

cpo

Christopher Tye

In Nomine

Works for Recorder Consort
Boreas Quartett Bremen & Han Tol



radiobremen 



Christopher Tye

Free from all • In Nomine **Music by Christopher Tye**

John Taverner (ca. 1490–1545)

- | | | |
|----------|---|------|
| 1 | In nomine (1. EC, 2. JB, 3. JF, 4. LM) | 2'02 |
|----------|---|------|

Christopher Tye (ca. 1505–ca. 1572)

- | | | |
|-----------|--|------|
| 2 | In nomine Reporte (JF, JB, HT, EC, LM) | 1'34 |
| 3 | In nomine Surrexit non est hic (JB, HT, LM, EC, JF) | 2'20 |
| 4 | In nomine Crye (HT, JF, JB, EC, LM) | 1'32 |
| 5 | Dum transisset Sabbatum III (EC, HT, JB, LM, JF) | 4'27 |
| 6 | In nomine Howld fast (JF, JB, HT, EC, LM) | 1'19 |
| 7 | In nomine Seldom sene (JF, JB, HT, EC, LM) | 1'35 |
| 8 | In nomine Blamles (JF, EC, HT, JB, LM) | 2'14 |
| 9 | Laudes Deo (HT, LM, JB, EC, JF) | 1'46 |
| 10 | In nomine Rounde (HT, EC, JB, JF, LM) | 1'56 |
| 11 | In nomine à 4 (JF, JB, EC, LM) | 2'05 |

12	In nomine Re la re (JF, EC, HT, JB, LM)	1'07
13	In nomine à 6 (HT, JB, AJ, EC, JF, LM)	2'30
14	Christus resurgens (HT, JB, EC, JF, LM)	2'40
15	In nomine Free from all (EC, LM, JB, HT, JF)	1'30
16	In nomine Trust (JF, JB, HT, EC, LM)	1'54
17	In nomine Saye so (HT, EC, JB, JF, LM)	1'16
18	In nomine I come (JF, EC, HT, JB, LM)	1'30
19	Dum transisset Sabbatum II (EC, LM, JB, HT, JF)	4'18
20	In nomine My deathe bedde (JB, HT, LM, EC, JF)	2'35
21	In nomine Weepe no more Rachell (JB, HT, LM, EC, JF)	2'20
22	In nomine Rachel's Weepinge (EC, LM, JB, HT, JF)	2'25
23	Amavit eum Dominus (HT, LM, JB, EC, JF)	2'55
24	Rubum quem (JF, HT, EC, JB, LM)	0'53
25	In nomine Farewell my good 1, for ever (HT, EC, JB, JF, LM)	2'04
26	In nomine Follow me (JF, JB, HT, EC, LM)	2'15
27	In nomine Beleve me (JF, EC, HT, JB, LM)	1'54

28 **In nomine à 5** (HT, LM, JB, EC, JF) 2'25

29 **O lux beata Trinitas** (HT, JB, EC, JF, LM) 2'23

T.T.: 61'59

Boreas Quartett Bremen & Han Tol

Boreas Quartett Bremen:

Recorder:

Jin-Ju Baek (JB)

Elisabeth Champollion (EC)

Julia Fritz (JF)

Luise Manske (LM)

Han Tol (HT, Tracks 2–10, 12–29)

Annette John (AJ, Track 13)

Quellen/Scores:

John Taverner: Oxford, Bodleian Library MSS. Mus. Sch. e. 376–381

Christopher Tye: London, British Library GB-Lbm Add. 31390

Christopher Tye, vierstimmiges In Nomine: Oxford, Bodleian Library, D 212–216

Instrumentarium:

Die Renaissance-Blockflöten, die wir für diese Aufnahme verwenden, sind Kopien von Originalinstrumenten der Familie Schnitzer aus Nürnberg. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren viele Mitglieder der Familie als Instrumentenbauer tätig, etwa Sigmund I. (gest. 1557), der auch außerhalb Deutschlands „wie dann zu Rom und allenthalben in Italien, auch Frankreich“* große Bekanntheit erlangte und besonders für seine „grossen übermässigen Pfeifen“* berühmt war.

Erhaltene Instrumente der Familie Schnitzer werden in Museen in Braunschweig, Brüssel, Kopenhagen, Wien und Meran aufbewahrt.

Unser Renaissance-Consort wurde 2011 von Peter van der Poel gebaut und umfasst:

- 1 Sopranblockflöte in c2
- 2 Altblockflöten in g1
- 1 Altblockflöte in f1
- 1 Tenorblockflöte in d1
- 3 Tenorblockflöten in c1
- 2 Bassettblockflöten in g
- 1 Bassettblockflöte in f
- 2 Großbassblockflöten in c

von Adriana Breukink:

- 2 Subbassblockflöten in F
- Alle Flöten sind aus Ahorn hergestellt, Stimmtön A=465 Hz, mitteltönig.

*Johann Neudörffer/Andreas Gulden: Des Johann Neudörffer [...] Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 [...], hrsg. von G.W.K. Lochner, Wien 1875, S. 171, zit. in Adrian Brown/ David Lasocki, Blockflötenbauer der Renaissance Teil 3, TIBIA 2007/3



Han Tol (© Anke Peters)



Boreas Quartett Bremen (© Alasdair Jardine)

Selten liefert eine Musikhandschrift so deutliche Hinweise darüber, wie ihr Inhalt aufgeführt werden soll, wie das „booke of In nomines & other solfainge songes of v: vi: vii: & viii: p[ar]ts for voyces or Instrumentes“ (GB-Lbm Add. 31390, entstanden um 1578): Sie ist nicht dafür konzipiert, auf ein Pult gestellt, sondern auf einen Tisch gelegt zu werden. Die Stimmen verlaufen jeweils an den äußeren Kanten des Lesefeldes, so dass alle der um den Tisch gruppierten Musiker bequem ihre Stimme verfolgen können. Von jeder Seite gesehen steht die gegenüberliegende Stimme also gleichsam Kopf, die rechte und linke Stimme hochkant. Eine weitere Stimme kann sich in der Mitte dieser „Windrose“ befinden. Aufführungspraktisch bedeutet das: Die Musiker bilden einen Kreis um die Handschrift. Es handelt sich also nicht um Musik für großes Publikum, sondern um sehr intime, den Zuhörer nur als Außenstehenden zulassend. Die Ausführenden dagegen können auf ideale Art und Weise miteinander kommunizieren. Offensichtlich war auch der Schreiber der Handschrift – wahrscheinlich der Organist Clement Woodcock – Teil dieses Kreises, weshalb er beim Notieren auf die genauen Titel der Stücke verzichten konnte. Spärliche Andeutungen waren für die interne Verständigung ausreichend. Somit wird also nicht nur das Publikum, sondern auch die Nachwelt zum Zaungast, und sie werden zur Spekulation über das dahinter sich Verbergende eingeladen. Dieses Guckloch erlaubt nur eine sichere Erkenntnis: Viele der Kompositionen basieren auf dem berühmten Cantus firmus *In nomine*, ein „roter Faden“, ein grund- und strukturgebendes Element, durch welches **John Taverner** (ca. 1490–1545) seine musikalische DNA legte. Sie stammt aus seiner Messe *Gloria tibi Trinitas*, in deren letztem Abschnitt des *Sanctus* (*Benedictus qui venit in nomine Domini*) er die Antiphon für den ersten Vesperegotdienst zum Kirchenfest Trinitatis als Grundlage nimmt. Taverner setzt diesen Teil

der sonst sechsstimmigen Messe nur vierstimmig und die vollständige Choralmelodie nur hier in gleichmäßigen Breven in den Alt. Diese klare Strukturierung bot das Potential für unzählige neue kontrapunktische Stimmen, die darum herum angeordnet werden konnten, wie bald von anderen Komponisten erkannt wurde.

Somit wird Taverners *In nomine*, welches man in der vorliegenden Aufnahme sozusagen als Mutter aller *In nomines* zu hören bekommt, ab seiner Entstehung um 1528 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts auch als Einzelstück außerhalb seines ursprünglichen liturgischen Kontextes Verwendung finden, entweder in Form von vier untextierten Stimmen als Consort, als Bearbeitung für Tasteninstrument, mit lateinischem oder englischem Text als Fassung für Gesang mit Lautenbegleitung. Die untextierten Fassungen übernehmen den Titel *In nomine* und bilden somit den Ursprung dieser für die englische Instrumentalmusik so charakteristischen Gattung. Im Laufe der Zeit war diese einigen „Modeerscheinungen“ unterworfen. So gab es ab 1540 zahlreiche Musiker vom Festland am englischen Hof, welche die heimischen Komponisten mit einem stark durchgearbeiteten imitierenden Kontrapunkt beeindruckten, den diese auf ihre *In nomine*-Sätze übertrugen. Zwar bleibt dabei der Cantus firmus erhalten, die darum liegenden Stimmen werden aber so kunstvoll ausgearbeitet, dass die Hommage an Taverner verblasst. Neben diesen Kompositionen, die quasi dem motettischen Prinzip folgen, setzt sich außerdem mehr und mehr eine instrumentale Idiomatik durch, die darüber hinaus durch die zunehmende Fünfstimmigkeit geprägt ist. So ist auch – bis auf wenige Ausnahmen – das wohl umfangreichste *In Nomine*-Oeuvre von **Christopher Tye** (ca. 1505–ca. 1572) fünfstimmig. Es weist eine enorme Vielfalt an Charakter, Stil und Kompositionsprinzipien auf. Die sowohl englischen als auch lateinischen Bezeichnungen lassen die Realität erkennen,

mit welcher sich alle englischen Komponisten geistlicher Musik im Hin und Her des Entstehens der Anglikanischen Kirche auseinandersetzen mussten: die eigene Karriere nicht unter die Räder kommen zu lassen, im richtigen Moment ganz bewusst Farbe zu bekennen oder sich den gegebenen Umständen unterzuordnen. Im Falle von Tye lässt sich vermuten, dass die Ereignisse seines Lebens, seine Einstellung zu den religiösen Umstürzen ähnlich verklausuliert waren wie die Bedeutung der geheimnisvoll anmutenden Namen seiner Kompositionen. Dass er in erster Linie ein Kirchenmusiker war, steht allerdings außer Frage. Dass er eine fundierte Ausbildung in Cambridge und Oxford genossen hat, verrät der doppelte Dokortitel; seine langjährige Tätigkeit als *Master of the choristers* an der Kathedrale von Ely ist unbestritten und seine Nähe zum Königshaus zumindest aus der einen oder anderen Widmung oder Anspielung belegbar. Ein lückenloses Bild seines Lebensweges ergibt sich daraus aber nicht. Und genauso wird es uns nicht gelingen, aus Titeln wie *Trust* oder *Weepe no more Rachell* herauszulesen, ob es sich um verstümmelte Bezeichnungen von Anthems handelt, ob Tye etwas lautmalischer umsetzen wollte oder den Ausführenden zuzuwinkelt: *Howld fast!* (In diesem Stück steht der Cantus firmus in einem anderen Metrum als die übrigen Stimmen.) Es könnte sogar sein, dass die Titel gar nicht von ihm stammen, da sie erst in posthum entstandenen Sammelhandschriften enthalten sind. Ein liturgischer – und somit religiöser – „Kern“ ist allerdings nicht nur den *In nomine*-Kompositionen durch ihren Cantus firmus mitgegeben. So folgt *Amavit*, was den Cantus firmus nicht enthält, nicht nur im *sogetto*, sondern auch im weiteren Verlauf dem Anthem *I lift my heart to thee*, und wenn sich auch die beiden Fassungen etwas unterscheiden, so kann die Bezugnahme kein Zufall sein. Doch zeigt sich gerade in diesen wenigen Veränderungen die „musikalisch-instrumentale“

Übersetzung: So setzt Tye statt Tonrepetitionen in der vokalen Fassung lange Töne in der instrumentalen, da ja keine Silben untergebracht werden müssen. In *Crye* dagegen ist es gerade die schnelle Tonrepetition des *sogettos*, welche gar keinen Text zu dulden scheint. Tye sucht also bewusst nach einer idiomatischen Instrumentalsprache, wie sie sich auch in einem zum Teil sehr großen, den vokalen überschreitenden Ambitus (wie in *Rounde*) niederschlägt. In *Re la re* wird durch die bloße Solmisierung des *sogettos* von vornherein ein Bezug zu einem Text ausgeschlossen, weshalb sich Tye auch weniger um Sanglichkeit als um die Stille von Spielübermut zu kümmern scheint. Eindrucksvoll wird im einzigen vierstimmigen Stück die Oberstimme von den übrigen isoliert und spielt den Cantus firmus allein in quälender Höhe.

Tye verrät uns also in den meisten Fällen seine Inspirationsquelle nicht. Erst recht nicht bei Stücken, die überhaupt keinen Titel tragen. Sowohl den Ausführenden als auch den Zuhörenden bietet sich somit die Möglichkeit der Kontemplation (*Death bed*), und auch der Demut, auf welche der Schreiber der Handschrift GB-Lbm Add. 31390, aus der fast alle hier erklingenden Kompositionen stammen, nicht versümmte hinzuweisen: *Vermis et non homo* – „Ein Wurm bin ich und kein Mensch“ – dieses Zitat aus dem 22. Psalm ist dem Buch als Motto vorangestellt.

Doch auch damit kann jeder gedanklich tun, was er will. Wie mit der Musik selbst: sie erscheint, aufgebaut auf einem sehr strengen Gefüge polyphoner Regeln, voller Suggestionen und voller Freiheit.

Angelika Moths

Boreas – der Gott des Nordwindes – gab dem Blockflöten-Quartett seinen Namen. Wind, also Atemluft, bringt die Instrumente zum Klingen, auf denen das Boreas Quartett Bremen Musik der Blütezeit des Consorts spielt. In der Presse werden die vier Musikerinnen gelobt für ihre „klang sinnliche Meisterschaft“, ihre „lebendige, große Ausdruckskraft, überragende Technik, perfekte Intonation und unglaubliche Präzision im Zusammenspiel“.

Das BQB steht für das Eintauchen in den reichen, satten Klang der Consortmusik und verbindet diese mit ausdrucksstarken Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Gepäck: ein Instrumentarium von über 40 Flöten verschiedener Bauart und Größe, darunter ein zwölfteiliges Renaissance-Consort von Peter van der Poel, gebaut nach Originalinstrumenten des 16. Jahrhunderts.

Jin-Ju Baek, Elisabeth Champollion, Julia Fritz und Luise Manske studierten von 2004 bis 2009 gemeinsam an der Hochschule für Künste Bremen im Fachbereich Alte Musik Blockflöte bei Prof. Han Tol. 2014 erhielt das BQB im Finale des Deutschen Musikwettbewerbs ein Stipendium des Deutschen Musikrats und wurde in die 59. „Bundesauswahl Konzerte Junger Künstler“ aufgenommen. 2012 gewann das Boreas Quartett Bremen den Förderpreis Alte Musik des Saarländischen Rundfunks und der Fritz-Neumeyer-Akademie in Saarbrücken sowie den Publikumspreis. Das BQB wird unterstützt von der Stiftung Laudate, Cantate (Bremen) und spielte u. a. beim Musikfest Bremen, beim MDR Musiksommer, bei den Tagen Alter Musik Saarbrücken, Musica Antica Urbino (I), Taiwan International Recorder Festival, Concentus Moraviae (CZ), baroque mürz (A), Life I Live Festival (NL), Musica Viva Osnabrück und im Studio für Neue Musik Siegen.

Han Tol hat eine Professur an der Hochschule für Künste in Bremen inne und ist Gastprofessor an der „Jacob's School of Music“, der Universität von Bloomington, Indiana (USA). Er ist gern gesehener Gastdozent an renommierten Musikinstituten in Wien, Genf, Freiburg, Jerusalem, Baltimore, New York, Tokio, Seoul, Hongkong und Taipeh. Sein Konzertleben ist bemerkenswert vielseitig. Mit seinen Ensembles La Dada und La Fontegara Amsterdam hat er jahrelang ein umfassendes Repertoire erforscht, aufgeführt und aufgenommen. Von 1999 bis 2007 war er Mitglied des Flanders Recorder Quartet. Zahllose Konzertreisen mit dieser Gruppe sowie mit dem Freiburger Barockorchester und dem Balthasar-Neumann-Ensemble führten ihn zu den wichtigsten Konzertsälen in Europa, Amerika und im Fernen Osten. Man kann Han Tols klangvolles Blockflötenspiel auf Aufnahmen bei Teldec, Hyperion, Harmonia Mundi, EMI, OPUS 111, Aeolus und Globe hören. Auf seinen Reisen begleitet ihn eine Auswahl seiner auserlesenen Blockflötensammlung, darunter eine Altblockflöte aus Elfenbein, um 1700 gebaut von Johann Benedikt Gahn aus Nürnberg.

Das Consort: ein Zusammenspiel von mehreren gleichen oder verschiedenen Instrumenten wie Violinen, Gamben, Lauten oder eben Blockflöten. Schon Samuel Pepys schrieb in seinem berühmten Tagebuch (um 1670) von den bewegenden Eigenschaften dieses hölzernen Blasinstruments: „...it is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife; that neither then, nor all the evening going home, and at home, I was able to think of anything else...“ („...der Klang ist so süß, dass er mich betörte, und tatsächlich umfing er meine Seele, dass ich davon geradezu krank wurde, so, wie ich es früher war,

als ich mich in meine Frau verliebte; und weder dann, noch am gesamten Abend auf dem Weg nach Hause, noch zu Hause konnte ich an etwas anderes denken...”)

Instruments:

The Renaissance recorders that we used for this recording are copies based upon originals built by members of the Schnitzer family from Nuremberg, Germany. The Schnitzers were active as instrument makers during the first half of the 16th century. Sigmund I (d. 1557) became well-known, also outside Germany, “in Rome and all over Italy as well as in France”. He was particularly lauded for his “oversized flutes”.*

Surviving examples of Schnitzer instruments can be found in the museum collections of Braunschweig, Brussels, Copenhagen, Vienna and Merano.

The Renaissance consort upon which we perform was built by Peter van der Poel in 2011 and comprises the following instruments:

- 1 Soprano recorder in c2
- 2 Alto recorders in g1
- 1 Alto recorder in f1
- 1 Tenor recorder in d1
- 3 Tenor recorders in c1
- 2 Bassett recorders in g
- 1 Bassett recorder in f
- 2 Bass recorders in c

by Adriana Breukink:

- 2 Great bass recorders in F

The consort is hewn from maple wood and tuned in meantone temperament at a pitch of $a = 465$ hz.

*Johann Neudörffer/Andreas Gulden: Des Johann Neudörffer [...] Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 [...], ed. G.W.K. Lochner, Vienna 1875, p. 171, quoted in: Adrian Brown/David Lasocki, Blockflötenbauer der Renaissance Teil 3, TIBIA 2007/3

The “booke of In nomines & other solfainge songes of v: vi: vii: & viii: p[ar]ts for voyces or Instrumentes” (GB-Lbm Add. 31390, created c.1578) provides us with rare clues about the way to interpret its content; the format of the manuscript is not such that it can be balanced upon and read from a music stand, but must be placed flat on a table. The individual parts are written on the outer edge of the pages thus easily visible to the musicians that comfortably arrange themselves around it. From each position, the opposing part is upside down on top, whereas, on the respective right and left areas, melodies are seen to be printed sideways. An additional part can be placed in the centre of the “compass”. This manner of performing, seated in a rather closed circle, seems to clearly imply that this music is not meant to resound in front of a large audience, rather it was intended for an intimate gathering, in private venues. It is a setting that creates the ideal environment for intricate communication between the players. It seems evident that the scribe of this manuscript, probably the organist Clement Woodcock, was also part of this circle which could account for the fact that he refrained from writing down the precise title of each piece. Apparently, a cryptic hint was sufficient for communal understanding among the members of this private affair. One thing we know for certain: Many of the compositions in this collection are based upon the famous *In nomine* cantus firmus, the melody that forms a structural and basic element, imprinted with the musical DNA of its creator, John Taverner (1490–1545). It occurs in the last section of the Sanctus (*Benedictus qui venit in nomine Domini*) of his mass *Gloria tibi Trinitas*, in which he takes the antiphon for the first Vesper in the Festival of the Holy Trinity as a basis. In a fascinating exception to the rule Taverner transforms this passage of the six-part mass into one for only four voices, putting the choral melody completely in the alto

part in striking, equal breves. This compositional innovation cleared the way to create innumerable contrapuntal variations in which to envelope the *In nomine*, a fact that was quickly acknowledged by many other composers. Taverner’s *In nomine* is presented to the listener of this recording as a sort of mother of all *In nomines*. Whether in the form of an instrumental consort piece, as an arrangement for a keyboard instrument, or for voice with lute accompaniment with a Latin or English text, it was used, from its inception around 1528 until the middle of the sixteenth century, as an independent work, detached from its original liturgical context. The textless versions took the title *In nomine*, giving birth to this quintessentially characteristic genre in English instrumental music. In the course of time it fell victim to some fashionable developments. From 1540 onwards countless musicians from the Continent were active at the English court. They impressed the endemic composers with their powerful, ornate and imitative counterpoint, which the English transferred to their *In nomine* renditions. Although they managed to keep the cantus firmus in its original form, the surrounding parts were so artfully worked out, that only a reminiscent and distant homage to Taverner remained. Moreover, an instrumental idiom appeared which makes increasing use of five parts. This is also the prevailing setting in the most extensive *In nomine* oeuvre by Christopher Tye (ca. 1505 – ca. 1572).

This repertoire demonstrates an overwhelming diversity of character, style and compositional principles. The titles in both Latin and English signal the harsh reality with which all English composers of religious music had to cope: The back and forth between England’s creation of the Anglican Church and its temporary return to Catholicism put their careers under great pressure to be nearly prescient and follow suit accordingly, subservient to the whims of the religious circumstances. In Tye’s case

it is to be presumed that the events in his life, his attitude regarding the fluctuating religious affiliations, were similarly hampering and it is quite conceivable that only a small circle was privy to the meanings of the secretive titles of his compositions. It is without question that church music formed his main subject. It is also known that he received his fundamental training at Cambridge and Oxford where he earned a double doctor title and performed in his long-lasting position as *Master of the choristers* at the cathedral of Ely. Some dedications and hints in the manuscript also allude to his closeness to the royal court. Despite the existence of a plethora of bits of information, a clear and complete sketch of the many paths Tye's life took still eludes us. This hiatus in our knowledge means that we are unable to make definite sense out of titles such as *Trust* or *Weepe no more*; were they perhaps permutations of anthem titles? Was Tye word painting or winking at the performer, when he wrote: *Howld fast*? (In this piece the cantus firmus is set in another meter than the other parts!) To complicate matters even more, there is the possibility that some of the titles may have been penned by a different hand, as the works are comprised in posthumously created collections.

The liturgical – and thus religious – root of the *In nomine* compositions is not only perceptible because of their use of the cantus firmus. *Amavit* is the instrumental rendition of the anthem *I lift my heart to thee* and, if the two versions differ in detail, so their similarity can not be accidental. It is precisely in the differences between the two versions where we sense the “musical-instrumental” translation: Tye substitutes the tone repetition of the syllables in the vocal version with long notes in the instrumental rendition to make up for the lack of a text. In *Crye*, on the other hand, it is the fast repetition of one tone in the *soggetto*, or subject, that doesn't seem to

allow the placing of a text. Tye is clearly searching for a specific instrumental idiom, which is also illustrated by the sometimes extreme ambitus in, for example, *Rounde*, which surpasses the limits of the vocal range. In *Re la re*, owing to the use of a solmisation of the subject, in a *priori* disregard for any relationship with a possible text, Tye seems less interested in melodiousness than in appeasing the daring of the players. Strikingly, in a piece with the description Tye, one lonely part was isolated from the rest of the ensemble by its tormenting placement in the instrument's highest register.

In most instances Christopher Tye is not willing to divulge his source of inspiration, which is particularly apparent where the works do not carry a title at all. For the players as much as for the audience, this repertoire provides space for contemplation (*Death bed*), but also, and perhaps predominantly, for humility. As is pointed out by the scribe of the manuscript GB-Lm Add. 31390, in which all the compositions that are heard on this cd are united: *Vermis et non homo* – “A worm I am and not a human being” – this quote from the 22nd psalm precedes the collection in the form of a motto.

Yet again, this too may be interpreted as anyone sees fit. It is as in this music; built upon a very rigorous system of polyphonic rules, yet full of suggestions, full of freedom.

Angelika Moths
Translation: Shelly Greenberg

Boreas, god of the north wind, gave the recorder quartet its name: Wind, air, and breath bring the recorders to resound. The Boreas Quartett Bremen plays music from the heyday of the consort. An evening with BQB immerses you in the rich full sound of the consort, while music of the 20th and 21st century adds a modern dimension. The musicians play over 40 flutes of different sizes and construction, including a twelve part Renaissance consort.

Jin-Ju Baek, Elisabeth Champollion, Julia Fritz and Luise Manske studied from 2004 until 2008 in the Early Music department at the “University of the Arts” in Bremen, Germany, under the tutelage of Professor Han Tol. In 2014 the quartet was awarded a scholarship of the German Music Council (Deutscher Musikrat) in the final round of the German Music Competition (Deutscher Musikwettbewerb). In 2012 the quartet won first prize and audience prize of the Early Music competition run by Saarland radio and the Fritz-Neumeyer-Akademie in Saarbrücken, Germany.

The quartet is supported by the foundation “Laudate, Cantate” (Bremen) and has appeared in festivals such as Musikfest Bremen, MDR Musiksommer, Musica Antica Urbino (I), Tage Alter Musik Saarbrücken, Taiwan International Recorder Festival, Conventus Moraviae (CZ), baroque mürz (A), Life I Live Festival (NL), Musica Viva Osnabrück, Studio für Neue Musik Siegen.

For more than 25 years **Han Tol** has been traversing Europe, the U.S. and the Far East as a soloist, as an ensemble leader and player and as a teacher. He is the Professor of recorder at the “Hochschule für Künste” in Bremen, Germany and is a frequently invited guest teacher at renowned music institutions in Vienna, Geneva, Freiburg, Jerusalem, Baltimore, New York, Tokio,

Seoul, Hong Kong, Taipei and more. In 2008 Han Tol was honored with a guest professorship at the “Jacob’s School of Music” of the University of Indiana at Bloomington, USA. As a member of the outstanding “Flanders Recorder Quartet”, Han Tol performed 600 concerts around the world and made numerous CD recordings. Throughout the years he has worked regularly as an orchestral musician. Of particular note have been his performances in the guise of a recorder-playing clown, in productions with the “Balthasar Neumann Ensemble” of Freiburg, Germany. Han Tol can be heard on his many CD recordings for Teldec, Hyperion, Harmonia Mundi, EMI, Opus 111, Aeolus, Carus and Globe.

The term “**consort**” refers broadly to a group of instruments playing together. A “whole consort” is an ensemble that consists of one family of instruments in different sizes, e.g. recorders or viols. In his famous diary, written around 1670, the English diplomat Samuel Pepys described how he went to the theatre one evening and heard the magical sound of a recorder consort: “... *it is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife; that neither then, nor all the evening going home, and at home, I was able to think of anything else...*”



Boreas Quartett Bremen (© Wolfram Knelangen)



Boreas Quartett (© Wolfram Knelangen)

cpo 777 897-2