



HANS ZENDER (*1936)

Cabaret Voltaire * (2001/02) 21:01
für Stimme und acht Instrumente
nach Texten von Hugo Ball

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | Wolken | 3:08 |
| 2 | Katzen und Pfauen | 2:59 |
| 3 | Totenklage | 5:08 |
| 4 | Gadji beri bimba | 2:01 |
| 5 | Karawane | 2:37 |
| 6 | Seepferdchen und Flugfische | 5:08 |

Mnemosyne – Hölderlin lesen IV * (2000) 33:20
für Frauenstimme, Streichquartett und Zuspieldänder

- | | | |
|---|------------|-------|
| 7 | 1. Strophe | 14:08 |
| 8 | 2. Strophe | 8:36 |
| 9 | 3. Strophe | 10:38 |

TT: 54:21

Salome Kammer Stimme Klangforum Wien Hans Zender

* First recording

Coverphoto: © Paul Hartwein

Klangforum Wien

Vera Fischer	Flöte	1
Markus Deuter	Oboe	1
Bernhard Zachhuber	Klarinette	1
Annette Bik	Violine	1 2
Gunde Jäch-Micko	Violine	1
Sophie Schafleitner	Violine	1 2
Dimitrios Polisoidis	Viola	1 2
Andreas Lindenbaum	Violoncello	1 2
Benedikt Leitner	Violoncello	1
Adam Weisman	Schlagwerk	1
Marino Formenti	Klavier	1

Sechs Laut- und Klanggedichte (1916) Hugo Ball

1. Wolken

elomen elomen lefitalominal
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastula feiروفim flinsi

elominuscula pluplubasch
rallalalaio

endremim saxassa flumen flobollala
feilobasch falljada follidi
flumbasch

cerobadadrada
gragluda gligloda glodasch
gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastala feiروفim blisti
elominuscula pluplusch
rallabataio

2. Katzen und Pfauen

baubo sbugi ninga gloffa

siwi faffa
sbugi faffa
olofa fafamo
faufu halja finj

sirgi ninga banja sbugi
halja hanja golja biddim

mâ mâ
piaûpa
mjâma

pawapa baungo sbugi
ninga
gloffalor

3. Totenklage

ombula
take
bitdli
solunkola
tabla tokta tokta takabla
taka tak
Babula m'balam
tak tru - ü
wo - um
biba bimbél
o kla o auw
kla o auwa
la - auma
o kla o ü
la o auma
klinga - o - e - auwa
ome o-auwa
klinga inga M ao - Auwa
omba dij omuff pomo - auwa
tru - ü
tro-u-ü o-a-o-ü
mo-auwa
gomun guma zangaga gago blagaga
szagaglugi m ba-o-auma
szaga szago
szaga la m'blama
bschigi bschigo
bschigi bschigi
bschiggo bschiggo
goggo goggo
ogoggo
a - o - auma

4. Gadji beri bimba

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa
laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin
beri ban
o katalomini rhinozerossola hopsamen laulitalomini
hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimz-
alla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen
tromtata
velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai
lengado tor
gadjama bimbalo gladridi glassala zingtata pimpalo
ögrögöööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai
bumbalo tuffm
i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama
affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

5. Karawane

jolifanto bambla o falli bambla
großgiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba - umf

6. Seepferdchen und Flugfische

tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
flusch kata
ballubasch
zick hiti zopp

Mnemosyne **Friedrich Hölderlin**

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nämlich über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehn, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen. Zweifellos
Ist aber Einer, der
Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume
wehn dann neben
Den Firnen. Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet
es sich, das Echo,
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Und trockenen Staub
Und tief am Boden sehen wir
Mit Schatten die
An Dächern der
Und heimatlich die Schatten der Wälder
Und es blühet
Rauch, friedsam
Bei alter Krone.
Der Türme, friedsam; und es girren
Friedsam; sind nämlich,
Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem

Tage weiden
Wohlangeführt die Schafe des Himmels.
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen
Wo
Es seie, bedeutend, glänzet mit
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da ging
Vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Straß
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem anderen, aber was ist dies?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros.
An Schläfen Sausen einst, nach
Der unbewegten Salamis steter
Gewohnheit, in der Fremd, ist groß
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es
starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Eleutherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher
löste
Die Locken. Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer

Hans Zender
Mnemosyne (Hölderlin lesen IV)
Cabaret Voltaire

John T. Hamilton

Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) und Hugo Ball (1886 – 1927), die der Dichtung zu Anfang und zu Ende des 19. Jahrhunderts den Weg wiesen, scheinen Welten voneinander entfernt. Auf den ersten Blick hat der in sich gekehrte Romantiker, der von den Griechen besessen war und dessen Bessenheit ihn irgendwie – auf unerklärliche, verhängnisvolle Weise – in die stille Gefangenschaft des Irrenturms führte, wenig Ähnlichkeit mit dem provokativen Unterhalter und Impresario: in seiner Verkleidung als „magischer Bischof“ intonierte dieser Unsinnverse mit einer liturgischen Ernsthaftigkeit, die den öffentlichen Auftritt zum Hochamt des Absurden werden ließen. Balls Hunger nach radikaler Originalität („ich will keine Worte, die andere erfunden haben“) kollidiert mit Hölderlins frommen Übersetzungswerken, die die Verse von Pindar und Sophokles Wort für Wort gehorsam übertragen. Die peinliche Genauigkeit, die Hölderlin in der Konstruktion seiner großartigen Oden und Hymnen anwendet, findet ihr beinahe vollkommenes Gegenteil in Balls Glossolalie, der Äußerung nicht-semantischer Silben, die scheinbar aus einer vorbewussten Quelle stammen.

Die kompositorische Nähe zwischen Hans Zenders *Mnemosyne* (2000) und *Cabaret Voltaire* (2001) läßt uns jedoch ein, über mögliche Ähnlichkeiten – oder besser, unähnliche Ähnlichkeiten – zwischen dem Philhellenen und dem Dadaisten nachzudenken.

Beide sind für den Komponisten von anhaltendem Interesse, das sich in der 1979 begonnenen Serie *Hölderlin lesen* zeigt, und es äußert sich gleichfalls in seiner Oper *Stephen Climax* (ebenfalls 1979). Hier spielt der Heilige Simeon, der Säulensteher, die Hauptrolle – eine Figur, die der Komponist aus Balls *Byzantisches Christentum* entnommen hat.

Denkt man genauer nach, zeigt sich der gemeinsame Urgrund der dichterischen Projekte Hölderlins und Balls – persönliche, kollektive und philosophische Trauer. Hölderlins *Mnemosyne* wurde von Friedrich Beißner, dem Herausgeber des Hölderlinischen Werks im 20. Jahrhundert, als seine „letzte Hymne“ bezeichnet; sie wurde während der Phase emotionaler Labilität verfasst, die nach seiner Rückkehr aus Frankreich 1802 begann. In der Angst, von Apollon mit Wahnsinn geschlagen worden zu sein, gab Hölderlin seine Hauslehrerstelle im Médoc auf und wanderte durch einen von den napoleonischen Feldzügen verwüsteten Landstrich. Er kehrte als gebrochener Mann heim und wurde überdies von der Nachricht erschüttert, dass seine geliebte Susette Gontard, seine „Diotima“, soeben verstorben war. Zenders Anlage der dritten Strophe, in der sich der Gesang mit einer rhythmisch gesprochenen Textdeklamation abwechselnd und vom Zusammenspiel mit den fast mechanisierten Streichern ablöst, betont den starken Wunsch zu trauern und das Scheitern des Trauerns: *dem / Gleich fehlet die Trauer* – eine quälende Zeile, die sowohl die Notwendigkeit als auch die Unmöglichkeit der Trauer hervorhebt. Balls *Lautgedichte*, die er am Fenster mit Blick auf den Hof eines Sargtischlers komponiert hat, teilen die Dunkelheit von *Mnemosyne*, aber sie sind viel verspielter.

Auch Ball durchreiste ein zur Festung ausgebauten Frankreich von Dieuze nach Lunéville – eine Erfahrung, die seine anfängliche Begeisterung für den Ersten Weltkrieg beseitigte. Als er erfuhr, dass sich Hans Leybold, sein bester Freund, das Leben genommen hatte, nachdem er im Schützengraben eine schreckliche Verwundung erlitten hatte, wurde Ball zum erklärten Feind der Kriegshandlungen. Zur Melodie des populären Militärmarsches „Der Des-sauer“ verfasste er sein parodistisches Protestlied „Totentanz 1916“, das als Titelseite der Neujahrsausgabe der sozialistischen Agitationszeitschrift *Der Revoluzzer* erschien. Das Stück heizte die Antikriegsbewegung an und wurde von Balls Verlobter Emmy Hennings in einem kleinen Züricher Lokal in der Spiegelgasse 1 aufgeführt, das zu Balls eigenem „authentischen Theater“ umgestaltet worden war – dem Cabaret Voltaire. Nur wenige Türen weiter, in der Spiegelgasse 12, arbeitete Vladimir Illich Lenin in seiner Wohnung; er sammelte Ideen für seinen Essay gegen den Imperialismus und plante die Revolution.

Das dritte Stück der Serie *Lautgedichte*, „Totenklage“, das von Ball am 23. Juni 1916 im Cabaret Voltaire uraufgeführt wurde, führt den Klage-ton des früheren „Totentanzes“ fort, doch nicht mit ironischen Gesten, sondern mit frisch verfassten „Versen ohne Worte“. Die magischen Silben des modernen Schamanen wandten sich gegen die sprachliche Konventionen, die nicht nur die Ursache dafür waren, dass Kommunikation zur Abstraktion verkam, sondern auch mittels nationalistischer Propaganda auf üble Weise zur Verbreitung des Krieges beitrugen. Es war Sprache an sich, die „unmöglich“ geworden war, wie Ball später in *Flucht*

aus der Zeit feststellen sollte. Die düstere Beschworung der „Totenklage“ („ombula“) erschallt, um die Sprache von ihrer tödlichen Klarheit zu reinigen. Als Litanei komponiert, erinnert Zenders musikalische Fassung an diese Schattierung, insbesondere durch die Zeitordnung, die ihre konstruktive Einheit in dauernder Wiederholung entfaltet. Im äußersten Pianissimo treten hier die Instrumente des Ensembles in Erscheinung, die dem führenden Klavier in präziser Transposition eher wie ein dunkler Schatten folgen, als den Ansturm der Klaviatur mit einem Gegenschlag zu beantworten.

Balls klagender Ton gilt nicht ausschließlich den Toten, sondern auch der verlorenen Einheit von Sprache und Musik. Dichtung von Neuem anzuregen, die Worte wieder an die Dinge zu binden: das ist seine Intention. Sie ist es, die den Lautgedichten ihre kindliche Offenheit, ihre schlichte Unschuld verleiht. Diese wortlosen Verse streben danach, eine ursprüngliche Sprache wiederherzustellen. Daher beruht ihre Unübersetzbarkeit nicht auf der Schwierigkeit des Idioms, sondern eher auf der Tatsache, dass die Verse schon zu allen sprechen und sprachliche (und daher nationale) Unterschiede transzendieren. Der magische Bischof hoffte nichts Geringeres als ein modernes Pfingsten zu bewirken.

Hölderlin war davon getrieben, eine ähnliche Energie für die Sprache seiner Dichtung zurückzugewinnen. Seine Übersetzungstheorie strebte danach, die nüchterne Deutlichkeit der deutschen Sprache aufs Neue in Brand zu setzen, und zwar indem er ihr das Feuer gab, das er unter der Oberfläche hellenistischer Ruhe spürte. Die misstönenden Hyperbata von *Mnemosyne*, die von Zenders Sprech-

stimme noch hervorgehoben werden, tragen das Zeichen dieser unterbrochenen Intensität. Über diese „archaische“ Kraft sollte Nietzsche, der sich schon als Student in Hölderlin verliebte, ausführlich schreiben. Es war ein Prinzip grenzenlosen Lebens und eine äußerst kritische Haltung gegenüber begrifflicher Sprache, die eine ganze Generation deutscher Expressionisten bewegen sollte – auch Ball, der vorgehabt hatte, eine Dissertation über Nietzsches Ästhetik abzuschließen, bevor er sich ganz auf das Theaterleben einließ.

Die Besonderheit von Zenders Musik verleiht der Dissonanz zwischen dem Modernen und dem Archaischen Ausdruck. Seine Technik komponierter Ringmodulation, die die Differenzen und Summen jedes Intervalls verwendet, lässt gänzlich moderne, mikrotonale Klänge in Akkorde gleiten, die eine Affinität zur frühen Mehrstimmigkeit zeigen. Die Spannung zwischen dem Modernen und dem Archaischen tritt daher im Konflikt zwischen Chromatik und beinahe „altertümlichen“ Intervallverhältnissen in Erscheinung.

Die Figur der *Mnemosyne* oder des „Gedächtnisses“ gestattet überdies die Verschmelzung von Erfahrungen, die – historisch betrachtet – weit von einander entfernt sind. Als Mutter der Musen repräsentiert sie sowohl einen Ursprung (Geburt der Dichtung, Geburt der Musik) als auch das, was notwendigerweise danach kommt (die Erinnerung, das Echo). *Mnemosyne* als Figur – und Hölderlins „letzte Hymne“ – liegt also vor aller Dichtung und kommt nach ihr, vor ihrem Anfang und nach ihrem Ende. Die Spannung zwischen dem, was zuvor, und dem, was danach kommt, soll sich nicht in einer hierarchischen Ordnung auflösen: das verhindert

die *Mnemosyne*. Das Echo kann den Ursprung bewohnen, so wie die künstlerische Schöpfung auch erst in der Nachwelt stattfinden kann. Hölderlins Gedicht, das die Figur und das Phänomen *Echo* beschwört, kann seinen Ursprung in der Nachwirkung haben.

Zender befasst sich mit dieser Möglichkeit, wenn er sein Stück weder als „Musikalisierung von Text“ noch als „melodramatische, ‚erzählende‘ Musik“ charakterisiert, sondern als eine Komposition, in der sich „zwei autonome Künste auf diaphane Weise durchdringen, ohne sich zu überformen oder auszulöschen.“ Er fährt fort: „Es handelt sich um einen Dialog, nicht um eine Vereinnahmung durch Hierarchisierung.“ Wie in Ovids Erzählung des Mythos ist Echo sowohl eine schlichte Wiederholung, die dem Original folgt, als auch die Quelle neuer Formen. In der ausgeformten Dynamik zwischen Wort und Musik ist es unmöglich, eine Priorität festzulegen.

Zenders Neustrukturierung der Verse aus allen drei Versionen von Hölderlins Gedicht offenbart diesen Effekt des Echos, das fragmentiert, was es empfängt. Im Dialog mit der Vertonung werden Hölderlins Worte zu neuen Mustern zusammengesetzt, in denen die ursprünglichen syntaktischen Verknüpfungen der Dichtung aufgebrochen werden. Dadurch entstehen neue Sinnmöglichkeiten, die in der Strophenform des Originals nur impliziert sind. Durch die Projektion des Textes während der Aufführung wird noch mehr disruptive Energie gewonnen. Hier nehmen die Worte die Qualität von Bildern an – die Leitmetapher *ut pictura poeisis* wird hier wörtlich verstanden. Die Kraft des Stücks spannt sich zwischen drei Punkten, gleichsam in einem Dreieck: zwischen der Zeitlichkeit des gespro-

chenen Wortes, der aufgeführten Musik und den räumlichen Elementen.

Wort, Klang, Ton, Buchstabe – alle Elemente von Zenders *Hölderlin lesen* sind am besten als *Zeichen* zu verstehen. Zender fragt: „Klang? Wort? Schreiben? Wie sind die Grenzen, die Übergänge, die gegenseitigen Beeinflussungen der einzelnen Zeichenregionen?“ *Cabaret Voltaire*, das mit der gleichen – wenn nicht sogar größeren – Strenge wie *Mnemosyne* komponiert ist, wirft ähnliche Fragen auf, weniger durch Konfrontation als durch Zurschaustellung der Verbobenheit von Stimme, Instrument und Rhythmusstruktur. Eine genaue Analyse würde zeigen, dass jedem Lied ein Grundintervall zugeordnet ist, dessen numerisches Verhältnis auch die rhythmische Ordnung bestimmt. Die große Terz zum Beispiel, die „*Wolken*“ zugrunde liegt, stellt ein Verhältnis von 4:5 her, das sowohl die dauerhafte Überlagerung von Quartan und Quinten hervorbringt, als auch die rhythmischen Muster charakterisiert. In „*Gadji beri bimba*“ hören wir die Präsenz von Rhythmen in vier, sieben und dreizehn, die das gesamte harmonische Bild grundieren; und dieses Bild ist in den entsprechenden Intervallen konstruiert. Die unerschrockene Lautmalerei von Balls Texten – der Regen in „*Wolken*“, das katzenartige Zischen und Schleichen in „*Katzen und Pfauen*“, das verspielte Flüstern von „*Seepferdchen und Flugfische*“ – wird von Zenders Notierung für das Ensemble anhand von präzisen Glissando-Modulationen, harmonischem Kratzen und drängendem Staccato verbreitert und vertieft. Hier streben die polyrhythmischen Muster tatsächlich nach dem Visuellen: Bilder, wie vage sie auch sein mögen, steigen aus den Zeilen auf, die keine denotative Be-

deutung haben. Es ist so, als hätte sich der Komponist in die Position des Hörers begeben, der aufgefordert ist, auf Balls Gambit kreativ zu reagieren. Es ist, als könne allein das Echo den betrauten Ursprung wiederfinden, aber nur insoweit, als es an der Erinnerung festhält.

Hans Zender
Mnemosyne (Hölderlin lesen IV)
Cabaret Voltaire

John T. Hamilton

Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) and Hugo Ball (1886 – 1927), two poetic signposts at either end of the nineteenth century, would seem to be worlds apart. On first view, the withdrawn Romantic, whose obsession with the Greeks led somehow – mysteriously, fatally – to silent confinement in the madman's tower, bears little similarity to the provocative entertainer and impresario, dressed in his “magic bishop” outfit, intoning nonsense verses with a liturgical seriousness that transformed the public performance into a high mass of absurdity. Ball's desire for radical originality (“I don't want words that other people have invented”) clashes with Hölderlin's pious acts of translation, which obediently rendered the verses of Pindar and Sophocles word for word. The painstaking precision that Hölderlin applied in the construction of his great odes and hymns finds nearly its perfect opposite in Ball's glossolalia, where non-semantic syllables were apparently uttered forth from some pre-con-

scious source.

The compositional proximity of Hans Zender's *Mnemosyne* (2000) and *Cabaret Voltaire* (2001), however, invites us to consider the possible similarities – or better, the dissimilar similarities – of the Philhellenist and the Dadaist. Both constitute a lasting concern for the composer, evident in the *Hölderlin lesen* series, begun in 1979, and from his opera *Stephen Climax*, also dating from 1979, which features the figure of Saint Simeon the Stylite, taken from Ball's *Byzantisches Christentum*.

Upon reflection, Hölderlin's and Ball's poetic projects appear to have a common ground in personal, collective, and philosophical mourning. Hölderlin's *Mnemosyne*, identified by his twentieth-century editor Friedrich Beißner as the poet's "last hymn," was written over the course of the emotionally unstable period that began after his return from France in 1802. Fearing he had been struck mad by Apollo, Hölderlin abandoned his tutoring position in the Médoc and travelled by foot across a countryside ravaged by the Napoleonic campaigns. He arrived home a broken man, saddened above all by the news that his beloved Susette Gontard, his "Diotima," had just passed away. Zender's setting of the third strophe, where singing alternates with pitched declamation, out of joint with the nearly mechanized strings, emphasizes the desire to mourn and the failure to do so: *dem / Gleich fehlt die Trauer* – a haunting line that stresses both the necessity and the impossibility of mourning.

Ball's *Lautgedichte* ("Sound-Poems"), composed at his window overlooking a coffin maker's yard, share *Mnemosyne*'s darkness, but in a more playful mode. Ball, too, toured an embattled France, from

Dieuze to Lunéville – an experience that dispelled his initial euphoria for the Great War. Upon learning that his dearest friend, Hans Leybold, had taken his own life after suffering a terrible injury in the trenches, Ball became a strongly outspoken opponent of the hostilities. To the tune of the popular military march, "*Der Dessauer*," Ball composed his parodic protest-song, "*Totentanz 1916*," which was published as the title page for the new-year issue of the incendiary, socialist periodical, *Der Revoluzzer*. The piece fueled the anti-war movement as it was performed by Ball's fiancée Emmy Hennings in the small Zurich pub at Spiegelgasse 1, which had been transformed into Ball's own "authentic theater" – the *Cabaret Voltaire*. Just doors away, at Spiegelgasse 12, Vladimir Ilyich Lenin was at work in his apartment, collecting thoughts for his essay against imperialism and plotting revolution.

The third piece of the *Lautgedichte* series, "*Totenklage*," first performed by Ball at the *Cabaret Voltaire* on June 23, 1916, continues the mournful strains of the earlier "*Totentanz*," however not in ironic gestures, but rather in freshly conceived "verses without words." The magic syllables of the modernist shaman fought against the conventions of language, which not only caused communication to degenerate into abstraction, but also, by way of nationalist propaganda, viciously assisted the spread of warfare. As Ball would later state in *The Flight out of Time*, it was language itself that had become "impossible." The shadowy conjuration of "*Totenklage*" ("ombula") resounds to cleanse language of its deadly brightness. Composed as a litany, Zender's musical setting recalls such shading, particularly in the way the measure is conceived as

a constructive unity unfolding in repetition. Here, the ensemble instruments, which shadow the leading piano in precise transposition, emerge in the most extreme *pianissimo*, rather than replicate the keyboard's strong attack.

Ball's mournful tone is not exclusively for the dead, but also for the lost unity of language and music. It is from his intention to re-motivate poetry, to rebind words to things, that the *Lautgedichte* derive their childlike openness, their simple innocence. These wordless verses strive to reinstate a language of origin. Their untranslatability, therefore, is not based on the difficulty of the idiom, but rather on the fact that they already speak to all, transcending linguistic (and therefore national) difference. The magic bishop hoped to effect nothing less than a modern Pentecost.

Hölderlin was driven to retrieve a similar energy for his poetic language. His theory of translation strove to re-ignite the sober articulateness of the German language, precisely by introducing the fire that he sensed lying beneath the surface of Hellenic stillness. The jarring hyperbata of *Mnemosyne*, underlined by Zender's *Sprechstimme*, bear the mark of this punctuating intensity. Nietzsche, who first became enamored of Hölderlin while still a student, would elaborate upon this "archaic" potency. It was a principle of unbounded life, highly critical of conceptual language, that would stir a generation of German Expressionists, including Ball, who had planned to complete a dissertation on Nietzsche's aesthetics, before embarking on a life of the theater.

The particularity of Zender's music gives expression to the dissonance of the modern and the archaic.

His technique of composed ring modulation, which denotes the sums and differences of each interval, allows entirely modern, microtonal sonorities to glide into chords derived from early polyphony. The tension, therefore, between the modern and the archaic appears in the conflict between chromaticism and nearly "ancient" intervallic relationships.

The figure of *Mnemosyne* or "memory" further permits a conflation of historically remote experiences. As the mother of the Muses, she represents both an origin (the birth of poetry, the birth of music) and that which necessarily comes afterward (the remembrance, the echo). The position of *Mnemosyne*, then – and of Hölderlin's "last hymn" – seems to be before poetry and after, before poetry's beginning and after its end. She therefore prohibits the tension between what comes before and what comes after to resolve itself into a hierarchical order. The echo may occupy the origin, just as artistic creation may take place in posterity. Hölderlin's poem, which prominently evokes the figure and the phenomenon of *Echo*, may have its origin in the aftermath.

Zender attends to this possibility, when he characterizes his piece neither as a "musicalization of the text" nor as "melodramatic, narrative music"; but as a composition where "two autonomous art forms penetrate in a diaphanous manner, without either altering or obliterating their integrity." He thus continues: "It's about dialogue, not about appropriation through hierarchical ordering." As in Ovid's account of the myth, Echo is both a simple repetition, coming after the original, and the source of new forms. In the highly wrought dynamics between word and music, it is impossible to determine priority. Zender's reorganization of lines from all three ver-

sions of Hölderlin's poem already betrays this echo effect, which fragments what it receives. Put into dialogue with the musical setting, Hölderlin's words are recombined into patterns, where the original syntactic bonds of the poetry are interrupted, yielding new senses that were only implicit in the original stanzaic form. Disruptive energy is further gained by projecting the text during the performance. Here the words assume the quality of pictures – a literalization of the guiding metaphor *ut pictura poiesis*. The tensional force of the piece is thereby triangulated: between the temporality of the pronounced words, the performed music, and the spatial elements.

Word, sound, tone, letter – all the elements of Zender's *Hölderlin lesen* are best understood as *signs*. Zender asks: "Sound? Word? Writing? What are the boundaries, the passageways, the mutual influences between the discrete semiotic regions?" *Cabaret Voltaire*, which has been composed with same – if not greater – rigor as *Mnemosyne*, poses similar questions, less by way of confrontation and more by way of flaunting the interconnectedness of voice, instrument and rhythmic structure. A close analysis would demonstrate that each song is assigned a foundational interval, whose numeric relationship goes on to order the rhythmic shape. The major third, for example, which underlies "Wolken," establishes the proportion 4:5 that generates the steady superimpositions of fourths and fifths as well as characterize the rhythmic patternings. In "Gadji beri bimba" we hear the presence of rhythms in four, seven, and thirteen, which grounds the overall harmonic picture, constructed in the corresponding intervals. The bold onomatopoeia of Ball's lyrics –

the rainfall in "Wolken," the feline hissing and stalking in "Katzen und Pfauen," the playful whispers of "Seepferdchen und Flugfische" – is broadened and deepened by Zender's ensemble writing, in the precise glissandi, the harmonic scratching, the urgent staccato. Here, the polyrhythmic patternings indeed aspire to the visual: images, however vague, emerge from the vocal lines devoid of denotative meaning. It is as if the composer has put himself in the place of the listener, who is incited to respond creatively to Ball's gambit. It is as if the echo alone could recover the mourned origin, but only insofar as it holds on to remembrance.

Hans Zender
Mnemosyne (Hölderlin lesen IV)
Cabaret Voltaire

John T. Hamilton

On pourrait penser que Friedrich Hölderlin (1770– 1843) et Hugo Ball (1886 – 1927), deux poètes-phares représentatifs du début et de la fin du XIXe siècle, sont aux antipodes l'un de l'autre. À première vue, le romantique effacé, que son obsession du monde hellénique devait en quelque sorte, mystérieusement et fatalement, mener jusqu'à un internement muet dans un asile de fous, ne présente que peu d'analogies avec le fantaisiste et l'imprésario provocant qui, vêtu d'un costume d'« évêque magique », déclamait avec un sérieux tout liturgique des vers saugrenus, faisant de ses apparitions publiques des moments intenses où

dominait l'absurdité. Le profond désir d'originalité exprimé par Ball (« Je ne veux pas des mots que d'autres ont inventés ») se heurte aux traductions dévotives d'un Hölderlin restituant respectueusement et mot pour mot les vers de Pindare et de Sophocle. À la précision méticuleuse mise en œuvre par Hölderlin dans l'élaboration de ses Odes et de ses Hymnes grandioses s'oppose l'antithèse parfaite de la glossolalie de Ball, faite de syllabes asémantiques manifestement issues de sources propres au préconscient.

La parenté qui unit *Mnemosyne* (2000) et *Cabaret Voltaire* (2001), deux compositions de Hans Zender, nous amène néanmoins à constater certaines similitudes (ou tout au moins des différences de similitudes) entre le philhellène et le dadaïste. Tous deux sont, de la part du compositeur, l'objet d'une sollicitude permanente, particulièrement manifeste dans les séries Hölderlin lesen, commencées en 1979, ainsi que dans son opéra *Stephen Climax*, également daté de 1979, où le personnage de saint Siméon le Stylite, tiré du *Byzantisches Christentum* de Ball, joue un rôle de premier plan.

A y regarder de plus près, les œuvres poétiques de Hölderlin et de Ball semblent émaner d'un même fond commun : une affliction personnelle, collective et philosophique. La *Mnemosyne* de Hölderlin, que Friedrich Beißner, qui la publia au XXe siècle, décrivait comme son « dernier hymne », a été écrite au cours d'une période d'instabilité affective qui fit suite, en 1802, au retour du poète après un voyage en France. Craignant d'être condamné à la folie par Apollon, Hölderlin avait quitté son poste de précepteur dans le Médoc et avait traversé à pied une contrée dévastée par les guerres napoléonien-

nes. Il n'était plus que l'ombre de lui-même quant il arriva chez lui, profondément bouleversé par la nouvelle de la mort récente de Susette Gontard, sa chère « Diotima ». L'arrangement choisi par Zender pour la troisième strophe, où le chant, sur un arrière-plan de cordes aux accents quasi mécaniques, alterne avec des phases déclamatoires bien définies, ponctue l'aspiration à la contrition tout autant que son échec, à travers cette phrase qui revient sans cesse pour souligner la nécessité du deuil et l'impossibilité de le porter : *dem / Gleich fehlet die Trauer*.

Composées par Ball à sa fenêtre, qui donnait sur une cour où un menuisier fabriquait des cercueils, les *Lautgedichte* participent du même esprit maussade que *Mnemosyne*, mais sur un mode plus ludique. Sur la route de Dieuze à Lunéville, Ball avait lui aussi traversé la France en guerre, une expérience qui avait eu vite fait de tempérer son ardeur initiale pour la Grande Guerre. Ayant appris que son meilleur ami, Hans Leybold, s'était suicidé après avoir été gravement blessé dans les tranchées, Ball était devenu un opposant radical à toute forme d'hostilités. Sur la mélodie d'une marche militaire bien connue, *Der Dessauer*, il composera en forme de parodie une chanson engagée, le *Totentanz 1916*, qui sera publiée à la une de la revue socialiste militante *Der Revoluzzer* lors de son édition du Jour de l'An. Ce morceau, qui soutenait le mouvement pacifiste, sera interprété par la fiancée de Ball, Emmy Hennings, au numéro 1 de la Spiegelgasse, un lieu qui allait devenir le « théâtre authentique » de Ball, le fameux Cabaret Voltaire. À quelques immeubles de là, au 12 de la Spiegelgasse, Vladimir Illich Lénine travaillait dans son appartement, rassemblant des

idées pour son essai consacré à l'impérialisme et préparant la Révolution.

Totenklage, le troisième morceau de la série *Lautgedichte*, fut créé par Ball au *Cabaret Voltaire* le 23 juin 1916. Il reprend les tensions plaintives du *Totentanz* original, sans recourir cette fois à une gestuelle ironique, mais à travers des « vers sans mots » nouvellement inventés. Les syllabes magiques de ce chaman moderniste s'attaquaient aux conventions linguistiques de l'époque, à travers lesquelles non seulement la communication dégénérait en abstraction, mais qui concouraient également de manière diabolique à l'extension de la guerre, du fait de la propagande nationaliste. Comme devait le constater plus tard Ball dans *The Flight out of Time*, la langue elle-même était devenue « impossible ». L'énigmatique imploration de Totenklage (« ombula ») s'élève pour purifier la langue de sa clarté funeste. Composée sous la forme d'une litanie, la version musicale de Zender évoque cette obscurité, en particulier à travers son rythme qui, entité éminemment constructive, ne cesse d'évoluer dans sa répétitivité. Transposant avec exactitude le solo du piano, les instruments de l'ensemble, au lieu de répondre aux déchaînements du clavier, viennent l'assombrir en recourant à un *pianissimo* poussé à l'extrême.

Le ton plaintif de Ball n'évoque pas uniquement les Morts, mais aussi l'unité décomposée de la musique et de la parole. C'est par son intention d'inspirer à nouveau la poésie que les *Lautgedichte* retrouvent leur sincérité enfantine, leur innocence familière. Ces vers muets tentent de remettre en vigueur une langue qui serait originelle. C'est pourquoi leur intraduisibilité ne résulte pas des difficultés inhérentes à

l'idiome, mais plutôt du fait qu'ils s'adressent déjà à tous, transcendant les distinctions linguistiques (et donc nationales). L'évêque magique n'aspire à rien de moins qu'à une nouvelle Pentecôte.

Hölderlin était mû par la pensée qu'il pouvait insuffler à son langage poétique une énergie comparable. Sa théorie de la traduction se proposait d'enflammer à nouveau la sobriété articulatoire de la langue allemande, en lui communiquant le feu qu'il sentait percer sous l'apparente quiétude helléniste. Les hyperbates discordantes de *Mnemosyne*, que souligne la *Sprechstimme* de Zender, sont marquées au coin de cette intensité mainte fois ponctuée. Nietzsche, qui s'était tout d'abord épris de Hölderlin alors qu'il était encore étudiant, évoqua plus tard cette poésie « archaïque » dans ses écrits. C'était là le principe d'une vie souveraine, extrêmement critique à l'encontre de la langue conceptuelle, qui devait animer une génération d'expressionnistes allemands, au nombre desquels on compte Ball, à échafauder une dissertation consacrée aux théories esthétiques de Nietzsche, avant qu'ils ne se tournassent vers le théâtre.

La particularité de la musique de Zender réside dans le fait qu'elle accentue les dissonances entre modernité et archaïsme. Sa manière de composer, faisant appel à des modulations en boucle et laissant apparaître les différences et les sommes de chaque intervalle, amène de façon éminemment moderne des sonorités microtonales à se chevaucher pour configurer des accords propres à la polyphonie ancienne. La tension résultant de cette confrontation entre modernité et archaïsme se retrouve dans le conflit qui oppose le chromatisme et des intervalles quasiment « à l'ancienne ».

Le personnage de *Mnemosyne* ou de la « mémoire » permet en outre la confluence d'expériences distantes sur le plan historique. Mère des Muses, Mnemosyne représente aussi bien l'origine (la naissance de la poésie ou la naissance de la musique) que ce qui viendra nécessairement par la suite (le souvenir ou l'écho). Sa position – tout comme « le dernier hymne » de Hölderlin – semble finalement se situer avant et après toute poésie, préludant à son début et faisant suite à sa fin. Elle interdit donc une quelconque tension entre ce qui précède et ce qui suit, par le fait même qu'elle se dissout dans un ordre hiérarchique. L'écho peut s'emparer de l'origine, tout comme la création artistique peut avoir lieu dans la postérité. Le poème de Hölderlin qui évoque la figure et le phénomène de l'Écho peut donc puiser son origine dans ses répercussions.

Zender saisit cette opportunité lorsque, au lieu d'appliquer à son morceau l'étiquette de « mise en musique du texte » ou de « musique narrative mélodramatique », il le décrit comme une composition dans laquelle « deux formes d'art autonomes s'interpénètrent de manière osmotique, sans modifier ni perdre leur intégrité propre. » Et il poursuit : « Il s'agit d'un dialogue et non de l'appropriation d'un classement hiérarchique. » De même que le mythe se voit régler son compte chez Ovide, Écho est une simple répétition qui fait suite à l'original, tout comme il est la source de nouvelles formes. Dans la dynamique savamment ouvragée qui unit les mots à la musique, il est impossible de déterminer une quelconque priorité.

La restructuration par Zender des vers des trois versions du poème de Hölderlin laisse déjà transparaître cet effet d'un écho qui fragmente ce qu'il capte.

Placés en situation de dialogue avec l'orchestration, les mots de Hölderlin font l'objet d'une nouvelle combinaison, sous la forme de motifs dans lesquels les liens syntaxiques originaux du poème sont interrompus, générant des significations inédites qui n'étaient qu'implicites dans la structure strophique originale. Un apport supplémentaire d'énergie destructrice tient à la projection du texte pendant la représentation. Les mots s'approprient alors des qualités picturales, et l'on assiste à une littéralisation de la métaphore directrice *ut pictura poësis*. Ici, le pouvoir tenseur du morceau est tripartite, constitué de la temporalité du mot dit, de la musique jouée et des éléments spatiaux.

Qu'il s'agisse de mots, de sons, de tonalités ou de caractères, tous les éléments du *Hölderlin lesen* de Zender peuvent être idéalement conçus comme des *signes*. Zender lui-même pose la question : « Un son ? Un mot ? Le fait d'écrire ? Quelles sont les frontières, les corridors et les influences réciproques qui relient les différentes régions sémiotiques ? » Cabaret Voltaire, composé lui aussi avec une rigueur comparable, sinon plus grande, que celle qui a présidé à l'élaboration de *Mnemosyne*, pose les mêmes questions, moins à travers le phénomène de la confrontation que par sa façon d'afficher les interconnexions unissant voix, instrument et structure rythmique. Une analyse plus détaillée révélerait que chaque morceau se voit assigner un intervalle fondamental dont le rapport numérique ne cesse de déterminer le schéma rythmique. La tierce majeure, caractéristique de « *Wolken* », représente par exemple un rapport de 4/5, qui génère une surimposition régulière de quarts et de quintes tout en caractérisant la forme rythmique.

Dans « Gadjri beri bimba », on remarque la présence de rythmes à quatre, sept et treize temps qui, sept et treize temps qui constituent la base harmonique générale qui se forme à travers les intervalles correspondants. Les onomatopées vigoureuses des textes de Ball, pluie dans « Wolken », chuintements félines dans « Katzen und Pfauen » ou murmures espiègles dans « Seepferde und Flugfische », se voient amplifiées et approfondies à travers l'écriture globale de Zender, qui recourt alors à des *glissandi* précis, un grattement tout en harmonies ou un staccato insistant. Tant il est vrai qu'ici les motifs polyrhythmiques aspirent à la visualisation : des images, parfois vagues et dénuées de toute signification dénotative, émergent des lignes du texte. C'est comme si le compositeur avait pris la place de l'auditeur, lui-même incité à réagir de manière créative aux manœuvres de Ball. C'est comme si l'écho pouvait à lui seul retrouver l'origine de l'affliction, mais seulement dans la mesure où il s'en tient au souvenir.

Hans Zender

Geboren 1936 in Wiesbaden. Er studierte in Frankfurt und Freiburg. Nach dem Meisterklassenabschluss in den Fächern Klavier, Dirigieren und Komposition verbrachte Zender als Dirigent seine ersten Theaterjahre in Freiburg. Nach Chefpositionen in Bonn, Kiel und am Saarländischen Rundfunk war er von 1984 bis 1987 Generalmusikdirektor von Hamburg sowie der Hamburgischen Staatsoper und von 1987 bis 1990 Chefdirigent des Radio-Kamerorkest des Niederländischen Rundfunks. Seit 1988 hat er die Professur für Komposition an der Staatlichen

Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main inne. 1989 wurde er Mitglied der Akademie der Künste Berlin, 1994 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. 1997 erhielt er den Frankfurter Musikpreis und den Goethepreis der Stadt Frankfurt. Seit 1999 ist er ständiger Gastdirigent und Mitglied der künstlerischen Leitung des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen die Opern *Stephen Climax* (1979-84) und *Don Quijote de la Mancha* (1989-91) sowie *Shir Hashinim – Lied der Lieder* (1992-96) und *Bardo* (2000) für Cello und Orchester.

Bei Kairos erschien seine komponierte Interpretation von „Schuberts Winterreise“ mit Christoph Prégardien und Sylvain Camberling (Klangforum Wien) sowie, ebenfalls mit dem Klangforum Wien „Music to hear“.

Born in 1936 in Wiesbaden, Hans Zender studied composition, piano and conducting at the Musikhochschulen of both Frankfurt and Freiburg. 1964 already principal conductor of the Bonn Opera, before being appointed General Director of Music in Kiel in 1969. In 1972 he assumed the post of principal conductor of the Radio Symphony Orchestra Saarbrücken, which he held for over 10 years. From 1984 to 1987 he served as General Director of Music at the Hamburg State Opera.

Since 1988 Professor for Composition at the Frankfurt Musikhochschule and since 1999 permanent guest conductor and member of the artistic board of the SWR Symphony Orchestra in Baden-Baden and Freiburg. Hans Zender has forged a worldwide reputation as a composer of orchestral and cham-

ber music, vocal works and opera. In 1997 Hans Zender was awarded the Goethe Prize from the City of Frankfurt. Since 2005/2006 he is Fellow of the Wissenschaftskolleg Berlin as well as „Composer in Residence“ at the German Symphonic Orchestra. Released by Kairos are his interpretation of „Schuberts Winterreise“ with Christoph Prégardien and Sylvain Camberling (Klangforum Wien) as well as also „Music to hear“ with the Klangforum Wien.

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après avoir terminé les classes supérieures en piano, en direction et en composition à l'Ecole supérieure de musique du Francfort plus de Fribourg-en-Brisgau, Hans Zender fit ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Après avoir rempli des positions de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk ». station de radiodiffusion de la Sarre, il travaillait, de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Hambourg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait du Radio-Kammerorkest (Orchestre de Chambre) de la radio Hollandaise. Depuis 1988, il enseigne comme professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Francfort/Main. 1989 il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts de Munich. 1997 il a obtenu le Prix de musique de la ville de Francfort. Prix Goethe de la ville de Francfort. Depuis 1999 il est chef d'orchestre invité permanent et membre de la direction artistique de l'orchestre symphonique de la SWR à Baden-Baden et Freiburg. Hans Zender a reçu entre autres le prix Goethe de la ville Francfort. Depuis 2005/06 il est Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin aussi que « Com-

poser in Residence » du Deutschen Symphonie-Orchester. Kairos a édité son interprétation composée de « Schuberts Winterreise » avec Christoph Prégardien et Sylvain Cambreling (Klangforum Wien) ainsi que « Music to hear » avec le Klangforum Wien.

Salome Kammer



Photo: © Andreas Ludwig

Salome Kammer's Universaltalent sprengt Grenzen. Ihr Repertoire umfaßt Avantgarde-Gesang und virtuose Stimmexperimente, klassisches Melodrama, Liederabende, Dada-Lyrik, Jazzgesang oder Broadwaysongs. Salome Kammer studierte von 1977-1984 Musik mit Hauptfach Violoncello. 1983 wurde sie als Schauspielerin an die Städtischen Bühnen in Heidelberg engagiert, wo sie 5 Jahre lang in zahlreichen Rollen in den Bereichen Sprechtheater, Musical, Operette und Jugendtheater auftrat. 1988 zog sie nach

München, um die Dreharbeiten zu dem Film-Epos *Die zweite Heimat* von Edgar Reitz zu beginnen. In dieser Zeit begann sie, ihre Stimme auszubilden (u.a. bei Yaron Windmüller), und seit 1990 ist sie in Konzerten für neue Musik als Vokalsolistin zu hören. Ihr weitgefächertes Repertoire umfaßt Klassiker der Moderne wie Schönberg und Nono sowie Werke von so unterschiedlichen Komponisten wie Cage, Berio, Zender, Rihm und Kurtág, aber auch Brecht- und Eisler-Liederabende und die Rolle der Eliza Doolittle in *My Fair Lady*. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Produktionen dokumentieren Salome Kammer's Ausnahmetalent, darunter eine Aufnahme von Schönbergs *Jakobsleiter* mit Kent Nagano und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin für Harmonia Mundi, sowie von Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* mit der Staatsoper Stuttgart unter Lothar Zagrosek für Kairos.

Salome Kammer's all-round talent bursts boundaries open. Her repertoire includes avant-garde singing and virtuoso experimental vocal techniques, classical melodrama, *lieder* evenings, dada poetry, jazz and Broadway songs. Salome Kammer majored in music between 1977 and 1984. In 1983 she was employed as an actor at Heidelberg's "Städtischen Bühnen", where for 5 years she appeared in numerous roles in plays, musicals, operetta and youth theatre. In 1988 she moved to Munich to begin the shooting of Edgar Reitz's film epic *Der zweite Heimat*. At this time she began vocal training (with, amongst others, Yaron Windmüller) and, since 1990, she can be heard as a vocal soloist in concerts of new music. Her wide-ranging repertoire encompasses not just modernist classics such

as Schönberg and Nono, but also works by such differing composers as Cage, Berio, Zender, Rihm and Kurtág, as well as evenings devoted to songs by Brecht and Eisler and the role of Eliza Doolittle in *My Fair Lady*. Numerous radio and CD productions document Salome Kammer's exceptional talent, including a recording of Schoenberg's *Die Jakobsleiter* with Kent Nagano and the Deutscher Symphonie-Orchester Berlin (released on Harmonia Mundi) as well as Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* with the Staatsoper Stuttgart under the direction of Lothar Zagrosek (released on Kairos).

Le talent universel de Salome Kammer ne se laisse pas cataloguer. Son répertoire couvre aussi bien l'avant-garde lyrique que de brillantes créations vocales, des mélodrames classiques, des récitals de *lieder*, de la poésie dadaïste, du jazz vocal ou des succès de Broadway. Entre 1977 et 1984, Salome Kammer se consacre avant tout à des études de musique. En 1983, elle est engagée en tant qu'actrice par les Städtischen Bühnen de Heidelberg, où elle se produit pendant 5 ans dans de nombreux rôles, au théâtre aussi bien que dans des comédies musicales, des opérettes ou des pièces destinées à la jeunesse. En 1988, elle s'installe à Munich et s'y attaque d'emblée au tournage de *Heimat II*, l'épopée filmique d'Edgar Reitz. C'est à cette époque qu'elle commence à travailler sa voix (auprès de Yaron Windmüller, entre autres), et depuis 1990, on peut l'entendre en tant que soliste vocale dans des concerts de musique contemporaine. Son vaste répertoire comprend des « classiques » parmi les compositeurs modernes, comme Schönberg ou

Nono, mais également des œuvres d'artistes aussi variés que Cage, Berio, Zender, Rihm et Kurtag, des récitals de chansons de Brecht et Eisler ou le rôle d'Eliza Doolittle dans *My Fair Lady*. De nombreuses productions, à la radio ou sous forme de CD, témoignent du talent exceptionnel de Salome Kammer,

en particulier l'Échelle de Jacob de Schönberg, enregistrée pour Harmonia Mundi avec Kent Nagano et le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, ou *La Petite Fille aux allumettes* de Lachenmann, une production de Kairos avec le Staatsoper de Stuttgart sous la direction de Lothar Zagrosek.

Klangforum Wien



Photo: © Claudia Prieler

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische

ner Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musik-didaktische Aktivitäten. Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts – von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. The twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions. Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine.

Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à des intenses discussions et à des prestations de très haute qualité.

Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre.

C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs.

Chaque année une série de concerts avec programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées; Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante: www.kairos-music.com

*Deutsche Übersetzung von Sophia Pick
Traductions françaises de Claude M. Manac'h*

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

OLGA NEUWIRTH

Acroate Hadal . Quasare/Pulsare
...?risonanze!...
...ad auras...in memoriam H.
incidendo/fluido . settori

Nicolas Hodges
Irvine Arditti . Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI

In Nomine

The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

HANS ZENDER

Music to hear

Klangforum Wien
Hans Zender
0012262KAI

HANS ZENDER

Schuberts „Winterreise“

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI