



GENUIN

Apollo & Marsyas

Marsyas Baroque

Apollo & Marsyas

Marsyas Baroque

Paula Pinn – Blockflöten, Barockfagott (*Alle Tracks außer 5, 9 und 16*)

María Carrasco Gil – Barockvioline (*Alle Tracks außer 3, 9 und 16*)

Konstanze Waidosch – Barockcello, Violoncello piccolo, Viola da Gamba
(*Alle Tracks außer 3, 5 und 9*)

Sara Johnson Huidobro – Cembalo, Orgel (*Alle Tracks außer 3, 5 und 16*)

Zwischentexte frei nach Ovids *Metamorphosen* (1 n. Chr. bis 8 n. Chr.)

Sprecher: Timur Işık

I. Prolog

Dario Castello (1602–1631)

01 Sonata Quarta à due Soprani (06'21)

aus: Sonate concertate in stil moderno, libro secondo (1629)

02 Lesung: Prolog – Marsyas findet den Aulos (00'27)

Johann Joachim Quantz (1697–1773)

03 Vivace alla Francese für Blockflöte solo QV 3:1:3 (o. D.) (01'28)

04 Lesung: Prolog – Apollo auf dem Olymp (00'17)

Pietro Locatelli (1695–1764)

05 Capriccio Nr. 1 für Violine solo D-Dur *aus: L'arte del violino op. 3 (1733) ..* (01'54)

II. Der Wettstreit

06 *Lesung: Der Wettstreit – Marsyas zieht ein* (00'19)

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

07 **Chaconne comique** *aus: Die Satyrn in Arkadien, TWV 21:8 (1719)* (02'17)

08 *Lesung: Der Wettstreit – Maß und Rausch* (00'15)

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746)

09 **Toccata für Cembalo solo** *aus Suite Nr. 9 „Uranie“* (01'26)
aus: Musicalischer Parnassus (um 1700)

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Concerto D-Dur RV 92 (1720–1741)

10 Allegro (03'34)

11 (Ohne Satzbezeichnung) (03'50)

12 Allegro (03'03)

III. Das Urteil

13 *Lesung: Das Urteil – Die Musen zögern* (00'09)

Michel Blavet (1700–1768)

14 **L'Entretien des Muses** (03'36)
aus: Ille Recueil de Pièces (1724) nach Jean-Philippe Rameau (1683–1764)

15 *Lesung: Das Urteil – Apollos List* (00'15)

Francesco Paolo Supriani (1678–1753)

16 **Toccata X für Cello solo** (02'03)
aus: Principij da imparare à suonare il violoncello e con 12 Toccate à solo (1725)

17 *Lesung: Das Urteil – Die Glut des Zorns* (00'07)

Georg Philipp Telemann

18 Die Glut des Zorns, das Feuer der Rache TWV 1:338a (1731–1732) **(04'23)**

IV. Die Strafe

19 Lesung: Die Strafe – Marsyas' Häutung **(00'29)**

Alessandra Bellino (*1970)

20 Marsýas (2025) **(04'30)**

Carlo Gesualdo (1566–1613)

21 Moro, lasso, al mio duolo *aus: Madrigali a cinque voci, Libro VI (1611)* **(02'55)**

V. Das Lamento

22 Lesung: Das Lamento – Die Klage der Natur **(00'27)**

Marin Marais (1656–1728)

23 Plainte – Deuxième Suite *aus: Pièces en trio (1692)* **(03'13)**

Antonín Reichenauer (ca. 1694–1730)

Quartett g-Moll Rk 18 (o. D.)

24 Adagio **(02'26)**

25 Allegro **(03'59)**

26 Adagio **(02'34)**

27 Tempo di Minuet **(02'12)**

VI. Marsyas' Echo

28 Lesung: Marsyas' Echo – Was bleibt **(00'22)**

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

29 Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654 (1747–1748) **(06'05)**

Total Time **(65'15)**

Warum Marsyas?

Diese Frage wird uns oft gestellt. Manchmal verständnislos: „Warum benennt man sich nach einem Verlierer?“ Manchmal skeptisch: „Ein Größenwahnsinniger, der einen Gott herausfordert – das ist euer Vorbild?“ Oder auch: „Wie schreibt man das eigentlich?“

Die ehrliche Antwort: Dieser Mythos hat uns nicht losgelassen. Er stellt viele Fragen zugleich. Kann man über Musik richten? Wo liegt die Grenze zwischen gesundem Selbstwert und Hybris? Was unterscheidet ein Instrument, das man in den Händen hält, von einem, durch das man atmet? Was darf Kunst kosten – und wem?

Der Mythos beginnt mit der Göttin Athene. Sie erfindet den Aulos, ein Doppelrohrblattinstrument. Doch als sie beim Spielen ihr Spiegelbild im Wasser sieht, erschrickt sie: Die aufgeblähten Wangen erscheinen ihr unwürdig. Beschämt wirft sie das Instrument fort und verflucht jeden, der es künftig spielen wird. Tief in den Wäldern Phrygiens findet es Marsyas, ein Satyr – halb Mensch, halb Tier. Neugierig hebt er es auf. Unter seinen Händen entfaltet der Aulos eine neue Kraft: ekstatisch, roh und unmittelbar. Sein Ruhm wächst, bis man flüstert, er spiele besser als Apollo auf der Lyra. Marsyas nimmt den Vergleich an und fordert den Gott der Künste zum Wettstreit heraus. Die Musen sollen richten.

Die antike Überlieferung bietet drei Varianten: Mal gewinnt Apollo, mal Marsyas – oder Marsyas spielt vorerst besser, aber Apollo gewinnt durch einen Trick: Er dreht die Lyra um und spielt weiter. Marsyas kann ihm mit dem Aulos nicht folgen. Auf einer Flöte lässt sich nicht verkehrt herum spielen.

Was alle Varianten gemeinsam haben: Der Ausgang schützt Marsyas nicht. Apollo verurteilt ihn wegen seiner Hybris zu einer grausamen Strafe. Der Satyr wird bei lebendigem Leib gehäutet. Ovid beginnt seine Erzählung in den *Metamorphosen* mit den Worten: „Klänglich war, sehr klänglich, des Satyrs Marsyas Schicksal.“

Doch die Geschichte endet nicht dort. Marsyas' Blut wird zu einem Fluss, der seinen Namen trägt. Und seine Musik hallt weiter nach: im Rauschen des Wassers, im Atem der Instrumente, im Ohr des nächsten Lauschenden.

Why Marsyas?

We are often asked this question. Sometimes in disbelief: “Why name yourselves after a loser?” Sometimes skeptically: “A megalomaniac who challenges a god—is that your role model?” Or simply: “How do you even spell that?” The honest answer: this myth has never let go of us. It raises many questions at once. Can music be judged? Where is the line between healthy self-esteem and hubris? What distinguishes an instrument one holds in one's hands from one through which one breathes? What price may art demand—and from whom?

The myth begins with the goddess Athena. She invents the aulos, a double-reed instrument—but when she catches sight of her reflection in the water as she plays, she is startled: her puffed-up cheeks seem undignified to her. Ashamed, she throws the instru-

ment away and curses anyone who may play it in the future. Deep in the forests of Phrygia, Marsyas, a satyr—half human, half beast—finds it. Curious, he picks it up. Under his hands, the aulos takes on a new power: ecstatic, raw, and direct. His fame grows until whispers spread that he plays better than Apollo on the lyre. Marsyas accepts the comparison and challenges the god of the arts to a contest. The Muses are to judge the contest.

Ancient tradition offers three versions: sometimes Apollo wins, sometimes Marsyas—or Marsyas plays better at first, only for Apollo to prevail through cunning: he turns his lyre upside down and continues playing. Marsyas cannot follow him on the aulos—a flute cannot be played upside down.

What all versions have in common is this: the outcome does not protect Marsyas. Apollo condemns him for his hubris and sentences him to a cruel punishment. The satyr is flayed alive. Ovid begins his account in the *Metamorphoses* with the words: “Pitiful indeed—most pitiful—was the fate of the satyr Marsyas.”

But the story does not end there. Marsyas’ blood becomes a river that bears his name. And his music continues to echo: in the rushing of water, in the breath of instruments, in the ear of the next listener.

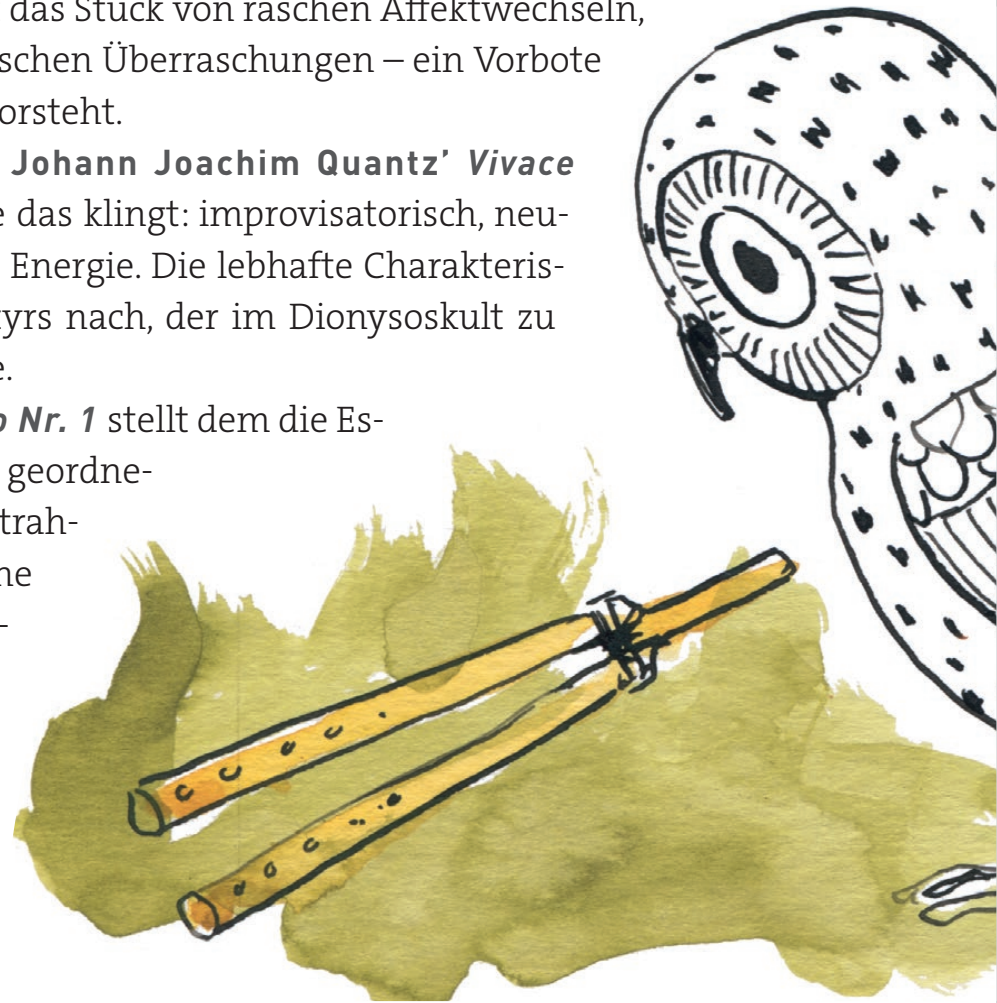


I. Prolog

Als Ouvertüre setzt **Dario Castellos *Sonata Quarta à due Soprani*** das Programm in Bewegung. Zwei Sopranstimmen kreisen umeinander: mal im Einklang, mal einander herausfordernd. Als eines der frühen Zeugnisse des *stil moderno* lebt das Stück von raschen Affektwechseln, virtuosen Linien und harmonischen Überraschungen – ein Vorbote einer Begegnung, die noch bevorsteht.

Dann tritt Marsyas hervor. **Johann Joachim Quantz' *Vivace alla Francese*** lässt hören, wie das klingt: improvisatorisch, neugierig und voller schelmischer Energie. Die lebhafteste Charakteristik zeichnet den Geist des Satyrs nach, der im Dionysoskult zu ekstatischer Spielfreude neigte.

Pietro Locatellis *Capriccio Nr. 1* stellt dem die Essenz des Göttlichen entgegen: geordnete Brillanz im Geist Apollos. Strahlende Arpeggios entfalten eine virtuose Klangwelt und erinnern an die Saiten einer Lyra.

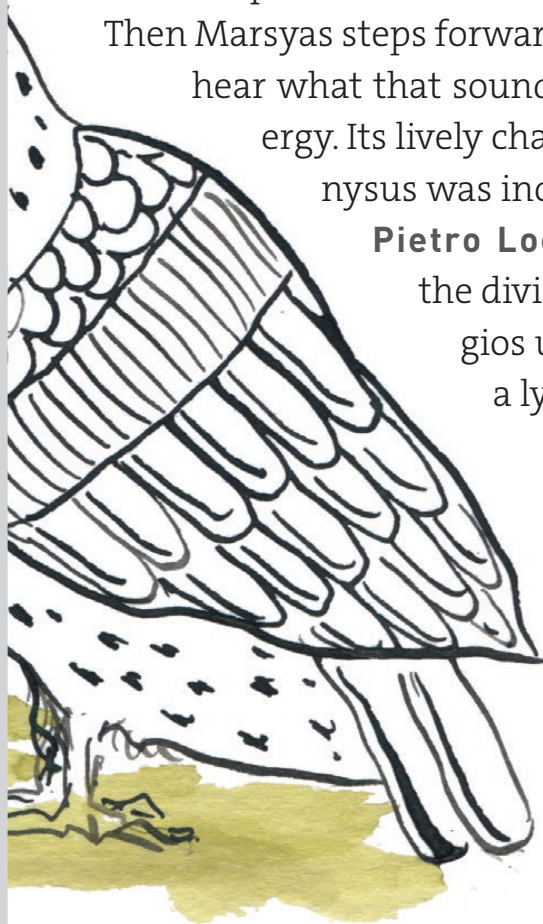


I. Prologue

As an overture, **Dario Castello's *Sonata Quarta à due Soprani*** sets the program in motion. Two soprano lines circle one another: sometimes in harmony, sometimes challenging each other. As one of the early examples of the *stile moderno*, the work thrives on rapid changes of affect, virtuosic lines, and harmonic surprises—a foreshadowing of an encounter yet to come.

Then Marsyas steps forward. **Johann Joachim Quantz's *Vivace alla Francese*** lets us hear what that sounds like: improvisatory, curious, and full of mischievous energy. Its lively character evokes the spirit of the satyr, who in the cult of Dionysus was inclined toward ecstatic delight in music-making.

Pietro Locatelli's *Capriccio No. 1* sets against this the essence of the divine: ordered brilliance in the spirit of Apollo. Radiant arpeggios unfold a world of virtuosic sonority, recalling the strings of a lyre.



II. Der Wettstreit

Mit **Georg Philipp Telemanns *Chaconne comique*** aus *Die Satyrn in Arkadien* zieht Marsyas in die Arena ein. Die Musik wirkt leichtfüßig und burlesk, fast übermütig, als würde der Satyr den Wettkampf eher als Spiel begreifen.

Apollo begegnet ihm mit der zeremoniellen Ruhe eines Gottes, für den der Ausgang längst feststeht. Ernsthaft und selbstbewusst stimmt er mit den gleichmäßigen Arpeggios in **Johann Caspar Ferdinand Fischers *Toccata Uranie*** seine Lyra.

Im ***Concerto in D-Dur* von Antonio Vivaldi** treffen beide schließlich unmittelbar aufeinander. Die beiden Ecksätze treiben den Wettstreit mit virtuoser Schärfe voran. Im langsamen Mittelsatz treten die Stimmen in einen ornamentalen Dialog, in dem Brillanz zum Kriterium wird, während die Stimmen einander spiegeln, herausfordern und ergänzen.



II. The Contest

With **Georg Philipp Telemann's** *Chaconne comique* from *Die Satyrn in Arkadien* (*The Satyrs in Arcadia*), Marsyas enters the arena. The music is light-footed and burlesque, almost exuberant, as though the satyr still sees the contest as a game.

Apollo meets him with the ceremonial calm of a god for whom the outcome has long been decided. Earnest and selfassured, he tunes his lyre with the steady arpeggios from **Johann Caspar Ferdinand Fischer's** *Toccata Uranie*.

In **Antonio Vivaldi's** *Concerto in D major*, the two finally confront one another directly. The outer movements propel the contest forward with virtuosic intensity. In the slow central movement, the musical lines enter into an ornamental dialogue in which brilliance itself becomes the measure, as the lines mirror, challenge, and complement one another.



III. Das Urteil

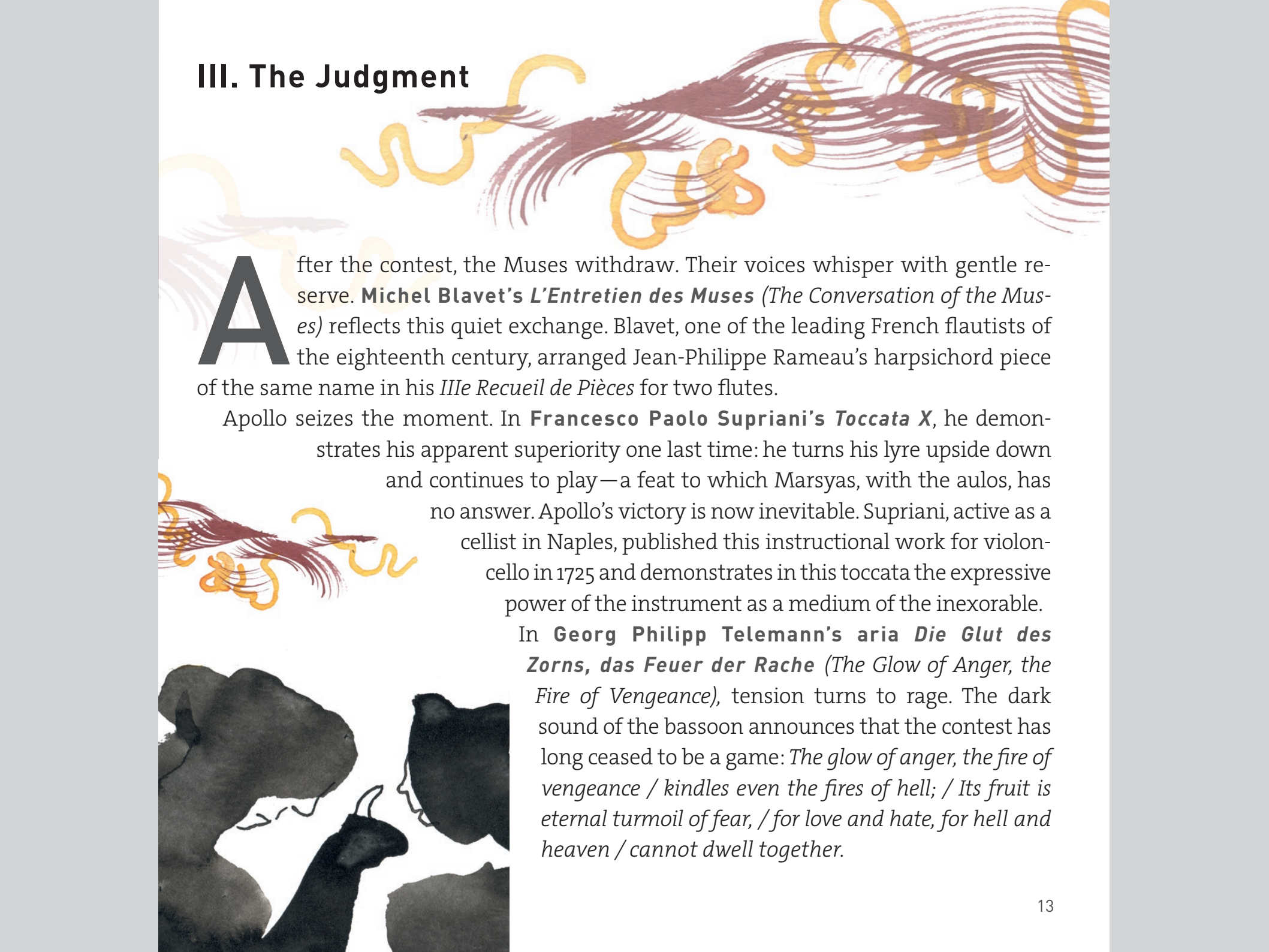
Nach dem Wettstreit ziehen sich die Musen zurück. Ihre Stimmen flüstern mit vorsichtiger Innigkeit. **Michael Blavets** *L'Entretien des Muses* („Das Gespräch der Musen“) spiegelt dieses intime Zwiegespräch wider. Blavet, einer der führenden französischen Flötisten des 18. Jahrhunderts, bearbeitete in seinem *IIIe Recueil de Pièces* J.-P. Rameaus gleichnamiges Cembalostück für zwei Flöten.

Apollo nutzt den Moment. In **Francesco Paolo Suprianis** *Toccata X* zeigt er ein letztes Mal seine scheinbare Überlegenheit: Er dreht seine Lyra um und spielt sie verkehrt herum – ein Kunststück, dem Marsyas mit dem Aulos nichts entgegensetzen kann. Dass Apollo als Sieger hervorgeht, ist damit unausweichlich. Supriani, als Cellist in Neapel tätig, veröffentlichte 1725 dieses Lehrwerk für Violoncello und zeigt in dieser Toccata die expressive Kraft des Instruments als Medium des Unerbittlichen.

In **Georg Philipp Telemanns** Arie *Die Glut des Zorns, das Feuer der Rache* schlägt die Spannung in Wut um. Der dunkle Klang des Fagotts kündigt an, dass der Wettkampf längst aufgehört hat, ein Spiel zu sein: *Die Glut des Zorns, das Feuer der Rache / brennt selbst der Höllen Feuer an. / Die Frucht ist ewigs Angstgetümmel, / weil Lieb' und Hass, weil Höll' und Himmel / nicht beieinander wohnen kann.*



III. The Judgment



After the contest, the Muses withdraw. Their voices whisper with gentle reserve. **Michel Blavet's** *L'Entretien des Muses* (*The Conversation of the Muses*) reflects this quiet exchange. Blavet, one of the leading French flautists of the eighteenth century, arranged Jean-Philippe Rameau's harpsichord piece of the same name in his *IIIe Recueil de Pièces* for two flutes.

Apollo seizes the moment. In **Francesco Paolo Supriani's** *Toccata X*, he demonstrates his apparent superiority one last time: he turns his lyre upside down and continues to play—a feat to which Marsyas, with the aulos, has no answer. Apollo's victory is now inevitable. Supriani, active as a cellist in Naples, published this instructional work for violoncello in 1725 and demonstrates in this toccata the expressive power of the instrument as a medium of the inexorable.

In **Georg Philipp Telemann's** aria *Die Glut des Zorns, das Feuer der Rache* (*The Glow of Anger, the Fire of Vengeance*), tension turns to rage. The dark sound of the bassoon announces that the contest has long ceased to be a game: *The glow of anger, the fire of vengeance / kindles even the fires of hell; / Its fruit is eternal turmoil of fear, / for love and hate, for hell and heaven / cannot dwell together.*

IV. Die Strafe · The Punishment



Als Strafe für seine Hybris wird Marsyas von Apollo am lebendigen Leibe gehäutet. **Alessandra Bellinos** Auftragskomposition **Marsýas** greift den Mythos im Bild des tanzenden Marsyas wieder auf und versteht sich zugleich als Hommage an Luigi Dallapiccola und dessen gleichnamiges Ballett. Ausgehend von einer kantigen rhythmischen Bewegung zeichnet die Musik Marsyas' übermütigen Tanz nach, dessen Figuren zunehmend düsterere Züge annehmen. Eine beharrliche rhythmische Zelle aus drei Tönen wird von einem drängenden Klangfluss umhüllt, der von einer Klangfarbe zur anderen wandert und schließlich unausweichlich auf die Häutung zutreibt. Spielgesten, die an Aulos und Lyra erinnern, verwischen die Grenzen zwischen Flöte und den übrigen Instrumenten.

In **Carlo Gesualdos *Moro, lasso, al mio duolo*** („Ich sterbe, matt vor Schmerz“) erreicht Marsyas' Leid seinen äußersten Punkt: Er stirbt. Die Chromatik sprengt jede stilistische Konvention des 16. Jahrhunderts und macht Tod und existenzielles Leid unmittelbar hörbar.

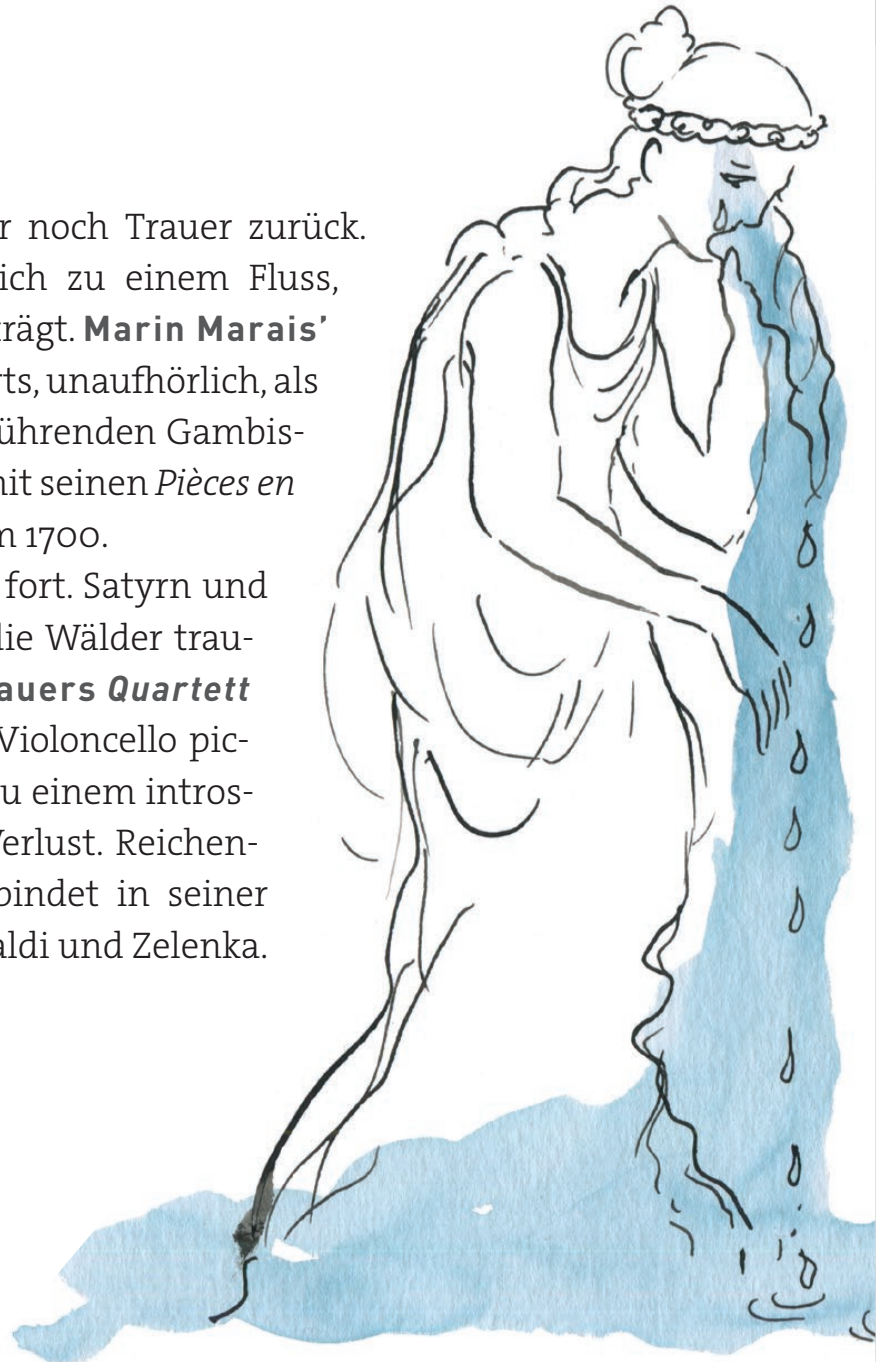
As punishment for his hubris, Marsyas is flayed alive by Apollo. **Alessandra Bellino's** commissioned composition, **Marsýas**, revisits the myth through the figure of the dancing Marsyas, while also serving as a homage to Luigi Dallapiccola and his ballet of the same name. Beginning with a jagged rhythmic motion, the music traces Marsyas' exuberant dance, whose figures gradually take on darker features. A persistent rhythmic cell of three notes is enveloped by an urgent flow of sound that moves from one timbre to another, ultimately driving inexorably toward the flaying. Gestures reminiscent of both aulos and lyre blur the boundaries between flute and the other instruments.

In **Carlo Gesualdo's *Moro, lasso, al mio duolo*** (*I die, alas, in my sorrow*), Marsyas' suffering reaches its utmost point: he dies. The chromaticism shatters every stylistic convention of the sixteenth century and makes death and existential suffering immediately audible.

V. Das Lamento

Nach der Gewalt bleibt nur noch Trauer zurück. Marsyas' Blut sammelt sich zu einem Fluss, der fortan seinen Namen trägt. **Marin Marais'** *Plainte* bewegt sich abwärts, unaufhörlich, als Zustand der Klage. Marais, einer der führenden Gambisten des französischen Barock, prägte mit seinen *Pièces en trio* den kammermusikalischen Stil um 1700.

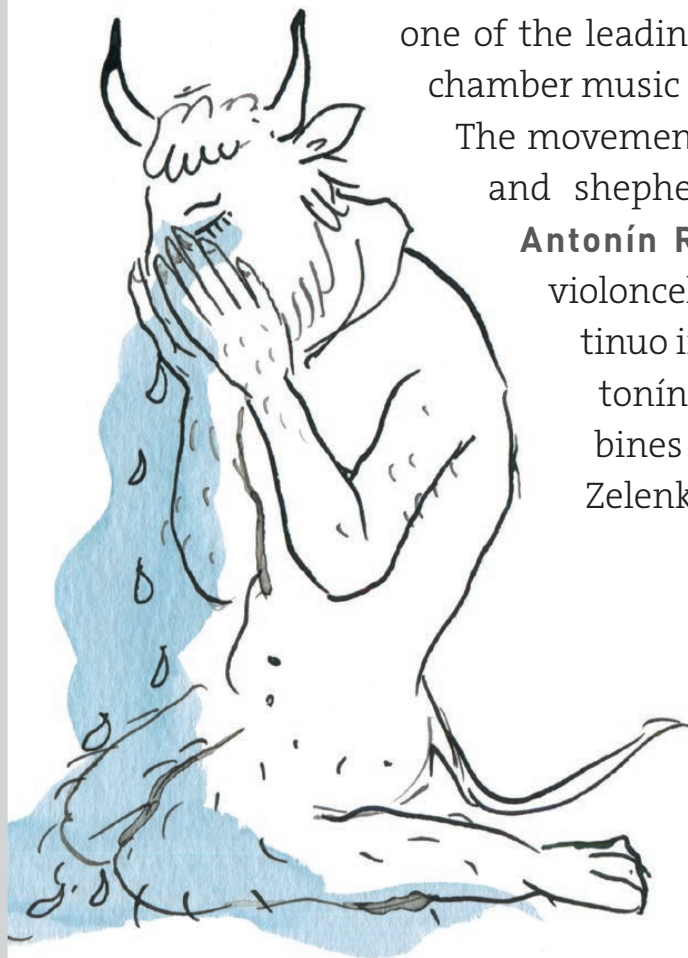
Die Bewegung der Klage setzt sich fort. Satyrn und Faune, Nymphen und Hirten, selbst die Wälder trauern um Marsyas. In **Antonín Reichenauers Quartett in g-Moll** verweben sich Fagott und Violoncello piccolo mit Violine und Basso continuo zu einem introspektiven Ausdruck von Trauer und Verlust. Reichenauer, als Organist in Prag tätig, verbindet in seiner Instrumentalmusik Einflüsse von Vivaldi und Zelenka.



V. The Lament

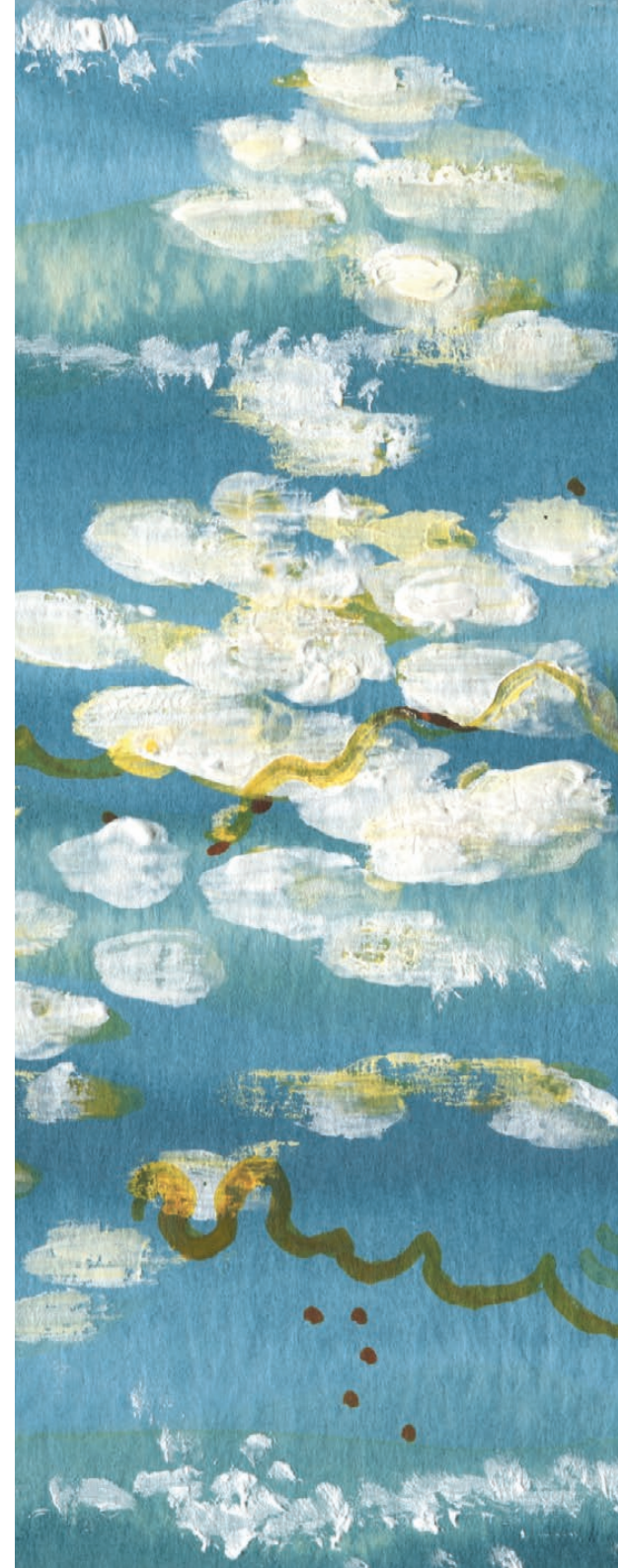
When the violence has passed, only grief remains. Marsyas' blood gathers into a river that from then on bears his name. **Marin Marais's *Plainte*** moves downward, ceaselessly, as a state of lament. Marin Marais, one of the leading viol players of the French Baroque, shaped the chamber music style around 1700 with his *Pièces en trio*.

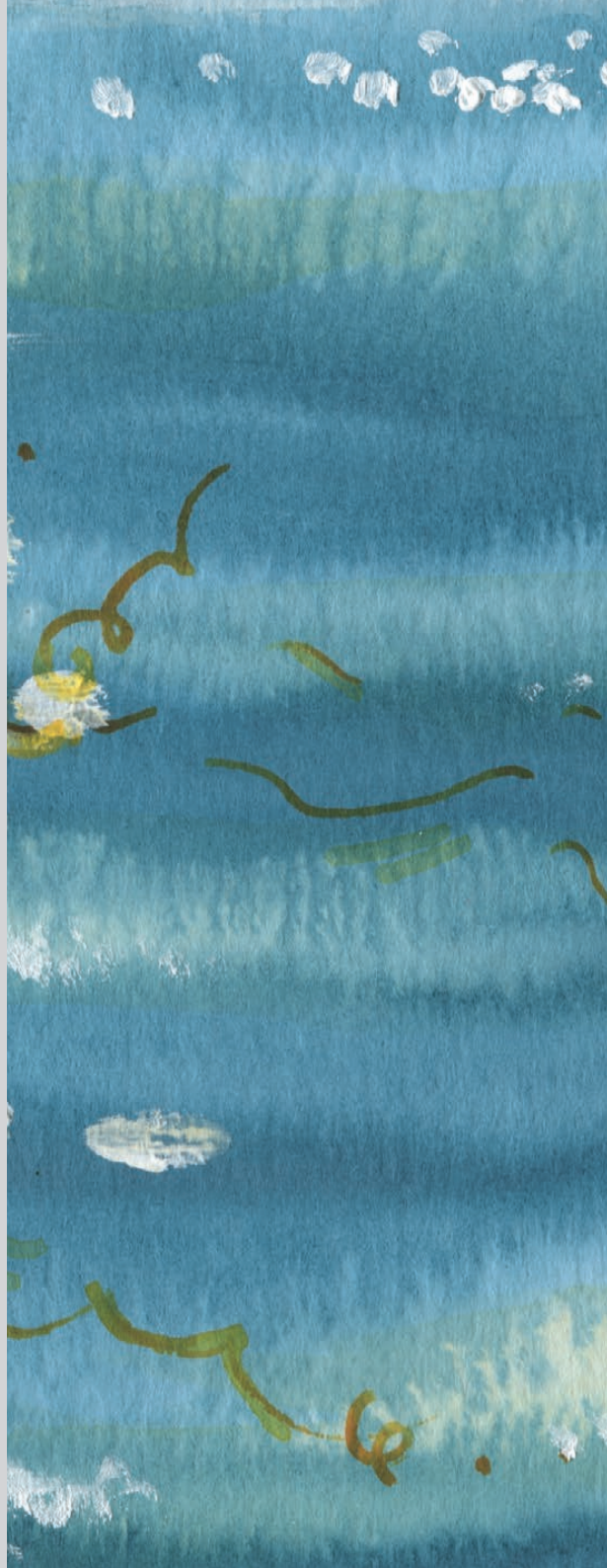
The movement of lament continues. Satyrs and fauns, nymphs and shepherds—even the forests mourn for Marsyas. In **Antonín Reichenauer's *Quartet in G minor***, bassoon and violoncello piccolo intertwine with violin and basso continuo in an introspective expression of grief and loss. Antonín Reichenauer, active as an organist in Prague, combines influences from Antonio Vivaldi and Jan Dismas Zelenka in his instrumental music.



VI. Marsyas' Echo

Marsyas' Körper vergeht – seine Musik nicht. **Johann Sebastian Bachs** Choralbearbeitung ***Schmücke dich, o liebe Seele*** klingt wie ein Echo, das nicht verstummt. Die Flöte trägt die Choralmelodie und schwebt über den übrigen Stimmen, leicht und unbeirrbar, als hätte sie nie aufgehört zu spielen. Die meditative Bewegung und der ruhige Fluss öffnen am Ende einen stillen Raum, in dem sich eine leise Botschaft der Hoffnung abzeichnet.





VI. Marsyas' Echo

Marsyas' body perishes—but his music does not. **Johann Sebastian Bach's** chorale setting ***Schmücke dich, o liebe Seele*** (*Adorn Yourself, O Dear Soul*) sounds like an echo that does not fade. The flute carries the chorale melody and floats above the other lines, light and unwavering, as though it had never stopped playing. The meditative motion and calm flow open, in the end, a quiet space in which a subtle message of hope takes shape.

Coda – Hautlos · Stripped Bare

Was uns an dieser Geschichte nicht loslässt, ist nicht die Hybris. Es ist die Haut. Musik, die unter die Haut geht, entsteht selten dort, wo alles sicher ist. Auf der Bühne heißt das: etwas wagen, sich zeigen, bevor man weiß, ob es trägt. Scheitern. Missverstanden werden. Im übertragenen Sinn: gehäutet werden. Bei Apollo ist dieses Unter-die-Haut-Gehen wörtlich zu verstehen: Nicht nur aus Zorn, sondern aus Unglauben und Neugier häutet er Marsyas. Wie kann ein Sterblicher so spielen? Er will ergründen, welche Kraft das ist – mit brutalen Mitteln. Apollo selbst bleibt auf Distanz. Seine Lyra trennt Klang und Körper. Der Aulos des Marsyas tut das nicht. Vielleicht ist das der Grund, warum Marsyas unser Namensgeber ist: weil wir glauben, dass Musik, die etwas bedeutet, den Spielenden etwas kostet. Sichtbarkeit. Verletzlichkeit. Den Mut, das Gesicht zu entstellen. Diesen Preis zahlen wir. Nur – vorzugsweise – nicht so wörtlich wie Marsyas.

What remains with us in this story is not hubris. It is the skin. Music that gets under your skin rarely arises from playing it safe. On stage, that means taking risks, showing oneself before knowing whether it will succeed. Failing. Being misunderstood. In a figurative sense: being flayed. With Apollo, this “getting under the skin” must be understood literally. Not only out of anger, but also out of disbelief and curiosity, he flays Marsyas. How can a mortal play like that? He wants to uncover what kind of power this is – by brutal means. Apollo himself remains at a distance. His lyre separates sound from body. Marsyas’ aulos does not. Perhaps that is why Marsyas gave us our name: because we believe that music that means something demands something of the performer. Visibility. Vulnerability. The courage to distort one’s face. That is the price we pay. Only – preferably – not quite as literally as Marsyas.



Die Künstlerinnen

Biografische Anmerkungen

Mit klarem Gespür für Gegenwart, Kontext und künstlerischen Dialog gestaltet das vierköpfige Ensemble **Marsyas Baroque** (Paula Pinn, María Carrasco Gil, Konstanze Waidosch und Sara Johnson Huidobro) konzeptstarke Programme mit Alter Musik. Die Musikerinnen widmen sich der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Originalklanginstrumenten und in eigenen Arrangements. Darüber hinaus arbeitet das Ensemble mit zeitgenössischen Komponist:innen zusammen und entwickelt interdisziplinäre Formate mit Gästen aus Musik, Theater, Tanz, Literatur und Bildender Kunst.

Marsyas Baroque konzertiert europaweit und ist regelmäßig auf renommierten Festivals zu Gast. 2024 erschien das Debütalbum des Ensembles mit Suiten von François Dieupart und Johann Sebastian Bach, das international breite Anerkennung fand.

Das deutsch-spanische Ensemble gründete sich 2019 anlässlich des Deutschen Musikwettbewerbs und wurde dort mit einem Stipendium des Deutschen Musikrats, der Aufnahme in die Bundesauswahl *Konzerte Junger Künstler* sowie dem Sonderpreis der Ensembleakademie Freiburg ausgezeichnet. Kurz darauf gewann Marsyas Baroque den 1. Preis beim Biagio-Marini-Wettbewerb.

www.marsyasbaroque.com

The Artists

Biographical Notes

With a keen sense of contemporary relevance, context, and artistic dialogue, the four-member ensemble **Marsyas Baroque** (Paula Pinn, María Carrasco Gil, Konstanze Waidosch und Sara Johnson Huidobro) creates bold, conceptually driven programs with early music. The musicians devote themselves to chamber music of the seventeenth and eighteenth centuries on period instruments and in their own arrangements. In addition, the ensemble collaborates with contemporary composers and develops interdisciplinary formats with guests from music, theater, dance, literature, and visual art.

Marsyas Baroque performs throughout Europe and is a regular guest at renowned festivals. In 2024, the ensemble's debut album featuring suites by François Dieupart and Johann Sebastian Bach was released to broad international acclaim.

The German-Spanish ensemble was founded in 2019 in connection with the Deutscher Musikwettbewerb, where it received a scholarship from the Deutscher Musikrat, admission to the *Konzerte Junger Künstler* concert series, and the special prize of the Ensemble Academy Freiburg. Shortly thereafter, Marsyas Baroque won first prize at the Biagio Marini Competition.

www.marsyasbaroque.com

Instrumente

Blasinstrumente

- [1] **Frühbarocke Sopranblockflöte in c"**, Andreas Schwob (2016)
- [3, 29] **Sopranblockflöte in c"** nach Denner, Sebastian Meyer (2019)
- [7] **Sixth flute in d"** nach Bressan, Joel Meyer (2024)
- [10–12] **Altblockflöte in g'** nach Bressan, Joel Meyer (2022)
- [14] **Voice flute in d'** nach Bressan, Ernst Meyer (2016)
- [20] **Altblockflöte in f'** nach Bressan, Joachim Rohmer (2013)
- [21] **Altblockflöte in g'** nach Ganassi, Andreas Schwob (2014)
- [23] **Altblockflöte in f'** nach Bressan, Sebastian Meyer (2018)
- [18, 24–27] **Fagott** nach Prudent, Peter de Koningh (1985)

Streichinstrumente

- [1, 5, 7, 10–12, 14, 18, 20–21, 23–27, 29]
Barockvioline (e,a,d,g), Mathias Hornsteiner (Mittenwald, 1781)
- [1] **Barockcello (g,c,F,B)**, Anonym (um 1780)
- [7, 10–12, 16, 18, 20]
Barockcello (a,d,G,C), Anonym (um 1700)
- [24–27, 29] **Violoncello Piccolo (d',a,d,G,C)**, Anton Bachmann (1782)
- [21, 23] **Viola da Gamba**, Hartmut Münzberg (1995)

Tasteninstrumente

- [1, 7, 9–12, 18, 20, 23] **2-manualiges Cembalo** nach Ruckers, Onno Peper (2002)
- [21, 24–27, 29] **Truhenorgel**, Johann Deblieck (2019)

Instruments

Wind Instruments

- [1] **Early Baroque soprano recorder in C"**, Andreas Schwob (2016)
- [3, 29] **Soprano recorder in C"** after Denner, Sebastian Meyer (2019)
- [7] **Sixth flute in D"** after Bressan, Joel Meyer (2024)
- [10–12] **Alto recorder in G'** after Bressan, Joel Meyer (2022)
- [14] **Voice flute in D'** after Bressan, Ernst Meyer (2016)
- [20] **Alto recorder in F'** after Bressan, Joachim Rohmer (2013)
- [21] **Alto recorder in G'** after Ganassi, Andreas Schwob (2014)
- [23] **Alto recorder in F'** after Bressan, Sebastian Meyer (2018)
- [18, 24–27] **Bassoon** after Prudent, Peter de Koningh (1985)

String Instruments

- [1, 5, 7, 10–12, 14, 18, 20–21, 23–27, 29] **Baroque violin (E, A, D, G)**, Mathias Hornsteiner (Mittenwald, 1781)
- [1] **Baroque cello (G, C, F, B $\flat$)**, anonymous (c. 1780)
- [7, 10–12, 16, 18, 20] **Baroque cello (A, D, G, C)**, anonymous (c. 1700)
- [24–27, 29] **Violoncello piccolo (D', A, D, G, C)**, Anton Bachmann (1782)
- [21, 23] **Viola da gamba**, Hartmut Münzberg (1995)

Keyboard Instruments

- [1, 7, 9–12, 18, 20, 23] **Two-manual harpsichord** after Ruckers, Onno Peper (2002)
- [21, 24–27, 29] **Chamber organ**, Johann Deblieck (2019)

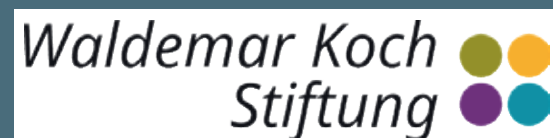
QR-Code zu den Texten der Lesung
QR code for the read texts (English translation)



Danksagung

Timur Işık
Felix Schauren
Anke Bär
Erik Bosgraaf
Alfredo Bernardini
Paula Sagastibelza
Nadine Remmert
Giovanni Graziadio
Benny Aghassi
Selma & Hauke

Waldemar Koch Stiftung Bremen
Zentrum für Kunst Bremen
sowie allen privaten Spender:innen



Acknowledgements

Timur Işık
Felix Schauren
Anke Bär
Erik Bosgraaf
Alfredo Bernardini
Paula Sagastibelza
Nadine Remmert
Giovanni Graziadio
Benny Aghassi
Selma & Hauke

Waldemar Koch Foundation Bremen
Centre for Art Bremen
as well as all private donors



GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at the Sendesaal Bremen, Germany

September, 30 – October, 3, 2025

Recording Producer/Tonmeister: Piotr Furmanczyk

Editing: Piotr Furmanczyk

Text: Marsyas Baroque

Photography: Sophia Hegewald

Illustrations: Anke Bär

Translation: Erik Lloyd Dorset

Booklet Editor: Johanna Brause

Graphic Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2026 GENUIN classics, Leipzig, Germany

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