

**BRITTEN**  
LACHRYMAE

**ENESCU**  
STRING OCTET

(version for string orchestra)

**TABEA ZIMMERMANN**  
**ENSEMBLE RESONANZ**

GEORGE ENESCU (1881-1955)

**String Octet** Op. 7 (version for string orchestra)

C major / *Do majeur* / C-Dur

1	I. Très modéré	4'12
2	Même temps	2'39
3	Mouvement	5'39
4	II. Très fougueux	1'30
5	Moins vite	1'24
6	Premier Mouvement	2'21
7	Plus vite	3'02
8	III. Lentement	4'56
9	Un peu moins vite	4'17
10	IV. Moins vite, animé, mouvement de valse bien rythmée	3'03
11	Très marqué	5'27

Score: ENOCH & Cie, Paris

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

**Lachrymae** – 'Reflections on a song by John Dowland' Op. 48a

(version for solo viola and string orchestra)

12	Lento	2'01
13	[1] Allegretto, andante molto	1'02
14	[2] Animato	1'08
15	[3] Tranquillo	1'37
16	[4] Allegro con moto	0'54
17	[5] Largamente	0'36
18	[6] Appassionato	0'55
19	[7] Alla Valse moderato	1'15
20	[8] Allegro marcia	0'50
21	[9] Lento	0'43
22	[10] L'istesso tempo	2'06
23	A tempo semplice	1'19

Score: Boosey & Hawkes, London

ENSEMBLE RESONANZ

TABEA ZIMMERMANN, *viola and artistic direction*

ENSEMBLE RESONANZ

*Violins* Barbara Bultmann\*\*, Gregor Dierck\*, Skaistė Dikšaitytė, Tom Glöckner,  
Corinna Guthmann, Juditha Haeberlin, Christine Krapp, Benjamin Spillner\*,  
Swantje Tessmann\*, Rebecca Beyer, Mona Burger, Katharina Licht

*Violas* David Schlage, Tim-Erik Winzer\*, Jelena Antić, Donata Böcking,  
Lise Guérin

*Cellos* Jörn Kellermann, Saskia Ogilvie\*, Saerom Park\*, Moritz Benjamin Kolb\*

*Double basses* Anne Hofmann\*, Benedict Ziervogel\*

\*\* concert master

\* section leader

## Commencements et achèvements

George Enescu (1881-1955), le plus célèbre des compositeurs roumains, acheva son **Octuor à cordes** op. 7 (1900) alors qu'il n'avait que dix-neuf ans. Et pourtant l'œuvre est une réussite magistrale : un tour de force contrapuntique, composé d'une pièce d'exposition exaltante et de huit parties dont chacune exige une maîtrise virtuose de toute la tessiture de l'instrument pour laquelle elle est composée. C'est peut-être la difficulté de l'œuvre qui a retardé sa représentation, qui eut finalement lieu en 1909 à Paris, dans le cadre d'un concert d'œuvres de chambre d'Enescu, dirigé par lui-même. C'est le compositeur qui suggéra de faire interpréter l'*Octuor* par un orchestre à cordes, comme on peut l'entendre sur cet album, à condition que certaines lignes lyriques soient jouées par des solistes, à la convenance du chef d'orchestre.

Mais comment une œuvre aussi aboutie que l'*Octuor* a-t-elle pu naître de la main d'un adolescent ? Une partie de l'explication est à trouver dans la richesse des premières expériences du compositeur. Le fait qu'il ait choisi la forme musicale de l'ensemble de huit instrumentistes à cordes révèle qu'Enescu était parfaitement familier de ce répertoire, notamment de l'*Octuor à cordes* op. 20 de Felix Mendelssohn (1825 ; publié en 1833), écrit pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles – le premier du genre. Par la densité de son art du contrepoint et de sa texture, l'*Octuor* d'Enescu révèle une profonde influence de Brahms, dont le jeune Enescu avait interprété des œuvres dans l'orchestre du conservatoire de Vienne en présence du compositeur. La pièce révèle aussi l'intérêt d'Enescu pour les explorations harmoniques, pour l'ampleur de la forme et le registre dramatique de la "nouvelle école allemande". Pendant son séjour à Vienne, Enescu assista également à des représentations d'opéras de Wagner, sous la direction de Hans Richter – il se dit qu'il connaissait "chaque note" du *Ring* de Wagner.

L'idée d'Enescu pour cette œuvre comparable à la fantaisie en *ut* majeur de Schubert, la *Wanderer Fantaisie*, ou la *Sonate pour piano en si mineur* de Liszt, consiste à donner à son *Octuor* une double fonction : chacun des quatre mouvements remplit son rôle selon la conception classique de cette forme musicale, tout en construisant une forme générale en quasi-sonate englobant l'ensemble de la composition. Pour maintenir cette double fonction, Enescu emploie notamment ce qu'il appelle une approche "cyclique", en développant continuellement le matériau du thème à travers les quatre mouvements. Le matériau mélodique était pour lui primordial. Dans ses mémoires, il affirme même que pour qu'une œuvre soit une "composition musicale", elle doit comporter "une ligne, une mélodie ou, mieux encore, des mélodies superposées les unes aux autres". Le fait que ce commentaire, publié en 1955, décrive aussi parfaitement l'approche musicale de ses dix-neuf ans en dit long sur la pérennité de ses préoccupations de compositeur.

Le premier mouvement (*Très modéré*) commence pertinemment par une ample effusion mélodique portée par une figure rythmique pointée jouée à l'unisson sur une pédale de *do*. La section suivante présente un net contraste de texture en troquant la mélodie à l'unisson pour un contrepoint très dense : un long canon à l'unisson, soutenu par une contre-mélodie pleinement développée. L'une des difficultés de l'*Octuor* d'Enescu réside dans le fait que le matériau fondamental est fréquemment introduit au milieu de textures suffisamment épaisses pour en brouiller la perception – ce qui complique les choses, lorsque ce matériau est en quelque sorte le grain à moudre du développement.

Le deuxième (*Très fougueux*), jouant le rôle du *scherzo* de la structure en quatre mouvements, se déroule à la manière d'une sonate, compte tenu de sa densité contrapuntique et de son héritage mélodique du *Très modéré*. Le rythme acharné du *scherzo*, qui anticipe parfois Bartók par sa férocité, est suivi d'un quasi-trio, une cascade de notes douces traversant une version lyrique de l'apogée du premier mouvement.

Le *Lentement* semble quant à lui contredire la forme de sonate en plusieurs mouvements perçue auparavant, si ce n'est que son matériau est composé de plusieurs éléments semés au fil de l'*Octuor*. Même la figure pointée qui donne une forme rythmique à l'accompagnement dérive de la mélodie à l'unisson du début de l'œuvre. Si la partie centrale de ce troisième mouvement doit son inspiration à Brahms, sa section finale, une transition qui "passe en revue" les mouvements précédents, fait écho à l'approche similaire de Beethoven dans le final de sa *Neuvième Symphonie*.

Cette transition mène à la valse introductive presque délirante du quatrième mouvement (*Moins vite, animé, mouvement de valse bien rythmée*), une sorte de reprise compilée de toute l'œuvre, où l'on entend le matériau thématique des mouvements précédents dans de nouvelles combinaisons, comme si Enescu essayait de démontrer que tout thème peut être mêlé à n'importe quel autre – si l'on en a l'ingéniosité. Le retour du

thème lyrique du troisième mouvement marque le point culminant contrapuntique depuis lequel Enescu passe à l'apogée de l'*Octuor*, une version extatique de la conclusion du premier mouvement. Suit une brève *coda*, composée de fragments modifiés de la mélodie à l'unisson liminale de l'*Octuor*, qui sert de conclusion à l'ensemble.

Benjamin Britten (1913-1976) composa la version originale pour alto et piano des **Lachrymae** op. 48, sous-titrée "Reflections on a Song of Dowland" (Réflexions sur un chant de Dowland), pour l'altiste William Primrose en 1950, année où l'œuvre fut jouée au Festival d'Aldeburgh.

L'opus 48a, présenté dans cet album, est daté de février 1976, ce qui en fait l'une des dernières œuvres achevées du compositeur. Dédiée à l'altiste Cecil Aronowitz, elle fut donnée en première en Allemagne un an après le décès du compositeur, par Rainer Moog et l'Orchestre symphonique de Westphalie sous la direction de Karl Anton Rickenbacker.

De même que le jeune Enescu écrivit l'*Octuor* en grande partie pour son propre instrument, Britten s'identifiait fortement à l'alto, dont il avait joué étudiant. L'alto solo est donc une sorte de protagoniste, le "reflet" du compositeur, ce qui peut inviter à interpréter cette œuvre comme un récit – ce qui n'est guère surprenant, sachant qu'il s'agit d'un des plus grands compositeurs d'opéra du vingtième siècle.

Le matériau des *Lachrymae* de Britten repose essentiellement sur la chanson *If my complaints could passions move* de John Dowland (1563-1626), compositeur et luthiste, mais Britten cite également *Flow my tears* du même auteur, également intitulée *Lachrimae* et *Lachrimae antiquae* dans sa version pour luth solo et pour petit ensemble d'altos. Si Britten reprend entièrement le matériau de la chanson *If my complaints* – sa figure de triade inversée ascendante sous-tend l'ensemble de la partition –, c'est cette deuxième œuvre de Dowland que Britten évoque à la fois par le titre et l'atmosphère sombre, incitant l'auditeur à la réflexion. *Flow my tears* est l'expression d'un désespoir total, condamnant la lumière et étouffant l'accablante obscurité. La souffrance du poète est telle, qu'il considère comme "heureux" ceux qui "en enfer ne ressentent pas la cruauté du monde".

Benjamin Britten composa l'arrangement des *Lachrymae* pour alto et orchestre à cordes quelques années après son opération au cœur en 1973 et la congestion cérébrale qui s'ensuivit. Son attaque le priva de l'usage de sa main droite pendant la période relativement brève où il se remit à composer – de manière moins intense. Britten était passionné par la poésie et la musique de l'ère élisabéthaine, comme en témoignent des œuvres telles que l'opéra composé pour le couronnement d'Élisabeth II, *Gloriana* (1953) ou le *Nocturnal after John Dowland* op. 70 (1963), écrit pour le guitariste Julian Bream. Mais il est probable que sa reprise des *Lachrymae* en 1976 fut surtout teintée de méditations sur sa propre mortalité.

L'œuvre se présente comme un ensemble de variations ou "reflections" en douze sections, dont chacune est clairement définie par son orchestration et son style propres. L'impression de développement progressif, constitué de variations sur un thème initial qui s'éloignent au fur et à mesure que l'œuvre se déroule, est perturbée par des apparitions et disparitions de *Flow my tears*, qui nous maintiennent à l'affût de quelque chose que le compositeur retient, comme une sorte d'envoûtement musical.

Ce que nous percevons est une exploration de timbres et de textures d'une variété surprenante, passant de l'activité au repos, de l'éthéré au mélancolique ou au démoniaque. L'une des "réflexions" évoque clairement un luth, par les passages *pizzicati* d'alto solo couronnés de riches accords qui rappellent la *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis* de Vaughan Williams. Certaines sections semblent faire allusion à d'autres compositeurs, d'autres œuvres, ou évoquer des pièces de Britten lui-même, comme le *Tranquillo*, qui est très proche du "Lute-Song of the Earl of Essex" de *Gloriana*.

Les "réflexions" finales tracent en quelque sorte un arc narratif passant de la citation de *Flow my tears* à une pâle danse de la mort, aux battements irréguliers de l'*Allegro marcia*, à une sorte de vision du paradis avec des harmoniques d'un autre monde, puis à un solo d'alto fiévreux sur une marche funèbre – les contrebasses s'appliquant à imiter les grosses caisses avec des *pizzicati* à trois temps – et s'estompant, pour finir, dans les mélodies endeuillées de Dowland, saturées d'harmonisations de la Renaissance, comme si la marche du temps s'était arrêtée et que nous étions désormais hors de portée du monde.

KEVIN SALFEN

Traduction : Martine Sgard

## Beginnings and Endings

George Enescu (1881-1955), Romania's most well-known composer, completed his *Octet*, Op. 7 (1900), when he was only nineteen years old. Despite that, the work is a masterful achievement: a contrapuntal tour-de-force and a thrilling display piece, with each of the eight parts requiring a virtuoso's control across the entire range of the instrument. It was perhaps the difficulty of the work that led to the delay of its premiere, which finally occurred in 1909 at a Paris concert of Enescu's chamber works under the direction of the composer. Enescu himself suggested the possibility of having a string orchestra perform the Octet, as heard on this album, with the caveat that certain lyrical lines should be played by soloists at the discretion of the conductor.

But how did a work as accomplished as the Octet flow from the pen of a teenager? Part of the answer lies in the richness of its composer's early experiences. In its choice of ensemble, the Octet reveals Enescu's deep immersion in the repertory, including his familiarity with Mendelssohn Octet, Op. 20 (1825; publ. 1833), written for four violins, two violas, and two cellos – the first of its kind. In its contrapuntal and textural density, Enescu's Octet reveals the profound influence of Brahms. Indeed, the young Enescu had played Brahms's music in the conservatory orchestra in Vienna with the composer in attendance. The Octet also reveals Enescu's interest in the harmonic explorations, grandeur of design, and dramatic range of the 'new German school.' While in Vienna, Enescu had also attended performances of Wagner's operas, under the direction of Hans Richter, and he supposedly knew 'every note' of Wagner's *Ring*.

Enescu's formal concept, which one might compare to Schubert's *Wanderer Fantasy* or Liszt's B minor Sonata, was to make the Octet a double-function work, where each of the four movements would fulfill its role in the classic design while simultaneously supporting a larger quasi-sonata form spanning the entire composition. One of the chief ways that Enescu sustains this double function is through what he called a 'cyclic' approach: the continual development of thematic material across the four movements. For Enescu, melodic material was paramount. In his memoirs, he would go so far as to claim that in order for something to be a 'musical composition,' it had to have 'a line, a melody, or, even better, melodies superimposed on one another.' That this comment, published in 1955, so aptly describes his approach as a nineteen-year-old reveals much about the lifelong concerns of the composer.

The first movement (*Très modéré*) fittingly begins with an expansive melodic outpouring, held together by a dotted rhythmic figure, in unison over a C pedal. The next section provides a marked textural contrast, trading unison melody for dense counterpoint: a lengthy canon at the unison, supported by a fully developed countermelody. One of the challenges of Enescu's Octet is that important material is frequently introduced in textures thick enough to resist easy apprehension, a complication when that same material serves as grist for the developmental mill.

The second movement (*Très fougueux*), the scherzo of the four-movement design, also functions as a sonata-form-like development through its contrapuntal density and its melodic inheritance from the first movement. The scherzo's relentless rhythmic drive, at times anticipating Bartók in its ferocity, is succeeded by a quasi-trio, gentle cascades of notes tracing through a lyricized version of the climactic material from the first movement. The slow movement (*Lentement*) would seem to disrupt the perception of a multi-movement sonata form, except for the fact that its material also grows from seeds planted earlier in the Octet. Even the dotted figure that gives rhythmic shape to the accompaniment can claim descent from the work's opening unison melody. The third movement's central section owes a debt to Brahms, but the closing section, a transition that 'reviews' previous movements, echoes a similar approach in the finale of Beethoven's Ninth Symphony.

This transition leads to an almost delirious waltz (*Moins vite, animé, mouvement de valse bien rythmée*), a sort of telescoped reprise of the whole work, with thematic material from the earlier movements heard in novel combinations, as if Enescu were trying to demonstrate that any theme can be combined with any other if you have the ingenuity. The return of the third movement's lyrical theme marks the contrapuntal climax, and, once reached, Enescu then shifts to the climax for the whole Octet, an ecstatic version of the first movement's conclusion. A brief coda follows, with transformed fragments from the Octet's opening unison melody serving to bookend the whole.

Benjamin Britten (1913-76) wrote the original viola/piano version of *Lachrymae – Reflections on a Song of Dowland*, Op. 48, in 1950 for violist William Primrose, and it was premiered that year at the Aldeburgh Festival. Op. 48a, heard on this album, bears the date February 1976, making it one of the composer's last completed works. Although written for violist Cecil Aronowitz, it was premiered by Rainer Moog and the Westphalian Symphony Orchestra under Karl Anton Rickenbacker the year after the composer's death.

As the young Enescu was writing for his own instrument in the Octet, so too Britten identified strongly with the viola, which he had played as a student. The choice of solo viola therefore marks the instrument as a sort of protagonist, the composer's 'reflection,' and this may invite a narrative understanding of the work, hardly a surprise for one of the twentieth-century's most significant opera composers.

The source material for Britten's *Lachrymae* is the song *If my complaints could passions move* by lutenist-composer John Dowland (1563-1626), but Britten also quotes Dowland's *Flow my tears*, which exists as a song and, under the title *Lachrymae* and *Lachrymae antiquae*, as a work for solo lute and for viol consort, respectively. Despite the thorough use of material from *If my complaints* – its rising inverted triad figure saturates the score – it is this second Dowland song that Britten points to through the title and funereal atmosphere and that any listener is therefore primed to reflect on. That second song, *Flow my tears*, is an expression of utter despair, a condemnation of light and an embrace of hopeless darkness. The poet's suffering is so great that he views as 'happy' those who 'in hell feel not the world's despire.'

Britten made the viola and string orchestra arrangement of *Lachrymae* following his heart surgery and stroke of 1973, which left him without full use of his right hand, during the relatively brief period when he had returned to limited compositional work. Britten had a keen interest in poetry and music from the Elizabethan era, reflected in such works as the coronation opera *Gloriana* (1953) and the *Nocturnal after John Dowland*, Op. 70 (1963), written for guitarist Julian Bream. Still, it is difficult to ignore the likelihood that Britten's return to *Lachrymae* in 1976 was colored by the contemplation of his own mortality.

The work itself has the outward appearance of a set of variations in twelve sections, each clearly defined in orchestration and style. The sense of progressive development, however, where an initial theme gives rise to variations that become more remote as the work unfolds, is complicated by the looming presence and absence of *Flow my tears*, which keeps us listening for something that the composer typically withholds, a sort of musical haunting.

What exists instead is an exploration of timbres and textures of surprising variety, moving between action and repose, from the ethereal to the wistful to the demonic. One 'reflection' clearly suggests the lute, with solo viola pizzicati passages crowned by rich chords reminiscent of the Vaughan Williams of the *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis*. Other sections seem to allude to other composers or works or even to echo or adumbrate pieces by Britten, as in the Tranquillo section, a cousin to the Earl of Essex's Lute Song in *Gloriana*. The final reflections arguably trace a narrative arc: from the quotation of *Flow my tears* to an etiolated dance of death and the irregular heartbeat of the Allegro marcia, on to a kind of vision of heaven with otherworldly harmonics, then a feverish viola solo over a funeral march – the double basses doing their best impression of bass drums with triple-stop pizzicati – fading at last into the mournful strains of Dowland, replete with Renaissance harmonization, as if the progression of time has stopped and we are now beyond the world's reach.

KEVIN SALFEN

## Anfänge und Enden

George Enescu (1881-1955), der bekannteste Komponist Rumäniens, vollendete sein **Oktett** op. 7 im Jahr 1900, als er gerade einmal neunzehn Jahre alt war. Trotzdem handelt es sich bei dem Werk bereits um eine meisterhafte Leistung – eine kontrapunktische Tour de Force und ein mitreißendes Bravourstück, wobei jede der acht Parteien die virtuose Beherrschung des gesamten Tonumfangs des betreffenden Instruments verlangt. Vielleicht lag es an der Schwierigkeit des Werks, dass die Erstaufführung sich verzögerte; sie fand erst 1909 im Rahmen eines von Enescu geleiteten Konzerts in Paris statt, in dem der Meister eigene Kompositionen für Kammerensemble präsentierte. Enescu selbst schlug vor, dass das Oktett auch von einem Streichorchester ausgeführt werden könne, und in dieser Form erklingt es auf der vorliegenden CD. Er spezifizierte allerdings, dass in diesem Fall bestimmte lyrische Passagen nach dem Ermessen des Dirigenten von Solisten zu spielen seien.

Doch wie konnte es einem Teenager gelingen, ein derart vollendetes Werk wie das Oktett zu Papier zu bringen? Die Antwort hierauf liegt zum Teil in der Fülle an früher musikalischer Erfahrung des Komponisten. Schon in seiner Wahl des Ensembles zeigt das Oktett Enescus umfassende Repertoirekenntnisse, einschließlich seiner Vertrautheit mit Mendelssohns Oktett op. 20 (1825, veröffentlicht 1833) für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli – das erste Werk dieser Art. In seiner kontrapunktischen und satztechnischen Dichte verrät Enescus Oktett deutlich den Einfluss von Johannes Brahms. Tatsächlich hatte der junge Musiker im Orchester des Wiener Konservatoriums Werke von Brahms in Anwesenheit des Komponisten gespielt. Des weiteren belegt das Oktett Enescus reges Interesse an den harmonischen Erkundungen, der weiträumigen Formgebung und dem dramatischen Spektrum der „Neuen deutschen Schule“. In seiner Wiener Zeit hatte Enescu zudem Aufführungen von Wagners Opern unter der Leitung von Hans Richter besucht, und er kannte wohl ‚jede einzelne Note‘ von Wagners *Ring*.

Die von Enescu gewählte formale Anlage, die man mit der von Schuberts *Wanderer-Fantasie* oder Liszts h-Moll-Sonate vergleichen könnte, verlieh dem Oktett eine doppelte Funktion – jeder der vier Sätze erfüllte zum einen seine Rolle in dem klassischen Formplan und ordnete sich zugleich in eine größere quasi-Sonatenform ein, die die gesamte Komposition umspannte. Als eine der Hauptsäulen dieser Doppelfunktion wählte der Komponist die stete Entwicklung des thematischen Materials über alle vier Sätze hinweg; er bezeichnete dies als „zyklischen“ Zugang. Für Enescu war das melodische Material von beherrschender Bedeutung. In seinen Memoiren behauptete er sogar, es gehöre zur Bedingung einer „musikalischen Komposition“, „eine Linie, eine Melodie oder, besser noch, mehrere übereinander gelagerte Melodien“ zu haben. Der Umstand, dass dieser im Jahr 1955 veröffentlichte Kommentar auch bereits das Musikverständnis des Neunzehnjährigen treffend einfängt, verrät Vieles darüber, was den Komponisten ein Leben lang beschäftigte.

Der erste Satz (*Très modéré*) beginnt passend mit einem ausgedehnten melodischen Komplex, der von einer punktierten rhythmischen Figur unisono über einem Orgelpunkt auf dem Ton C zusammengehalten wird. Der folgende Abschnitt liefert einen markanten satztechnischen Kontrast, indem die unisono geführte Melodie einer Passage dicht strukturierter Kontrapunkts Platz macht – einem ausgedehnten unisono-Kanon, unterstützt von einer voll entwickelten Gegenmelodie. Eine der Herausforderungen von Enescus Oktett liegt darin, dass wichtiges thematisches Material häufig in so dicht gewirkten Satzstrukturen eingeführt wird, dass es sich einem sofortigen Erkennen entzieht, was problematisch ist, wenn eben dieses Material als Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung dient.

Der zweite Satz (*Très fougueux*), dem in der viersätzigen Anlage die Funktion eines Scherzos zufällt, dient in Anbetracht seiner kontrapunktischen Dichte und des Aufgreifens der Melodie aus dem ersten Satz zugleich als sonatenartige Durchführung. Auf den beharrlichen rhythmischen Schwung des Scherzos, das in seiner Wildheit hier und da bereits Bartók zu antizipieren scheint, folgt ein quasi-Trio – sanfte Kaskaden von Tönen, die eine lyrischere Version des kulminierenden Materials aus dem ersten Satz deklinieren.

Der langsame Satz (*Lentement*) scheint das Prinzip einer mehrsätzigen Sonatenform zu unterbrechen – mit

Ausnahme des Umstands, dass das hier verarbeitete Material ebenfalls aus bereits früher im Oktett ausgestreuter Saat erwächst. Selbst die punktierte Figur, die der Begleitung ihre rhythmische Struktur verleiht, kann sich auf die unisono-Melodie vom Beginn des Werks berufen. Der Mittelteil des dritten Satzes ist Brahms verpflichtet, während der Schlussabschnitt – eine Überleitung, die vorangehende Sätze Revue passieren lässt – an eine ähnliche Vorgehensweise in Beethovens Neunter Sinfonie erinnert.

Diese Überleitung führt zu einem fast rauschhaften Walzer (*Moins vite, animé, mouvement de valse bien rythmée*), einer Art komprimierter Reprise des ganzen Werks, in der Themenmaterial aus den früheren Sätzen in neuen Kombinationen erklingt – als wolle Enescu demonstrieren, dass jedes Thema mit jedem beliebigen anderen Thema kombiniert werden kann, sofern der Komponist nur einfallreich genug ist. Die Wiederkehr des lyrischen Themas aus dem dritten Satz markiert den kontrapunktischen Höhepunkt, und nachdem dieser erreicht ist, lässt Enescu den Kulminationspunkt des gesamten Oktetts folgen, eine ekstatische Version der Schlusspassage des ersten Satzes. Eine kurze Coda schließt sich an, in der transformierte Fragmente aus der unisono geführten Eröffnungsmelodie des Oktetts das Ganze abrunden.

Benjamin Britten (1913-1976) komponierte **Lachrymae – Reflections on a Song of Dowland** op. 48 in der ursprünglichen Fassung für Viola und Klavier 1950 für den Bratschisten William Primrose, und das Werk wurde noch im selben Jahr auf dem Aldeburgh Festival uraufgeführt. Die auf dieser CD präsentierte Fassung op. 48a trägt das Datum Februar 1976 und zählt damit zu den letzten vollendeten Werken des Komponisten. Britten hatte es zwar für den Bratschisten Cecil Aronowitz bestimmt, die Premiere fand dann aber im Jahr nach dem Tod des Komponisten mit Rainer Moog und dem Westfälischen Sinfonieorchester unter der Leitung von Karl Anton Rickenbacker statt.

Ähnlich wie Enescu in seinem Oktett auch sein eigenes Instrument bedachte, sah Britten sich vor allem der Viola verbunden, die er in seiner Studienzeit gespielt hatte. Die Wahl der Solobratsche weist dem Instrument also gewissermaßen eine protagonistische Funktion zu, als eine Art ‚Reflektion‘ des Komponisten, und dies mag zu einer narrativen Interpretation des Werks auffordern, was für einen der bedeutendsten Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts kaum überraschend ist.

Als Quellenmaterial für *Lachrymae* verwendet Britten das Lied *If my complaints could passions move* des Lautenisten und Komponisten John Dowland (1563-1626), aber er zitiert auch Dowlands Lied *Flow my tears*, das unter den Titeln *Lachrymae* und *Lachrymae antiquae* zudem als Komposition für Laute solo und für Gamba-Consort existiert. Trotz der großzügigen Verwendung musikalischen Materials von *If my complaints* – dessen aufsteigende Dreiklangsumkehrungen in seiner Komposition allgegenwärtig sind – beziehen sich der von Britten gewählte Titel und die betrübt Stimmung auf das zweite Dowland-Lied, das man beim Hören entsprechend im Sinn hat. Dieses zweite Lied, *Flow my tears*, ist ein Ausdruck absoluter Verzweiflung, eine Verdammung des Lichts, ein Versinken in hoffnungsloser Düsternis. Das Leid des Dichters ist so groß, dass er die für „glücklich“ hält, die „in der Hölle nicht die Verachtung der Welt ertragen müssen“.

Die Bearbeitung von *Lachrymae* für Bratsche und Streichorchester schuf Britten in der kurzen Zeitspanne beschränkter kompositorischer Arbeit nach seiner Herz-Operation und dem Schlaganfall von 1973, in dessen Folge er seine rechte Hand nicht mehr uneingeschränkt benutzen konnte. Der Komponist hatte ein tiefes Interesse an der Dichtkunst und Musik der elisabethanischen Zeit; dies reflektieren Werke wie seine Krönungsoper *Gloriana* (1953) und das *Nocturnal after John Dowland* op. 70 (1963), das er für den Gitarristen Julian Bream schrieb. Außerdem ist natürlich kaum zu ignorieren, dass Brittens Rückkehr zu *Lachrymae* im Jahr 1976 der Kontemplation seiner eigenen Sterblichkeit geschuldet ist.

Das Werk selbst hat die äußere Gestalt einer Serie von Variationen in zwölf Abschnitten, die sich in Orchestrierung und Stil deutlich voneinander unterscheiden. Der Eindruck fortschreitender Entwicklung – also das Prinzip, auf ein anfangs vorgestelltes Thema Variationen folgen zu lassen, die sich im Verlauf der Komposition immer weiter von ihrem Ausgangspunkt entfernen – wird allerdings kompliziert durch die das musikalische Geschehen bedrohlich überragende Gegenwart respektive Abwesenheit von *Flow my tears*, was dazu führt, dass wir ständig nach etwas lauschen, das der Komponist typischerweise zurückhält, eine Art musikalischer Heimsuchung.

Stattdessen findet sich ein Ausloten von Timbres und Satzstrukturen von erstaunlicher Vielfalt, die zwischen Aktion und Entspannung changieren und von ätherischer zu trauriger zu dämonischer Stimmung wechseln. Eine der „Reflektionen“ suggeriert deutlich die Laute, mit von der Bratsche solistisch ausgeführten Pizzicato-Passagen gekrönt von dichten Akkorden, die an Vaughan Williams' *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis* gemahnen. Weitere Abschnitte scheinen an andere Komponisten oder Werke zu erinnern oder gar Anklänge an Kompositionen von Britten selbst zu evozieren bzw. anzudeuten, etwa in dem Tranquillo-Abschnitt, einer Anverwandlung des Lautenlieds des Earl of Essex aus *Gloriana*. In den abschließenden Reflektionen könnte man einen narrativen Bogen vermuten – von dem Zitat von *Flow my tears* zu einem ausgezehrten Totentanz und dem unregelmäßigen Puls des Allegro marcia, weiter zu einer Art himmlischen Vision mit jenseitigen Harmonien, gefolgt von einem fieberhaften Bratschensolo über einem Trauermarsch (in dem die Kontrabässe sich mit ihren Dreiklangs-Pizzicati überzeugend wie Pauken gebärden). Das Stück verhallt schließlich mit den schwermütigen Klängen von Dowland, erfüllt von Renaissance-Harmonik, als sei die Zeit zum Stillstand gekommen und wir befänden uns nun jenseits des irdischen Zugriffs.

KEVIN SALFEN  
Übersetzung: Stephanie Wollny

# Ensemble Resonanz | Riccardo Minasi – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
**Cello Concertos** Wq 170 & 172  
**Symphony** Wq 173  
*Jean-Guihen Queyras, cello*  
CD HMM 902331



**Cello Concerto Wq 171**  
ANTONÍN KRAFT **Cello Concerto**  
*Jean-Guihen Queyras, cello*  
CD HMM 902392

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Piano Concertos No. 4**  
& 'No. 6' (after the Violin Concerto)  
*Gianluca Cascioli, piano*  
CD HMM 902422



ALBAN BERG  
**Lyric Suite**  
ARNOLD SCHOENBERG  
**The Transfigured Night**  
*Jean-Guihen Queyras, cello & artistic direction*  
CD HMC 902150



JOSEPH HAYDN  
**Die sieben letzten Worte**  
unseres Erlösers am Kreuze  
(orchestral version)  
CD HMM 902633

HANNS EISLER  
**Erste Gesänge**  
**Lieder with piano**  
**Piano Sonata No. 1**  
*Matthias Goerne, baritone*  
*Thomas Larcher, piano*  
CD HMC 902134



WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Symphonies Nos. 36 'Linz' & 38 'Prague'**  
CD HMM 902703



**Symphonies Nos. 39, 40 & 41 'Jupiter'**  
2 CD HMM 902629.30

*Latest release*  
"Haffner-Akademie"  
**Symphony No. 35. Opera arias and scenes**  
*Anna Prohaska, soprano*  
CD HMM 902704



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI  
**Stabat Mater**  
JOAN ROSSELL **Salve Regina**  
*Giulia Semenzato, soprano*  
*Lucile Richardot, mezzo-soprano*  
CD HMM 902637



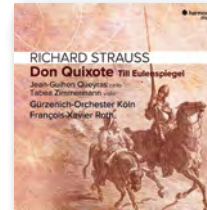
# Tabea Zimmermann – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

HECTOR BERLIOZ  
**Harold en Italie. Les Nuits d'été**  
*Stéphane Degout, baritone*  
*Les Siècles*  
*François-Xavier Roth, conductor*  
CD HMM 902634



RICHARD STRAUSS  
**Don Quixote op.35. Till Eulenspiegel op.28.**  
**Romances**  
*Jean-Guihen Queyras, cello*  
*Gürzenich-Orchester Köln*  
*François-Xavier Roth, conductor*  
CD HMM 902370



**'Cantilena'**  
works for viola and piano  
by FALLA, CASALS, GRANADOS,  
ALBENIZ, VILLA-LOBOS, PIAZZOLLA...  
*Javier Perianes, piano*  
CD HMM 902648





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : janvier 2024, Friedrich-Ebert Halle, Hambourg (Allemagne)

Réalisation : Parry Audio Hambourg

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Karola Parry, Parry Audio Hambourg

Prise de son : Michael Jaeckel et Ruth Günther, assistés de Yannic Fehsenfeld

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : *Silhouette d'un garçon*, 2020, © Tatsuro Kiuchi

All rights reserved 2025 / Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**  
**tabeazimmermann.de**  
**ensembleresonanz.com**