

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 89

Rubrik: Compact Discs / Disques compacts

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

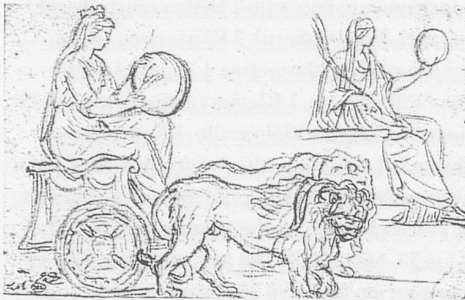
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zum zehnjährigen Bestehen des CD-Labels «Cybele» (Düsseldorf/BRD)

ENTDECKERFREUDE UND INNOVATION



Als ich vor nunmehr sechs Jahren erstmals über «Cybele» berichtete, hob ich hervor, wie sehr ich das Programm des deutschen, in Düsseldorf ansässigen Labels, insbesondere aber die dort erhältlichen Veröffentlichungen zur elektronischen Musik als ansprechend präsentierte Auffüllung einer empfindlichen audiophilen Lücke empfand.¹ Die Eindrücke von damals haben sich in der Zwischenzeit gefestigt: Auch wenn die mitunter erfrischend provozierenden Layouts der frühen Booklets inzwischen einem einheitlicheren Textdesign, verbunden mit einer aufklappbaren, buchähnlichen Verpackung gewichen sind: Die Nische, die sich das Label mit seinem charakteristischen Profil – einer Verknüpfung von aufnahmetechnisch auf höchstem Niveau angesiedelter klanglicher Umsetzung mit einer unverwechselbar individuellen Auswahl an Komponisten und Werken – einst erobert hat, hat sich inzwischen zu einem festen Bestandteil der Klassik-Szene entwickelt. Hierfür bürgt nicht zuletzt das auf 80 Titel angewachsene Programm mit zum größten Teil in Eigenregie entstandenen Produktionen.²

Bei ihren Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Musik stützen sich die Macher von «Cybele» weniger auf die Namen bekannter Komponisten, wie dies etwa beim österreichischen Label «Kairos» der Fall ist; stattdessen beschäftigen sie sich mehrheitlich mit Randfiguren, deren Schaffen eher unbekannt, aber meist nicht weniger interessant ist. So ist der 1924 geborene Günther Becker im Katalog unter anderem mit einer ausführlichen, ein breites Spektrum seiner Arbeit der sechziger und siebziger Jahre dokumentierenden Doppel-CD³ vertreten, und auch Michael Denhoff (geboren 1955) kommt gleich mehrmals vor, wobei ich dem gleichfalls auf

Doppel-CD veröffentlichten, kompositorisch ambitionierten *Mallarmé-Zyklus* op. 75 (1995-97)⁴ vor anderen Werken den Vorzug gebe. Trotz solcher Glücksgriffe liegt die Auswahl der Komponisten mitunter jedoch so weit im Abseits, dass das Engagement der Labelmacher gelegentlich über das Ziel hinaus schießt. Manch eine Produktion konnte mich in den vergangenen Jahren weniger überzeugen, sei es, weil die präsentierten Werke meiner Meinung nach überbewertet wurden – so im Fall einer CD mit wenig eigenständigen Werken des Komponisten Friedrich Jaecker (geboren 1950)⁵ –, oder weil deren künstlerische Konzeption nicht ausgereift war – etwa bei der bislang einzigen DVD-Produktion von «Cybele», der «virtuellen musikalischen Bühnenhandlung» *Der schlafende Reiter* von Anna Ikramova (geboren 1966).⁶

Zu meinen Favoriten gehören dagegen – neben CDs wie den Kompositionen für Gitarre von Rolf Riehm (geboren 1937)⁷, einer Produktion mit Kammermusik des unterschätzten, während des Zweiten Weltkriegs nach Grossbritannien emigrierten Komponisten Hans Gál (1890-1987),⁸ einer CD des Ensembles «gelber klang», die sich dem Kammermusikschaffen von Jens Joneleit (geboren 1968) widmet⁹ oder einer Gesamteinpielung des Klavierschaffens von Juan Allende-Blin (geboren 1928)¹⁰ – noch immer die Veröffentlichungen aus dem Bereich der elektronischen Musik: Die von ihren künstlerischen Ansätzen her sehr unterschiedlichen Produktionen aus dem Institut für Computer-Musik und elektronische Medien der Folkwang Hochschule Essen (ICEM)¹¹, dem Feedback Studio Köln oder von der Deutschen Gesellschaft für Elektronische Musik (DEGEM) zeigen nicht nur, wie hochgradig differenziert das Spektrum elektronischer Arbeiten ist; sie lassen zugleich wichtige Einblicke in geschichtliche Entwicklungen und technische Umbrüche zu, denen die elektronische Musik seit den siebziger Jahren unterworfen war. Daher verdient diese inzwischen auf zwölf Veröffentlichungen angewachsene Dokumentation ein grosses Lob, auch wenn sie in ihrer Auswahl lediglich einige Schwerpunkte der deutschen Szene widerspiegelt.

Das unverwechselbare Profil des Labels verdankt sich jedoch nicht nur der Wahl des Repertoires,

das sich neben der zeitgenössischen übrigens auch auf die klassische Musik mit einem besonderen Schwerpunkt auf unbekannter Musik für Orgel sowie auf eine im Jubiläumsjahr 2004 neu gegründete Hörbuchreihe erstreckt. Zu ihm gehört in gleichem Masse auch die innovative Aufnahmetechnik, ohne deren Erwähnung eine Würdigung von «Cybele» unvollständig wäre. Bereits von den ersten Produktionen an hat man grossen Wert auf ein auch in dynamischen Extrembereichen durchsichtiges Klangbild gelegt. Seit 2003 werden alle Aufnahmen im Surround-Verfahren eingespielt, wodurch die Darstellung feinsten Klangnuancen eine neue Qualität erreicht hat. Da die Tonträger durchweg im Hybrid-SACD-Format hergestellt werden, sind sie sowohl auf SACD-Playern als auch auf herkömmlichen Geräten abspielbar.¹² Obgleich bislang keine Werke aufgenommen wurden, die die Möglichkeiten des Raumklanges dezidiert strukturell ausnutzen, hat die Musik durch den Einsatz des Surround-Verfahrens eine räumliche Tiefe gewonnen, die zu völlig neuen Hörerlebnissen führt. Mit Spannung darf man also in die Zukunft blicken und auch darauf hoffen, dass die bei «Cybele» als Standard geltenden Möglichkeiten der Aufnahmetechnik den Impuls dazu geben, sich kompositorisch mit entsprechenden räumlichen Klangwirkungen weiter auseinanderzusetzen. *Stefan Drees*

1. Vgl. Stefan Drees, *Neues vom Label CYBELE*, in: *Positionen* Nr. 36 (August 1998), S. 56f.

2. Das Gesamtprogramm von «Cybele» ist im Internet (<http://www.cybele.de>) ausführlich dokumentiert; ein Katalog im PDF-Format steht auf der Website zum Download bereit. Im Folgenden werden in den Fussnoten die Veröffentlichungsdaten der erwähnten CDs und die direkt zu den genannten Veröffentlichungen führenden Links genannt, unter denen sich genauere Beschreibungen des Inhalts sowie Pressestimmen finden.

3. 1998, <http://www.cybele.de/cybele660202>.

4. 2000, <http://www.cybele.de/cybele360802>.

5. 2001, <http://www.cybele.de/cybele660501>.

6. 2001, <http://www.cybele.de/cybele860101DV>, vgl. dazu <http://www.stefandrees.de/kritik/063.html>.

7. 1999, <http://www.cybele.de/cybele260601>.

8. 2002, <http://www.cybele.de/cybele360901>.

9. 2002, <http://www.cybele.de/cybele360601>.

10. 2003, <http://www.cybele.de/cybeleSACD160401>.

11. Vgl. meine ausführliche Besprechung der CD-Reihe «ex machina», <http://www.stefandrees.de/kritik/065.html>.

12. Detailliertere technische Informationen hierzu stehen unter dem Link <http://www.cybele.de/SACDinfo.pdf> zum Download bereit.

Alexandros Markeas : *Dimotika* ; *Taximi* ; *Cinq souvenirs involontaires*
Isabel Soccoja (mezzo), Florentin Calvo (bouzouki), Alain Tresallet (alto), Isabelle Veyrier (violoncelle),
Chœur d'enfants de Poitiers, Maîtrise boréale, Ars Nova, dir. Philippe Nahon.
L'Empreinte Digitale ED13206

POP ART

Quel historien saura un jour expliquer pourquoi les compositeurs de notre époque les plus intéressants de l'espace francophone se déclinent tous sur le préfixe « Ma » ? Parmi les trente-années, Mantovani, d'une décennie plus âgés, Maresz et Matalon, d'une génération avant, Manoury : tous font l'objet d'une attention soutenue et méritée. D'une humilité et simplicité exceptionnelles, Alexandros Markeas n'a peut-être pas (encore) l'aura de ses « consanguins » : sa musique en a cependant la qualité et le caractère, à l'image de la tradition artistique de la diaspora grecque (de Mitropoulos à Callas via Xenakis) dont il hérite. A la différence des premiers cités, Markeas s'attache à la périphérie des genres et des espaces de représentation sonore : on l'a entendu à deux reprises accompagner les soties dramatiques du metteur en scène français Jean-Jacques Peyret (*La génisse et le pythagoricien* en 2002, *Les variations Darwin* en 2004), où il expérimente avec la « mise en vibration » d'un espace privé et de ses occupants (Paris, 2003). Quant à la classe d'improvisation générative qu'il co-anime au C.N.S.M. de Paris, elle avait fait, à nos yeux, événement, lors du festival Agora en 2004 à l'Ircam à l'occasion d'un concert *happening* mémorable. Ce défrichage d'espaces esthétiques diagonaux devrait se poursuivre dans les prochaines années par la mobilisation de l'art vidéo.

Il n'est pas étonnant que cet esprit curieux *par goût* ait été l'artisan de la belle réussite, jamais assurée par avance comme l'on sait (cf. les

nombreux « ratés » dont mainte édition du salon Musicora à Paris nous accable), d'une œuvre d'écriture savante interprétée partiellement par des musiciens amateurs. Grâce à l'éditeur phonographique indépendant L'Empreinte Digitale, *Dimotika*, projet de deux régions (le Poitou-Charentes et le Nord, mobilisant chacune des chœurs d'enfants) autour de leur ensemble emblématique de musique d'aujourd'hui (Ars Nova), devient maintenant patrimoine accessible à tous. Le titre de l'œuvre traduit/trahit son projet même : il signifie en grec « musique populaire paysanne ». Comme Ravel et Berio en leurs temps, Markeas interprète et ne transcrit pas plus qu'il n'arrange ; la musique « populaire » dont il est question est une musique qui le deviendra, et non qui l'est déjà. Le moins « populaire » à cet égard pourrait vite se révéler les chants eux-mêmes. L'ingénuité est devenue impossible, même si elle reste fascinante (n'est-ce pas, Bruno Coulais et ses *Choristes* ?). Alors : « populaires », par le jeu de nos sens habitués désormais aux designs sonores « énigmatiques » (jeux vidéo, sites Internet, certains longs métrages), ces commentaires instrumentaux qui prennent leur distance avec l'original chanté (par la mezzo Isabel Soccoja et les chœurs) ? Ils pourraient vite le devenir si nos contemporains prenaient la peine d'écouter une musique aussi intelligente que celle-là. Avec deux bouts de ficelle (des accords légèrement modifiés, des timbres subtilement transformés, des figurations neutres comme des arpèges et

des *glissandi*), Markeas n'a en effet pas son pareil pour créer une musique authentique, évidente, *mémorable* et pourtant profondément originale.

Les deux pièces complémentaires du programme sont des commandes d'Ars Nova pour le Festival genevois Archipel et son nouveau directeur artistique Bastien Gallet. Si *Dimotika*, projet de rencontre, travaillait avant tout sur l'espace (là-bas/ici, eux/nous), les *Cinq souvenirs involontaires* pour alto et violoncelle et *Taximi* pour bouzouki (un luth à doubles cordes) et dispositif électronique interrogent essentiellement notre rapport au temps. Forme à sections contrastées dans un cas, large rhapsodie dans l'autre (le « taxim » est, nous apprend le livret accompagnant le CD, un moment d'improvisation dans la musique savante turque) : les écueils de ces deux modes d'organisation temporelle (émiettement ou absence de repères) sont contournés par l'idiome direct de Markeas. Rythmes de danse structurants, d'un côté, et dramaturgie en forme de processus (de l'éclosion à l'épanouissement du son), de l'autre, assurent une lisibilité aux œuvres et un intérêt toujours renouvelé à leur écoute.

Œuvre collective autour d'une figure exemplaire de la jeune composition, cet enregistrement a bénéficié d'un soin particulier dans la prise de son, particulièrement sensible dans *Taximi*, aux textures orientalisantes d'une infinie délicatesse.

Eric Denut

Ivan Fedele : *Maja*
Ensemble Accroche Note,
L'empreinte digitale ED 13198 (2004).

BEAUTÉ SUR MESURE

Après un ensemble d'œuvres orchestrales dirigées par Pascal Rophé et publiées chez Stradivarius, Ivan Fedele est au centre d'un autre enregistrement monographique — qui a obtenu un « coup de cœur » de l'Académie Charles Cros en septembre 2004 — réalisé par l'ensemble Accroche Note de Strasbourg. Le CD porte le titre de l'une des pièces, *Maja* (1999) pour voix de soprano et six instruments, interprétée par Françoise Kubler. Cette œuvre en trois parties (dix-sept minutes au total) avait été créée en 1999 à la Biennale de Venise par l'ensemble strasbourgeois ; elle est écrite d'après un poème de Giuliano Corti dont le sujet évoqué est « le passage de l'apparence à l'essence, des ténèbres de l'instinct brut à la lumière de l'intuition ». Fedele précise encore : « La trame harmonique, la structure des phrases du discours

narratif (articulé en stances et versets) se révèlent et s'affirment à travers l'utilisation de figures musicales fortement connotées ». Cette pièce écrite pratiquement « sur mesure » pour l'ensemble Accroche Note est d'une grande beauté ; elle a d'ailleurs été souvent remarquée depuis 1999. On retrouve aussi Françoise Kubler en duo avec le violoncelliste Christophe Beau dans *Paroles y palabras* (2001), cycle de quatre pièces « dont le titre laconique fournit la matière première du chant. De la révolution française à la guérilla sud-américaine incarnée par Che Guevara, le climat est à la rébellion » (Pierre Gervasoni). Parmi les autres compositions enregistrées ici, je noterais particulièrement *Erinni* (1998) pour cymbalum, piano et vibraphone. Cette œuvre au caractère vif évoque par moments la rapidité et le phrasé de certains pianistes de jazz moderne

comme Chick Corea ; elle appartient pourtant totalement à l'univers de Fedele, il faut sans doute y voir un petit clin d'œil, de même que le cymbalum en est un autre, à György Kurtág cette fois, puisque la pièce fut écrite pour les soixante-quinze ans du compositeur hongrois. *Modus* (1995) pour clarinette basse et percussion-clavier est l'occasion d'entendre en soliste deux des « piliers » d'Accroche Note : Armand Angster et Emmanuel Séjourné, très convaincants ici comme dans l'ensemble de l'enregistrement. Dans *Imaginary Islands* (1992), on retrouve aussi Mario Caroli, l'un des grands flûtistes actuels, et la pianiste Michèle Renoul. Un très beau CD donc, qui complète la discographie d'un compositeur très attachant. *Pierre Michel*

«MUSIK KANN JA SO UNTERHALTSAM SEIN ...»

So lautet zumindest das gemeinsame Credo des Cellisten Gunther Tiedemann und des Gitarristen David Plate.¹ Und bezogen auf ihre jüngst erschienene CD «Gunther Tiedemann-David Plate Duo: cello & guitar» kann man dieser Aussage uneingeschränkt zustimmen. Veröffentlicht bei Upsolute Music Records, einem musiker-eigenen Label, das sich seit 1982 stilistisch vorwiegend dem Jazz widmet und dabei vor allem Streichinstrumente in den Vordergrund rückt², lässt das Opus bereits nach den ersten Klängen aufhorchen. Die Frage, ob Violoncello und Gitarre klanglich überhaupt zusammenpassen, erledigt sich dabei im Vorübergehen von selbst: Was die beiden Musiker hier bieten, zeugt von einer Kenntnis der instrumentalen Möglichkeiten, die sich nicht nur in einer ausgewogenen klanglichen Balance, sondern auch in dem Umstand äussert, dass der Hörer keine Lücken empfindet, die er gern mit Perkussion oder Akkordinstrumenten aufgefüllt haben möchte.

Während Plate souverän zwischen Begleitung und Solo wechselt und mit seinem Vortrag in den

stärksten Momenten die Aura der Gitarren-legende Wes Montgomery zu beschwören vermag, gibt Tiedemann eine technisch und klanglich gleichermaßen versierte Vorstellung, die das Cello immer in neuem Licht erscheinen lässt: Gezupfte Akkorde nähern den Klang des Instruments dem der Gitarre an, die Anwendung von Kontrabass-Techniken wie dem Snap-pizzicato, mit denen er oftmals als Bassfundament hinter den führenden Partner zurücktritt, aber auch das nuancierte und klangschöne Spiel, das besonders in elegischen Nummern wie *Rain of tears* in den Vordergrund tritt, gehören zu den Höhepunkten dieser Produktion. Doch nicht nur die grosse Differenzierungsfähigkeit beider Musiker reisst hier mit, sondern ebenso die freche Adaption vielfältiger stilistischer Elemente, die auf lustvolle Weise zu sehr verschiedenen Titeln zusammengesetzt werden, so etwa zu der virtuos Hillbilly-Nummer *Country air* oder dem dezent getönten *Tango*.

Es stimmt also: Musik kann unterhaltsam sein, und empfehlenswert ist das unter dieser Prä-

missie entstandene Ergebnis allemal, auch wenn nicht jede der zehn Eigenkompositionen ein gleich hohes Niveau erreicht. Ein Wehrmutstropfen ist allerdings die mit rund 45 Minuten recht kurze Spielzeit der CD. Das auf der Verpackung gross angekündigte Live-Video, im MPEG-Format über den Quicktime-Player eines Computers abspielbar, kann dafür nicht entschädigen, auch wenn es zumindest einen kleinen Einblick in die Bühnenatmosphäre beim Auftritt des Duos vermittelt. In einer unbefriedigenden Klangqualität sind hier lediglich Ausschnitte aus vier Titeln aneinandergereiht, die ohnehin auf der CD vollständig zu hören sind. Ich persönlich hätte auf diese visuelle Zugabe gern verzichtet und mir dafür mindestens zwei Tracks mehr im Audioteil der Scheibe gewünscht. *Stefan Drees*

1. Vgl. die Website *Gunther Tiedemann-David Plate Duo*, <http://www.jazz-guitar.de/>

2. <http://www.upsolute.de/>

George Benjamin: *Palimpsests*; *At First Light*; *Sudden Time*; *Olicantus*
Ensemble Modern et Ensemble Modern Orchestra, George Benjamin (cond.)
Nimbus records NI 5732

George Benjamin: *Shadowlines**; *Viola, Viola*; *Three Studies for solo piano*; *Piano Sonata***
Pierre-Laurent Aimard (piano*), Tabea Zimmermann et Antoine Tamestit (alto), George Benjamin (piano**)
Nimbus records NI 5713

DEUX PORTRAITS EN MIROIR DE GEORGE BENJAMIN

Dans l'attente des prochains concerts sur le continent consacrés au grand compositeur britannique (notamment dans le cadre du Festival Musica à Strasbourg en septembre 2005), deux enregistrements très soignés ouvrent la voie d'une connaissance approfondie de son parcours. George Benjamin n'a jamais été un compositeur prolifique; on se souvient, par exemple, avoir attendu plusieurs années la création de *Sudden Time* (achevé finalement en 1993). Rarement, ou, pour tout dire, jamais, l'attente n'a cependant été vaine ou décevante: c'était le cas hier avec *Sudden Time*, une méditation en musique d'une exceptionnelle qualité sonore et formelle sur l'expérience du temps. Ce l'est de nouveau aujourd'hui avec le cycle en deux parties des *Palimpsests*, intimement liés à la figure, tutélaire pour Benjamin, de Pierre Boulez. Créés respectivement en 2000 (à l'occasion du 75^e anniversaire du compositeur Boulez) et 2002 (sous la direction du chef Boulez), les deux parties de cette œuvre jusque-là réservée au public qui avait eu la chance de la découvrir en concert, sont désormais disponibles sur disque. Cet enregistrement se présente sous les meilleurs augures, puisqu'il introduit au disque (pour la

seconde fois, mais la première avait reçu une diffusion confidentielle) l'Ensemble Modern sous la direction du compositeur, souvent à la tête de la phalange de Francfort (dans des répertoires variés: Boulez, Donatoni ou Knussen). Intelligemment, le producteur Nimbus Records initie le programme par cet opus récent, qui signe une nouvelle «paramétrisation» de l'écriture chez Benjamin: la ligne mélodique redevient un enjeu à part entière de l'idée musicale (au même titre, voire de manière prioritaire, par rapport à l'harmonie et, a fortiori, au timbre), ce qui implique une réactivation d'une «pensée du mélodique» connectée à la tradition de l'écriture contrapuntique. Par rapport à cet aboutissement, volonté de toujours du compositeur, d'un discours construit et lisible sans compromis sur la sophistication des moyens et des techniques, il serait sans doute réducteur d'écouter les pièces suivantes du programme (*At First Light*, l'un des premiers opus orchestraux du jeune Benjamin, d'une saisissante beauté, *Sudden Time* et *Olicantus*, une courte pièce en hommage à Olivier Knussen), en fonction de cet «pièce cible». Cette vision serait toutefois éclairante pour la compréhension du parcours esthétique

du compositeur britannique depuis vingt ans: en quête d'une intégration formelle de plus en plus aboutie, Benjamin a expérimenté des dramaturgies allant de la forme à sections (*At First Light*) au discours continu susceptible d'absorber les tensions les plus violentes (*Palimpsests*), en passant par la forme «élastique» (*Sudden Time*). Cette faculté croissante à intégrer dans un même écran faisant sens pour l'écoute des éléments de plus en plus hétérogènes est un cas sinon unique dans le paysage de la composition contemporaine (le parcours de Gérard Grisey pouvait sembler similaire) du moins remarquable. D'autant plus que la «surface» de la musique chez Benjamin témoigne, de manière d'autant plus manifeste lorsqu'elle est présentée par les instrumentistes d'exception de l'Ensemble Modern comme dans ce disque, d'une attractivité supérieure à la grande majorité des écritures, y compris les plus «hédonistes», du champ contemporain. Tout se passe dans les *Palimpsests* comme si le souci le plus absolu de la cohérence n'empêchait pas le pouvoir de fascination, encore «enchanté», de chaque moment sonore. La prodigieuse oreille du compositeur lui inspire, sans être censurées par son souci d'une

« responsabilité » de chaque instant par rapport à la forme générale, des créations musicales inédites (ce qui est souligné par un choix d'orchestration singulier, omettant les violoncelles et les anches doubles), « évidentes » sans être ingénues, lisibles sans être simplistes.

L'écoute des opus orchestraux de Benjamin reçoit un éclairage particulier par la musique « en noir et blanc » — plus « abstraite », en quelque sorte — des pièces de musique de chambre diffusées simultanément par Nimbus Records. Sous les doigts de Pierre-Laurent Aimard et du compositeur en personne au piano (dans des enregistrements déjà connus, mais dont il nous a semblé qu'ils ont été optimisés techniquement), de Tabea Zimmermann et du prodige français Antoine Tamestit à l'alto, l'auditeur est convié à (re)découvrir plusieurs jalons de la création de Benjamin : la *Sonate pour piano* de 1979, antipatride des premières œuvres orchestrales par son souci d'absorption (et d'émancipation) de

l'héritage du maître Messiaen, les *Trois études pour piano solo* des années 1980, au caractère fantasque, le duo sous forme de gageure *Viola, Viola* (1997), pièce fétiche des altistes qui offre à chaque nouvelle audition le plaisir d'une redécouverte de l'instrument, et les *Shadowlines* (sous-titrés *Six préludes canoniques pour piano*) de 2001, exercices virtuoses de composition polyphonique, écrits sous la « protection » de la *Symphonie* op. 21 de Webern (qui fascine le compositeur depuis les années 1990) et en prise directe sur les *Palimpsests* à venir. L'écoute de ces pièces peut suivre deux voies : la première, comme nous l'indiquons en exergue, serait une mise en perspective du cheminement menant dans chaque cas à une pièce d'orchestre ou héritant de cette dernière ses méthodes d'écriture ; la seconde, une approche non pas comparative mais linéaire, chaque « solution » compositionnelle donnant lieu à une nouvelle problématique traitée dans l'œuvre suivante.

Ainsi se font jour des liens, d'une part, entre la *Sonate* et *At First Light* (la verticalité de l'écriture), les *Trois Etudes* et *Sudden Time* (la linéarisation croissante du style), et bien entendu *Viola Viola*, *Shadowlines* et les *Palimpsests* (la « polyphonisation » de l'écriture) ; d'autre part, entre chacune des œuvres solipsistes (*Viola Viola* initiant un gigantesque alto à huit cordes), dans une arche allant du piano *al fresco* de la *Sonate* au piano *au fusain* des *Shadowlines*, en passant par toutes les tensions d'une écriture qui se veut à la fois cohérente et imaginative. Comme une « méta-œuvre », les deux enregistrements forment donc un contrepoint en miroir de George Benjamin, et, au-delà, une pièce de choix dans les témoignages sonores de la composition aujourd'hui. *Eric Denut*

Robert Lucas Pearsall: Lay a Garland. Doppelchörige Madrigale
The Pre-Raphaelite Singers, Anthony Rooley (Leitung)
Musiques Suisses MGB CD 6206

ROBERT LUCAS PEARSALL, PREZIOSENKOMPONIST

Walzerkönig, Liederfürst, Ohrwurmjäger – das 19. Jahrhundert ist ein Biotop von sonderlichen Tonsetzer-Spezies. Ein Gentlemankomponist ist auch darunter, Robert Lucas Pearsall (1795-1856): der begüterte Engländer aus altehrwürdiger Familie, der als junger Mann zur Juristerei verknurrt wird und dem es ein leichter Schlaganfall mit 30 Jahren erlaubt, sich samt Familie rekreationshalber auf dem Kontinent niederzulassen, um fortan seinen etwas exzentrischen Interessen nachzugehen. In den folgenden Jahren (zunächst in Mainz, dann in Karlsruhe) führen Pearsall weitgehend autodidaktische Kompositionsstudien zur alten Musik, kleinere a cappella-Sachen werden seine Domäne. Gleichzeitig reist er allerdings durch halb Europa wegen seltener Handschriften und Drucke. Er übersetzt den *Wilhelm Tell*, den *Faust* ins Englische und publiziert – durchaus nicht seine exotischste Schrift – *The Kiss of the Virgin*, eine Studie über ein mittelalterliches Folterinstrument. Dass Pearsall ab 1842 für ein Jahrzehnt auf Schloss Wartensee bei Rorschach residiert; dass er sterbenskrank noch zum Katholizismus konvertiert: beides verstärkt nur das Bild der Neigung zu einem romantischen Historismus, der auch eskapistische Züge gehabt hat.

Bekommt man den Fall Pearsall so erzählt, mag man sich leicht einen komponierenden – auch komponierenden – Dilettanten denken, dessen Musik getrost weiterhin der Verschollenheit in englischen Gesangsvereinen überlassen werden kann. Tatsächlich aber ist das, was die Pre-Raphaelite Singers auf ihrer Debüt-CD vorstellen,

eine der in letzter Zeit interessantesten Entdeckungen aus dem 19. Jahrhundert. Der Titel annonciert «Doppelchörige Madrigale». Das führt doppelt in die Irre – vielleicht ein lässliches Monument, das einen jedoch auf Eigenarten dieses Komponierens hinlenkt. Pearsall ist ein wirklicher Kenner des englischen Madrigals gewesen. Von den 25 aufgenommenen Sätzen (alle auf englische Texte, bestenfalls ein Viertel doppelchörig) hält sich denn auch die Hälfte eng an Morley, Weelkes & Co., und in den besten darunter, so in *List! Lady, be not coy*, ist diese Modelliermasse beeindruckend originell verarbeitet. Elisabethaner war Pearsall aber nur in der einen Herzkammer. Schon die beiden legendären 8-stimmigen «Madrigale» *Lay a garland* und *Great God of love* nährt viel eher eine sakrale und ins italienische Barock reichende Vokalphononie. Ein synthetischer Stile antico liegt ihnen zugrunde – die sensationellen Vorhaltstürme in *Great God* konnte nur die Ambition eines alle Vorbilder überbietenden (A-)Historismus ermöglichen, wie man sie etwa aus den Brahms'schen Choralätzen kennt. Mit einer Handvoll der eingespielten Titel endlich kommt Pearsalls Produktion in der eigenen musikalischen Gegenwart an. Bleiben die reinen Partsongs ganz im Rahmen des harmlosen biedermeierlichen Chorliedes, ist die 10-stimmige Schiffbruchballade *Sir Patrick Spens* mindestens sehr effektiv; eine persönlichere Handschrift wie im frühen *Take, o take those lips away* (1830) zeigt sich – selten – dort, wo zeitgenössisch-klassizistisches Vokabular und madrigalische Techniken zusammenkommen.

Darf man, diese Werkauswahl zum Massstab genommen, Robert Lucas Pearsall auch einen Preziosenkomponisten nennen? Das Wagnis der Form, als eigengesetzlicher Prozess, war nicht seine Sache. Doch in der Situation einer von historischen Modellen und überschaubaren Formaten gebotenen Sicherheit konnte Pearsall ein beträchtliches satztechnisches Knowhow in Kunst freisetzen, die etwas von der Euphonie und Perfektion nazarenischer Madonnenbildnisse hat. Unbedingt gilt das für *There is a paradise on earth* nach einer eigenen Höltzy-Übertragung. (Kaum zu glauben, dass Schuberts *Blumenlied* das gleiche Gedicht zugrundeliegt.) Und vielleicht am Bestechendsten hier, also bei reiner Männerbesetzung, führen die Pre-Raphaelite Singers ihre aussergewöhnliche Klangkultur vor. Pearsalls Musik wird von dem sehr beweglichen elfköpfigen Ensemble, das Anthony Rooley neu zusammengestellt hat, so ernst genommen und so lustvoll dargeboten, wie sie es verdient. Mehr Aufnahmen, bitte!

Thomas Gerlich

Sándor Veress, «Chamber Music»: Trio (3 quadri), Trio in si bemolle minore, Canti Cerissimi, Memento, Introduzione e Coda / Arthur Honegger: Trio en fa mineur
Katalin Halmai (Mezzo-Sopran), Lajos Rozmán (Klarinette), Dénes Várjon (Klavier), Gábor Takács-Nagy (Violine),
Claudio Veress (Viola), Raphael Rosenfeld (Violoncello), Zsolt Fejérváry (Kontrabass)
Hungaroton HCD 32013

UNGESAGTES

Sándor Veress' Komponieren im Schweizer Exil war Gedächtnisarbeitsarbeit. Als solche manifestiert es sich in drei Kompositionen der Platte – *Trio* (3 quadri) für Geige, Violoncello und Klavier (1963), *Introduzione e Coda* für Klarinette, Geige und Klavier (1972) und *Memento* für Viola und Kontrabass («in memoriam Martyrii Emericus Nagy et Paulus Maléter», 1983) – auf denkbar unterschiedliche Weise. So abgründig Veress den musikalischen Entsprechungstendenzen jener von ihm verteilten «Avantgarde» misstraute, waren solche unter völlig anderen Voraussetzungen auch für sein Komponieren nicht unwesentlich. Bezeichnend zumal für das Spätwerk ist, inwiefern ihm die Redeweisen ungewiss wurden.

Dies ist ablesbar beispielsweise an der Virulenz «ungarischer» Musik-Idiomatik. Der Gegensatz von «lassú» und «friss», von freier Deklamation und Tanzsatz, wirkt formbildend in ganz unterschiedlicher Ausprägung: in klarer Dichotomie im Klarinettenrio, in charakteristischer Vermittlung im *Memento*. Veress' Komponieren empfängt den Hauptimpuls aus dem Melodischen, wobei sein Werk reich ist an Brechungsgraden, was auch als Zeichen zunehmenden Verlusts dieser kompositorischen Grundlage zu sehen ist. In der *Introduzione* intoniert Veress melische Partikel, pentatonische Urformeln als Erinnerungsfetzen, oder lässt sie in hypertropher Ornamentierweise hineinwehen. Der musikantische Impuls des Werks schießt oft weit hinaus über das, was als «Spielmusik» getrost abzutun wäre: So wird in der *Coda* erst in den letzten Takten die rasante Motorik durch ein keineswegs behagliches Tanzthema gekrönt, das der A-Klarinettist Lajos Rozmán in der dreigestrichenen Oktave fortissimo zu blasen hat. Andreas Traub hat darauf hingewiesen, dass *Introduzione e Coda* kein Torso ist: «Der Titel ist [...] kein Scherz, sondern ein Hinweis auf Ungesagtes» (Vorwort zur Partitur, Edizioni Suvini Zerboni S. 10440 Z.). Dieses Stück besitzt gestische Fixierungen, Überbelichtungen, Exzentrität, wie dies auch – radikaler noch – in der Musik des Veress-Schülers György Kurtág zu finden ist.

Als Fantasien über Gemälde ist das Klaviertrio wohl bewusst in der Nachfolge der *Hommage à Paul Klee* (1951), die Veress' zunächst positive Neuorientierung im Exil markiert, entstanden. Zumal im ersten Satz («Paysage de Claude Lorrain») wird «der weite europäische Horizont» (Veress) in Variierung eines Themas durchmessen, was zu ungewöhnlichen, immer stärker kontrastierenden Charakterkonstellationen führt. Thomas Gerlich hat aufgezeigt, wie im zweiten

Satz des Klaviertrios die epitaphische Topik von Poussins Gemälde *Et in arcadia ego* sich im Noëma verdichtet (Takt 25f.; vgl. Thomas Gerlich, *Sándor Veress' Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 9, S. 30ff.). Dieses Sujet wird ganz entfaltet im *Memento*, komponiert zum Andenken der hingerichteten Führer Imre Nagy und Pál Maléter des ungarischen Aufstands 1956. Was kompositorische «Gedächtnisarbeitsarbeit» bedeuten kann, konkretisiert sich in diesem im Nachlass gefundenen Werk auf für Veress' Musik singuläre Weise. Das Duo entwickelt sich in höchst eigenwilliger Anverwandlung dodekaphoner Technik aus dem Geist des *Sirató* (Klage), um sich furios aufzuschwingen, neigt schliesslich zum Verfall des Gestus, der Struktur. Mehrfach führt *Memento* in «Tonlosigkeiten», wie Veress sie in anderen Werken nur andeuten mochte. Im Epilog verstummt die Musik fast demonstrativ über die Repetition eines Reihensegments – auf ähnliche Weise beendet Veress seinen *Orbis tonorum* (1986), mit dem er auch sein Gesamtwerk abzuschliessen gedachte (*Tempi da venire ...?*). Claudio Veress (Bratsche) und Zsolt Fejérváry (Kontrabass) verfallen in ihrer intensiven Interpretation weder falscher Larmoyanz noch befremdlichem Pathos.

«Sie haben Talent!» Auch Mut hatte der junge Veress, als er 17-jährig Johann Koessler in Budapest ohne Anmeldung einen Hausbesuch abstattete, um sich als Komponist zu empfehlen («Wenn jemand der Lehrmeister von Kodály und Bartók war, dann muss er schon gut sein», sagte sich Veress). Koesslers positives Urteil gründet vor allem auf der Kenntnisnahme des Klaviertrios in b-Moll (1924), das hier eingespielt wurde – und einen viel ausgeprägteren stilistischen wie formalen Wankelmut erkennen lässt als das seltsamerweise ebenfalls auf diese Portrait-CD gebannte, ungleich kompaktere Klaviertrio in f-Moll des 22-jährigen Arthur Honegger. Von Veress' kompositorischem Umgang mit Volksliedern (in Kodálys Schule war der Kreativität in der Anverwandlung des in ethnologischer Feldforschung ermittelten Materials durchaus Grenzen gesetzt) künden die *Canti Ceremissi* (1945), ein Liederzyklus über Melodien der Mari («Tscheremissen»).

Dieses CD-Projekt von Hungaroton ist nicht zuletzt getragen von der Sehnsucht nach Rehabilitierung des Exil-Komponisten Veress in Ungarn. Unzweideutig ist im Beiheft von der «Erfüllung» des künstlerischen Programms Bartóks und Kodálys «auf höchster Stufe», vom «Brückenschlag zwischen den grossen Meistern und der

zweiten ungarischen Komponistengeneration des 20. Jahrhunderts» die Rede. In ähnlichem Stilregister nobilitierte einst Kodály seinen Nachfolger an der Akademie in Budapest («wir halten Sándor Veress für die entschieden kräftigste und eigenartigste Komponistenpersönlichkeit und für den würdigsten, dereinst Bartóks und Kodálys Erbe in der ungarischen und internationalen Musikwelt anzutreten.» Zoltan Kodály/Dénes Bartha, *Die Ungarische Musik*, Budapest 1943, S. 97). Die Geschichte ist indes anders verlaufen. Dass Veress auf dieser Platte nicht nur als Integrationsfigur, als historisches «missing link» oder als Repräsentant eines vermeintlich intakten ungarischen Musiklebens im Ausland vernehmbar wird, ist der emphatischen Interpretationsleistung von ungarischen Künstlern zu danken. Katalin Halmai (Mezzo-Sopran), Gábor Takács-Nagy (Violine), Lajos Rozmán (Klarinette) und Dénes Várjon (Klavier) nehmen Abstand von rabiater Re-Magyarisierung und entwickeln gute Empfindlichkeit für das Robuste ebenso wie für das Bruchige, mithin die Entwurzeltheit dieser Musik. Michael Kunkel