

Amsterdam
Loeki Stardust Quartet



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 19403

Fugue Around The Clock



SUPER AUDIO CD

Stereo
Multi-ch

Fugue Around The Clock



Since the early 18th century, fugue has been regarded as one of the great compositional forms. It requires skilful counterpoint allied to harmonic facility in order to create a satisfying whole from the fugue's restrictive formal demands. Indeed, for many universities and conservatoires the writing of a fugue has long been regarded as the greatest test of contrapuntal and harmonic ability. Even into the 20th century, the Paris Conservatoire locked students away individually with only a pen, paper and fugue subject for company in order to test their technical skill. Such revered status was not acquired overnight, however, and the roots of the fugue are to be found back in the 14th-century.

The Latin word 'fuga' is derived from both 'fugere' (to flee) and 'fugare' (to chase). Principally associated with the terms 'caccia' and 'chace' (both referring to the hunt or the chase, 'caça' in Spanish), 'fuga' was initially used as a simple description of the technique of making one voice chase another. Since one voice is chasing, it naturally follows that another must be fleeing. It is in 15th-century vocal music that we begin to see the buds of fugue as we know it today. Where the word 'fugue' had previously referred to individual points of imitation or to any piece in which a single melody was used canonically, it was now applied to the technique of making a composition solely from the contrapuntal use of a single melody. Tinctoris in his 1472 dictionary of musical terms defined 'fugue' as 'the sameness of voice parts in a composition'.

By the 16th century, a fugue was most likely to appear in a motet or mass and was structured in such a way that entries occurred on the final and dominant notes of the mode and a new entry began only after the previous statement was complete. The religious context of the mass and motet ensured that with the rise of humanism came a resultant decline in vocal fugues. Instrumental music, however had no text and it was in the 'ricercare', as well as the 'canzona' and 'fantasia', that the

systematisation of fugal techniques took place. Both Palestrina and Frescobaldi have been singled out numerous times throughout history as exemplary composers of fugues. In addition to these composers perhaps the most well-known fugal practitioners of this period were the Gabriellis.

Our knowledge of specific developments in fugal practise during the 17th century is sketchy but what is clear is that an increasing rigour was applied to the construction of a fugue. Compositional devices such as the counter-subject (a fixed piece of counterpoint that always accompanies the subject except at the latter's first appearance) and the tonal answer (where the second, dominant statement of the subject transposes dominant notes to the tonic rather than the supertonic in order to reinforce the composition's mode) came into general use. What is certain is that these developments, exemplified here by Corelli and Julien, led to the golden age of the fugue in which the greatest practitioners were without doubt J.S. Bach, C.P.E. Bach and Händel. Perhaps one of the defining characteristics of a great art form is its resistance to simple definition. The fugue during this period in particular exists in a bewildering variety of forms and those composed by these three composers alone are stunning in their variety, imagination, skill and drama. Of the two works by J.S. Bach on this disc, the arrangement of the Vivaldi concerto is the more curious. It is difficult to imagine two more divergent contemporaries and there is a strong temptation to speculate that it was the central fugue that attracted Bach to the work.

In spite of the relatively short period that the fugue occupied its position as the pre-eminent compositional form, it retains an aura of mystique and grandeur even today. It is fascinating to see that the classical composers, in spite of their sparing use of the form, used it at key moments in their work. Think of the finale of Mozart's Symphony no.41, or the finale of Beethoven's Symphony no. 3 – in both instances the fugue is used as to create both drama and emotional concentration as well as demonstrating a virtuosic compositional ability. The growing of contrapuntal techniques during the classical era resulted in a renewed interest in fully-fledged fugues amongst the romantics. On this recording alone we have examples by Schubert, Mendelssohn, Schumann and Brahms. That Schumann's g-minor fugue uses the notes B-A-C-H to form its subject clearly demonstrates the esteem in which the great contrapuntists were held. The Brahms fugue is a discovery about which the Amsterdam Loeki Stardust Quartet was particularly excited. The work was intended for organ playing only pianissimo in the flute register, thus making it ideally suited to transcription for recorder quartet. It feels, the ensemble say, as if it had been written especially for them.

One might think that the dogmatic nature of the fugue and its strongly harmonic construction would make it unsuitable for the 20th century. In fact, there has been strong interest in the form. Schoenberg in *Pierrot lunaire*, Berg in *Wozzeck*, Stravinsky in the *Symphony of Psalms*, Bartók in *Music for Strings, Percussion and Celesta* as well as Hindemith, David Diamond and even jazz fugues. Shostakovich is perhaps the best-known 20th-century figure to make systematic use of the fugue with his 24 Preludes and Fugues mirroring Bach's 48. Is it possible that the troubled Russian knew full well that one derivation of the word 'fugue' is the Latin 'fugere' meaning 'to flee'? Certainly Stefan Pohlitz who provides this disc's original work for recorders did. *Gûrez* is Persian for 'escape' and refers to an army fleeing in the desert that was covered by sand in a desert storm in the 6th century BC and never found again. Unusually for a fugue - which retains even today its image of dry academicism - this piece is a memorial, written to remember the refugees of our time.

The fugue, like the sonata, continues to occupy an exalted position in music. It is a form that tests a composer's technical skill, his dramatic skill, his invention and his subtlety. Within its rigorous confines there is freedom, but it is freedom which must be earned. Perhaps, like the sonnet in poetry, its attraction lies in enforcing concentration and clarity. If a fugue is to succeed, every note must have a purpose - there is no room for histrionics or for filling.

The incontrovertible truth is that this form has given us some of the greatest music in history.

Robin Newton

Fugue Around The Clock

Depuis le début du 18^{ème} siècle, la fugue est considérée dans le domaine de la composition comme une des véritables grandes formes. Le compositeur doit pouvoir utiliser avec habileté le contrepoint mais aussi manier l'harmonie avec une grande souplesse pour pouvoir concevoir un tout satisfaisant au vu des exigences formelles auxquelles doit répondre une fugue. Pour de nombreux conservatoires et instituts de formation musicale, la composition d'une fugue permettait de juger de la maîtrise du contrepoint et de l'harmonie. Jusqu'au vingtième siècle, le conservatoire de Paris testait la compétence de ses étudiants au moyen d'une mise en loge individuelle, n'armant ces derniers que de crayons, de papier et d'un thème de fugue. Une longue histoire dont la genèse remonte jusqu'au 14^{ème} siècle fut cependant à l'origine de ce statut élevé dont put jouir la fugue.

Le mot latin 'fuga' est issu des verbes 'fugere' (fuir) et 'fugare' (chasser). Associé initialement au terme italien 'caccia' (caça en espagnol) faisant référence à la chasse ou à la poursuite, le mot 'fuga' fut utilisé pour décrire la poursuite d'une voix par une autre. Une des voix chasse. Par conséquent, l'autre fuit. Ce fut dans la musique vocale du 15^{ème} siècle que l'on trouva les premiers germes de ce que l'on considère comme la fugue actuelle. Le mot 'fugue' qui ne décrivait initialement que l'imitation d'une mélodie ou une mélodie en canon, fait à présent référence à une composition



construite au moyen de l'application de techniques contrapuntiques à une seule mélodie. Dans son encyclopédie de termes musicaux (1472), Tinctoris définit le mot 'fuga' comme une 'égalité des voix au sein d'une composition'.

Au 16^{ème} siècle, on trouvait le plus souvent des fugues dans un motet ou dans une messe. Sur le plan structurel, les entrées du thème étaient effectuées sur la tonique ou la dominante de la tonalité, une nouvelle entrée ne pouvant avoir lieu qu'après l'exposition complète du premier thème. Vu le contexte religieux de la messe et du motet, la fugue vocale disparut lentement mais sûrement avec la montée de l'humanisme. La musique instrumentale était libre de tout texte, ce fut donc au sein du *ricercare*,

de la canzone et de la fantasia que ce mode spécifique d'écriture continua de se développer. Palestrina et Frescobaldi firent au cours des siècles figure d'exemples dans le domaine de la fugue. Outre les compositeurs de fugues les plus renommés de cette époque furent probablement les membres de la famille Gabrieli.

On ne sait pas avec exactitude quels furent les développements que connut la fugue au cours du 17^{ème} siècle. On sait en revanche que cette forme devint plus stricte. Des techniques de composition telles que le contre-sujet (voix qui accompagne constamment le sujet sauf au début) et la réponse tonale (où la deuxième entrée du thème à la dominante est entendue à la tonique afin de renforcer la tonalité) étaient d'un usage commun. Il est évident que ces développements, illustrés ici par les œuvres de Corelli et de Julien, aboutirent enfin à l'âge d'or de la fugue. Les plus grands noms associés à l'apogée du genre furent indubitablement J.S. Bach, C.P.E. Bach et G.F. Händel. L'une des caractéristiques des formes artistiques importantes est peut-être de ne pas se laisser définir avec facilité. La fugue connut, en particulier durant cette période, une incroyable variété de formes et il est assez stupéfiant de constater à quel point notamment les compositeurs mentionnés ci-dessus firent preuve de variété, d'imagination, de virtuosité et de conscience dramatique. Parmi les deux œuvres de J.S. Bach enregistrées ici, l'arrangement du concerto de Vivaldi est la plus curieuse. Un plus grand contraste entre deux contemporains est à peine concevable et la tentation est grande de supposer que ce fut principalement la fugue qui incita Bach à effectuer son arrangement.

Malgré la période relativement courte durant laquelle la fugue joua comme forme un rôle clé dans le monde de la composition, elle conserva jusqu'à nos jours sa grandeur et son rayonnement mystique. Il est fascinant de voir que les compositeurs classiques, qui n'utilisèrent que rarement cette forme, firent appel à elle à des moments cruciaux. On peut penser par exemple au finale de la 41^{ème} symphonie de Mozart et à la fin de la 3^{ème} symphonie de Beethoven où la forme de la fugue est utilisée afin de créer une concentration émotionnelle et dramatique mais aussi de mettre en évidence la maîtrise du compositeur. L'intérêt pour le contrepoint dont fit preuve les compositeurs de la période classique conduisit finalement à une 'résurrection' de la fugue comme forme indépendante durant la période romantique. Le présent programme fait entendre des fugues de Schubert, Mendelssohn, Schumann et Brahms. Dans celle de Schumann, le thème constitué par les notes si-la-do-si bémol (en allemand B-A-C-H), illustre bien le respect que l'on éprouvait alors pour les grands contrapuntistes. La fugue de Brahms est une trouvaille dont l'Amsterdam Loeckj Stardust Quartet est enchanté. L'œuvre,

destinée à l'orgue, doit être jouée pianissimo. L'organiste doit utiliser un jeu de flûtes. Elle est donc particulièrement bien adaptée à un arrangement pour consort de flûtes. Comme diraient les membres de l'ensemble: 'on dirait qu'elle a été composée pour nous'.

On pourrait supposer au premier abord que la fugue était inadaptée au vingtième siècle, vu son caractère formel et ses forts modèles harmoniques. Pourtant, on nota un grand intérêt pour cette forme. Schoenberg l'employa dans son *Pierrot Lunaire*, tout comme Berg dans *Wozzek*, Stravinsky dans sa *Symphonie des Psaumes*, et Bartók dans sa *Musique pour cordes, percussions et célesta*. Hindemith et David Diamond l'utilisèrent également. Il existe même des fugues jazz.

Au 20ème siècle, Chostakovitch fut peut-être le compositeur le plus connu qui utilisa de façon systématique la forme fugue dans ses 24 *Préludes et Fugues*, composés à l'instar du *Clavier Bien Tempéré* de Bach. Ce compositeur russe, soumis, avait-il conscience que le mot fugue était aussi dérivé du mot latin 'fugere' qui signifiait 'fuir' ? Cela fut en tout cas le cas de Stefan Pohlit lorsqu'il composa son œuvre pour quatuor de flûtes à bec. Le mot perse 'gûrez' signifie 'évasion'. Il fait allusion à une armée qui, au 6ème siècle avant Jésus-Christ, fut surprise par une tempête de sable et disparut. La fugue est un hommage à la mémoire des réfugiés de cette époque — ce qui est plutôt inhabituel pour une forme qui jusqu'à nos jours sut conserver son image académique.

La fugue possède comme la sonate une place de premier choix dans la musique. C'est une forme dans le cadre de laquelle le compositeur est mis à l'épreuve sur le plan de la technique, de l'élément dramatique, de la créativité et de la subtilité. Au sein de ses strictes limites, il ne peut accéder à la liberté que s'il sait la conquérir. C'est peut-être là que se situe son attrait, dans la clarté et la concentration - comme pour le sonnet dans le domaine de la poésie. Dans une fugue réussie, chaque note possède un sens. Elle ne laisse aucune place au maniérisme ou au remplissage.

Ce qui est sûr c'est que cette forme offrit à la postérité mainte œuvre musicale parmi les plus grandes.

Robin Newton (Traduction: Clémence Comte)

Fugue Around The Clock

Seit dem frühen 18. Jahrhundert gilt die Fuge als eine der bedeutenden kompositorischen Formen. Es ist ein großes Geschick im Kontrapunkt verbunden mit harmonischer Gewandtheit von Nöten, um ein zufriedenstellendes Gesamtwerk aus den strengen Vorschriften der Fuge zu erschaffen. Tatsächlich wurde über lange Zeit an vielen Universitäten und Konservatorien das Komponieren einer Fuge als die geeignetste Prüfung von kontrapunktischem und harmonischem Können angesehen. Am Pariser Conservatoire wurden sogar bis ins 20. Jahrhundert hinein Studenten einzeln mit einem Stift, Papier und einem Fugenthema eingeschlossen, um ihre technischen Fähigkeiten zu testen. Diesen hohen Status hat die Fuge jedoch nicht über Nacht erlangt. Ihre Wurzeln reichen nämlich bis ins 14. Jahrhundert zurück.

Das lateinische Wort 'fuga' leitet sich sowohl von 'fugere' ('fliehen') als auch von 'fugare' ('jagen') ab. Zunächst wurde 'fuga' hauptsächlich mit den Begriffen 'caccia' und 'chace' ('caça' auf Spanisch) in Verbindung gebracht, die sich beide auf die Jagd bzw. die Verfolgung beziehen. Die Bezeichnung 'fuga' beschrieb somit ursprünglich die Kompositionstechnik, eine Stimme eine andere jagen zu lassen. Da eine Stimme sich auf der Jagd befindet, ist die logische Konsequenz, dass eine andere auf der Flucht sein muss. In der Vokalmusik des 15. Jahrhunderts lassen sich die ersten Merkmale der Fuge in ihrer heutigen Ausprägungsform entdecken. Während sich das Wort 'Fuge' bis zu jenem Zeitpunkt auf einzelne Imitationsabschnitte oder auf ein Stück, in welchem eine Melodie kanonisch verwendet wurde, bezogen hatte, wurde es nun für die Technik verwendet, eine Komposition allein durch den kontrapunktischen Gebrauch einer einzelnen Melodie zu erstellen. In seinem Lexikon der musikalischen Terminologie von 1472 definierte Tinctoris 'Fuge' als 'die Gleichheit der Stimmen in einer Komposition'.

Im 16. Jahrhundert tauchten Fugen am häufigsten in Motetten oder Messen auf. Hierbei galten zwei wesentliche Gestaltungsprinzipien. Zum einen vollzog sich der Einstieg der Phrasen alternierend auf dem Grundton und der Dominante. Zum



anderen durfte ein neuer Gedanke erst dann eingeführt werden, wenn der vorhergehende durch alle Stimmen gewandert war. Der religiöse Kontext von Messe und Motette war Grund dafür, dass mit dem Aufblühen des Humanismus eine Abnahme der Vokalfugen einherging. So waren es schließlich einige Instrumentalgattungen wie das 'Ricercar', aber auch die 'Canzone' und die 'Fantasie', in denen sich die Tradition fugatischen Komponierens durchsetzte. Sowohl Palestrina als auch Frescobaldi sind unzählige Male in der Geschichte als beispielhafte Komponisten von Fugen hervorgehoben worden. Zusätzlich waren wahrscheinlich die Gabrielis die bekanntesten Meister der Fuge in dieser Epoche.

Unser Wissen über spezielle Entwicklungen der Fugenpraxis während des 17. Jahrhunderts ist lückenhaft. Sicher ist jedoch, dass der Konstruktion der Fuge eine zunehmende Strenge auferlegt wurde. Kompositorische Mittel wie das Kontrasubjekt (ein festgelegtes kontrapunktisches Thema, welches das Hauptthema außer bei dessen erstem Erscheinen immer begleitet) und die tonale Beantwortung (in welcher der Comes aus tonalen Gründen Quintsprünge des Dux in Quartsprünge verändert, was automatisch zu einer Festigung der Haupttonart führt) wurden allgemein gebräuchlich. Diese Entwicklungen, die hier anhand der Fugen von Corelli und Julien dargestellt werden, haben letztendlich zum goldenen Zeitalter der Fuge geführt, deren größte Meister ohne Zweifel J.S. Bach, C.P.E. Bach und Händel waren. Eine der bestimmenden Charaktereigenschaften einer großen Kunstform ist vielleicht ihr Widerstand gegen eine einfache Definition. Insbesondere in dieser Periode existierte die Fuge in einer verblüffenden Vielfalt an Formen und allein jene, die von diesen drei Komponisten geschrieben wurden, sind beeindruckend in ihrer Mannigfaltigkeit, Phantasie, Fertigkeit und ihrem dramatischen Ausdruck. Von den beiden auf dieser CD vertretenen Werken von J.S. Bach ist die Bearbeitung von Vivaldis Concerto Op. 3/11 wohl das aufregendere. Man kann sich kaum zwei gegensätzlichere Zeitgenossen vorstellen und fühlt sich schnell versucht, anzunehmen, dass Bach vor allem die zentrale Fuge an dem Werk begeistert hat.

Obwohl die Fuge ihre Stellung als vorherrschende kompositorische Form nur über einen relativ kurzen Zeitraum inne hatte, hat sie sich bis heute eine mystische und erhabene Ausstrahlung bewahrt. Es ist faszinierend zu beobachten, dass die klassischen Komponisten, obwohl sie die Form nur spärlich verwendeten, sie gerade an Schlüsselstellen in ihren Werken einsetzten. Eindrückliche Beispiele sind das Finale von Mozarts Symphonie Nr. 41 oder das Finale von Beethovens 3. Symphonie - in beiden Fällen wird die Fuge verwendet, um einen dramatischen Moment und emotionale Dichte zu schaffen und zugleich eine virtuose kompositorische Fähigkeit

zu demonstrieren. Die Zunahme kontrapunktischer Kompositionstechniken im Verlauf des Zeitalters der Klassik führte unter den Romantikern zu einem erneuten Interesse an Fugen in ihrer Reinform. Auf dieser CD sind Beispiele hierfür von Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und Brahms zu finden. Die Tatsache, dass Schumanns Fuge in g-moll die Noten B-A-C-H für sein Thema verwendet, ist ein deutlicher Beweis für die Hochachtung, die den großen Meistern des Kontrapunkts entgegengebracht wurde. Die Fuge von Brahms ist eine Entdeckung, über die sich das Amsterdam Loeki Stardust Quartet ganz besonders freute. Das Werk wurde ursprünglich für Orgel geschrieben, die äußerst leise lediglich im Flöten-Register zu spielen ist. Diese Spielanweisung prädestiniert das Stück geradezu für eine Bearbeitung für Blockflötenquartett. Gefühlsmäßig hatten die Ensemblemitglieder fast den Eindruck, als ob das Stück für sie geschrieben worden wäre.

Man könnte meinen, dass die Fuge in ihrer lehrhaften Beschaffenheit und ihrer stark harmonisch ausgerichteten Konstruktion für das 20. Jahrhundert nicht geeignet wäre. Tatsächlich gab es jedoch großes Interesse an dieser Gattung. Schönberg widmete sich ihr im *Pierrot lunaire*, Berg im *Wozzeck*, Stravinsky in der *Palmensymphonie*, Bartók in seiner *Musik für Streicher, Schlagwerk und Celesta*. Auch Paul Hindemith und David Diamond beschäftigten sich mit ihr. Sogar Jazzfugen sind entstanden. Von allen Komponisten des 20. Jahrhunderts hat Schostakowitsch wohl am systematischsten Gebrauch von der Fuge gemacht. Seine 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten sind eine eindeutige Referenz an Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, das aus 48 Präludien und Fugen besteht. Ist es möglich, dass der Russe, welcher stets unter dem starren Regime der ehemaligen Sowjetunion zu leiden hatte, nur all zu gut wusste, dass sich das Wort 'Fuge' vom lateinischen 'fugere' ableitet, was gleichbedeutend mit dem Verb 'fliehen' ist? Mit Sicherheit wusste es jedenfalls Stefan Pohlitz, der auf dieser CD das einzige Originalwerk für Blockflöten beisteuert. *Gūrez* ist das persische Wort für 'Flucht' und verweist auf eine Armee, die im 6. Jahrhundert v. Chr. in die Wüste floh, dort in einen Sandsturm geriet, vom Sand begraben wurde und nie wieder auftauchte. Obwohl es für eine Fuge eher ungewöhnlich ist, da der Gattung an sich selbst in der heutigen Zeit noch ein wenig der Eindruck von trockener Theorie anhaftet - ist dieses Stück ein akustisches Mahnmal, das an die Flüchtlinge unserer Zeit erinnern möchte.

Die Fuge wird, ebenso wie die Sonate, weiterhin eine herausragende Position in der Musik einnehmen. Sie ist eine Form, die technische und dramatische Fähigkeiten, Erfindungskraft und Feinsinnigkeit eines Komponisten prüft. Innerhalb ihrer strengen Grenzen gibt es durchaus Freiheit, aber es ist eine Freiheit, die man sich erwerben

muss. Vielleicht liegt ihre Anziehungskraft - vergleichbar dem Sonett in der Lyrik - darin, Dichte und Klarheit zur Geltung zu bringen. Falls eine Fuge bestehen möchte, muss jede Note einen Sinn ergeben - es gibt keinen Platz für theatrales Getue oder Auffüllungen.

Die unbestreitbare Wahrheit ist, dass diese Form uns einige der wunderbarsten Werke der Musikgeschichte beschert hat.

Robin Newton (Übersetzung: Daniel Koschitzki)

Instrument reference

1	Samuel Scheidt (1575-1654) Canzon Cornetto a 4	21, 20, 22, 25
2	Gottlieb Muffat (1690-1770) Fuga	8, 2, 12, 13
3	Georg Friedrich Händel (1685-1759) Fugue in a-minor 'Largo' G17	31, 33, 10, 12
4	Georg Friedrich Händel Fugue in e-minor 'Allegro' G163	32, 33, 11, 12
5	Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) Ricercar del primo tuono	19, 23, 25, 26
6	Franz Schubert (1797-1828) Fuge 'Allegro moderato' D 952	3, 7, 11, 12
7 - 11	Johann Sebastian Bach (1685-1750) Concerto in D-Minor BWV 596 after Antonio Vivaldi Op. 3/11	4, 5, 9, 36
12	Robert Schumann (1810-1856) Fuge 'Mit sanften Stimmen' Op. 60/3	15, 37, 34, 35
13	Johannes Brahms (1833-1897) Fuge in A flat minor	16, 36, 12, 13
14	Felix Mendelssohn (1809-1847) Fuge 'Con moto' Op. 37	18, 1, 15, 37
15	Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) Fuga a 4 'Allabreve moderato' Wq 119/6	6, 15, 37, 12
16	Johann Sebastian Bach Fuge in G major BWV 577	32, 28, 11, 12
17	Gilles Jullien (1651-1703) Fuge Grave	27, 10, 12, 13
18	Arcangelo Corelli (1653-1713) Fuga 'a quattro voci'	8, 11, 12, 13
19	Stephan Pohlitz (1976) 'Gurez'	14, 30, 17, 29
20	Anonymus (14th century Spain) Caça 'O virgo splendens'	24, 25, 22, 23
21	Dmitri Shostakovich (1906-1975) Fugue Op. 87 no. 22	30, 17, 37, 35

Instruments used

Recorder by Hans Coolsma (a' = 440 Hz.)

1. Alto in f', 1979

Recorder by Tim Cranmore (a' = 415 Hz.)

2. Tenor in B flat, after Stanesby, 1999

Recorders by Friedrich von Huene (a' = 415 Hz.)

3. Sixthflute in d'', after Stanesby, 2001
4. Soprano in c'', after Denner, 1978
5. Soprano in c'', after Denner, 1982
6. Alto in f', after Stanesby, 1990
7. Alto in f', after Stanesby, 1993
8. Tenor in c', 1988
9. Tenor in c', 1993
10. Tenor in c', 1994
11. Basset in g, 1989
12. Bass in c, 1988
13. Double Bass in F, 1998

Recorders by Friedrich von Huene (a' = 440 Hz.)

14. Soprano in c'', after Rippert, 1988
15. Tenor in c', 2002
16. Tenor in c', 1988
17. Tenor in c', 1998

Recorder by Hans Küng (a' = 440 Hz.)

18. Sopranino in f'', 1994

Recorders by Bob Marvin (a' = 460 Hz.)

19. Tenor in c', 1984

20. Tenor in c', 1989

21. Solo Tenor in c', 1990

22. Basset in g, 1984

23. Basset in f, 1989

24. Bass in c, 1989

25. Bass in c, 1984

26. Contrabass in F, 1984

Recorders by Ernst Meyer (a' = 415 Hz.)

27. Alto in f', after Bressan, 2001

28. Voice flute in d', after Bressan, 2002

Recorder by Hermann Moeck (a' = 440 Hz.)

29. Basset in f, 1986

Recorder by Conrad Mollenhauer (a' = 440 Hz.)

30. Alto in f', Paetzhold/Tarasov, 2002

Recorders by Fred Morgan (a' = 415 Hz.)

31. Soprano in c'', after Stanesby, 1993

32. Third Flute in a', after Bressan, 1996

33. Alto in f', after Denner, 1984

Recorders by Heinz Roessler (a' = 440 Hz.)

34. Bass in c, 1984

35. Contrabass in F, 1983

Recorders by Yamaha (a' = 415 Hz.)

36. Basset in f, 1998

37. Basset in f, 1984 (a' = 440 / 415 Hz.)

Production

Channel Classics Records by

Producer, recording engineer, editing C. Jared Sacks

Cover design LUKKIEN, **photography** by Mirjam Heuker of Hoek

Liner notes Robin Newton

Technical Information

Microphones Bruel & Kjaer 4003, Schoeps

Digital converter DSD Super Audio/DCS **Pyramix Editing/Merging Technologies**

Speakers Audio Lab, Holland

Amplifiers van Medevoort, Holland

Recording location Doopsgezinde Kerk, Deventer, The Netherlands

Recording date October 2002

Fugue Around The Clock Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Daniel Brügger, Bertho Driever,
Daniel Koschitzki, Karel van Steenhoven, *recorders*

- | | |
|--|------|
| 1 Samuel Scheidt (1575-1654) Canzon Cornetto a 4 | 4.09 |
| 2 Gottlieb Muffat (1690-1770) Fuga | 4.31 |
| 3 Georg Friedrich Händel (1685-1759) Fugue in a-minor 'Largo' | 3.54 |
| 4 Georg Friedrich Händel Fugue in e-minor 'Allegro' | 3.00 |
| 5 Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) Ricercar del primo tuono | 2.23 |
| 6 Franz Schubert (1797-1828) Fuge 'Allegro moderato' | 3.49 |
| 7 - 11 Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Concerto in D-Minor BWV 596 after Antonio Vivaldi Op. 3/11
Allegro 0.46 Grave 0.26 Fuga 2.30 Adagio spiccato 2.13 Allegro | 2.24 |
| 12 Robert Schumann (1810-1856) Fuge 'Mit sanften Stimmen' Op. 60/3 | 3.01 |
| 13 Johannes Brahms (1833-1897) Fuge in A flat minor | 5.23 |
| 14 Felix Mendelssohn (1809-1847) Fuge 'Con moto' Op. 37 | 2.37 |
| 15 Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) Fuga a 4 'Allabreve moderato' | 6.33 |
| 16 Johann Sebastian Bach Fuge in G major BWV 577 | 2.48 |
| 17 Gilles Jullien (1651-1703) Fugue Grave | 2.12 |
| 18 Arcangelo Corelli (1653-1713) Fuga 'a quattro voci' | 2.20 |
| 19 Stefan Pohlit (1976) 'Gurez' | 4.42 |
| 20 Anonymus (14th century Spain) Caça 'O virgo splendens' | 4.31 |
| 21 Dmitri Shostakovich (1906-1975) Fugue Op. 87 no. 22 | 3.58 |

Total time 69.37

All arrangements by the Amsterdam Loeki Stardust Quartet except
for the Concerto in D-Minor BWV 596 (arrangement Daniel
Brügger) and 'Gurez' by Stefan Pohlit.



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 19403

© & © 2003

Production & Distribution

Channel Classics

Records BV

E-mail:

clubchannel@channel.nl

More information about
our releases can be found
on the WWW:

www.channelclassics.com

Made in Germany



SUPERAUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital

Stereo
Multi-ch