

Fantasy 'n' Symmetry

G. F. Handel, M. E. Childs, W. Blecharz, J. S. Bach,
D. Shostakovich, Y. Pasovsky, E. Reiter



QNG Quartet New Generation
recorder collective

Fantasy 'n' Symmetry

QNG Quartet New Generation
recorder collective

Susanne Fröhlich
Andrea Guttmann
Hannah Pape
Heide Schwarz

- 01 **George Frideric Handel (1685–1759)**
Fugue VI in C minor, HWV 610 [03'29]
(from: 6 Fugues, Op. 3 for Harpsichord)
- 02 **Mary Ellen Childs (*1957)**
Parterre [07'41]
(2011, written for QNG)
- 03 **Wojciech Blecharz (*1981)**
Airlines [08'40]
(2008, written for QNG)
- 04 **Johann Sebastian Bach (1685–1750)**
Contrapunctus IV, BWV 1080 [05'32]

- 05 **Dmitri Shostakovich (1906–1975)**
Fugue No. 1 in C minor [03'21]
(from: 24 Preludes and Fugues, Op. 87, for Piano Solo, 1950/51)
- 06 **Johann Sebastian Bach**
Contrapunctus IX à 4 alla duodecima, BWV 1080 [02'34]
- 07 **Yoav Pasovsky (*1980)**
Pessel [09'45]
(2010, written for QNG)
- 08 **George Frideric Handel**
Fugue IV in B minor, HWV 608 [05'33]
(from: 6 Fugues, Op. 3 for Harpsichord)
- 09 **Eva Reiter (*1976)**
Zug ins Gelobte [10'46]
(2010, written for QNG)
- Total Time** [57'27]

Escaping breath, or: The Art of Fugue

In 1739, theoretician Johann Mattheson used the following simple words in his treatise *Der vollkommene Capellmeister* to explain to his readers what goes on in a fugue: “The fugue is an artful piece either sung or played—or both at once—featuring several voices. At least two, since one of them follows the other in certain steps, and thus restates the melody as a sort of echo.” Mattheson then went on to explain the word’s somewhat fleeting, or, rather, “fleeing” etymological origin. “Such artful pieces are called ‘fugues’ because one of the voices seems to be ‘running away’ from the other. Such fleeing, called ‘fuga’ in Latin, is enjoyably pursued at length until the parts once more meet and reconcile.” Mattheson’s definition is so general that we can even apply it to the contemporary works on this CD: whether sung or played, the “fleeing” voices drift apart and meet again ... fleeting fingers, breath that runs away.

As a highly gifted organist, George Frideric Handel must have improvised fugues quite often in public, but very few of his instrumental fugues have survived. Among them, nevertheless, we do have the *Six Fugues or Voluntaries*, published in London in 1735. The title “voluntaries” [sic] implies that such fugues were indeed regarded as somewhat ‘improvised’ in nature. The publisher probably selected the collection’s six pieces from a total of twelve fugues

composed by Handel in London as well as in the seclusion of a country estate in Middlesex. Handel’s fugues, though true models of their genre, have by and large disappeared from the current repertoire of keyboard players. Harpsichordists tend to regard them as organ music; organists, on the other hand, tend to object that all four parts are for manuals only, without the use of pedals. A version for four recorders is thus an appropriate way to literally “breath new life” into these rare gems.

Mattheson continues: “In the second or third exposition, the closer the parts follow on one another’s heels’, so to speak, or even get in one another’s way—either due to the usual prescribed intervals, or canonically in unison or at the octave—and the more unexpectedly this surprise emerges, either in the upper range, in the middle or below (without heeding a strictly prescribed order of entries), the more pleasing such alternating voices will be to the ear.” Entries of parts following one another so closely that they literally seem to “cut one another asunder”: that is what one can hear in *Parterre* by Mary Ellen Childs. To be more precise, several parts in rapid alternation often result in one sole melody: *hoquetus* is the term used ever since the Middle Ages to describe this kind of virtual polyphony. The original Latin term *hoquetus* literally means “hiccup”—a good way to describe the acoustic effect produced by voices constantly interrupting one another. And Mary Ellen Childs was obviously thinking of *Klangfarbenmelodie*—the modernized version of *hoquetus* with the additional dimension of timbre—when she wrote this piece for clarinet, soprano saxophone, bassoon and accordion. *Parterre* explores tone colour patterns and the overlapping of similar timbres. The title does not denote a “ground floor”, but refers instead to a well-known type of formal garden construction whose main emphasis is not on flowers, colours and forms of buds, but on nature cultivated within rigid bounds. In parterre gardening, the genius of the human spirit leaves its mark in subtle shades of green.

In a passage in *Airlines* by Wojciech Blecharz, the four parts converge and play one line together in a seemingly endless ascent—indeed suggesting a plane taking off. As so happens, this work was partly inspired by a chance encounter between Blecharz and the quartet members at an abandoned Soviet-era airport near Berlin. In Blecharz’s piece, the four female musicians not only draw lines in the air with their instruments, they also recite a poem whose sonorities serve as basic tonal material for the entire composition: “empty spaces / around me // open sky / like a cure // always helps me // silence / she”. Apart from enhancing music through such use of language, Blecharz also adds new dimensions of ‘noise’—breathing in and out, overblowing, whispering. Whatever the musicians are doing, whether they use ascending scales to take off into the sky, or whether they embark on percussive “lip adventures”, or blow directly into the middle joint, or suck on the labium, the composer invariably exhibits a tendency toward imitation and repetition which sometimes even takes on the guise of fugue in its purest form: canon, or so-called “circle fugue”.

The most well-known fugue anthology in the entire history of music is also one of the most enigmatic ones ever written. Towards the end of his life, Johann Sebastian Bach devoted considerable effort to his musical legacy, the *Art of Fugue*. For a long time it was merely regarded as a practical composition treatise. A true performance tradition for this counterpoint masterpiece did not set in until the 20th century—and then, more often than not, in arrangements for full orchestra. The choice of instruments indeed remains open to this day, since Bach never indicated which acoustical means of production his work was intended for. The version for recorder quartet practically does away with any previous impression of rigid structural severity: here, melodic lines are easy to follow, and the texture becomes transparent. In the course of these fourteen pieces, Bach’s main theme occurs in over 100 different variants. In *Contrapunctus IV* it appears in its inversion. The periodic nature of the theme, with its

recurring pattern of descending thirds, produces an almost hypnotic effect on the listener. In the last measures, as elsewhere, Bach artfully embedded his last name in the four-part texture with the notes B-A-C-H. On the other hand, it is very difficult to grasp any connection at all between the subject of *Contrapunctus IX* and the opening theme of the work. With an octave leap, the new subject claims new territory which it then fills out with innumerable quavers. Unexpectedly, however, the opening theme reappears—augmented—first in the descant, then in the other parts in the guise of a fully fledged “double fugue”.

Dmitri Shostakovich was one of Bach’s greatest admirers. This he made clear by writing his own set of 24 *Preludes and Fugues*, a work which many regard as the “third volume of the Well-Tempered Clavier”. Written in 1950-1951, this collection features the same general layout as its 200-year-old counterpart. Shostakovich had to endure the apparatchiks’ barbed question “whether the path taken by the musical ideas in your ‘Preludes and Fugues’ is truly typical of Soviet reality”. Yet in the theme of the first fugue, Shostakovich did indeed come close to realizing the dream of Glinka, his predecessor, of “marrying German fugue with Russian melody”. One cannot deny that this cycle begins in a dance-like mood.

Thus, Shostakovich can serve as our link between 18th-century fugues and the fugues of today (which, at first glance, do not have much in common with the old ones). Bach, for one, tended to call his fugues *Contrapunctus*—a title reflecting the technique of composing *punctus contra punctus*, note ‘against’ note. Admittedly, not much remains of such ‘points’ in Yoav Pasovsky’s “sculpture” (which is the meaning of the Hebrew title *Pessel*). Instead, the frictions created by Pasovsky arise from slight divergences amongst a series of flowing lines. Each recorder player plays one note while simultaneously singing another. Such divergences between two notes can produce so-called “beats”, a clearly audible pulsation resulting from their interaction. Just as canon suspends time, Pasovsky’s beats surrounding a funda-

mental note create a sort of labyrinth in the midst of which they purposely seem to be locked in stasis, not chronologically evolving. But Pasovsky's "sculpture" is a wriggling creature, not easy to pin down. Microscopic storms emerge in its midst: listen closely to the drone note, the *bourdon*, and you will hear tornadoes howling over the rooftops, sirens wailing in the distance, fog horns yearningly calling out for home while at the nearby woodmill someone is sawing up gigantic tree trunks. Listening to this piece with just a little imagination will bring many things to mind—but least of all the sound of recorders!

In Eva Reiter's work entitled *Zug ins Gelobte* ("To the Promised Land"), our recorder quartet adds the new dimension of live interaction with electronic music to the already variegated range of "counterpoints" hitherto featured on this CD. Eva Reiter is an accomplished recorder player herself, and she has chosen to score this piece for modern-day Paetzold bass recorders. Featuring large keys, their innovative construction enables performers to discover other dimensions of sonority through a vast new array of noises and sounds. Eva Reiter recorded these and other sonorities in the studio, then subjected them to various types of electronic treatment. In the resulting piece you often hear the taped recording along with live instruments—without always being able to discern where the sounds actually come from. Even when the electronic dimension sounds "truly electronic", it is still invariably based on original instrumental sonorities. This is a game of illusions. The fever pitch at the beginning is already indicated, as is unmistakably clear when spoken fragments of poems by Rolf Dieter Brinkmann—electronically distorted beyond recognition—brusquely cut into the sound of clattering keys. Energy builds up in ostinato rhythms and patterns; the composer describes her piece as "*revving up an electric generator until we reach an almost inconceivable level of sheer energy. That is the point where the four instruments almost start to run wild.*" Towards the middle of the piece, the music begins to whirl and hum like the air around a power pylon—cul-

minating in a moment when new rhythmic terrain opens up, inexorably propelling this "Train to the Promised Land" to its goal. In this work Eva Reiter not only evokes the experience of a hot night of clubbing but through the added factor of sheer energy further intensifies traditional compositional methods as well. Small motivic particles constantly struggle to break free from the rigid structure—and finally manage to free themselves once and for all thanks to the use of the human voice. Even if the compositional approach taken by Eva Reiter no longer has much in common with a traditional fugue, the reappearance of thematic material repeatedly creates the same feeling Johann Mattheson had when discussing the fugue: "*One almost feels compelled to exclaim in one's thoughts: 'Say, old theme, there you are again! I would never have thought to find you at this spot once more!'*"

Patrick Hahn, Stuttgart

Translation: Stanley Hanks, Montaut de Villeréal

The ensemble

“Quartet New Generation have no qualms about being a self-consciously fresh concept in chamber music.” Irish Times

This uniquely innovative collective of recorder players transports the listener into new sonic worlds and undreamed-of sonorities, thus confirming the recorder’s viability as a modern classical instrument.

With their innovative programming and unique high-energy mode of performance, the four female musicians of QNG electrify their audiences. They work closely together with current-day composers, inspiring them to write new works, and thereby creating a dynamic, exciting forum for exploring the music of our time. You have never heard the recorder played this way before, so be prepared to experience some acoustic surprises!

QNG is based in Berlin and took top honours at the 2004 Concert Artists Guild Competition in New York and at the Deutscher Musikwettbewerb in 2006.

www.quartetnewgeneration.com

Das Ensemble

„Quartet New Generation (...) zweifellos ein selbstbewusst frisches Konzept für Kammermusik“ (Irish Times)

Dieses außergewöhnliche Blockflötenkollektiv versteht es, seine Hörer in faszinierend neue Klangwelten zu entführen und diese durch ungeahnte akustische Eindrücke in seinen Bann zu ziehen. Mit experimentierfreudiger Programmgestaltung macht QNG weltweit auf sich aufmerksam. Leidenschaftliches und energiegeladenes Spiel fesselt sein Publikum seit seiner Gründung im Jahre 1998. Dass die Blockflöte ein modernes klassisches Instrument darstellt, bestätigt sich dabei wie von selbst.

Aus der intensiven Arbeit mit Komponisten unserer Zeit erschaffen die vier Musikerinnen ein grenzüberschreitendes Repertoire und eine dynamische und aufregende Plattform für die Musik eines außergewöhnlichen Instrumentes. Seien Sie bereit für ungewöhnliche akustische Überraschungen!

QNG hat seinen Hauptstandort in Berlin und ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe, so wie dem Deutschen Musikwettbewerb 2006 und dem Concert Artists Guild Competition 2004 in New York.

www.quartetnewgeneration.com

Fliehender Atem oder: Die Kunst der Fuge

Was es mit einer Fuge auf sich hat, erklärte Johann Mattheson den Lesern seiner musiktheoretischen Schrift „*Der vollkommene Cappellmeister*“ (1739) mit einfachen Worten so: „*Die Fuge ist ein künstliches Sing= oder Spiel=Stück, oder beides zugleich, mit verschiedenen Stimmen, zwo oder mehr, da die eine der andern in gewissen Schritten naheilet, und eben denselben Haupt=Satz wieder-schlagend ausführet.*“ Eine Definition, die erst mit dem zweiten Satz den Wortursprung der flüchtigen oder vielmehr fliehenden Form verrät. „*Solche Kunst=Stücke werden darum Fugen genennet, weil eine Stimme vor der andern gleichsam wegfliehet, und auf solcher Flucht, welche Lateinisch fuga heisset, so lange auf eine angenehme Art verfolgt wird, bis sie sich endlich freundlich begegnen und vergleichen.*“ Diese Definition ist so allgemein, dass sie sich gar auf die neuen Werke dieser CD übertragen lässt – denn sowohl gesungen als auch gespielt treffen die fliehenden Stimmen aufeinander: rasende Finger und fliehender Atem.

Obwohl ein Georg Friedrich Händel begnadeter Organist war und sicherlich häufig Fugen improvisierte, ist nur eine kleine Zahl an Instrumentalfugen überliefert. Dazu zählen auch die *Six Fugues or Voluntarys*, die 1735 in London veröffentlicht worden sind. Der Titel „Voluntarys“ verweist auf den improvisatorischen Zug, den man solchen Fugen zuer-

kannte. Vermutlich handelt es sich bei den *Six Fugues* um eine eigenmächtige Zusammenstellung des Verlegers aus einer Sammlung von zwölf Fugen, die Händel in London und in der Abgeschiedenheit eines englischen Landsitzes verfasst hat. Trotz ihrer Mustergültigkeit sind Händels Fugen heute weitgehend aus dem Repertoire der Tastenspieler verschwunden – Cembalisten betrachten sie häufig als Orgelmusik, Organisten hingegen stoßen sich an dem Umstand, dass die vier Stimmen vollkommen mit den Händen, ohne Einsatz der Füße zu spielen sind. Die Interpretation auf vier Blockflöten ist folglich dazu angetan, diesen Kleinodien im Wortsinne „neues Leben“ einzuhauchen.

„*Je näher sich [...], bey der zwoten oder dritten Durchführung, die Stimmen, so zu reden, auf den Fersen folgen, oder gar ins Gehäge kommen, es sey nun durch die gewöhnlichen, vorgesetzten Intervalle, oder auf kanonische Art durch den Einklang und Octave, und je unvermutheter diese Überraschung, bald oben, bald in der Mitte, bald unten vernommen wird, ohne sich an die Reihe zu binden, je angenehmer wird ein solcher Wechselgesang zu hören seyn*“, rät Mattheson jenen, die sein Traktat studieren. Stimmeinsätze, die so dicht aufeinanderfolgen, dass sie einander regelrecht „durchschneiden“, finden sich in *Parterre* von Mary Ellen Childs. Genauer gesagt formen unterschiedliche Stimmen im raschen Wechsel immer wieder eine einzige Melodie: *Hoquetus* lautet seit dem Mittelalter der Fachbegriff für diese virtuelle Polyphonie. Dem lateinischen Ursprung nach bedeutet *Hoquetus* so viel wie „Schluckauf“ – und beschreibt sehr gut den akustischen Effekt, den diese Stimmen erwecken, die einander ins Wort fallen. Es handelt sich also um eine Art Klangfarbenmelodie, wie sie der Komponistin Mary Ellen Childs vorschwebte, als sie ihr Stück für Klarinette, Sopransaxophon, Fagott und Akkordeon schrieb. *Parterre* spielt mit Farbmustern und der Überblendung ähnlicher Klangfarben. Der Titel deutet nicht etwa die „Flurebene“ an, sondern spielt auf eine formal strenge Gartenarchitektur an: gebändigte Natur, in der nicht die Farben und Formen

der Blüten zählen, sondern changierende Grüntöne, in die der menschliche Geist sein Bewusstsein eingepägt hat.

Auch in *Airlines* von Wojciech Blecharz vereinen sich die vier Stimmen an einer Stelle zu einer gemeinsamen Linie, einem schier unaufhörlichen Aufstieg, der an die übliche Bedeutung des Wortes „Airline“ denken lässt. Tatsächlich war das zufällige Aufeinandertreffen der Quartettmitglieder mit dem Komponisten auf einem verlassenen post-sowjetischen Flughafen nahe Berlin eine Inspiration für dieses Werk, in dem die vier Musikerinnen nicht nur mit ihren Instrumenten Linien in die Luft zeichnen, sondern auch ein Gedicht rezitieren, das Blecharz seinem Stück zugrunde legt: „*empty spaces / around me // open sky / like a cure // always helps me // silence / she*“. Der Einsatz von Sprache ist nicht die einzige Erweiterung, die Blecharz hier vornimmt. Einatmen und Ausatmen, überblasene und gehauchte Töne treiben das Stück in geräuschhafte Sphären. Doch gleich, ob die Musikerinnen sich mit aufsteigenden Skalen in die Lüfte erheben oder in perkussive Lippenabenteuer stürzen, ob sie ins Mittelstück blasen oder am Labium saugen, lässt sich ein Hang des Komponisten zur Imitation und Wiederholung antreffen, der gelegentlich gar die reinste Form der Fuge annimmt: den *Kanon* oder „die *Zirkelfuge*“.

Die berühmteste Fugensammlung der Musikgeschichte ist zugleich eine der rätselhaftesten. Gegen Ende seines Lebens arbeitete Johann Sebastian Bach an seinem Vermächtnis: der *Kunst der Fuge*. Lange Zeit wurde sie als ein bloßes Lehrwerk angesehen und erst im zwanzigsten Jahrhundert setzt eine Aufführungstradition dieses kontrapunktischen Meisterwerks ein – häufig in Bearbeitungen für Orchester. Doch als Interpret muss man sich eigenständig für Instrumente entscheiden, denn nirgends deutet der Komponist an, für welche „Klangerzeuger“ sein Werk geschrieben ist. Die transparenten Linien des Blockflötenquartetts lassen die konstruktive Strenge geradezu verfliegen: Sie wird durchsichtig. Über 100 verschie-

dene Varianten lässt Bach in den 14 Stücken seinem Grundthema angedeihen. Im „*Contrapunctus IV*“ erscheint es in seiner Umkehrung. Der periodische Bau mit einem regelmäßig wiederkehrenden Terzfall strahlt geradezu hypnotische Wirkung aus. In den letzten Takten hat Bach kunstvoll – wie an anderen Stellen auch – seinen Namen in Form der Töne B-A-C-H in den vierstimmigen Satz hineingewoben. Das Subjekt des neunten Kontrapunkts der Kunst der Fuge ist hingegen kaum mehr mit dem Ausgangsthema zu identifizieren. Mit einem Oktavsprung aufwärts erobert es sich einen Spielraum, den es mit zahlreichen Notenwerten ausfüllt. Unvermutet taucht jedoch – in seiner Vergrößerung – das Thema der Kunst der Fuge auf; zunächst im Sopran, der es dann in einer ausgewachsenen Doppelfuge an die übrigen Stimmen weiterreicht.

Dmitri Schostakowitsch gehörte zu den größten Bewunderern Johann Sebastian Bachs und hat diesem in seinen *24 Präludien und Fugen* Ausdruck verliehen – einem Werk, das von vielen als „der dritte Band des Wohltemperierten Klaviers“ bezeichnet wird. Der Aufbau des Zyklus folgt der Struktur des 200 Jahre älteren Werks von Bach. Er musste sich von offizieller Seite die Frage gefallen lassen, „*ob der Gang, der in Präludien und Fugen vorgelegten Musikgestalten, für die sowjetische Wirklichkeit typisch ist?*“ Fraglos ist es das Thema der ersten Fuge, in dem Schostakowitsch einem Traum seines Vorläufers Michail Glinka nahe kommt: der „Heirat der deutschen Fuge mit russischer Melodik“. Ein tänzelnder Charakter ist der Eröffnung seines op. 87 aus dem Jahr 1948 nicht abzuspüren. Schostakowitsch wird damit zum Verbindungspunkt zwischen den Fugen des 18. Jahrhunderts und den Fugen von heute – die auf den ersten Blick nicht mehr viel mit den alten Fugen gemein haben. Bach beispielsweise nannte seine Fugen bevorzugt „*Contrapunctus*“, worin die Technik anklingt, in der Fuge *punctus contra punctus*, Note gegen Note, zu setzen. Von solchen Punkten kann in Yoav Pasovskys „Skulptur“ – so der hebräische Titel *Pessel* übersetzt

– kaum mehr die Rede sein. Vielmehr erzeugt er Reibungen, indem er fließende Linien leicht voneinander abweichen lässt: Die Flötistinnen spielen nicht nur einen Ton, sie singen gleichzeitig einen anderen. Die Abweichungen zwischen beiden Tönen erzeugen Schwebungen, die als deutliches Pulsieren vernehmbar werden. So wie in einem Kanon die Zeit aufgehoben ist, erzeugt auch Pasovskys Labyrinth von Schwebungen um den Grundton eher das Gefühl eines Zustands als einer geradlinigen Entwicklung. Pasovskys „Skulptur“ ist ein windiges Wesen: Im Kleinen erzeugt sie Stürme, horcht man in die Drohne hinein, erlebt man Wirbelwinde, die über die Dächer pfeifen, Sirenen heulen in der Ferne, Nebelhörner rufen heimwärts und im Sägewerk nebenan werden Mammutbäume zerlegt. Mit etwas Phantasie assoziiert man in diesem Stück vieles – aber wohl am wenigsten den Klang von Blockflöten.

In Eva Reiters Komposition *Zug ins Gelobte* erweitert das Quartett die auf dieser CD versammelten Kontrapunkte um einen Dialog zwischen Quartett und Elektronik. Eva Reiter – selbst Blockflötistin – hat für ihr Stück die modernen Paetzold-Flöten gewählt, die durch ihre Bauweise neue Klangwelten ermöglichen und mit ihren großen Klappen ein ganzes Feld von Geräuschen eröffnen. Eva Reiter hat solche – und andere Klänge – im Studio aufgenommen und elektronisch bearbeitet. Wenn in ihrem Stück Tonband und Liveinstrumente gemeinsam erklingen, ist oft nicht genau zu bestimmen, woher der Klang kommt. Selbst da, wo die Elektronik „richtig elektronisch“ klingt, ist sie aus dem Instrumentalklang abgeleitet – ein Spiel mit Illusionen. Die fiebrige Ausgangssituation deutet sich bereits in Wortfetzen von Rolf Dieter Brinkmann an, die – zur Unkenntlichkeit verfremdet – in die Klappengeräusche hereinplatzen. In ostinaten Rhythmen und Patterns staut sich Energie an, die Komponistin beschreibt das Stück als „das Aufladen eines Generators, bis ein kaum noch zu kalkulierender Energiepegel erreicht ist. Bis die vier Instrumente kaum noch zu bremsen sind“. Wie in der Nähe eines Überspannungstransformators beginnt die Luft ab der Hälfte des Stücks zu flirren und

zu sirren, bis ein neuer rhythmischer Boden aufbricht und den *Zug ins Gelobte* unaufhaltsam vorantreibt. Eva Reiters Musik transportiert gleichermaßen die rauschhaften Erfahrungen einer Clubnacht, wie sie die traditionelle kompositorische Arbeit mit dem Faktor Energie multipliziert. Kleine motivische Partikel, die beständig aus der strengen Form ausscheren wollen, befreien sich am Ende vollends durch den Einsatz der menschlichen Stimme. Auch wenn Eva Reiters Methode nicht mehr viel mit der traditionellen Fuge gemein hat, geht es einem bei der Wiederkehr des motivischen Materials immer wieder so wie Johann Mattheson bei der Fuge: „*Man möchte gleichsam in Gedanken zum Themate sagen: Siehe! bist du schon wieder da; das dachte ich nicht; an diesem Orte hätte ich Dich wol nicht gesucht!*“

Patrick Hahn, Stuttgart

We would like to thank the recorder makers Adriana Breukink, Geri Bollinger, Coolsma, Ralf Ehlert, Moeck, Hans Nieuwland, Herbert Paetzold, Hiroyuki Takeyama, Von Huene, Yamaha and especially KÜNG and Mollenhauer companies for the instruments heard on this CD.

Unser Dank gebührt den Blockflötenbauern Adriana Breukink, Geri Bollinger, Coolsma, Ralf Ehlert, Moeck, Hans Nieuwland, Herbert Paetzold, Hiroyuki Takeyama, Von Huene, Yamaha und insbesondere den beiden Firmen KÜNG und Mollenhauer für die zahlreichen Instrumente, die auf dieser CD zu hören sind.

Also available

In vain

Works by Dorothee Hahne, Samuel Scheidt, Gordon Beeferman, Paul Moravec,
Anton Bruckner, David Kosviner, Johann Sebastian Bach



GEN 89143

Order at www.genuin.de

KOPRODUKTION MIT



GEN 12249

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Bayerischer Rundfunk Nuremberg

Studio Franken: February 24–25, 2011

Meistersingerhalle Kleiner Saal: April 27–28, 2011

Executive Producer: Thorsten Preuß

Recording Producer/Tonmeister: Thilo Grahmann

Balance Engineer: Carsten Vollmer / Klaus Brand

Sound Engineer: Thomas Götz

Editing: Thilo Grahmann

Booklet Editing: Ute Lieschke, Leipzig

English Translation: Stanley Hanks, Montaut de Villeréal

Photography: Markus Plöchinger, Berlin

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

A co-production with Bayerischer Rundfunk – Studio Franken

© + © 2012 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

