for salvation,
when the black abyss of hell begins to smoulder,
seeking, through bitter torment,
to drive away the noble beams.
Even Salem itself, in blood-thirsty rage,
longs for its King's blood,
and alas! Evil seems to triumph.
Yet no! Though Zion's Light
now seems veiled in clouds,
and sinks, blood-red, beneath the horizon,
its new dawn will gladden its people all the more.

12 ARIA

Mein Herze steht in lauter Wonne,
die große Heil- und Lebenssonne
lacht mich auch unter Stürmen an.
Es mag sich Welt und Hölle regen,
das Ungewitter muss sich legen,
Israels Rettungslicht
zerfällt so leichtlich nicht;
kein Feind ist, der es dämpfen kann.

My heart abides in perfect joy;
the great Sun of life and salvation
smiles upon me, even amid the storms.
Though earth and hell may rage,
the tempest must at last be stilled.
Israel's saving light
does not so easily fade;
no foe exists that can extinguish it.

13 CHORALE

Aller Trost und alle Freude
ruht in Dir, Herr Jesu Christ:
Dein Erfreuen ist die Weide,
da man sich recht frölich ist.
Leuchte mir, o Freudenlicht,
ehe mir mein Herze bricht,
lass mich, Herr, an Dir erquicken,
Jesu, komm, lass Dich erblicken.

All comfort and all joy
rest in You, Lord Jesus Christ.
Your delight is the pasture
where true happiness dwells.
Shine on me, O light of joy,
before my heart should break;
let me refresh myself in you, Lord,
Jesus, come, show yourself to me.

14 **WIE BALD HAST DU GELITTEN** CHORUS

Wie bald hast du gelitten,
o teures Jesulein.
Du wirst ganz wund geschnitten
und fühlst schon Ach und Pein.
Ach! allerliebstes Herz,
der Purpur deiner Wunden
vermehret alle Stunden
den jammervollen Schmerz.

Ach! wundervolle Liebe,
dein Blut fließt ganz allein
aus einem solchen Triebe,
dabei wir glücklich sein.
Es schenkt uns Heil und Ruh'
und wendet uns darneben
ein freudenvolles Leben,
ja gar den Himmel zu.

How swiftly have you suffered,
O precious little Jesus.
You are cut and wounded,
and already feel sorrow and pain.
Ah, most beloved heart!
The crimson of your wounds
with every hour increases
the grief-filled agony.

O wondrous love!
Your blood flows forth alone,
from such a deep desire
that we might find our joy.
It grants us salvation and peace,
and turns us towards
a life of gladness,
yes, even towards heaven itself.

15 CHORUS

Lass mich dies wohl bedenken,
du schönes Gotteskind,
und dir ein Herze schenken
das ewig treu gesinnt.
Lass meinen alten Geist
nur auch beschnitten werden;
so hab ich hier auf Erden,
was mich schon selig preist.

Let me consider this with care,
you beautiful child of God,
and offer you a heart
forever faithful.
Let my old spirit
be circumcised too,
so that I may have here on earth already
that which I divinely cherish.

20 *SCHULDIGE SIE, GOTT* DUET

Schuldige sie, Gott,
dass sie fallen von ihrem Vornehmen!
Stoße sie aus um ihrer großen Übertretung willen,
denn sie sind Dir widerspenstig.

Hold them guilty, O God,
for they have fallen from their intent!
Cast them out for the sake of their great transgression,
for they have rebelled against You.

21 RECITATIVE

Die Strafen sind gerecht,
wenn Widerspenstige mit Schrecken untergehen;
wie muss nicht mancher treue Knecht
bei ihrem harten Sinn
vergeblich predigen, ermahnen, warnen, flehen.
Jedoch: sie geh'n so sicher hin!
Ihr Lästermund darf noch dabei
die Boten Gottes schmähen.
Ja, mancher freche Mörderschlund sucht sie
wohl gar blutdürstig zu verschlingen.
Verweg'nes Volk, halt ein,
dein Frevel soll dir schlecht gelingen!
Wird Abels Blut um Rache schrei'n,
glaub's, dein Gericht wird allzu schrecklich sein.

The punishments are just
when the defiant perish in dread.
How often must a faithful servant,
before their hardened hearts,
preach, admonish, warn, and plead in vain?
Yet still they stride on in their false security!
Their blasphemous mouths dare even
to mock the messengers of God.
Indeed, many a brazen, murderous throat
seeks, in bloodthirsty rage, to devour them.
Reckless people, hold your hand!
Your wickedness shall not prosper.
If Abel's blood cries out for vengeance,
believe it: your judgment will be most terrible.

22 ARIA

Gottes Auge wacht zur Rache
über Seiner Knechte Sache,
tolle Frevler, fürchtet euch!

God's eye keeps watch for vengeance
over the cause of His servants.
Reckless sinners, be afraid!

Ein gehäuftes Maß der Sünden
wird gehäufte Strafe finden,
Gott macht diese jenen gleich.

A heaped measure of sins
will find a heaped punishment;
God makes these equal to those.

23 RECITATIVE

Ach, viele wollen zwar von Salem Bürger sein,
sie nennen sich – von Christo – Christen.
Doch wenn sie dieser Hirte lockt,
so findet sich ihr Herz verstockt;
der Hochmut nimmt sie ein,
als ob sie schon den Weg zum Leben wüssten.
Ihr Wissen bläht sie auf, das Tun bleibt aus,
es heißt: »Wir können nichts erwerben«.
Wohl gut!
Wer aber nicht des Vaters Willen tut,
der rennt in vollem Lauf
bei seines Wissens Ruhm
in höllisches Verderben.

Alas, many wish to be citizens of Salem;
they call themselves — through Christ — Christians.
Yet when this Shepherd calls,
their hearts are found hardened.
Pride possesses them,
as though they already knew the way to life.
All bloated with their knowledge, but their deeds fall away.
They say: “We cannot earn anything.”
Very well!
But whoever does not follow the Father’s will
runs at full speed,
exalting in his own wisdom,
into hellish damnation.

24 ARIA

Jesus lockt zu Seiner Herde,
eile Seele, folge doch.
Dort auf Zions reichen Hügeln,
unter Jesus Gnadenflügeln,
ist kein Feind, kein Sklavenjoch.
Nein, ach nein!
Da wird Schutz und Freiheit sein.

Jesus calls you to His flock —
hasten, soul, and follow Him!
There, upon the hills of Zion,
under Jesus’ wings of mercy,
there is no foe, no slavish yoke.
No, ah no!
There shall be protection and freedom.

25 CHORALE

Zeuch mich nach Dir,
so laufen wir,
Dein liebstes Herz zu küssen,
und Seinen Saft
mit aller Kraft
aufs Beste zu genießen.

Draw me after You,
and we will run,
to kiss Your dearest heart,
and with all our strength
taste and drink His sweetness
Most completely.

(Translation: Fieri Consort)



Recorded 11–14 January 2025, Christianskirken, Copenhagen, Denmark
Executive production, artistic direction, audio engineering & graphic design: Rainer Arndt
Recording & editing assistance: Emmanuelle Loève
Production: Fieri Consort & Camerata Øresund
Cover: Chalice veil, silk and metal thread, Southern Germany, 18th century
Photos: © The Metropolitan Museum of Art (cover), © Oliver Payne (Hannah Ely),
© Love and Loreen Photography (Laura Lamph), © Melanie Gowie (Kieran White),
© Will Coates-Gibson (Ben Rowarth), © Hugi Guðmundsson (p. 5),
© Camerata Øresund (p. 26)

Fieri Consort and Camerata Øresund would like to thank
their financial supporters for this project:
Statens Kunstfond — Danish Arts Foundation
Augustinus Fonden
William Demant Fonden

RAM2501

© 2025 Fieri Consort & Camerata Øresund
© 2025 Outhere Music

RAMÉE


www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

