



FANTASIES & ILLUSIONS ~ BACH'S SONS AND THE FORTEPIANO



SLOBODAN JOVANOVIĆ

Slobodan Jovanović was born in 1977 in Pančevo (Serbia). He studied harpsichord and clavichord with Robert Hill and basso continuo with Michael Behringer in Freiburg i. Br. In Karlsruhe he studied fortepiano and chamber music with Kristian Nyquist. He is also trained as a professional organist. Alongside harpsichordists Colin Tilney and Huguette Dreyfus he attended various master classes as a scholarship holder. As well as this he perfected his basso continuo under Jesper Boje Christensen.

Slobodan Jovanović has appeared in most European countries as a sought after chamber music partner and soloist. He performed as a continuo player with conductors like Reinhard Goebel, Radoslaw Szulc and in several ensembles and orchestras, among them with La Folia, L'arpa festante, Mannheimer Mozartorchester, Nationaltheater-Orchester Mannheim as well as with the Karlsruher Barockorchester. Since several years he is also accompanist (répétiteur) with the International Händel-Akademie in Karlsruhe (Germany).

During the season 2016 und 2017 Jovanović played, among other music, all six Brandenburg Concertos by J.S. Bach in diverse concerts with Philharmonie Baden-Baden - as part of the cooperation with this orchestra.

In 2002 he made his debut on ARS MUSICI label with harpsichord sonatas by Franz Anton Maichelbeck (1702-1750). The „harpsichord live electronic“ project, with music from the composer Roland Breitenfeld, was brought out on CD (new works for harpsichord and live electronics) in 2001 with Slobodan Jovanović on harpsichord. Recordings of his own harpsichord compositions followed in 2004.

His own chamber music has been released in 2014 on the label IFO classics (CD audio Album: „Scene In Circle“ with the german label IFO classics, performed by Ensemble Serene Destination. IFO 00 222).

In July 2016 his second CD with IFO classics has been released (audio album „Images Without Frames“, IFO 00 551), this time with harpsichord work by Frescobaldi, Froberger and Louis Couperin, as well with his own cycle for harpsichord Images Without Frames.

As a composer Slobodan Jovanović consistently pursues the idea of fusion of musical styles and tonal languages. In spring 2014 he started a large scale project, Evelasting Opera, in which over the long term various self-contained vocal-instrumental works („opera“) are to be created.



SLOBODAN JOVANOVIĆ

Slobodan Jovanović wurde 1977 in Pančevo (Serbien) geboren. In Freiburg i. Br. studierte er Cembalo und Clavichord bei Robert Hill und Generalbass bei Michael Behringer. Hammerflügel und Kammermusik studierte er in Karlsruhe bei Kristian Nyquist. Zusätzlich absolvierte er eine professionelle organistische Ausbildung.

Bei den Cembalisten Colin Tilney und Huguette Dreyfus besuchte er als Stipendiat mehrfach Meisterkurse. Außerdem vervollkommnete er sich im Generalbass-Spiel bei Jesper Boje Christensen.

Slobodan Jovanović ist als Solist und als gefragter Kammermusik-Partner in den meisten europäischen Ländern aufgetreten. Als Continuospieler trat er auf unter Dirigentenpersönlichkeiten wie Reinhard Goebel, Radoslaw Szulc und mit diversen Ensembles und Orchestern, u.a. mit La Folia, L'arpa festante, Mannheimer Mozartorchester, Nationaltheater-Orchester Mannheim und dem Karlsruher Barockorchester. Außerdem ist er seit mehreren Jahren als Korrepetitor der Internationalen Händel-Akademie in Karlsruhe tätig.

Im Jahr 2016 und 2017 spielte Jovanović in mehreren Konzerten u.a. alle sechs Brandenburgische Konzerte von J.S. Bach im Rahmen einer Kooperation mit der Philharmonie Baden-Baden.

Im Jahr 2002 hat er mit Cembalo-Sonaten von Franz Anton Maichelbeck (1702-1750) bei dem Label ARS MUSICI debütiert. Das Projekt „Cembalo Live-Elektronik“ mit Musik des Komponisten Roland Breitenfeld erschien im Jahr 2001 mit Slobodan Jovanović am Cembalo auf CD („Neue Werke für Cembalo & Live-Elektronik“). Aufnahmen seiner eigenen Cembalo-Kompositionen folgten 2004.

2014 sind seine eigenen kammermusikalischen Werke auf einer CD erschienen (Album „Scene In Circle“ bei Label IFO Classics, gespielt von dem Ensemble Serene Destination).

Im Juli 2016 ist seine zweite CD (Album „Images Without Frames“) beim Label IFO CLASSICS erscheinen, diesmal mit Werken von Frescobaldi, Froberger und Louis Couperin und seinem eigenem Zyklus für Cembalo Images Without Frames.

Als Komponist verfolgt Slobodan Jovanović konsequent die Idee der Fusion musikalischer Stile und Tonsprachen. Im Frühjahr 2014 startete er sein groß angelegtes Projekt Everlasting Opera, in dem dieser Ansatz langfristig in verschiedenen, in sich abgeschlossenen vokal-instrumentalen Werken („Opera“) verwirklicht werden soll.

„Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe“. Diesen Satz, den sich Carl Philipp Emanuel Bach in seinen Autobiografischen Skizzen von 1773 eingetragen hat, wird er womöglich häufiger in seinem Leben gesagt haben. Zu dieser Zeit war er bereits in Hamburg. Aber davor, während seines dreißigjährigen Dienstes als Cembalist am Hofe von Friedrich II. in Berlin kann er zwar diesen Satz in dieser Form unmöglich gesagt haben - aber mit Sicherheit hat er oft so gedacht. Denn, milde gesagt, der auf der Flöte spielende König und sein immer zur Verfügung stehender Kammercembalist haben bekanntlich in den drei Dekaden keinen Weg zueinander gefunden, und erst recht nicht in einem musikalischen Kontext. Es scheint so zu sein, dass Emanuel auf diesem Hof schnell erkennen musste, dass es da kein besonderes fruchtbarer Ort für sein Idealismus sein wird, und vielleicht nicht einmal für süße Illusionen.

Im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder hat Wilhelm Friedemann Bach wahrscheinlich keine Gründe gehabt an etwas ähnliches zu denken, und geschweige so etwas überhaupt lamentierend der Nachwelt preiszugeben. Zeit seines Lebens war er nur teilweise an eine feste Stelle gebunden und verbrachte sein Leben eigentlich mehr als freischaffender Musiker. Es ist durchaus denkbar, dass er sich ab und an eine beständige Stelle gewünscht hätte. Da hätte sicherlich jede Seite davon profitieren können, also der Künstler sowie der Auftraggeber - aber nur, wenn es den Teil der Geschichte im Leben Friedemanns mit chronischen Konflikten nicht gegeben hätte. Und so lebte er teilweise in Armut und Abhängigkeit, aber: als freier Musiker. Und das wird uns deutlich, wenn wir seine Musik hören, dazu sind auch die für die vorliegende Aufnahme ausgewählten Stücke von ihm zu zählen.

Etwas mehr über die Eigenart des musikalischen Denkens von Wilhelm Friedemann schildern uns die Worte von Reinhard Goebel über ein Flötenkonzert von ihm: „...ein Stück, das sich seinem Publikum nicht unmittelbar erschließt: Schon das einleitende Ritornell offeriert eine große Materialfülle, die dem Hörer sicher erst einmal Kopfzerbrechen bereitet. Anders als sein Vater, der in seinen reifsten Werken die Extreme von Tonhöhen, Harmonie und Bewegung sorgsam einzuführen und einem gemeinsamen Höhepunkt zuzuführen weiß, stürzt sich Wilhelm Friedemann in medias res: Kaum zwei Takte vergehen, ohne dass die Flöte nicht einmal so ganz nebenbei einen Tonraum von zwei Oktaven in drei verschiedenen Bewegungsmustern durchmessen hat.“



Auch in den **zwölf Polonaisen** geht **Wilhelm Friedemann** tatsächlich auf ähnliche Weise vor. Er geht mit derart lebhaftem Enthusiasmus an die Sache heran, sodass er den Hörer in dem Augenblick, wo er die Stücke zum ersten Mal hört, mit seiner plötzlichen Expansion an musikalischen Materialien fast zu einer gewissen Desorientierung bringt. Es ist also kein Wunder, dass diese Stücke von dem Komponisten und Dirigenten C. F. Zelter am Anfang des 19. Jahrhunderts als „mühsam“ bezeichnet wurden.

Eine Veröffentlichung dieser Polonaisen wurde 1765 angekündigt. Dazu kam es nicht, aber immerhin waren diese Stücke bereits in Handschriften verbreitet. Der wahrscheinliche Grund, dass es keine Publikation gegeben hat, war, dass diese Stücke, genau wie manche frühere Werke von Wilhelm Friedemann, technisch zu schwierig und musikalisch zu anspruchsvoll für das damalige Publikum waren.

Zum Teil sind diese Polonaisen so ungewöhnlich, dass sie uns eher an Chopin und Schumann erinnern als an einen Meister seiner Zeit. Aber auch neben oben beschriebenen eher kuriosen Aspekten seiner Musik müssen wir über seine Originalität staunen. Wilhelm Friedemann verstärkt, bis zum äußerst markanten Grade, das stilisierte Profil des Polonaise-Tanzes mit neuen Ausdrucksmerkmalen der Empfindsamkeit.

Polonaisen waren zu seiner Zeit recht in Mode. Einige Komponisten haben zum gleichen Zeitpunkt Polonaisen komponiert. Johann Gottlieb Goldberg hat das sogar systematisch getan: 24 Polonaisen in allen Dur- und Moll-Tonarten (vielleicht innerlich als Hommage an seinen Lehrer Johann Sebastian Bach; und wenn Hommage, dann doch lieber mit 24 stilisierten Tänzen als 24 Fugen...).

Die zwölf Stücke von Friedemann kann man als Zyklus ansehen. Der Komponist schreibt in folgenden Tonarten: C, D, Es, E, F und G. Diese Stücke klingen extrem unterschiedlich, das ist sehr bemerkenswert! Und hört er dann plötzlich nach Lust und Laune auf, ohne mindestens noch die Tonarten in A, B und H für etwas Neues und Besonderes zu verwenden? Es scheint so zu sein, dass sich hier Friedemanns innere Inkonsistenz zeigt, so, wie wenn er stark irritiert, gar betrübt wäre, wenn das Ganze am Ende als ein Konzept erscheinen könnte.

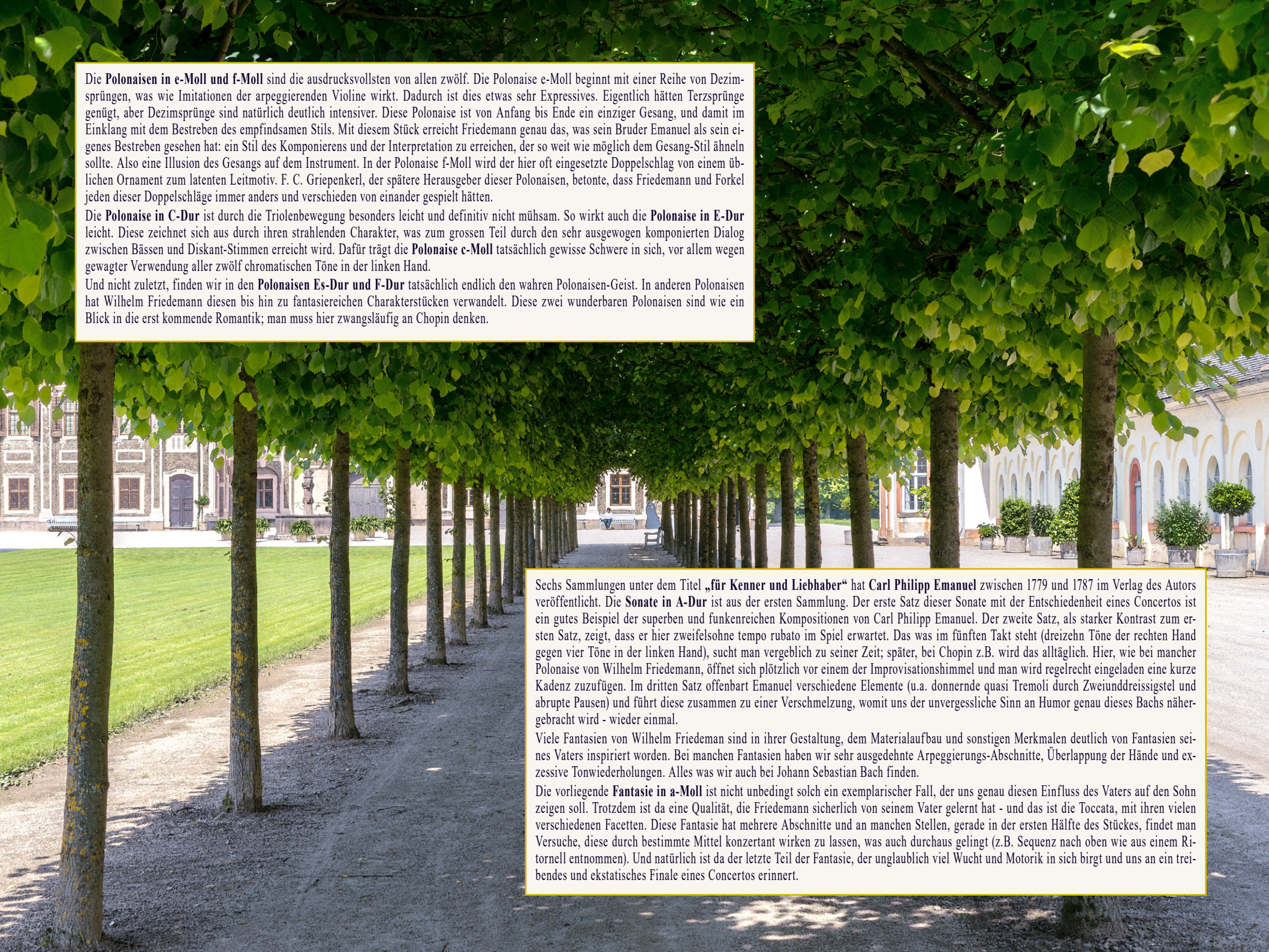
Besonders in den Moll-Stücken begegnen wir ganz eigenartigem musikalischem Geschehen, wie z.B. in der Polonaise in es-Moll. Als exemplarisch sollte man hier die sehr penetrante Wiederholung der zusammenklingenden Sekunde am Anfang erwähnen (Töne ges und as in der rechten Hand). Diesen dissonanten Klang wiederholt Wilhelm Friedemann nicht nur einmal, sondern noch vier Mal, nachdem er im ersten Takt zum ersten Mal erklingt.

Die **Polonaise g-Moll** trägt hie und da, vor allem am Anfang, in sich das Energetische einer affektgeladenen und dramatischen Streicher-Sinfonie aus dieser Zeit. Zarte Cantabile-Argumente in der oberen Lage der Klaviatur bringen trotz der ausgedünnten Textur viel Spannung (vielleicht eine Andeutung an die subtile Farbe der hohen Streicher, wenn sie sich in einem Werk für Streicher kurz von den Bässen verabschieden und alleine sehr aktiv agieren?).

Die **Polonaise in G-Dur**, eine wahre Etüde, wirkt sehr dynamisch und strahlend durch kurze und stechende Vorschläge, die sich in dem Stück reichlich anhäufen. Damit kommt ganz klar Friedemann Bachs Scharfsinnigkeit und Esprit zutage. Die damit verbundene und erforderliche technische Wendigkeit - neben der anderen, nämlich der geistigen Wendigkeit - soll man hier auch erwähnen. Die Polonaisen G-Dur und g-Moll sind technisch derart anspruchsvoll, es genügt allein ein Blick in das Notenbild der beiden Stücke. Dieses Notenbild erinnert an nichts, was bis dato existierte. Technische Komplexität und Dichtheit der Struktur (und nicht zuletzt Dichtheit zwischen den Notensystemen!) sind in der Weise vor Friedemann Bach, zu seiner Zeit, aber auch später, bei Haydn und Mozart, nicht zu finden.

Die **Polonaise in D-Dur** zeigt eher etwas Konzertantes. Zunächst wird der Hörer seine Aufmerksamkeit auf die vollen, immer wieder auftretenden und hämmernden Akkorde lenken, bevor das Ganze verspielt und erfrischt durch Zweiunddreißigstel zum Fließen gebracht wird.

In der **Polonaise d-Moll** haben wir ein Wechselspiel zwischen schlichten Synkopen und zwei wunderbar „romantisch“ melodischen Dialogstimmen in der rechten Hand.



Die **Polonaisen in e-Moll und f-Moll** sind die ausdrucksvollsten von allen zwölf. Die Polonaise e-Moll beginnt mit einer Reihe von Dezimsprüngen, was wie Imitationen der arpeggierenden Violine wirkt. Dadurch ist dies etwas sehr Expressives. Eigentlich hätten Terzsprünge genügt, aber Dezimsprünge sind natürlich deutlich intensiver. Diese Polonaise ist von Anfang bis Ende ein einziger Gesang, und damit im Einklang mit dem Bestreben des empfindsamen Stils. Mit diesem Stück erreicht Friedemann genau das, was sein Bruder Emanuel als sein eigenes Bestreben gesehen hat: ein Stil des Komponierens und der Interpretation zu erreichen, der so weit wie möglich dem Gesang-Stil ähneln sollte. Also eine Illusion des Gesangs auf dem Instrument. In der Polonaise f-Moll wird der hier oft eingesetzte Doppelschlag von einem üblichen Ornament zum latenten Leitmotiv. F. C. Griepenkerl, der spätere Herausgeber dieser Polonaisen, betonte, dass Friedemann und Forkel jeden dieser Doppelschläge immer anders und verschieden von einander gespielt hätten.

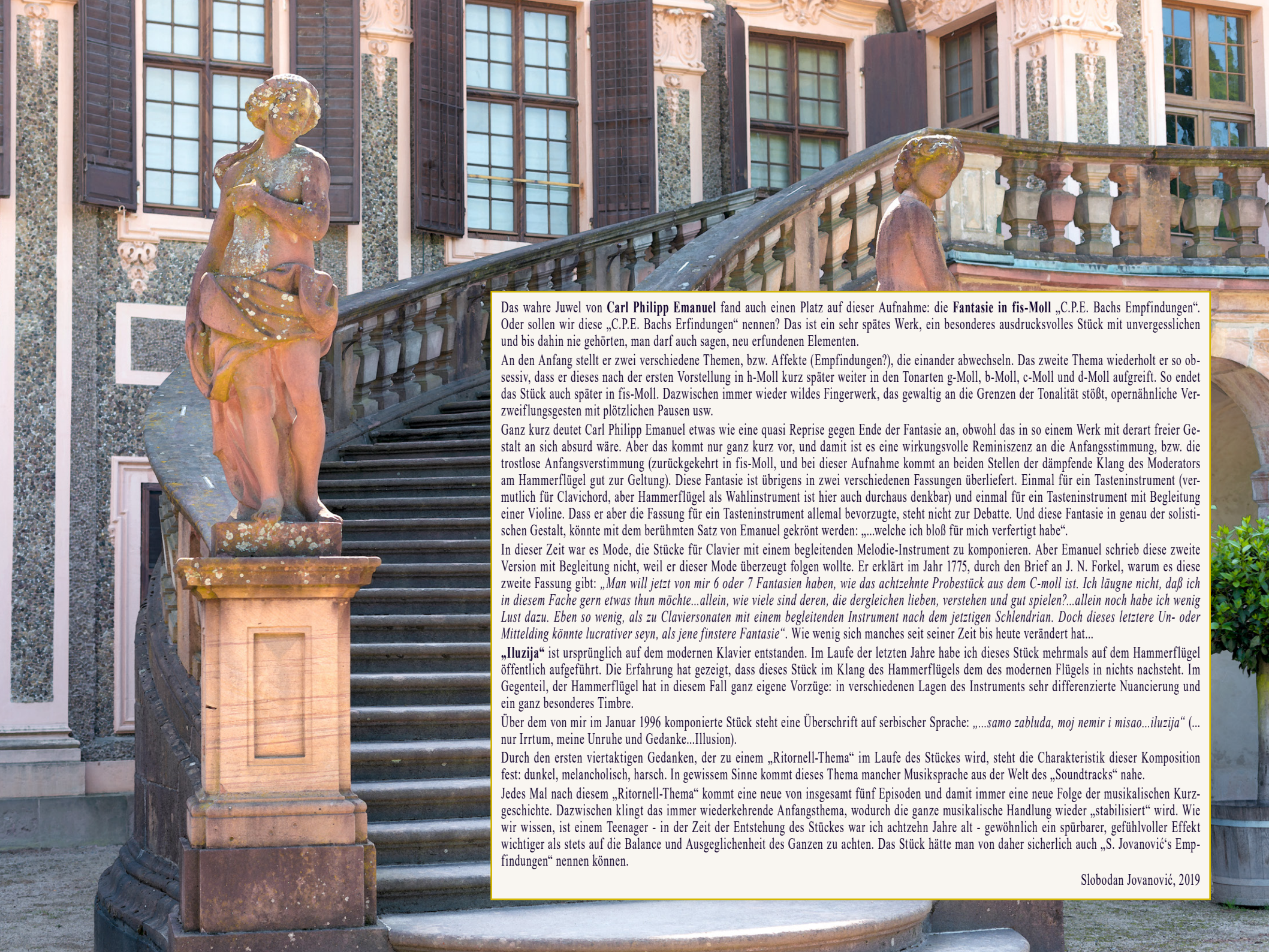
Die **Polonaise in C-Dur** ist durch die Triolenbewegung besonders leicht und definitiv nicht mühsam. So wirkt auch die **Polonaise in E-Dur** leicht. Diese zeichnet sich aus durch ihren strahlenden Charakter, was zum grossen Teil durch den sehr ausgewogen komponierten Dialog zwischen Bässen und Diskant-Stimmen erreicht wird. Dafür trägt die **Polonaise e-Moll** tatsächlich gewisse Schwere in sich, vor allem wegen gewagter Verwendung aller zwölf chromatischen Töne in der linken Hand.

Und nicht zuletzt, finden wir in den **Polonaisen Es-Dur und F-Dur** tatsächlich endlich den wahren Polonaisen-Geist. In anderen Polonaisen hat Wilhelm Friedemann diesen bis hin zu fantasiereichen Charakterstücken verwandelt. Diese zwei wunderbaren Polonaisen sind wie ein Blick in die erst kommende Romantik; man muss hier zwangsläufig an Chopin denken.

Sechs Sammlungen unter dem Titel „für Kenner und Liebhaber“ hat **Carl Philipp Emanuel** zwischen 1779 und 1787 im Verlag des Autors veröffentlicht. Die **Sonate in A-Dur** ist aus der ersten Sammlung. Der erste Satz dieser Sonate mit der Entschiedenheit eines Concertos ist ein gutes Beispiel der superben und funkenreichen Kompositionen von Carl Philipp Emanuel. Der zweite Satz, als starker Kontrast zum ersten Satz, zeigt, dass er hier zweifelsohne tempo rubato im Spiel erwartet. Das was im fünften Takt steht (dreizehn Töne der rechten Hand gegen vier Töne in der linken Hand), sucht man vergeblich zu seiner Zeit; später, bei Chopin z.B. wird das alltäglich. Hier, wie bei mancher Polonaise von Wilhelm Friedemann, öffnet sich plötzlich vor einem der Improvisationshimmel und man wird regelrecht eingeladen eine kurze Kadenz zuzufügen. Im dritten Satz offenbart Emanuel verschiedene Elemente (u.a. donnernde quasi Tremoli durch Zweiuunddreissigstel und abrupte Pausen) und führt diese zusammen zu einer Verschmelzung, womit uns der unvergessliche Sinn an Humor genau dieses Bachs nähergebracht wird - wieder einmal.

Viele Fantasien von Wilhelm Friedemann sind in ihrer Gestaltung, dem Materialaufbau und sonstigen Merkmalen deutlich von Fantasien seines Vaters inspiriert worden. Bei manchen Fantasien haben wir sehr ausgedehnte Arpeggierungs-Abschnitte, Überlappung der Hände und exzessive Tonwiederholungen. Alles was wir auch bei Johann Sebastian Bach finden.

Die vorliegende **Fantasie in a-Moll** ist nicht unbedingt solch ein exemplarischer Fall, der uns genau diesen Einfluss des Vaters auf den Sohn zeigen soll. Trotzdem ist da eine Qualität, die Friedemann sicherlich von seinem Vater gelernt hat - und das ist die Toccata, mit ihren vielen verschiedenen Facetten. Diese Fantasie hat mehrere Abschnitte und an manchen Stellen, gerade in der ersten Hälfte des Stückes, findet man Versuche, diese durch bestimmte Mittel konzertant wirken zu lassen, was auch durchaus gelingt (z.B. Sequenz nach oben wie aus einem Ritornell entnommen). Und natürlich ist da der letzte Teil der Fantasie, der unglaublich viel Wucht und Motorik in sich birgt und uns an ein treibendes und ekstatisches Finale eines Concertos erinnert.



Das wahre Juwel von **Carl Philipp Emanuel** fand auch einen Platz auf dieser Aufnahme: die **Fantasie in fis-Moll** „C.P.E. Bachs Empfindungen“. Oder sollen wir diese „C.P.E. Bachs Erfindungen“ nennen? Das ist ein sehr spätes Werk, ein besonderes ausdrucksvolles Stück mit unvergesslichen und bis dahin nie gehörten, man darf auch sagen, neu erfundenen Elementen.

An den Anfang stellt er zwei verschiedene Themen, bzw. Affekte (Empfindungen?), die einander abwechseln. Das zweite Thema wiederholt er so obsessiv, dass er dieses nach der ersten Vorstellung in h-Moll kurz später weiter in den Tonarten g-Moll, b-Moll, c-Moll und d-Moll aufgreift. So endet das Stück auch später in fis-Moll. Dazwischen immer wieder wildes Fingerwerk, das gewaltig an die Grenzen der Tonalität stößt, opernähnliche Verzweiflungsgesten mit plötzlichen Pausen usw.

Ganz kurz deutet Carl Philipp Emanuel etwas wie eine quasi Reprise gegen Ende der Fantasie an, obwohl das in so einem Werk mit derart freier Gestalt an sich absurd wäre. Aber das kommt nur ganz kurz vor, und damit ist es eine wirkungsvolle Reminiszenz an die Anfangsstimmung, bzw. die trostlose Anfangsverstimmung (zurückgekehrt in fis-Moll, und bei dieser Aufnahme kommt an beiden Stellen der dämpfende Klang des Moderators am Hammerflügel gut zur Geltung). Diese Fantasie ist übrigens in zwei verschiedenen Fassungen überliefert. Einmal für ein Tasteninstrument (vermutlich für Clavichord, aber Hammerflügel als Wahlinstrument ist hier auch durchaus denkbar) und einmal für ein Tasteninstrument mit Begleitung einer Violine. Dass er aber die Fassung für ein Tasteninstrument allemal bevorzugte, steht nicht zur Debatte. Und diese Fantasie in genau der solistischen Gestalt, könnte mit dem berühmten Satz von Emanuel gekrönt werden: „...welche ich bloß für mich verfertigt habe“.

In dieser Zeit war es Mode, die Stücke für Clavier mit einem begleitenden Melodie-Instrument zu komponieren. Aber Emanuel schrieb diese zweite Version mit Begleitung nicht, weil er dieser Mode überzeugt folgen wollte. Er erklärt im Jahr 1775, durch den Brief an J. N. Forkel, warum es diese zweite Fassung gibt: „*Man will jetzt von mir 6 oder 7 Fantasien haben, wie das achtzehnte Probestück aus dem C-moll ist. Ich läugne nicht, daß ich in diesem Fache gern etwas thun möchte...allein, wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen?...allein noch habe ich wenig Lust dazu. Eben so wenig, als zu Clavieronaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian. Doch dieses letztere Un- oder Mittelding könnte lucrativer seyn, als jene finstere Fantasie*“. Wie wenig sich manches seit seiner Zeit bis heute verändert hat...

„**Iluzija**“ ist ursprünglich auf dem modernen Klavier entstanden. Im Laufe der letzten Jahre habe ich dieses Stück mehrmals auf dem Hammerflügel öffentlich aufgeführt. Die Erfahrung hat gezeigt, dass dieses Stück im Klang des Hammerflügels dem des modernen Flügels in nichts nachsteht. Im Gegenteil, der Hammerflügel hat in diesem Fall ganz eigene Vorzüge: in verschiedenen Lagen des Instruments sehr differenzierte Nuancierung und ein ganz besonderes Timbre.

Über dem von mir im Januar 1996 komponierte Stück steht eine Überschrift auf serbischer Sprache: „...samo zabluda, moj nemir i misao...iluzija“ (...nur Irrtum, meine Unruhe und Gedanke...Illusion).

Durch den ersten viertaktigen Gedanken, der zu einem „Ritornell-Thema“ im Laufe des Stückes wird, steht die Charakteristik dieser Komposition fest: dunkel, melancholisch, harsch. In gewissem Sinne kommt dieses Thema mancher Musiksprache aus der Welt des „Soundtracks“ nahe.

Jedes Mal nach diesem „Ritornell-Thema“ kommt eine neue von insgesamt fünf Episoden und damit immer eine neue Folge der musikalischen Kurzgeschichte. Dazwischen klingt das immer wiederkehrende Anfangsthema, wodurch die ganze musikalische Handlung wieder „stabilisiert“ wird. Wie wir wissen, ist einem Teenager - in der Zeit der Entstehung des Stückes war ich achtzehn Jahre alt - gewöhnlich ein spürbarer, gefühlvoller Effekt wichtiger als stets auf die Balance und Ausgeglichenheit des Ganzen zu achten. Das Stück hätte man von daher sicherlich auch „S. Jovanović's Empfindungen“ nennen können.

Slobodan Jovanović, 2019



CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788):

SONATA NO. 4 IN A MAJOR

Wq 55,4 (H. 186), from:
„For Connoisseurs and Amateurs“, 1st Collection

1. Allegro assai [4:03]

2. Poco adagio [4:24]

3. Allegro [7:31]

4. FANTASIA IN F-SHARP MINOR

Wq 67 (H. 300)
„C.P.E. Bachs Empfindungen“ [11:27]

WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784):

5. POLONAISE IN D MAJOR

Falck 12, No. 3 [4:25]

6. POLONAISE IN G MINOR

Falck 12, No. 12 [2:40]

7. POLONAISE IN G MAJOR

Falck 12, No. 11 [2:51]

8. POLONAISE IN E MINOR

Falck 12, No. 8 [5:19]

9. POLONAISE IN E MAJOR

Falck 12, No. 7 [3:13]

10. FANTASIA IN A MINOR

Falck 23 [3:37]

11. POLONAISE IN D MINOR

Falck 12, No. 4 [2:13]

12. POLONAISE IN F MAJOR

Falck 12, No. 9 [2:21]

FURTHER INFORMATION TO THIS PUBLICATION AND THE
WHOLE CATALOGUE UNDER

WWW.KUK-ART.COM

WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784):

14. POLONAISE IN F MINOR

Falck 12, No. 10 [3:41]

15. POLONAISE IN E-FLAT MINOR

Falck 12, No. 6 [4:09]

16. POLONAISE IN E-FLAT MAJOR

Falck 12, No. 5 [4:15]

17. POLONAISE IN C MINOR

Falck 12, No. 2 [4:02]

18. POLONAISE IN C MAJOR

Falck 12, No. 1 [4:18]

SLOBODAN JOVANOVIĆ (*1977):

13. ILUZIJA (1996) [5:05]

World Premiere Recording



FORTEPIANO BY SUSANNE MERZDORF, 2017 (AFTER ANTON WALTER, 1782)
RECORDED IN THE LAURENTIUS CHURCH IN KARLSRUHE (GERMANY), OCTOBER 1-3, 2017
RECORDING & EDITING: HANNS WISSERT
IMAGES: NICO ROLLER P. 2, HELMUT JACOBS P. 3, HANNS WISSERT P. 4.
MANY THANKS TO SUSANNE MERZDORF, MARTIN HÖRRMANN, RUTH SCHWARZ,
PASTOR SIEGFRIED WEBER AND THE LAURENTIUS PARISH IN KARLSRUHE (GERMANY)
MASTERING & PRODUCTION: ANDREAS OTTO GRIMMINGER & JOSEF-STEFAN KINDLER
ARTWORK & COVERDESIGN: JOSEF-STEFAN KINDLER