

DREAMING AND WAKING

Iris Lichtinger

Axel Wolf



Perfect
Noise

DREAMING AND WAKING

Iris Lichtinger
Axel Wolf

01	Godfry Finger (ca 1660-1730) A Ground <i>from 40 Airs Anglois pour la Flute à un Dessus & une Basse, Livre Troisième</i>	04:04
02	Ciacona (Sonata X op. 3 / 10)	02:59
03	Ciacona (Sonata VIII op. 3 / 8) <i>from Dix Sonates / a 1 Flute & 1 Basse Continue / Opera Terza</i>	02:18
	Giacomo Carissimi (1605-1674) Sonata d-minor	
04	Adagio	01:39
05	Vivace	01:01
06	Adagio	01:42
07	Aria allegro <i>from Album of selected Pieces for One or Two Flutes by Charles Babel</i>	00:59
	Solomon Eccles (uncertain) (1618-1683)	
08	Bellamira <i>from: The Division Flute</i>	02:17
	Giovanni Girolamo Kapsperger (1580-1651)	
09	Toccata	03:00
10	Corrente <i>from: Libro Primo di Lauto del Sig. Girolamo Kapsperger</i>	02:07
	Benedetto Marcello (1686-1739) Sonata XII op. 2 / 12	
11	Adagio	02:23
12	Minuet	00:51

13	Gavotta	00:56
14	Largo	01:04
15	Ciacona	04:01
	<i>from: XII SUONATE a Flauto Solo con il suo Basso Continuo</i>	
	Giuseppe Sammartini (1695-1750)	
	Sonata a flauto solo (MS Parma Nr. 16)	
16	Allegro	02:00
17	Andante	01:45
18	Allegro	02:21
	<i>from: Sinfonie / di / Giuseppe S. Martino à Flauto solo e basso</i>	
	Giovanni Zamboni Romano (1650- after 1713)	
	Sonata VI	
19	Alemanda	03:08
20	Giga	01:55
21	Sarabanda largo	01:59
22	Gavotta	01:44
	<i>from: Sonate D'Intavolatura di Leuto (Lucca 1718)</i>	
	Sylvius Leopold Weiss (1687-1750)	
	Sonata VI	
23	Adagio	02:43
24	Allegro	04:19
25	Grave	01:41
26	Allegro	02:20
	<i>from: The London Manuscript</i>	
	anonymous	
27	An Italian Ground	02:55
	<i>from: The division flute II</i>	
	gesamt	60:24



April 2nd

*At noon to the Coffee-house, where excellent discourse with Sir W. Petty, who proposed it as a thing that is truly questionable, whether there really be any difference between waking and dreaming, that it is hard not only to tell how we know when we do a thing really or in a dream, but also to know what difference /is/ between one and the other.
(Samuel Pepys, Diary, 1664)*

Über den Unterschied zwischen Träumen und Wachen sinniert Samuel Pepys (1633–1703) in seinem persönlichen Tagebuch, das der englische Unterhausabgeordnete, Staatssekretär der königlichen Marine und passionierte Amateurmusiker über die Jahre 1660–1669 führte. Er spielte unter anderem die Laute und vermerkte am Donnerstag, 16. April 1668, dass er begonnen habe, die Blockflöte zu erlernen, deren Klang ihn „von allen Klängen der Welt“ am meisten anziehe.

Wie kam es zu dem Projekt, wie zu der Zusammenarbeit zwischen Ihnen beiden?

(IL) Axel Wolf und ich haben zusammen schon eine langjährige Vergangenheit von vielen Konzertprojekten als Duo. Es stellte sich heraus, dass wir beide besonders aneinander die Spontaneität des unmittelbar aufeinander Reagierens schätzen. Wir verabreden oder fixieren kaum etwas zwischen uns, sondern musizieren im jeweiligen Moment. Eventuell hängt das damit zusammen, dass Axel leidenschaftlich auf dem Saxophon Jazz improvisiert und ich noch ein „alter ego“ als Tango-Pianistin habe. Die erhöhte innere Aufmerksamkeit und Wahrnehmung, die man für diese Echtzeit-Kommunikation benötigt, lässt sich ohnehin nicht proben, sondern stellt sich nur in der Konzertsituation ein. In der Phase des Corona-Lockdowns hatten wir beide ein Übermass an Zeit zur Verfügung, die uns im normalen, stets vorwärts treibenden Konzertbetrieb fehlt. Die unerwartete und bislang beispiellose Parenthese wollten wir nutzen; um die CD, die uns schon länger vor-schwebte, umzusetzen.



Axel Wolf
www.laute.net

Auf welcher Grundlage haben Sie die Auswahl der Stücke getroffen, wie sind Sie bei der Zusammenstellung der Kompositionen vorgegangen, gab es eine Leitidee, gemeinsame Beobachtungen oder einen Anlass, der die Auswahl geprägt hat?

Wir haben in erster Linie momentane Vorlieben und unser Gefühl für eine hoffentlich geschmackvolle Gesamtkomposition walten lassen. Wichtig war uns auch, dass die Besetzung Flöte und Laute optimal funktionieren würde und das Besondere der Instrumentation im gewählten Repertoire gut zur Entfaltung käme. Es sind „Klassiker“ des Blockflöten-Repertoires dabei wie z.B. die Sonate mit der berühmten Ciaccona von Benedetto Marcello, aber auch Raritäten wie die Carissimi zugeschriebene Sonate, die Charles Babell 1698 in seinem „Album of Selected Pieces for One or Two Flutes“ präsentiert hat. Möglicherweise wurde dieses herb-schöne Stück tatsächlich noch nie vorher auf CD eingespielt!

Sie haben erzählt, dass Sie während des Lockdowns das Tagebuch von Samuel Pepys gelesen haben. Was hat Sie daran fasziniert, inspiriert, auch im Hinblick auf die Auswahl der Stücke?

(IL) Ja, ich habe während des Lockdowns erneut nach vielen Jahren zum Tagebuch von Pepys als eine meiner Lektüren gegriffen. Die Verlangsamung der Zeit, die ich, wie wir alle wohl, im Lockdown erlebte, passte gut zum stoischen Notieren von Alltagsbegebenheiten wie sie im Diary zu lesen sind. Beim Erstlesen hatte ich wenig Geduld dafür gehabt, jetzt im Lockdown war es der seltsame Gleichfluss im Tempo, der mir wohltat.

Noch spannender wurde es, als ich auf Namen von Personen stiess, denen Pepys in London begegnete und die im Kontext zu unserer musikalischen „Speisekarte“ für die CD standen, wie Carissimi oder Mr. Banister etwa. Die Musikauswahl aber war bereits davor und davon unabhängig getroffen worden. Auf einmal schien sich mir ein ganz konkreter Zugang zur damaligen Gegenwart zu eröffnen, in der die Musik, die wir aufnehmen wollten, entstanden war.

Faszinierend war auch, dass Pepys immer wieder notierte, dass er Laute oder Theorbe übte – Axels Instrument. Am Donnerstag, 16. April 1668 vermerkte er schliesslich, dass er begonnen habe, die Blockflöte zu erlernen, deren Klang ihn von allen Klängen der Welt

am meisten anziehe, wie er an anderer Stelle schreibt. Das hat mich richtiggehend elektrisiert und berührt, weil es mich an meine Kindheit erinnerte, als der Klang der Blockflöte in seiner Süsse und Reinheit etwas zutiefst Tröstliches für mich hatte.

“Waking and Dreaming“ – Wachen und Träumen, ein Zitat aus dem Tagebuch von Samuel Pepys: Sie beschreiben mit diesem Titel, den Sie der CD gegeben haben, einen Zustand an der Grenze zwischen Wachen und Traum. Welche Art von Grenzüberschreitung haben Sie hier im Blick, wenn man die Auswahl der Stücke betrachtet? Ist Musik für Sie eine Möglichkeit der transzendentalen Erfahrung?

(IL) In vielen der von uns gewählten Stücke herrscht eine Atmosphäre der Traumversunkenheit, die dann im nächsten Satz mit quirliger, lebenslustiger Aktivität weg-gewischt wird, so als würde man den inneren Schatten und bangen Fragen nicht zuviel Raum geben wollen.

Musik ist für mich vor allem ein Mittel, um Heilendes und Tröstliches zu kommunizieren – und sei es nur dadurch, dass Gefühle, die man nicht mehr wahrnimmt und die sich verhärtet haben, durch die Musik in Fluss gebracht werden – sowohl bei mir selbst als auch beim Hörer. Bei der Neuen Musik, die ich ja auch ausgiebig praktiziere, entsteht das heilende Element vielleicht oft erst über den Weg der Katharsis.

(AW) Im Idealfall schaltet sich der Verstand aus und die Musik fließt durch mich hindurch ohne kontrolliert werden zu müssen, auch im Zusammenspiel. Das ist eine wunderbare Grenzerfahrung!

Aber auch welche Art von Grenzerfahrung bietet das Zusammenspiel von Flöte und Laute? Gerade die Flöte, die die Stimmung des Spielers sehr unmittelbar durch den Einsatz von Atmung widerspiegelt, ist ja in der Lage, viele Zwischentöne auszudrücken. Verstehen Sie also das Spiel Ihrer Instrumente ebenfalls als eine Art Grenzgang? Und schließlich: Entwickelt das Instrument sogar im Spiel ein Eigenleben, so dass sich Spieler und Instrument immer wieder neu einstimmen müssen?

(AW) Je nach Besaitung, Klima und Raum reagiert meine Laute unterschiedlich. Ich habe eine Vorstellung von der nächsten Phrase, aber die Gestaltung des nächsten Tones

hängt auch davon ab, wie der Ton im Moment sich entwickelt hat, ein Ton ergibt sich aus dem anderen, der eine beeinflusst die Gestaltung des nächsten.

(IL) Das Spiel auf der Blockflöte ist in jedem Fall ein Grenzgang. Jeder Blockflötist harrt mit den engen dynamischen Grenzen, der relativ geringen Modulationsfähigkeit im Klang, das dem Instrument eigene enge Intonations-„Korsett“. Das alles steht im Widerstreit mit dem persönlichen Ausdruckswillen und den musikalischen Notwendigkeiten. Trotzdem kann genau diese Schlichtheit und Ungeschütztheit frappieren. Wenn man sie raffiniert zu nutzen weiss, entsteht eine ganz subtile, exquisite Magie. Persönlich liebe ich im Zusammenspiel mit der Laute deren Elastizität, auch, dass man sich nie gegen sie im Volumen behaupten muss, sondern sich entspannt in ihrem Klangraum bewegen kann.

Zahlreiche Kompositionen von Kapsperger liegen bis heute nur handschriftlich vor – und das obwohl er bei seinen Zeitgenossen großes Ansehen genoss. Haben Sie eine Erklärung dafür und warum haben Sie sich für die Einspielung einer sehr frühen Komposition von ihm entschieden?

(AW) Kapsperger hat Werke für Laute solo, Theorbe solo und für Gesang und Begleitung geschrieben. Toccata und Corrente stammen aus dem Tabulaturbuch für Laute solo, das relativ früh entstanden ist und die einzige Quelle darstellt, in der Solomusik von ihm zu finden ist.

Weiss gilt als herausragender Lautenvirtuose, der vor allem für seine Improvisationsfähigkeit bewundert wurde und der ausschließlich für die Laute komponiert hat. Es ist bekannt, dass er mit seinem Zeitgenossen Johann Sebastian Bach häufig um die Wette improvisiert hat und sich großer Beliebtheit erfreute. Haben Sie eine Erklärung dafür, dass seine Werke erst sehr spät, im 20. Jahrhundert, wiederentdeckt und veröffentlicht wurden? Liegt es u.U. an der teils sehr anspruchsvollen Technik, die Voraussetzung ist, um seine Stücke zu spielen?

(AW) Die Wiederbelebung der Werke von Sylvius Leopold Weiss ging einher mit der Wiederbelebung des historischen Instrumentenbaus und der des Spiels auf selbigen.

Weiss selber lernte bereits als Kind Laute, in der damaligen Form mit 11 Chören. Im Laufe seines Lebens erweiterte er das Instrument in Zusammenarbeit mit Lautenbauern auf 13 Chöre. Die wenigsten der heutigen Spieler haben so früh mit genau diesem Instrument begonnen, deshalb hat es längere Zeit gedauert bis es einige Spieler gab, die auf die erforderliche Höhe der Beherrschung vordrangen. Gleichzeitig sind die einzigen Quellen für die Musik von Weiss die überlieferten Lautentabulaturen, mit denen niemand etwas anfangen kann, außer jemandem, der das Lautenspiel beherrscht – auf einem hohen Niveau! Von den Ensemblewerken sind leider nur die Lautenstimmen überliefert, hier ist man auf Rekonstruktionen angewiesen, von denen es zwar einige gibt. Jede Rekonstruktion geht von einem bestimmten Verständnis der Musik aus, was z.B. das Tempo angeht und führt dadurch zu vollkommen unterschiedlichen Ergebnissen.

Sie haben die Stücke während des Lockdowns ausgewählt und eingespielt. Es sind Kompositionen dabei, die während der Zeit der Pest entstanden sind. Auch Pepys erwähnt die Pest in seinem Tagebuch und die Angst vor dem Tod. Aber gleichzeitig spielt die Möglichkeit des Träumens, wie sie sicher auch in der Musik gegeben ist, eine große Rolle bei der Überwindung der Angst vor dem Tod. Sehen Sie hier Parallelen zur heutigen Situation und wie drückt sich das in der Stimmung der einzelnen Werke aus?

(IL) Als ich im Diary die Stelle las, dass Pepys sich am 2. April 1664 über den eigentlichen, fragwürdigen Unterschied zwischen Träumen oder Wach sein Gedanken machte, fühlte ich erneut eine spontane Verbundenheit. Viele Menschen äusserten während des Lockdowns, dass sie das Gefühl hätten „im falschen Film“ zu sein. Mir kam dabei das Gedicht von Johann Wilhelm Ludwig Gleim „Das Leben ist ein Traum“ in den Sinn, etwa in der Vertonung von Joseph Haydn. Während des Lockdowns konnten wir alle unser Leben nicht so leben, wie wir es sonst gestalten würden. Es wurde auf einen engen Überlebensrahmen reduziert, bei vielen gepaart mit großer Angst. Sich klar zu werden, dass das Leben nur in der totalen Annahme des jeweiligen Moments wirklich gelebt werden kann, ist eine Übung, die man wohl nie perfekt beherrschen wird. Trotzdem ist es der einzige Weg, das eigene Leben nicht nur als Schaumkrone versinken zu sehen.

Die Fragen stellte Prof. Dr. Stephanie Waldow.

Die Aufnahmen dieser CD entstanden am 1. und 2. März 2021 im Felicitas-Saal des Maximilianmuseums Augsburg.

In zwei Bürgerhäusern der Renaissance, die über die Jahrhunderte zusammengewachsen sind, entstand ab 1853 das nach König Maximilian II. von Bayern benannte erste städtische Museum in Augsburg. Um 1700 malte Melchior Steidl (1657-1727) die Decke des Festsaals im 2. Obergeschoss mit einer Darstellung der Olympischen Götter aus. In den Saalecken erscheinen die Verkörperungen der damals bekannten vier Kontinente Europa, Afrika, Asien und Amerika.

Blockflöten: Voice-flute nach Bressan von Fred Morgan (1); g-Alto Ganassi-Type von Monika Musch (4,5,6,7,8,27); f-Alto nach Stanesby von Friedrich von Huene (2,3,11,12,13,14,15,16,17,18,23,24,25,26)

Lauten: 14-chörige Laute von Hendrik Hasenfuss nach Pietro Raillich (9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22); 14-chörige Laute von Ivo Magherini nach Martinus Harz (1,2,3); 13-chörige Laute von Klaus Toft Jacobsen nach Tiefenbrucker/Edlinger (23,24,25,26); 14-chörige Theorbe von Hendrik Hasenfuss nach Pietro Raillich (4,5,6,7,8,27)



April 2nd

At noon to the Coffee-house, where excellent discourse with Sir W. Petty, who proposed it as a thing that is truly questionable, whether there really be any difference between waking and dreaming, that it is hard not only to tell how we know when we do a thing really or in a dream, but also to know what difference /is/ between one and the other.

(Samuel Pepys, Diary, 1664)

Samuel Pepys (1633 - 1703) pondered the difference between dreaming and waking in his personal diary, which the English Member of the House of Commons, Secretary of State of the Royal Navy and passionate amateur musician kept during the years 1660 - 1669. Among other things, he played the lute and noted on Thursday, April 16, 1668, that he had begun to learn the recorder, the sound of which attracted him the most "of all the sounds in the world."

How did the project come about, how did the collaboration between the two of you come about?

(IL) Axel Wolf and I already have a long history of many concert projects as a duo. We discovered that we both love most of all the spontaneity of immediately reacting to each other's impulses. We hardly arrange or decide on anything between us beforehand, but rather make music in the moment. This possibly has to do with the fact that Axel passionately improvises jazz on the saxophone and I still have an "alter ego" as a tango pianist. The increased inner attention and perception that is needed for such real-time communication can't be rehearsed anyway; it only arises in the concert situation. During the Corona lockdown, we both had an excess of time at our disposal, something that is lacking in the normal, constantly driving concert business. We wanted to use the unexpected and -unprecedented- parenthesis to realize this CD, which had been in our minds for a long time.

On what basis did you make the selection of the pieces, how did you go about putting the compositions together, was there a guiding idea, common observations or an occasion that shaped the selection?

(IL) We primarily let current preferences and our feeling for a hopefully tasteful overall composition prevail. It was also important to us that the instrumentation of recorder and lute would work optimally, and that the special character of the instrumentation in the chosen repertoire would come to the fore. There are "classics" of the recorder repertoire, such as the sonata with the famous Ciacona by Benedetto Marcello, but also rarities like the sonata attributed to Carissimi, which Charles Babel presented in his "Album of Selected Pieces for One or Two Flutes" in 1698. It is possible that this austere and beautiful piece has never been recorded on CD before!

You told us that you read Samuel Pepys' diary during the lockdown. What fascinated you about it, inspired you, also regarding the choice of pieces?

(IL) Yes, after many years, I started re-reading Pepys' diary during the lockdown. The slowing down of time that I experienced then, as I think we all did, fit well with his stoic notation of everyday occurrences in the Diary. When I first read it I didn't have much patience for it, but now in lockdown it was the strange steady flow in the pace that did me good. It became even more exciting when I started coming across names of people Pepys met in London who were connected to our musical "menu" for the CD, such as Carissimi or Mr. Banister. The music, however, had already been selected independently of this. All of a sudden, I seemed to have gained very concrete access to the period in which the music we wanted to record had been created. It was also fascinating that Pepys kept mentioning he was practicing the lute or theorbo - Axel's instrument. Finally, on Thursday, April 16, 1668, he noted that he had begun to learn the recorder, the sound of which attracted him most of all the sounds in the world, as he wrote elsewhere. This really electrified and moved me, because it reminded me of my childhood, when the sound of the recorder in its sweetness and purity had something deeply comforting for me.

" Waking and dreaming" - a quotation from the diary of Samuel Pepys: With this title, which you have given to the CD, you describe a threshold, a border area between waking and dreaming. How is this threshold or border reflected in your selection of pieces? Is music for you a way of transcendental experience?

(IL) In many of the pieces we have chosen, there is an atmosphere of dream immersion, which is then wiped away in the following movement with lively, fun-loving activity, as if not wanting to give too much space to inner shadows and anxious questions. For me, music is above all a means of communicating healing and consolation, if only because feelings that have hardened and are no longer noticeable are brought into flow through the music - both in myself and in the listener. In New Music, which I also practice extensively, the healing element might only come about by way of catharsis.

(AW) Ideally, the mind switches off and the music flows through me without having to be controlled, in ensemble playing as well. That is a wonderful experience with this border area.

But also, what kind of border does the interplay of flute and lute traverse? The flute especially, which reflects the mood of the player very directly through the breath, is able to express a lot of nuance. Do you see making music on your instruments as a way of exploring these border areas? And finally, can the instrument even develop a life of its own while being played, so that player and instrument must adjust to each other again and again?

(AW) My lute reacts differently depending on the stringing, climate and space. I have an idea of the next phrase, but the shaping of the next note also depends on how the note has developed at the moment: one note results from the other; one influences the shaping of the next.

(IL) Playing the recorder is definitely a way of pushing the limits. Every recorder player struggles with the narrow range of dynamic possibilities, the relatively low possibility for modulation in the sound, the tight intonation "corset" that is inherent to the instrument. All this conflicts with the personal will of expression and the musical necessities. Nevertheless, it is precisely this simplicity and vulnerability that can be striking. If one knows

how to use it in a refined way, a very subtle, exquisite magic emerges. Personally, I love the elasticity of the lute and the fact that one never has to assert oneself against it in volume, but can move with relaxation in its sound space.

Many of Kapsperger's compositions are still only available in manuscript form, even though he was held in high esteem by his contemporaries. Do you have an explanation for this, and why did you decide to record a very early composition of his?

(AW) Kapsperger wrote works for solo lute, solo theorbo, and for voice and accompaniment. Toccata and Corrente come from the tablature book for solo lute, which was written relatively early and is the only source in which his solo works can be found.

Weiss is considered an outstanding lute virtuoso, who was admired above all for his improvisational skills and composed exclusively for the lute. It is known that he often improvised with his contemporary Johann Sebastian Bach and enjoyed great popularity. Do you have an explanation for the fact that his works were rediscovered and published very late, not until the 20th century? Is it possibly due to the very demanding technique required at times to play his pieces?

(AW) The revival of the works of Sylvius Leopold Weiss went hand in hand with the revival of historical instrument making and playing. Weiss himself learned to play the lute as a child, at the time on an 11-course instrument. During his lifetime, he collaborated with lute makers to expand the instrument to 13 courses. Very few of today's lutenists started so early on this very instrument, so it has taken a while for a number of players to achieve the required level of mastery. At the same time, the only sources for Weiss's music are the surviving lute tablatures, which no one can do anything with unless they have mastered lute playing - at a high level! Unfortunately, only the lute parts of the ensemble works have survived; here, one has to rely on the reconstructions that exist. Each reconstruction is based on a particular understanding of the music, e.g., concerning the tempo, and thus leads to completely different results.

You selected and recorded the pieces during the lockdown, and among them are compositions written during the plague. Pepys also mentions the plague in his diary, and the fear of death. But at the same time, the possibility of dreaming, as is certainly also present in music, plays a major role in overcoming the fear of death. Do you see parallels with today's situation, and how is that expressed in the mood of the individual works?

(IL) When I read the passage in the Diary where Pepys pondered the actual, questionable difference between dreaming or being awake on April 2, 1664, I felt a spontaneous connection. Many people expressed during the lockdown that they felt like they were "in the wrong movie." The poem by Johann Wilhelm Ludwig Gleim "Life is a dream" came to my mind, in the setting by Joseph Haydn, for example. During the lockdown, we were all unable to live our lives as we would have otherwise. Life was reduced to a narrow survival framework, coupled for many with great fear. Realizing that life can only be truly lived in total acceptance of the moment is an exercise that will probably never be perfectly mastered. Nevertheless, it is the only way to see one's life as more than just fleeting sea foam.

Interview questions by Prof. Dr. Stephanie Waldow

This CD was recorded on March 1 and 2, 2021 in the Felicitas Hall of the Maximilianmuseum Augsburg. Named after King Maximilian II of Bavaria, the first municipal museum in Augsburg opened in 1855 and is located in the houses of two Renaissance merchants, which have grown together over the centuries. Around 1700, Melchior Steidl (1657-1727) painted the ceiling of the second floor ballroom with a depiction of the Olympian gods. In the corners of the hall appear the embodiments of the then known four continents of Europe, Africa, Asia and America.

Recorders: voice-flute after Bressan by Fred Morgan (1); g-Alto Ganassi-Type by Monika Musch (4,5,6,7,8,27); f-Alto after Stanesby by Friedrich von Huene (2,3,11,12,13,14,15,16,17,18,23,24,25,26)

Lutes: 14-course lute by Hendrik Hasenfuss after Pietro RAILLICH (9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22); 14-course lute by Ivo Magherini after Martinus Harz (1,2,3); 13-course lute by Klaus Toft Jacobsen after Tiefenbrucker/Edlinger (23,24,25,26); 14-course theorbo by Hendrik Hasenfuss after Pietro RAILLICH (4,5,6,7,8,27)





Herzlichen Dank an Dr. Christina von Berlin, die sich in Pandemie-Zeiten für das Zustandekommen dieser CD stark eingesetzt hat. Herzlichen Dank an Prof. Dr. Stephanie Waldow, für ihr Interesse an der Musik und die daraus entstandenen Fragen fürs CD-Booklet.

Many thanks to Dr. Christina von Berlin, who strongly supported us in the making of this CD during the pandemic. Many thanks to Prof. Dr. Stephanie Waldow for her interest in the music and the resulting questions for the CD booklet.

Recorded 3/2021, Maximilianmuseum Augsburg

Recording, edit and master: PN

Producers: Iris Lichtinger, Stefan Gawlick

Coverphoto: Theresa Pewal

Portrait Axel Wolf: Annemone Taake

Portrait Iris Lichtinger: Theresa Pewal

Inlay innen; CD Label: Theresa Pewal

Covershooting location: Schaezlerpalais Augsburg

Deckenfresco © Kunstsammlungen und Museen Augsburg

(Photo: Roman Tarasenko)

Making-of images: Stefan Gawlick

Booklet texts: Prof. Dr. Stephanie Waldow/ Iris Lichtinger/ Axel Wolf

English: Iris Lichtinger, Megan Chapelas

Design: PN

© PN 2022



Perfect
Noise