

Das Repertoire an Werken für zwei Gitarren ist von überschaubarem Umfang. In Renaissance und Barock, als Zupfinstrumente wie Laute, Vihuela oder Barockgitarre eine großartige Blütezeit erleben durften, wurden leider nur vereinzelte Werke für eine Duo-Besetzung verfasst – und diese sind in der Regel kompositorisch eher von schlichterer Natur. Will ein Gitarren-Duo also Werke aus diesen an künstlerisch wertvollen Kompositionen so reichen Epochen interpretieren, führt kein Weg an Werk-Bearbeitungen vorbei, was in Renaissance und Barock allerdings ohnehin übliche Praxis war. Hierzu bieten sich beispielsweise Cembalo-Kompositionen an, da das Cembalo eine der Gitarre ähnliche Tonerzeugung aufweist und jede der beiden Gitarren meist sehr gut den Notentext einer Hand der Cembalokomposition ausführen kann. Die Gitarre verfügt zwar im Vergleich mit dem Cembalo über weniger virtuose und brillante Möglichkeiten, besitzt im Gegenzug aber eine fein differenzierte Palette an Klangfarben und eine stufenlose Dynamik – so ist es möglich, mit einer Bearbeitung eine dem Original künstlerisch ebenbürtige Variante gegenüberzustellen.

In der späten Klassik entstanden dann allerdings viele Kompositionen für zwei Gitarren, doch schien die Zeit für diese Besetzung noch nicht gekommen: Als zwei der herausragenden Gitarristen ihrer Zeit, die Spanier Fernando Sor und Dionisio Aguado, als Duo einige Konzerte gaben, fielen diese bei der Kritik durch. Und die an Rossini-Themen orientierten Werke, die der von Ludwig van Beethoven sehr gelobte italienische Gitarrist Mauro Giuliani für sich und seine begabte Tochter komponierte, waren leider nicht so aufwändig im Detail ausgearbeitet, wie die bedeutenden Solowerke der Epoche.

Den großen Durchbruch erfuhr die Besetzung Gitarren-Duo letztendlich erst Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Dieser ist Ida Presti – die als weiblicher Mozart gefeiert wurde und der Francis Poulenc seine einzige Gitarrenkomposition widmete – und ihrem Duo-Partner und Ehemann Alexandre Lagoya zu verdanken. Sie gaben in weniger als 15 Jahren über 2000 Konzerte in den großen Sälen der Welt und begeisterten zahlreiche bedeutende Komponisten, bemerkenswerte Werke für zwei Gitarren zu schreiben.

Der erste Zyklus dieser CD ist daher die Bearbeitung einer Cembalo-Komposition. Die viersätzig Suite g-Moll (Z.661) zählt zu den späten Kompositionen Henry Purcells für Tasteninstrumente und wurde erst nach seinem Tod in 'A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinet' veröffentlicht. Purcells Cembalo-Kompositionen eignen sich hervorragend zur Interpretation auf zwei Gitarren, da in der Regel sowohl die linke als auch die rechte Hand des Cembalowerks jeweils eine ausgezeichnet passende Gitarrenstimme ergeben. Die hier eingespielte Suite musste lediglich von g-Moll abwärts nach e-Moll transponiert werden, um sie dem Ambitus der Gitarre anzupassen.

Diese Suite ist aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus eine sehr interessante Komposition. Sie weist zwar mit 'Prelude – Almand – Courant – Saraband' eine in Hoch- und Spätbarock gängige Satzfolge auf, endet aber mit einer Sarabande, dem langsamsten Satz der barocken Suite, was sehr ungewöhnlich war. Des Weiteren veranschaulicht dieser Zyklus sehr deutlich, wie Purcell wichtige kompositorische Merkmale des italienischen und des französischen Barock – lange Zeit die führenden Stile der Epoche – verwendete, diese kombinierte und daraus eine persönliche, unverwechselbare Tonsprache erschuf – eine Tonsprache, die oft mit erstaunlich wenigen Tönen sehr facettenreich eine intensive und tiefgründige Emotionalität entstehen lässt.

Das Prelude ist im Stile eines italienischen Allegro gehalten, es erscheinen in schneller Abfolge mehrere stets flott fließende melodische Motive, die im ständigen Wechsel zwischen Ober- und Unterstimme imitiert werden. In der daran anschließenden Almand ist hingegen nichts nennenswert Dialogisches zu finden, allerdings ist ihr kompositorischer Stil eine genauere Betrachtung wert. Im Laufe des Barock entwickelte sich die Allemande von einem leicht melancholischen Teil einer Suite – ausgeführt in eher langsamem Tempo – hin zu einem zwar vergnügten aber charakterlich ernsten Satz in mäßig flottem Tempo. Die Allemande dieser Suite vereinigt beide Merkmale: Einerseits ist sie durch ihren melancholischen Grundcharakter dem ‚alten‘ barocken Allemande-Stil zuzuordnen, andererseits ist sie doch sehr progressiv, da hier unter anderem französischer Ornamentreichtum mit bezaubernder italienischer Melodik und einigen dramatischen Elementen sehr eindrücklich kombiniert wurde. Die darauf folgende Courant (courante, franz.: 'die Laufende') wird ihrem Namen gerecht: flotte Notenwerte, viele Ornamente und einige Synkopen erzeugen einen rastlosen Bewegungszustand. Stark kontrastierend beschließt dann die ernsthafte, aber dennoch wehmütig und

sehnsuchtsvoll klingende Saraband diese Suite. Diese Sarabande erzeugt sehr intensive Stimmungen, betrachtet man allerdings den Notentext, reibt man sich verwundert die Augen, wie wenige Noten Purcell hierfür notieren musste.

Die von Peter Philips verfasste 'Pavana dolorosa' setzt sich – ebenso wie die folgenden 'Lachrimae'-Varianten von John Dowland – mit Kummer und Schmerz auseinander. Sie ist für Cembalo/Virginal komponiert und zählt sicher zu den besonders bedeutenden und eindrucklichen Werken dieser Gattung der Renaissance. Das Manuskript befindet sich als 'Pauana Doloroso. Treg.' in der außerordentlich umfangreichen, als 'The Fitz William Virginal Book' bekannten Sammlung, die im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt wird. Richard FitzWilliam (1745–1816) war unter anderem ein passionierter Kunstsammler und vermachte nach seinem Tod seine Sammlung dem von ihm gestifteten Museum in Cambridge. Das letzte 'o' im 'Doloroso' des Titels ist vermutlich ein Schreibfehler, 'Treg.' meinte den Widmungsträger dieses Werkes, den mit Peter Philips befreundeten Francis Tregian (1574–1619), der vermutlich auch die Manuskript-Sammlung des 'Fitz William Virginal Book' einst zusammenstellte, die Richard FitzWilliam 1783 käuflich erwarb.

Philips komponierte diese Pavane 1593 vermutlich in einem Den Haager Gefängnis, in das er anlässlich einer Amsterdam-Reise gebracht wurde, die er höchstwahrscheinlich unternommen hatte, um Jan Pieterszoon Sweelinck ,zu hören und zu sehen', wie Philips sich ausdrückte.

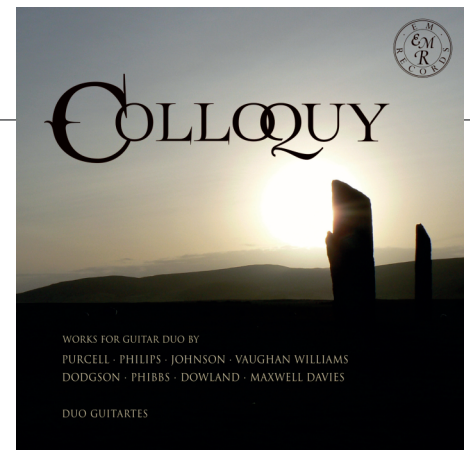
Pavana dolorosa gliedert sich in drei charakterlich sehr unterschiedliche formale Abschnitte, wobei jedem dieser Abschnitte eine Variation folgt, die von umfangreichen melodischen Auszierungen geprägt sind. Der erste dieser Formteile weist zu Beginn einen positiven, Würde ausstrahlenden Charakter in Dur auf, in den sich allerdings nach und nach durch häufig erscheinende, steigende und wieder fallende Halbtonschritte am Höhepunkt melodischer Linien (e-f-e, h-c-h, a-b-a) schmerzhaft empfindungen mischen. Zum Ende suggeriert eine lange absteigende Linie Hoffnungslosigkeit.

Der zweite Abschnitt ist der dramatischste des Werks. Hier finden sich zahlreiche melodische Linien, die ständig sehr eng um einen Ton kreisen, als wollten sie aus der schmerzhaften Situation ausbrechen, was aber stets misslingt, obwohl es mit Nachdruck versucht wird. Auch wird jede kurz aufsteigende Melodie sofort wieder abwärts geführt, oftmals über Schmerzhaftes assoziierende Halbtonschritte - ähnlich dem ersten Teil der Komposition.

Der Schlussteil steht dann in großem Kontrast zu den vorangegangenen: Er klingt sehr hoffnungsvoll durch ein zuversichtliches, schlichtes Thema zu Beginn und durch eine sich häufig wiederholende aufsteigende Chromatik im weiteren Verlauf. Aus klanglichen Gründen wurde dieses Werk im Rahmen der Bearbeitung für Gitarren-Duo um einen Ganzton nach oben transponiert.

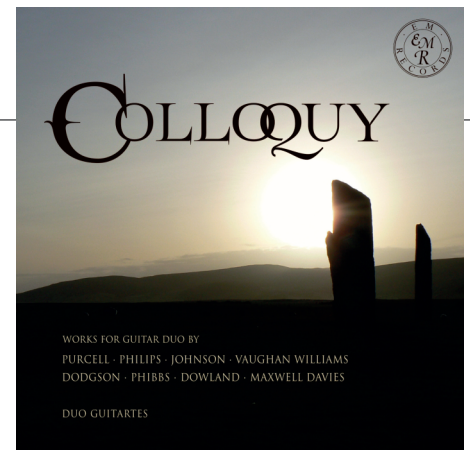
Mit 'Flow My Tears' hat John Dowland eines der berühmtesten Lieder der Renaissance geschaffen, das von zahlreichen bedeutenden Komponisten, wie beispielsweise Jan Pieterszoon Sweelinck und William Byrd, adaptiert wurde. Selbst Dowland verfasste mehrere Varianten dieses Themas. Begonnen hatte alles mit einer Lauten-Pavane, die Dowland mit 'Lachrimae' betitelte und die in a-Moll gesetzt war – einer 'ungemütlichen' Tonart für die Renaissance-Laute. Später folgte noch eine angenehmer spielbare Variante in g-Moll. 'Lachrimae' wurde gegen 1596 erstmals veröffentlicht und war möglicherweise inspiriert von den Madrigalen des Italieners Luca Marenzio, den Dowland zu dieser Zeit sehr bewunderte und aus dessen Kompositionen er zahlreiche Passagen für seine eigenen Werke verwendete. Dowland unternahm sogar eigens eine Rom-Reise, um Marenzio zu treffen, was allerdings misslang. 1600 wurde dann in London 'Flow My Tears' als zweites Lied des 'The Second Book of Songs' veröffentlicht, als Dowland im Dienste des dänischen Hofes unter Christian IV. stand. 'Flow My Tears' steht im 'The Second Book of Songs' übrigens ebenso in a-Moll wie die erste Lautenfassung.

Vier Jahre später erschienen dann – ebenfalls in London – schließlich mehrere sehr ausgeprägt polyphone Ensemble-Varianten für 5 Violen (oder Violinen) und Laute in einer 21 Werke umfassenden Sammlung unter dem Titel 'Lachrimæ or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and allemands'. Die ersten sieben Kompositionen dieser Sammlung sind die im Titel genannten 'seaven teares' - sieben charakterlich verschiedene Ensemble-Versionen des Lachrimae Themas:



Lachrimae antiquae (nach altem Stil)
 Lachrimae antiquae novae (nach etwas modernem Geschmack)
 Lachrimae gementes (Seufzende Tränen)
 Lachrimae tristes (Taurige Tränen)
 Lachrimae coactae (Erzwungene Tränen)
 Lachrimae amantis (Tränen der Verliebten)
 Lachrimae verae (Wahre Tränen)

Auf dieser CD finden sich also die ersten beiden Varianten dieser sieben Pavenen in einer Bearbeitung für zwei Gitarren in der originalen Tonart a-Moll.



'The Flatt Pavin', komponiert von John Johnson, zählte zu den besonders beliebten Lauten-Duos der englischen Renaissance. Diese Pavane ist als Tabulatur in 'Jane Pickering's lute book' überliefert, das vermutlich gegen 1616 veröffentlicht wurde und eine der wichtigen Sammlungen englischer Lautentabulaturen darstellt. Heute befindet sich das Manuskript in 'The British Library'.

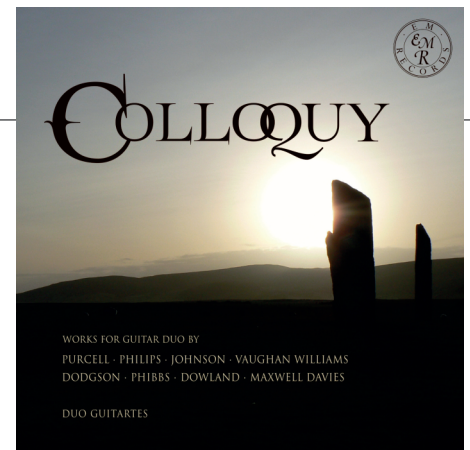
'The Flatt Pavin' demonstriert sehr anschaulich eine überaus beliebte Musizierpraxis der englischen Lautenisten, die im Laufe der Zeit auch von anderen Musikern übernommen wurde und zu einem wichtigen Element in der generellen englischen Musizierpraxis wurde – auch über das Epochenende hinaus. Ausgehend von der in Italien unter Lautenisten beliebten Spielart, dass ein Lautenist ('tenorista') in tiefer Lage die Stimme eines bekannten Liedes, einer Motette oder ähnlichem ausführte, wohingegen der andere ('discantor') mit einer virtuellen Oberstimme glänzte, entwickelte sich in England hingegen ein eigener Stil. Die kontrapunktische Unterstimme der italienischen Tradition wurde durch eine wiederholte Akkordfolge, einen 'Ground' ersetzt. Die Oberstimme führte 'Divisions' aus, also figurative Umspielungen einer Grundmelodie mit nach und nach meist zunehmender Virtuosität.

Johnson geht in 'The Flatt Pavin' mit diesem Prinzip sehr reizvoll um. Im ersten der drei formalen Abschnitte hat jeder der beiden Lautenisten jeweils einmal die Begleitung und einmal die Melodie auszuführen. Während die Begleitung beide Male identisch ist, so wird die Melodie in 'Divisions'-Manier beim zweiten Mal durch einige flotte Noten angereichert. In den folgenden beiden Abschnitten, die ebenfalls jeweils einmal variiert werden, wird diese starre Trennung zwischen Melodie und Begleitung durchbrochen: Melodie und Begleitung wechseln in kurzen Intervallen die Stimmen, wodurch ein lebhafter Dialog zwischen beiden Instrumenten entsteht, indem Motive imitiert oder beantwortet werden. Auch die Begleitung, der sonst stets unveränderte 'Ground', wird in der variierten Fassung des Öfteren leicht abgewandelt.

Dass 'Greensleeves' spätestens seit dem Elisabethanischen Zeitalter zu den populärsten Liedern überhaupt zählt, dürfte wohl unbestritten sein. Unter den zahlreichen Kompositionen, die sich mit dieser überlieferten Weise beschäftigen, findet sich auch die hier eingespielte Fassung mit Variationen, die ursprünglich für zwei Lauten geschrieben wurde. Diese entstammen einer anonymen Tabulaturensammlung, die sich heute in der Cambridge University Library befindet. Da diese Greensleeves-Variationen sehr John Johnsons Stil entsprechen, werden sie ihm zugeschrieben. Leider enthält die überlieferte Tabulatur lediglich die eigentlich wesentliche Oberstimme und nicht den weniger bedeutsamen 'Ground' (Unterstimme). Um eine Begleitstimme müssen sich Interpreten also selbst kümmern, entweder indem sie einen passenden Ground aus einer anderen Komposition verwenden oder diese selbst entwerfen. Wir haben uns im Zuge dieser Einspielung gegen eine – damals häufig verwendete – leicht kontrapunktische Begleitung zugunsten einer schlichten, rein akkordischen entschieden. Einerseits kommt auf diese Weise die ursprüngliche Strahlkraft der Melodie eindrucklich zur Entfaltung, andererseits schlägt eine rein akkordische Unterstimme eine schöne Brücke zu Ralph Vaughan Williams' 'Fantasia on Greensleeves'. Als Harmoniefolge der Strophe wählten wir die des Pasamezzo antico (I–VII–I–V / I–VII–I–V–I), für den Refrain die einer Romanesca (III–VII–I–V / III–VII–I–V–I).

Ralph Vaughan Williams beschäftigte sich mit dem Greensleeves-Thema unter anderem in seiner auf Shakespeares 'Die lustigen Weiber von Windsor' beruhenden Oper 'Sir John in Love', die 1929 uraufgeführt wurde. Die hier eingespielte, berühmte 'Fantasia on Greensleeves' ist allerdings eine Bearbeitung, die Ralph Vaughan Williams 1934 unter Aufsicht für die Besetzung Streichorchester, Harfe und ein oder zwei optionalen Flöten anfertigte.

Das hierfür verwendete Material entnahm Greaves der Einleitung des dritten Aktes. Dabei bildet 'Greensleeves' den Rahmen dieser Fantasie und wird hier von Vaughan Williams recht geschickt harmonisiert: Er verwendet im Wesentlichen die in der Renaissance häufig verwendeten Pasamezzo antico (Strophe) / Romanesca (Refrain) Harmoniefolgen, benutzt aber sehr elegant eine leichte tonale Mehrdeutigkeit, indem er häufig zwischen modaler- und Dur/Moll-Harmonik wechselt. Somit schafft er den Spagat, das Greensleeves-Thema sehr alt und zugleich modern erscheinen zu lassen. In der Mitte der Fantasie steht als charakterlicher wie auch kompositorischer Kontrast das lebhaftere, kontrapunktisch gesetzte Volkslied 'Lovely Joan'.



Joseph Phibbs schrieb die 'Serenade' für zwei Gitarren zwischen 2013 und 2014 als Auftragskomposition für unser Duo. Erst kurze Zeit zuvor kamen wir erstmals in Kontakt mit Joseph Phibbs' Musik, als wir sein inzwischen berühmtes Orchesterwerk 'Rivers to the Sea' hörten, worauf wir alles von ihm kennen zu lernen versuchten, was uns möglich war. Wir fühlten uns seiner so unglaublich fein detaillierten und sensiblen Tonsprache sofort sehr tief verbunden, wie es uns selten ergangen ist. Daher empfinden wir es als sehr große Ehre, dass Joseph Phibbs uns dieses Werk gewidmet hat. Uraufgeführt wurde es 2014 auf dem Kammermusikfestival O/Modernt in Stockholm.

'Serenade' ist eine sehr tonale Komposition, die dem dafür offenen Zuhörer ein kleines Universum an reich differenzierter motivischer Arbeit und Harmonik bietet. Außerordentlich fein abgestufte Dissonanzgrade und Wandlungen der Motive zeichnen ein intimes Bild emotionaler Zustände.

Der erste Satz 'Dialogue' ist eine meist zärtliche, an sehnsuchtsvollen Motiven reiche Unterhaltung der beiden Instrumente, welche dann aber auch rätselhaft und sogar leicht schmerzhaft in ihrem Verlauf wird, bevor sie wieder zart und wehmütig endet.

Eine 'Corrente', die in ihrer Figurierung ganz den barocken Violin- bzw. Cembalo-Couranten verpflichtet ist, steht in der Mitte des Zyklus. Der Notentext fließt hier ununterbrochen, während beide Instrumente fast schon einen Pas de deux ausführen: Sie bewegen sich aufeinander zu, voneinander weg, sind manchmal synchron oder imitieren sich – und dies alles im steten Wechsel und meist sehr intim.

Der dritte Satz 'Liberamente e con espressione' ist der ruhigste Satz des Zyklus. Er beginnt schlicht, zart und friedvoll und atmet eine gewisse Abgeklärtheit. Nachdem dieser Satz seinen dynamischen Höhepunkt erreicht hat, nehmen allerdings die wehmütigen Motive zu, die Harmonik wird zunehmend rätselhafter und führt so die 'Serenade' zu einem offenen Ende.

Peter Maxwell Davies hat die Gitarre mit sehr reizvollen Kompositionen bedacht – 'Three Sanday Places' schrieb er allerdings 2009 für das Klavier. Jeder der drei Sätze dieses kurzen Zyklus ist inspiriert von einem Ort auf Sanday, der größten der nördlichen schottischen Orkneyinseln, auf der Maxwell Davies seinen letzten Lebensabschnitt verbrachte. Maxwell Davies war ein sehr vielseitiger Komponist, der auch gerne verschiedene Stile in einem Werk zusammenführte – im Falle der 'Three Sanday Places' bediente er sich allerdings einer eher schlichten, sehr tonalen Tonsprache, mit der er aber auf feinsinnige Weise vielschichtige, bezaubernde Landschaftsbilder zu erschaffen wusste. Wenn 'The Guardian' schreibt 'His music is a songline through his favourite walking routes', so scheint dies in besonderem Maße auf diesen Zyklus zuzutreffen, auch deswegen, da alle drei Sätze als Tempovorgabe Andante (ruhig gehend) vorweisen. Dem Zuhörer treten die Landschaftsbilder dieser programmatischen Musik gewissermaßen im Spaziergangs-Tempo vor sein geistiges Auge.

Der erste Satz ist den 'Knowes o' Yarrow' (die Hügel von Yarrow) verbunden, die sich an der Nord-Ost Küste von Sanday befinden, und ist dem österreichischen Komponisten, Organisten und Festival-Intendanten Dr. Thomas Daniel Schlee (*1957) gewidmet, den Maxwell Davies sehr schätzte. 'Knowes o' Yarrow' ist rhythmisch im Stile einer Barkarole angelegt und harmonisch sehr tonal und überwiegend diatonisch gesetzt. Dennoch findet ein sehr fein abgestuftes Spiel zwischen den unterschiedlichsten zarten Dissonanzen und deren Auflösung statt. Die formalen Abschnitte fließen mehrfach ineinander, von D-Dur nach d-Moll und umgekehrt.

'Waters of Woo', der zweite Satz, trägt keine Widmung und bezieht sich auf den kleinen Küstenort Woo an einer Bucht unweit der Knowes of Yarrow in Nordöstlicher Richtung. Dieser Satz besitzt die deutlich komplexeste Harmonik des

Zyklus. Während er in F-Dur sehr friedlich beginnt, mit wenigen zarten Dissonanzen, die sich schnell wieder auflösen, nimmt dann rasch die Anzahl dieser zu, bis ein ständiges Wechselspiel zwischen harmonischer Spannung und Entspannung in einen düsteren Mittelteil mündet, der von einem pochenden Orgelpunkt geprägt ist. Im Anschluss kehrt 'Waters of Woo' wieder zum Anfangsmotiv zurück, allerdings nun recht düster in f-Moll. Die Harmonik wird zunehmend rätselhafter und endet in einem Akkord, der durch das gleichzeitige Klingen von großer und kleiner Terz ein harmonischer Zwitter aus Dur und Moll ist. Aus klanglichen Gründen ist die Gitarrenbearbeitung eine kleine Terz tiefer gesetzt als die Originalkomposition – also in D-Dur/d-Moll.

Der dritte Satz 'Kettletoft Pier' beschreibt den kleinen Hafen an der Südspitze Sandays. Maxwell Davies widmete diese Komposition seinem damaligen Lebensgefährten Colin Parkinson anlässlich dessen 50. Geburtstags. 'Kettletoft Pier' beginnt harmonisch sehr schlicht in G-Dur als einfache zweistimmige Liedform, die zu einem deutlich dissonanterem, dunkleren Mittelabschnitt in e-Moll führt. Zum Ende erscheint nochmals der erste Teil, nun aber häufig durch eine reizvolle, zärtliche Dissonanzen erzeugende Mittelstimme zur Dreistimmigkeit erweitert.

'Promenade I' ist nun wieder eine Original-Komposition, die sich in ihrer Programmatik – ebenso wie 'Three Sanday Places' – mit der Meeresküste beschäftigt, wenn auch auf gänzlich andere Weise. Stephen Dodgson komponierte dieses Werk im Frühling 1988 und widmete es dem italienischen Gitarren-Duo Mario Fragnito und Lucio Matarazzo. Nachdem Maxwell Davies in den 'Three Sanday Places' dem Hörer ein anregendes, nicht konkret definierbares Klangbild zeichnet, so folgt Dodgsons 'Promenade I' einer detailliert vorgegebenen Handlung, die er selbst folgendermaßen beschrieben hat:

'Promenade I pictures the two players at a seaside resort, taking an afternoon stroll. They set out full of joy and energy, sunlight dazzling over the water, and soon come upon an aviary. Resuming the promenade, a sheltered spot is reached with an inviting seat in the sun. But the peace is abruptly shattered by a dogfight, which causes the promenaders to move on hurriedly, the dogs barking at their heels. Happily, another peaceful and inviting seat is found, but repose this time is interrupted by a sudden sea-mist, dark at first but dazzling later. In the stillness, distant echoes of an old-world merry-go-round can just be made out. The homeward walk brings it in full view, it sounds harmonizing with the evening sun.'

In genau dieser Abfolge werden die beschriebenen Ereignisse hörbar. Kapriziös bewegte Melodien beider Gitarren, die stets einsetzen, bevor die andere ihre Phrase beendet hat, und kurze scherzhafte Vorschlagsnoten veranschaulichen die energiegeladene Fröhlichkeit der Spaziergänger, die sich bei ihrer angeregten Unterhaltung offenbar häufig ins Wort fallen und scherzen, während ein brillanter, sich in ständiger Bewegung befindlicher D-Dur Akkord in höchster Lage das sich im Meer spiegelnde Licht der Nachmittagssonne erstrahlen lässt. Die beschaulichen Ruhepausen erwachen durch getragene, sich kaum von der Stelle bewegende Melodien über sehr langsamen F-Dur Akkorden zum Leben, während Vögel durch flotte rhythmische Bindungen in hohen Lagen und die zankenden Hunde durch aggressive Dissonanzen und hektische Rhythmik plastisch werden. Als die Spaziergänger davon eilen, schlägt ihr Herz schnell und unruhig in einem 5/4-Pizzicato bevor es sich langsam beruhigt. Endlich wieder an einem weiteren beschaulichen Platz zur Ruhe gekommen, zieht mit tiefen, düster wabernden Harmonien Nebel auf. Nachdem Nebel und Sonne miteinander in hohen energiegeladenen dissonanten Akkorden gerungen haben, setzt sich die Abendsonne durch und die Spaziergänger können mit konsonanten, gebrochenen Harmonien, die den gesamten Ambitus der Gitarre umfassen, friedlich den Sonnenuntergang erleben.

