

NOCTURNES

STEFAN BARCSAY

GITARRE

raccant'n

BOGDANOVIĆ

HELLER

EDWARDS

SCHNEIDER

VILLA-LOBOS

MARTIN WILKENING

KOMPONIEREN ALS SCHMELZTIEGEL MUSIKALISCHER ERFAHRUNGEN

Musik ist selten Ausdruck reiner und voraussetzungsloser Gegenwart. In jedem Stück neuer Musik, so einmal der Komponist Hans Zender, wird auch die Geschichte mitkomponiert. So öffnet auch die Musik, die auf dieser CD zu hören ist, einen Raum, in dem das Heute in phantasievollen Spiegelungen seiner Vorgeschichten erscheint. Nicht nur die „Nocturnes“ von Enjott Schneider, die dem Gitarristen Stefan Barcsay gewidmet sind und dem Album ihren Titel geliehen haben, sondern auch die anderen hier versammelten Kompositionen verweisen mit ihren Bezeichnungen zurück auf die aus einer langen Vorgeschichte hervorgegangene Tradition von Charakterstücken des 19. Jahrhunderts, zumeist für Klavier. An deren Ausdruckswelt schließen sie sich in ganz unterschiedlicher Weise an.

Für das Capriccio, das Ross Edwards in seinen „Blackwattle Caprices“ wieder aufnimmt, steht im 19. Jahrhundert eine eindrucksvolle Reihe, die von Paganinis Virtuosenstücken bis zu Brahms' verhangenen Stimmungsbildern führt. Als Ausdruck einer „Laune“ oder eines „Einfalls“ ist die Freiheit von musikalischen Konventionen ihr wichtigstes Merkmal. Das hat der Musiktheoretiker Johann Mattheson schon 1739 wunderbar formuliert: „Die Capricci lassen sich nicht wohl beschreiben. Der eine hat diese, der andere jene Einfälle. Je wunderlicher und außerordentlicher sie sind, je mehr verdienen sie ihren Namen.“ Die eher heitere Divertimento-Tradition des nächtlichen Ständchens, des Notturnos, verwandelt Chopin im melancholischen Mondschein seiner Nocturnes. Und während die Impromptus dieses Komponisten die Freude an dem im Wortsinn

aus dem Stegreif Geschaffenen betonen, wachsen sie bei Schubert zu Meditationen über die Vergänglichkeit. Ein Stück, das heute eine dieser Bezeichnungen wieder aufnimmt, stellt sich damit der Geschichte, auch ihrer Vielfalt, es zeigt und umspielt seinen Ursprung, oder es distanziert sich von ihm. Das einzelne Stück ist Teil einer Tradition und trotzdem etwas ganz eigenes.

Auf solche Möglichkeiten der Zuschreibung, deren Offenlegung und Verschleierung spielt Dušan Bogdanović im Titel seiner „Mysterious Habitats“ an. Wo liegen die „geheimnisvollen Lebensräume“, in denen diese lebensfreudige Musik ihre Ursprünge hat? In dieser kleinen, aber ebenso technisch ausgefeiltesten wie inspirierten Komposition entwirft Bogdanović fast so etwas wie das Porträt eines musikalischen Weltbürgertums, in dem sich Afrika, der Balkan und Amerika vielschichtig durchkreuzen und stabilisieren in der Kenntnis europäischer Renaissance-Polyphonie. Regionale Traditionen und historische

Modelle, Melodiebildungen und rhythmische Strukturen werden vieldeutig aufeinander beziehbar. So trägt das Stück unverkennbar Züge afrikanischer mbira-Musik (die mbira ist ein Instrument mit Metall-Lamellen, die gezupft werden). Und auch die asymmetrisch schwingenden rhythmischen Gruppierungen und die polyrhythmischen Überlagerungen erzeugen zunächst den Eindruck eines afrikanisch beeinflussten, vielschichtig akzentuierten Pulsierens. Wenn man die Biografie des Komponisten und andere seiner Stücke kennt, wird aber klar, dass diese in unregelmäßigen Gruppen pulsierenden Rhythmen ebenso sehr auch dem Balkan zuzuschreiben sein könnten – und schon dieser selbst ist ein Raum, für den die Vielfältigkeit der kulturellen Einflüsse prägend ist.

Bogdanović wurde 1955 in Belgrad geboren, studierte Gitarre und Komposition zunächst in seiner Heimatstadt und dann in Genf. Er ging in die USA und war dort, wie anschließend in der

Schweiz, als Hochschullehrer tätig. Als Komponist hat Bogdanović vor allem für Gitarre, auch in Konstellationen mit anderen Instrumenten oder Orchester, geschrieben. „Mysterious Habitats“ von 1994 steht mit der Magie seiner schönen Unbestimmbarkeit entstehungsgeschichtlich zwischen anderen Gitarrenkompositionen, die ihren Ursprung gar nicht geheimnisvoll, sondern ganz direkt bezeichnen. Dies sind z.B. die „Balkan Miniatures“ von 1991 und die „African Sketches“ von 1996. Die künstlerische Mystifizierung von Quellen bildet so also die Kehrseite einer Zuschreibung musikethnologisch inspirierten Komponierens, das sich auf Authentizität beruft.

Während Bogdanovićs Stück, einmal angestoßen, seine weitere Bewegung wie von selbst hervorbringt und so den Hörer hineinzieht in den Strudel seines Pulsierens, fordern die „Zwei Impromptus“ von Richard Heller zur Teilhabe an der sprachähnlichen Entwicklung ihrer Gedanken auf. Diese wachsen durch

ständige Variationen aus einfachen, elementaren musikalischen Gesten: eine Klangbewegung im ersten Stück, eine motorisch geprägte Achtelfigur im zweiten. Der 1954 in Wien geborene, dort ausgebildete und heute in Augsburg lehrende Komponist hat eben die „Wiederentdeckung des Zuhörers“ in den Mittelpunkt seines musikalischen Denkens gestellt und daraus auch sein eigenes Plädoyer für eine Musik, die vielfältigste Einflüsse in sich aufnimmt, abgeleitet: „Es geht nicht mehr um tonal oder nicht tonal, sondern um erfassbare Synthesen.“

In diesem Sinn findet z.B. das erste Impromptu einen paradoxerweise stabilen Schluss in einer harmonisch komplexer werdenden Situation. Das zweite dagegen mündet zwar in klassisch kadenzierende Konsonanz, der dann aber ein bitonaler Klang wie ein Widerspruch oder ein Fragezeichen hinterhergeworfen wird. Auch darin, dass die beiden an der Oberfläche so verschiedenen Stücke aus denselben harmonischen



Strukturen abgeleitet sind, zeigt sich diese Idee einer synthetischen Verbindung des Vielfältigen. Die Basis für diese Synthese liefert als eine Art zweite Natur der Klangkörper der Gitarre mit seinem durch die Doppeloctave von E bis e' begrenzten Klangraum. Aus dieser Identität und ihren Verschiebungen entsteht das konstruktive Spiel dieser Musik.

Für den 1943 geborenen australischen Komponisten Ross Edwards gehen dem Komponieren keine strukturellen Pläne voraus, sondern es gleicht einem beständigen Selbstgespräch. „Jedes Teilchen meiner Musik kommt aus dem Unbewussten. Ist es dann ans Tageslicht getreten und akzeptiert worden, wird es gründlich geprüft, entwickelt, verfeinert vom Bewusstsein, das entscheidet, wie es niedergeschrieben wird und in welcher Beziehung es zu allen anderen Teilchen steht. Wenn die Arbeit an einem Stück dann in Fahrt gekommen ist, entwickelt es sich – normalerweise sehr langsam – durch einen Prozess des Zuwachsens. Ich muss

am Anfang anfangen und schrittweise etwas hinzufügen. Es gibt keine vorher entworfenen Strukturen, aber ich erfühle ihre entstehende Gestalt. Für mich ist das Komponieren seinem Wesen nach etwas Geheimnisvolles.“

In ihrem Titel verweisen die „Blackwattle Caprices“ auf den malerischen Wohnort des Komponisten, die Blackwattle Bay, eine Bucht bei Sydney. Die zwei sehr unterschiedlichen Sätze charakterisiert Edwards selbst, allerdings nicht im Notentext, als „Lied“ und „Tanz“. Verbunden sind sie durch eine gemeinsame motivische Zelle, die ein Kennzeichen des vom Komponisten mit einem Phantasiewort so bezeichneten „Maninya“-Stiles bildet: eine kleine Septime aufwärts und eine kleine Terz abwärts. Davon ausgehend verfärbt sich die Musik des ersten Satzes mit der Freiheit des Capriccios in einer ganzen Reihe stilistischer Assoziationen. Im hymnischen Hauptteil evoziert die übermäßige Sekunde einer Moll-Skala zusammen mit Verzierungen der Melodie vielerlei

Traditionen ausdrucksstarken Rezitierens, von ungarischer Volksmusik bis zum Sufi-Gesang. Dazwischen erklingen polyphonere Passagen, Kadenzen, die die Laute der Renaissance in Erinnerung rufen oder weiche Wendungen, in denen die romantische Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts aufscheint. Der zweite Satz ist gleichzeitig einheitlicher und klanglich spröder, seine tänzerische Energie entfaltet sich in beständigen Taktwechseln, die allerdings überhaupt nicht konstruiert erscheinen, sondern wie organische Verzweigungen von Gesten und Bewegungen.

Enjott Schneider ist vor allem als Filmmusikkomponist bekannt, er hat aber auch mehrere Opern und zahlreiche Instrumentalmusiken geschrieben. Die Grenzen sind dabei nicht immer scharf gezogen; seine Musik setzt grundsätzlich auf die Kraft bildlicher und atmosphärischer Vorstellung, und so ist es nicht verwunderlich, dass beispielsweise die eindrucksvolle Filmmusik zu „Schlafes Bruder“ auch eine oratorische

Szene gleichen Titels inspiriert hat. Den Bereich philosophischer Nachtgedanken betritt auch die letzte seiner bisher 13 Orgelsinfonien mit dem Titel „Luna“.

Den drei Nocturnes hat Schneider jeweils ein lateinisches Motto vorangestellt. „Somnus est imago mortis“ (Der Schlaf ist des Todes Abbild), „Tempus fugit, amor manet“ (Die Zeit entflieht, die Liebe bleibt) und „Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo“ (Der Tropfen höhlt den Stein nicht durch Kraft, sondern durch ständiges Fallen). Diese Mottos inspirieren auch die musikalische Gestik der drei Nocturnes, die sich als zwei langsam bewegte Stücke um ein schnelles und kurzes Zwischenspiel gruppieren. Im Rhythmus einer Sarabande erscheint im ersten Nocturne die asymmetrische Bewegung des Ein- und Ausatmens abgebildet, eine schattenhafte Sextolen-Figur empfindet auch den vorüberstreichenden Hauch des Atems auf sinnliche Weise nach. Vergehendes und Bleibendes wird im zweiten Nocturne gegenübergestellt, flüchtige

Figurationen und die Kraft einer weit ausschwingenden Melodie. Und auch im dritten Stück breitet sich über den minimalen und repetierten Tonbewegungen der Begleitung eine melodische Gestalt in größeren Dimensionen aus. Sinnbild der Wirksamkeit von Beharrungskraft und Beständigkeit ist aber vor allem die am Schluss in Dur aufleuchtende Doppelschlagfigur. Sie wächst wie ein stiller Triumph aus der Monotonie der Begleitstimme heraus, schließt aber auch den Zyklus als ganzen wie ein Erinnerungszeichen. Dieselbe Figur erscheint nämlich auch schon im ersten Stück in gliedernder Funktion, und sie liegt umgeformt den tänzerischen Teilen des zweiten Stückes zugrunde.

Für Heitor Villa-Lobos war die Durchlässigkeit des musikalischen Denkens gegenüber den verschiedensten musikalischen Einflüssen geradezu programmatisch. Er strebte nach einem musikalischen Universalismus, in dem Unterhaltungsmusik und Ernste Musik, Bach und Debussy, Brasilien und

Europa, die Musik der Indianer und der Großstädter sich gleichberechtigt wiederfinden. Die 1940 veröffentlichten „Fünf Préludes“ sind ein relativ spätes Werk, sie bilden den letzten seiner drei Gitarren-Zyklen, nach der „Suite Populaire Brasileiro“ und den zwölf Etüden. Jedes der fünf Préludes hat Villa-Lobos als Hommage verstanden, ohne dass die Widmungen allerdings in die Druck-Ausgabe eingegangen wären.

So ist das erste Stück mit seiner weit ausschwingenden, erzählerisch gegliederten und zugespitzten Melodie in der Unterstimme als eine „Hommage an den brasilianischen Landmann“ gedacht. Das zweite Stück bildet mit der flinken Biegsamkeit seiner rhythmisch-melodischen Bewegung eine „Hommage an die kleinen Gauner von Rio“. In seinem durchbrochenen Stil mit latenter Mehrstimmigkeit und der Verwebung von Melodie und Begleitung erscheint jedoch auch hier schon die Transformation der Musik Johann Sebastian Bachs evident, dem das dritte Prélude gewid-

met ist. Dort wird im Mittelteil Bachsche Figuration und Sequenzierung einer sonst eher impressionistischen Tonsprache mit harmonischen Rückungen im Hauptteil gegenüber gestellt. Das vierte Prélude mit seinen kurzen melodischen Phrasen und den geheimnisvoll klingenden Echos ist eine „Hommage an den brasilianischen Indianer“. In denkbar größtem Gegensatz dazu steht das monodäne Abschlussstück, eine „Hommage

an das gesellschaftliche Leben Rios“, das Villa-Lobos als eine schwungvolle Walzerszene inszeniert, verfremdet allerdings durch den 6/4-Takt und unsymmetrische Phrasenbildung. Der Lebensraum dieser Musik ist unverkennbar brasilianisch, aber es ist Villa-Lobos' ebenso einzigartige wie utopische Kunst, darin all die verschiedenen Ursprünge in gemeinsame harmonische Schwingungen zu versetzen.



MARTIN WILKENING

COMPOSITION AS MELTING POT

Music is rarely an expression of a pure and unconditional present. According to the composer Hans Zender, history is inscribed in every piece. Indeed, the music heard on this CD opens onto a space in which the present imaginatively reflects the past. Not only Enjott Schneider's "Nocturnes," which are dedicated to the guitarist Stefan Barcsay and from which this album takes its title, but also the names of the other compositions gathered here refer to a prehistory stretching back to the tradition of 19th-century character pieces mostly for the piano. Within this expressive world connections are made in the most diverse ways.

The Capriccio, as taken up by Ross Edwards in his "Blackwattle Caprices", stems from an august 19th-century lineage that extends from Paganini's virtuosic showpieces to Brahms' veiled and

atmospheric works of great emotional complexity. As an expression of a mood or a musical idea, the capriccio's most important trait is freedom from musical convention. The music theorist Johann Mattheson conjured the fleeting character of the genre in 1739: "Capriccios are not easily described. One piece will adopt a certain conceit, another a completely different one. The more fantastical and extraordinary they are, the more they deserve the name."

The buoyant Divertimento tradition of the nocturnal serenade was transformed by Chopin into an affect of moonlit melancholy. And whereas the Impromptus of the same composer emphasize the literal meaning of improvisatory invention, in Schubert's hands they become meditations on transience. A piece that adopts one of these designations

today confronts the diversity of a given genre's history, displaying and dramatizing its origins, or consciously distancing itself from this very same past.

The title of Dušan Bogdanović's "Mysterious Habitats" refers to an ascription's potential for both disclosure and concealment. Where are the "secretive dwelling places" in which this joyously vital music has its origins? In this small, but technically clever and inspired composition, Bogdanović paints a portrait of musical cosmopolitanism, in which Africa, the Balkans, and America overlap in numerous layers, the elements stabilizing in the knowledge of the counterpoint of the European Renaissance. Regional traditions and historical melodies, as well as melodic and rhythmic structures relate to one another with a multiplicity of meanings. The piece carries unmistakable traits of music of the Mbira, an African lamellophone with metal keys plucked by the thumb and forefinger. Irregularly oscillating metrical groupings and polyrhythmic layerings initially

yield the impression of African-inspired accents and pulsations. In light of the composer's biography and some of his other work, however, it becomes clear that such irregularly grouped rhythmic pulses can be ascribed with equal validity to the Balkans, itself a region marked by a plurality of cultural influences.

Bogdanović was born in 1955 in Belgrade, and studied guitar and composition, first in his native city and then in Geneva. He subsequently moved to the USA and was a conservatory teacher there, later returning to Switzerland. As a composer Bogdanović has written first and foremost for the guitar, alone or in combination with other instruments and with orchestra. Composed in 1994, "Mysterious Habitats," in all the magical beauty of its indeterminacy, takes its place in Bogdanović's oeuvre between other guitar compositions whose origins are not obscure, but to some extent explicitly acknowledged. Among these are the "Balkan Miniatures" of 1991 and the "African Sketches" of 1996. The artistic

mystifications of “Mysterious Habitats” form the flip side to an approach to composition whose authenticity is buttressed by ethnomusicological knowledge.

Once initiated, the subsequent course of Bogdanović’s piece emerges from within, drawing the listener into its pulsing vortex. By contrast, the “Two Impromptus” of Richard Heller demand participation in the speech-like development of its ideas. These grow out of continuous variations of simple, elemental musical gestures: a movement of sound in the first piece, and a motoric eighth-note figure in the second. Born in Vienna in 1954 and educated there, the composer now teaches in Augsburg and has placed the “rediscovery of the listener” in the center of his musical thought. He draws from this notion in his own plea for a music that embodies the most diverse influences: “It is not about whether something is tonal or atonal music, but instead about graspable synthesis.”

In this sense the first Impromptu finds a paradoxically stable conclusion in its increasingly complex harmonic state. The second piece, however, flows into the consonance of a classical cadence, into which a bi-tonal sonority is tossed as a kind of contradictory afterthought. In that these two pieces, so superficially dissimilar to one other, draw on kindred harmonic structures, they both reflect a binding synthesis through multiplicity. The basis for this synthesis issues naturally from the sounding body of the guitar, its range circumscribed by a two-octave span running from E to e1. From this identity and its displacement emerges the constructive play of the music.

For the Australian Ross Edwards (born 1943) composing does not assume structural planning, but resembles much more a continuous internal dialogue: “Every particle of my music comes from my unconscious. Once it has emerged into the light of the day and been accepted, it’s thoroughly scrutinized, processed, refined by my

conscious mind, which decides how it's notated, where it fits in relation to all the other particles. Once a piece is under way it grows – usually very slowly – by a process of accretion. I have to begin at the beginning and gradually add on. I don't preconceive structures, although I can feel their shape emerging. For me, composing is essentially mysterious."

The title of "Blackwattle Caprices" refers to the picturesque home of the composer in Blackwattle Bay near Sydney. Edwards himself characterizes the work's two contrasting movements as "Song" and "Dance," albeit not in the score itself. These movements are connected through a shared motivic cell, which the composer himself describes with the fantastical term "Maninya-Style": this motive moves upward through a minor seventh and then down a minor third. The music of Australian Aborigines flows through the "Maninya" style, not in the form of quotation, but rather, as Edwards himself says, as a quality that the composer himself has uncon-

sciously absorbed. With capriccio-like freedom, the first movement proceeds through shifting colors and a host of stylistic associations. The interval of the augmented second prominent in the highly ornamented hymn-like main section of the movement evokes numerous traditions of expressive recitation, from Hungarian folk music to Sufi cantillation. Amongst these are heard polyphonic passages, cadences that recall renaissance lute music, and modulations characteristic of romantic guitar music of the 19th century. The second movement is simultaneously more unified and more brittle, its dance-driven energy unfolding in continual meter changes, which by no means appear artificial, but rather as organic manifestations of gesture and movement.

While Enjott Schneider is mainly known as a composer of film music, he has also written several operas and numerous instrumental works; the borders between these creative domains are not always so clearly drawn. His music is

fundamentally founded on the power of its pictorial and evocative conception, and therefore it is hardly surprising, that, for example, the impressive film music to “Schlafes Bruder” has inspired an oratorical concert scene of the same title. Entitled “Luna,” the last of the composer’s thirteen organ symphonies crosses into the philosophical realm of nocturnal thought.

Schneider has placed a Latin motto before each of his Nocturnes. “Somnus est imago mortis” (Sleep is the likeness of death), “Tempus fugit, amor menat” (Time flees, love remains), and “Gutta cavat lapidem non vis ed saepe cadendo” (The drop hollows out the stone, not through power but by falling often). These mottos also inspire the musical gestures of the three Nocturnes, which group themselves into a pair of slow-moving pieces on either side of a short, quick interlude. In the rhythm of a sarabande, the first Nocturne appears to portray the drawing in and exhaling of breath; a shadowy sextuplet-figure like-

wise brings to mind the sensuousness of breathing. The ephemeral and enduring are placed in opposition in the second Nocturne through fleeting figuration and the strength of a powerful melody. In the third Nocturne as well, a melodic shape spreads itself above the minimal, repetitive movements of the accompaniment. This allegory of persistence and constancy is most clearly to be heard in the turn-figure of the luminous major conclusion. This figure grows out of the monotony of the accompanimental voice like a quiet triumph, and concludes the cycle as a whole as a kind of commemoration.

For Heitor Villa-Lobos the permeability of musical thought with respect to the most varied influences was nothing less than programmatic. He strove for a musical universalism in which entertainment and serious music, Bach and Debussy, Brazil and Europe, the music of Amazonian natives and that of his native country’s vast cities could all find equal footing. The “Five Préludes” of

1940 are relatively late works and make up the last of his three guitar cycles, after the "Suite Popular Brasileiro" and the twelve Études. Villa-Lobos understood each of the five Préludes as an homage, though the specific dedications were not included in the printed edition.

With its resonant and articulated narrative qualities, and the demonstrative melody of its lower voice, the first piece is meant as an "Homage to the Brazilian Farmer from Sertão," a region of northeast Brazil rich in history and myth. The agile flexibility of the second piece's rhythmic and melodic movement presents an "Homage to the Small-time Crooks of Rio." In its use of the broken chords of the style *brisé* and the latent polyphony implied by the interweaving of melody and accompaniment, the piece also appears to seek a transformation of the music of Johann Sebastian Bach, to whom the third prelude is dedicated. In the middle of the piece Bachian figuration and sequences of a rather impressionistic tonal language are contras-

ted with the abrupt modulations of the main section. The short melodic phrases and mystical sounding echoes of the fourth Prélude offer an "Homage to the Brazilian Indian." In greatest imaginable contrast to this stands the chic closing movement, an "Homage to Rio's Social Life (and the teenagers, who frequent the city's clubs and theatres)," which Villa-Lobos dramatizes in an energetic waltz-scene, destabilized however by its 6/4 meter and asymmetrical phrase structure. The origins of this music are unmistakably Brazilian, but Villa-Lobos's art, both unique and utopian, sets these diverse musical sources into harmonious vibration.

Translation:

David Yearsley, Cornell University

STEFAN BARCSAY

Geboren in Würzburg

Lehrer an der Berufsfachschule für Musik in Krumbach

Lebt und arbeitet in Augsburg

www.stefan-barcsay.de



Aufgenommen im Sommer 2011

in der Kloster- und Schulkirche Maria Stern, Augsburg-Göggingen, St. Klara

Tonstudio: Audiamus Sebastian Riederer)) **audiamus**

Instrument: José Romanillos Bj. 1981, La Lechuza

Fotos: Sissi Heckelmann, Wolfgang Mennel (p 11, 18)

Grafikdesign: Wolfgang Mennel

Thanks to Enjott, Richard and Ross, we had a lot of fun.

Vielen Dank an Sebastian für die wundervolle Aufnahme.

Mit freundlicher Unterstützung von:

KURT UND FELICITAS VIERMETZ STIFTUNG
AUGSBURG

NOCTURNES

Dušan Bogdanović
*1955

Richard Heller
*1954

Ross Edwards
*1943

Enjott Schneider
*1950

Heitor Villa-Lobos
1887–1959

STEFAN BARCSAY

Mysterious Habitats

2 Impromptus für Gitarre, Op. 52
Weltersteinspielung

2 Tranquillo

3 Mosso

Blackwattle Caprices

4 Andantino molto flessibile

5 Vivace

Nocturnes

gewidmet Stefan Barcsay
Weltersteinspielung

6 Somnus est imago mortis

7 Tempus fugit amor manet

8 Gutta cavat lapidem

Préludes No. 1–5

9 No. 1 e-moll / in E minor

10 No. 2 E-dur / in E major

11 No. 3 a-moll / in A minor

12 No. 4 e-moll / in E minor

13 No. 5 D-dur / in D major

GITARRE

3:09

2:26

2:23

4:42

2:10

5:35

2:43

5:08

4:52

3:15

5:40

3:03

3:52