



REBECCA SAUNDERS (*1967)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | choler (2004)
für zwei Klaviere | 16:52 |
| 2 | crimson (2004–05)
für Klavier | 17:35 |
| 3 | miniata (2004)
für Akkordeon, Klavier, Chor und Orchester | 32:16 |

TT: 66:49

1 2 3 **Nicolas Hodges** Klavier

1 **Rolf Hind** Klavier

3 **Teodoro Anzellotti** Akkordeon

3 licenced by col legno

SWR Vokalensemble Stuttgart

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Hans Zender

Coverphoto: © Peter Oswald

Zwischen Klang und Dunkelheit, zwischen Stille und Licht

Drei Werke für und mit Klavier von Rebecca Saunders

Björn Gottstein

Wer, wie Rebecca Saunders, mit Eltern aufwächst, die sich beide als Pianisten verdingen, in einem Haus, das voller Klaviere steht, der verbringt als Kind ganze Nachmittage unter dem Flügel, um den Klang der vibrierenden Saiten über sich hinweg strömen zu lassen. „Das Klavier war allgegenwärtig und allmächtig“, beschreibt Saunders ihr gespaltenes Verhältnis zu einem Instrument, das in ihrer Kindheit beides gewesen ist: Zuflucht und Pantheon.

Das Klavier ist für Saunders noch heute ein wichtiges, ja vielleicht das wichtigste Instrument. Mehr noch als von ihr zur Signatur erkorene Instrumente wie der Kontrabass, die E-Gitarre oder die Spieluhr, ist das Klavier so sehr in ihrem musikalischen Denken verankert, dass sie mitunter mutwillig darauf verzichtet hat, „um sicher zu stellen, dass ich auch ohne klar komme“.

Entsprechend vielschichtig ist ihr Blick auf das Klavier. Dazu gehört nicht nur die fabelhaft-animalische Metapher vom „riesigen Tier“, die sie im Gespräch gelegentlich bemüht, sondern auch die Vorstellung eines Bühnenobjekts mit theatralischen Implikationen: „Ein Pianist, der still und schweigend am Klavier sitzt, ist bereits eine Aussage.“

Vor allem aber ist der Flügel ein komplexer Resonanzkörper. Mit den drei Arbeiten für Klavier, die zwischen 2002 und 2005 entstanden, gräbt Saunders sich tief in die Hohl- und Zwischenräume des Instrumentenkörpers ein. Das gilt vor allem

für *crimson*, das in Anlehnung an das mittlerweile zurückgezogene Solo (2002) und an das *Piano solo* aus der Tanztheatermusik *Insideout* (2003) entstanden ist und das ihre pianistischen Arbeiten auf ihren – so Saunders wörtlich: „Kern“ reduziert: „Es geht um eine ganz schmale Palette von Klangfarben, Klängen und Ausdrucksmöglichkeiten, die dann in diesem Stück miteinander verschmolzen werden.“

Zu dieser Palette gehören zahlreiche Clustervarianten, stumm gedrückte Tasten mit frei resonierenden Saiten, extreme Lagen, dynamische Kontraste, vor allem aber der virtuose Umgang mit dem Sustain-, dem Sostenuto- und dem Una corda-Pedal. Mal wird das Pedal mit dem Fuß nieder gestampft, mal schnell es geräuschvoll nach oben. Ganz selten fordert Saunders den Pianisten auf, ins Klavier zu greifen oder aufs Holz zu schlagen: „Eigentlich“, begründet Saunders ihre Vorbehalte, „sollten die Möglichkeiten, die die Tastatur einem bietet, ausreichen.“

crimson ist ein Triptychon, dessen drei Teile für sich stehen, die aber gemeinsam eine Einheit bilden. Im ersten Teil dominieren Cluster, die das Klavier räumlich erschöpfen. Um die Kopfnoten der Cluster rankt sich eine Melodie, die hervorzuheben den Pianisten zusätzlich herausfordern. „Spacious and expressive“ heißt es in der Partitur, als habe Saunders die Gegensätzlichkeit des abstrakten Klangraums einerseits und des Ausdrucks der pianistischen Geste andererseits fixieren

wollen. Im zweiten Teil gibt das Klavier seinen perkussiven Charakter preis: „Ich nehme das als Schlagzeug wahr, das auch als Schlagzeug erlebt werden sollte.“ Mit hohem, ersticktem Hämmern treibt Saunders das Klavier in die Tonlosigkeit. Die vertikale Dichte des Clusters weicht der horizontalen Dichte des Pulses. Im letzten Teil historisiert Saunders den Klavierton, indem sie ihn in ein melancholisch-nostalgisches Gewand kleidet. Besonnenheit und Ruhe dieses letzten Abschnitts zähmen das wilde Ungetüm, als das das Klavier in den ersten beiden Sätzen erschienen war.

Dem Titel nach knüpft Saunders mit *crimson* („Karmesinrot“) an eine Reihe von Stücken an, die der Farbe Rot gewidmet sind und die in der Lektüre des Epilogs der Molly Bloom aus James Joyce's *Ulysses* ihren Ursprung haben. „Rot“ ist diese Musik aufgrund seiner Präsenz und seiner Aggressivität. Aggressivität ist für Saunders eine Grundeigenschaft des Karmesinrot. „*crimson* – das sind erstarrte Bilder der Aggression, die in der Zeit aufgelöst werden.“

Mehr noch als an der Theatralik des Flügels ist Saunders an den Gesten und den „sinnlichen“ Bewegungsabläufen des Instrumentalisten interessiert, am wogenden Oberkörper, an ausladenden Gebärden, an der rudernenden und der sich verschränkenden Choreografie der Arme, am Zucken des Fingergelenks: „Ich finde das ist reines Theater. Es ist wunderschön.“ Auch wenn sie all ihre Werke mit einem Blick fürs Tänzerisch-Gestische entwirft, gilt das für *choler* in besonderem Maße. Beim Komponieren spielte die Vorstellung der sinnlichen Bewegungen der beiden Körper, die, so Saunders, „sichtbar und hoffentlich auch

hörbar sind“, eine zentrale Rolle. Aber nicht nur die zwei sich auf der Bühnepiegelnden Pianisten betonen den theatralischen Aspekt; denn Saunders hat das Stück regelrecht aus den Bewegungsabläufen heraus geschrieben. „Ich habe ausnahmsweise sehr lange am Klavier gesessen und habe alle Klänge selbst ausprobiert und ausgemessen. Es ist wirklich ein sehr körperliches Stück – zum Spielen, aber auch zum Hören und zum Sehen.“

Das hat natürlich auch etwas mit dem Sujet des Werks zu tun. Der cholerische Anfall ist etwas heftiges, unbeherrschtes, beängstigendes und gewiss auch etwas befreiendes. Saunders Ausbrüche schlagen sich in dichten, akzentuierten Klangballungen nieder, in Clustern und dissonierenden Akkorden, die sie mit Pausen durchsetzt, die die Spannung ob der Zwangsläufigkeit der nächsten Attacke noch steigern. Eine melodische Linie, die sie wiederum in die höchsten Töne der Akkorde hineingewoben hat, verleiht den vereinzelten Attacken Fluss und Zusammenhang. Am Ende des Stückes weicht das Stück der gelassenen Ruhe des Melancholikers, die die zügellose Energie des Cholerikers zwar zähmt, die aber nicht als Ausweg und Heilung missverstanden werden darf: „Die Melancholie rahmt und akzentuiert die Attacken des Cholerikers. Aber seine Wut findet kein Ventil. Das ist also keine Lösung. Von einer Verbesserung kann keine Rede sein.“

Infolge der Verdoppelung des Klaviers werden Klangfarbenkontraste möglich, die das einzelne Instrument nicht zulässt, darunter die Überlagerung extrem lauter und leiser Akkorde, die im Ausklang verschmelzen, oder Filtereffekte, die sich

einstellen, wo Saunders die verschiedenen Pedale kontrapunktisch gegeneinander setzt. Gleichzeitig werden zwei Klaviere nicht zwangsläufig als zwei diskrete Instrumente wahrgenommen. Sofern sich ein Ton nicht eindeutig einem der beiden Instrumente zuordnen lässt, entsteht mit *choler* ein einziges massives und erweitertes Instrument.

Dem Duktus nach erinnert *choler*, mit seinen kantigen Akkorden und seinen irisierenden Resonanzen, gelegentlich an *crimson*. Tatsächlich sind *crimson*, *choler* und auch *miniata* miteinander verwandt. Saunders hat sich in allen drei Stücken auf einige, wenige Klangcharaktere beschränkt: „Ich verwende dasselbe Material in unterschiedlichen Konstellationen, die je anders gerahmt und wahrgenommen werden.“ So stimmt das Klavier im ersten Satz aus *miniata* weitgehend mit dem zweiten Teil von *crimson* überein, während der zweite Satz aus *miniata choler* vorwegnimmt. Die hier versammelten Werke sind einander also qua Familienähnlichkeit ähnlich, auch wenn *miniata* aufgrund seiner Besetzung natürlich über die beiden reinen Klavierwerke hinaus weist.

Die Entstehungsgeschichte von *miniata* begann mit zwei getrennt komponierten Soli für Akkordeon und Klavier. Wieder hatte Saunders dabei die körperliche Beziehung des Musikers zu seinem Instrument und das bewegte Zusammenspiel der Musiker untereinander vor Augen, ganz besonders natürlich den „lang gezogenen Atem“ des Akkordeons. Vor dem Hintergrund des Chors und des – allerdings rigoros ausgedünnten – Orchesters hat sie diese beiden Soli collagiert. In jedem der drei Sätze, Saunders spricht von „Skulpturen“, wird das Material in unterschiedlichem Lichte und

aus verschiedenen Perspektiven betrachtet. „Es ist immer dasselbe, aber immer anders“, fasst sie das Stück, dessen Titel abermals auf die Farbe Rot (Zinnober) anspielt, zusammen.

Jedem Satz liegt eine kompositorische Fragestellung zugrunde. Der erste Satz gilt Kontrasten der Dynamik und des Timbres. Als Teil des Orchesters begleitet der Chor die Instrumentalisten mit verhaltenen Geräuschklingen, mit Vokalen, Konsonanten und wenigen Wortsilben. Im zweiten Satz gewinnt der Chor an Eigenständigkeit; er wird zu einem der Solisten ebenbürtigen Exponenten. „Careful, intimate and lyrical“, schreibt Saunders über den zweiten Satz. Und: „Explore warmth of this sound world.“ Wie in *crimson* und in *choler* liegt auch diesem Satz eine gedehnte, in die Oberstimme der Cluster und Akkorde verlegte Melodie zugrunde, die dem Material als Fluchtpunkt dient. Im dritten Satz wird das für das gesamte Stück maßgebliche Verfahren der Collage insofern virulent, als Saunders die Klangsituationen der Solisten und Instrumentalgruppen vollkommen unabhängig voneinander entworfen hat, um sie dann dem Gewicht, den Proportionen, der Form und der Farbe nach gegeneinander zu setzen. In diesem dritten Satz gilt der Fokus der Stille und den Rändern des Klangs, um die akustische Peripherie der Stör- und Nebengeräusche, der Ober- und Zwischentöne ins rechte Licht zu rücken.

miniata ist, nach *Albescere* (2001), erst Saunders zweites Vokalwerk. Sie vertont keinen Text, sondern behandelt die Stimme wie ein Instrument, indem sie sich eine Klangfarbenpalette der Vokale, Konsonanten und Geräuschklinge zurechtlegt. Trotzdem liegen dem Werk aber zwei Passagen

aus Becketts spätem Prosastück *Company* zugrunde, die Saunders beim Komponieren leiteten: „In dark and silence to close as if to light the eyes and hear a sound. Some object moving from its place to its last place. Some soft thing softly stirring soon to stir no more. To darkness visible to close the eyes and hear if only that. Some soft thing stirring soon to stir no more.“
„By the voice a faint light is shed. Dark lightens while it sounds. Deepens when it ebbs. Lightens

with flow back to faint full. Is whole again when it ceases.“

Die von Beckett beschriebenen Übergänge zwischen Klang und Dunkelheit, zwischen Stille und Licht, das Geräusch eines Gegenstands, der sich zum letzten Mal regt, der Klang einer Stimme, der eine düstere Situation erhellt, diese Übergänge sind natürlich nicht Gegenstand oder Motto dieser Musik. Sie entsprechen ihr als eine Metapher, bei der sich Wort und Ton vollständig durchdringen.

James Saunders

Writing for the piano is perhaps the most difficult challenge for a composer engaged in finding new timbres. There is a degree of detachment found between the performative action and the resultant sound when playing conventionally which is less marked in more tactile instruments or those that use breath as a means of production. The mechanism might be seen to get in the way, creating a momentary point of inertia where the instrument temporarily assumes control. It is also a percussive instrument, not naturally suited to shaping sound following the initial impulse. Here too controlling the decay of each event is less governable by the player. Of course, these issues are surmountable through not playing conventionally, treating the piano as a total resource where any movement or touch might validly produce sound. Extended techniques both inside and outside the piano are well established, and lend themselves well to composers intent on exploring the possibilities of the instrument. It is then perhaps surprising how reduced their appearance is in the recent piano music of Rebecca Saunders.

crimson (2004/5) for solo piano, like so many of her pieces, derives its title from colour and James Joyce. Earlier pieces such as *CRIMSON – Molly's Song 1* (1995) and *Molly's Song 3 – Shades of Crimson* (1996) also make this dual connection, referencing Molly Bloom's monologue at the close of *Ulysses*. Structurally the piece is a departure from her earlier collages where sound surfaces are juxtaposed in an often confrontational manner. Here

there is more of a through-composed continuity. Occasional fragments of the opening clusters appear through windows left by resonances in the more violent second section, perhaps making links with the external feel of her piano writing in pieces such as *dichroic seventeen* (1998). Indeed the ending, with its sense of nostalgic decay could be seen as a direct parallel to the earlier piece. Here though the writing seems to be filtered from the opening clusters, more integral to the music's point of departure, less objective. The material of *crimson* is predominantly clusters, transformed by fine control of their density, dynamic and resonance. There is a polyphony created in the opening section through the foregrounding of high, aggressive figurative gestures, set against a slow procession of veiled, mid-register clusters. Saunders sculpts these by moving from a hand-sized tenth to single pitches, from a smear to a point, constantly changing the space within the line. The following section extends the percussive writing at the top of the range onto the adjacent wooden frame, emphasising the instrument's nature. Here too clusters are employed, but their focus is much narrower and nature more strident, a negative of the generally quiet opening. Throughout the piece, the use of the pedals as a filter is an important component. Layered use of the sustain and third pedals controls resonance, mixing sounds and their decaying shadows. Frequently portions of a cluster are allowed to ring on whilst others are masked, emphasised by sympathetic sounding of prepared bass strings. The pedal is also used as an instigator of sound: sharp stamps produce a pool of resonance, sudden releases a percussive

dampening of sound. This complex mix of colour underpins the whole piece and Saunders' approach to the piano.

choler (2004) for two pianos, references bile and the humours' ability "to determine a person's physical and mental qualities". That the piece has an irascibility is clear from the outset, with sudden eruptions of interlocking stabbed chords contrasted by sustained, quieter echoes. The first half of the piece alternates these two distinct types of material as self-contained blocks, separating them with relatively long silences, a recurring feature in Saunders' work. She says that "the premise that a sound has a physical presence, a body, weight and density, seems to be relevant. Silence serves to hold and frame the sound body, giving it context, and defines how the sound is heard. In turn a sound itself makes silence audible, or what we at least perceive to be silence. You can compare it to how light makes darkness visible." These palate-cleansing moments of absence articulate the piece's sudden changes, with sounds emerging from and decaying into silence. Much of the detail in the piece, as with *crimson*, can be found in these regions. The terracing of sequentially filtered resonances contains distanced echoes of the louder material: here the piano is subverted, projecting the illusion of sustained, organ-like chords. Often these emerge from louder moments of frenetic activity, with the resultant masking of their attacks emphasising the improbable envelope of the sound. Another important feature of *choler* is the melodic use of chords. Frequently in the score, the instruction to "bring

out upper melody line!" is marked next to a series of thick chords or clusters, emphasising their unconventionally linear nature. Similar parallaxes can be found elsewhere in Saunders' work, for example the melodic line in the second movement of *miniata* (2004) reduced to a single pitch: in both cases narrowing or thickening of melodic contour creates an expanded view of line. The piece ends with these chords lengthened to project an extended chromatic melody in the high register, under which Saunders' freer melancholic piano writing sits in sharp relief.

The three-movement *miniata* itself also draws on references to colour: rubrication by the red lead of the title, painting with vermilion which Derek Jarman refers to as "the queen of reds", and Kandinsky's suggestion of its "feeling of sharpness, like glowing steel which can be cooled by water". Whilst there is perhaps less overt virtuosity present this is nonetheless a concerto, scored for solo accordion and piano, orchestra and choir, with the ensemble acting as a resonator of the soloists' generally more prominent activity. Its opening movement uses juxtapositions which "explore the extreme contrasts of dynamic and colour". There is a continual movement between states of action and repose. Blocks of material are frozen into stasis – silence, unchanging drones – before thawing into life once more, either gradually or with a violent energy. The use of her notion of 'sound surfaces' is perhaps at its clearest in this movement: distinctive sound objects comprising carefully weighted materials fused to produce a discrete moment are presented in a collage, linked by silence, overlapping, or sudden change. Here

fragmented pulse is apparent, principally in the piano writing, marking time in an otherwise suspended soundworld. The corporeality of sound is emphasised by Saunders in her preface, where she says that “Surface, weight and feel are part of the reality of musical performance: the weight of the bow on the string; the differentiation of touch of the finger on the piano key; the expansion of the muscles between the shoulder blades drawing the sound out of the accordion; the in-breath preceding the ‘heard’ tone.” This is music which has its root in performance and experience: “Being aware of the grit and noise of an instrument, or a voice, reminds us of the presence of a fallible physical body behind the sound.” *Klangfarben* is the focus of the second movement where “an extended melodic line, primarily shared between the soloists”, slowly unfolds. As with *Choler*, line here is rarely melodic in the conventional sense. Pitches are in constant timbral motion, working their way across the ensemble in a play of colour. This is immediately obvious with the opening B flat layered across the voices and instruments before fanning out into a thicker mass of sound. The final movement exists on the edge of silence, with the composer welcoming “the imperfection of tone quality, the air sounds, overtones, mechanical sounds of the instruments” that result from playing at this dynamic level. It is by far the most restrained part of the piece, with the soloists very much in the background. The accordion plays occasional high clusters and glissandi, with the piano articulating these with quiet interjections, behind a more prominent wash of blended instrumental and vocal chords and gently chiming me-

tal percussion which move in a wave-like manner. The link to Saunders’ quotation from Beckett’s *Company* in the score’s preface is clear: “By the voice a faint light is shed. Dark lightens while it sounds. Deepens when it ebbs. Lightens with flow back to faint full. Is whole again when it ceases.” Saunders’ writing for the piano across these three pieces deals with its main attributes: resonance and percussive sound. To do this she has honed her palette to a few basic sound types: clusters and dense chords, pedal noise, filtered decay and resonance, wood sounds, and direct playing of the strings with hands, plectrums and coins. This is music which confronts the piano as a sounding object and uses only what is required for the task at hand.

December 2007

⑤

Handwritten musical score for system 5, featuring three staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and markings like '2', '3', and '4' above the notes.

⑥

Handwritten musical score for system 6, featuring three staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and markings like '5', '4', and '3' above the notes. Includes handwritten text annotations such as "Was ist der Sinn der ganzen Bewegung?" and "Quere Bewegung!".

choler (2004)
for two pianos

humour

/ˈhju:ma(r)/ *n.* & *v.* –*n.* 5 (in full **cardinal humour**) *hist.* each of the four chief fluids of the body (blood, phlegm, choler, melancholy), thought to determine a person's physical and mental qualities.

choler

ˈkɒlə(r)/ *n.* 1 *hist.* one of the four humours, bile. 2 *poet. or archaic* anger, irascibility. (ME *f.* OF *colere* bile, anger *f.* *cholera* *f.* Gk *kholera* diarrhoea, in LL = bile, anger, *f.* Gk *khole* bile)

The Concise Oxford Dictionary

Of the medieval humours, choler (anger) was hot-blooded and red:

...reddish colour shews blood, but fiery, flaming, burning hot, shew coller, which by reason of its suitability, and aptness to mix with others, doth cause divers colours more: for it be mixed with blood, and blood be most predominant, it makes a florid red...

Heinrich Cornelius Agrippa, Three Books of Occult Philosophy

choler was commissioned by the BBC for Nic Hodges and Rolf Hind for premiere at the Huddersfield Contemporary Music Festival 2004.

205 *ppp* *mp*

ff *ff sempre*

pp *f* *pp*

3. *ff*

208 *p sempre*

ff *ff* *ppp* *ff* *ppp* *ff* *p* *ff*

max. trem.

loco *7*

LH metal 4 *RH ord.* *LH metal*

3. *ff*

213 *sub. ppp* *p* *f* *pp* *f* *ff sempre* *pp* *ff*

f *ff* *pp sempre sf* *sub. ppp* *ff* *pp* *ff*

loco

3. *ff*

crimson (2005)
for piano solo

crimson /ˈkrɪmz(e)n/ *adj. n. & v.* –*adj.* of a rich deep red inclining to purple. –*n.* this colour. –*v.tr. & intr.* make or become crimson. Blood-red. (ME *cremesin*, *crimesin*, ult. F. Arab. *kirmizi* KERMES)

The Concise Oxford Dictionary

„...and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and... yes...“

Molly Bloom's closing monologue in James Joyce's *Ulysses*

I recently re-wrote and fused together two separate piano soli, written between 2002 and 2004, to bring to an end a time of intense preoccupation with a specific timbral palette of sounds for the piano. The contrasting material of the three movements share a similar „intention“, which I can only more closely define by referring to the colour “crimson”, hence the chosen quotations above.

With thanks to Nic Hodges, Thomas Larcher and Ulrich Löffler.

138

L - - accel. - - - - - → $\downarrow = 60$

Vocal Lines:

- Soprano (S):** Starts with a fermata on 'So' (Soprano). Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. Includes a wavy line indicating vibrato and a 'mult. vib.' marking.
- Alto (A):** Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. Includes '1. molto vib.' and '2. vib.' markings.
- Tenor (T):** Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. Includes '1. molto vib.' and '2. vib.' markings.
- Bass (B):** Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. Includes '1. molto vib.' and '2. vib.' markings. Ends with a fermata on 'ka'.

Piano (Piano):

- acc. (accompaniment):** Starts with a fermata and 'poco vib.' marking. Dynamics include *pp*, *pp comp.*, *mf*, and *f*. Includes a '3' marking and 'chr.' (chords) markings.
- Piano (Piano):** Starts with a fermata and 'L - - accel. - - - - - → $\downarrow = 60$ ' marking. Dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. Includes 'chr.' markings and a '3' marking.

Performance Markings:

- acc.** (accompaniment) label on the left.
- riano** (piano) label on the left.
- Tempo/Speed markings: 'L - - accel. - - - - - → $\downarrow = 60$ '.
- Dynamics: *pp*, *mf*, *f*, *pp comp.*.
- Vibrato markings: 'mult. vib.', '1. molto vib.', '2. vib.'.
- Other markings: 'chr.', '3', '2', '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

miniata © C.F. Peters Musikverlag

miniata (2004)

for solo accordion, solo piano, orchestra and choir

miniata L. coloured with red lead, painted with vermilion or native cinnabar. L. rubricate illuminate (vermilion).

rubricate /'ru:bri,keit/ *v.tr.* 1 mark with red; print or write in red. 2 provide with rubrics. (L *rubricare* f. *rubrica (terra)* red (earth or ochre) as writing-material, rel. to *rubeus* red)

vermilion a bright red pigment made by grinding cinnabar (cinnabar – a bright red mineral form of mercuric sulphide from which mercury is obtained).

The Concise Oxford Dictionary

The queen of reds is Vermilion. Cinnabar. Mercuris sulphide. *Sanguis draconis* (dragon's blood), the alchemic uroboros, the dragon of the philosophers.

Derek Jarman, Chroma: A book of Colour. Vintage 1995.

Vermilion is a red with a feeling of sharpness, like a glowing steel which can be cooled by water. Vermilion is quenched by blue, for it can support no mixture with a cold colour. The glow of red is within itself.

Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art

Surface, weight and feel are part of the reality of musical performance: the weight of the bow on the string; the differentiation of touch of the finger on the piano key; the expansion of the muscles between the shoulder blades drawing sound out of the accordion; the in-breath preceding the "heard" tone....

Feeling the weight of sound is an integral part of the composing process. The essential materiality of sound is for me of primary importance. Being aware of the grit and noise of an instrument, or a voice, reminds us of the presence of a fallible physical body behind the sound. This physical presence of the musician and his acoustic instrument, and of sound itself, served to inspire the material basis of the work.

Weight refers equally to silence as to sound. The placing of “silence” is at least as important as the actual notes composed. “silence” is an active compositional tool, since the framing of a gesture creates the space within which sound is heard.

To a certain extent, a sound makes silence audible – or at least what we perceive to be “silence”. It is comparable to light making darkness visible. The act of composing sets sound in motion, drawing them out from beneath this surface of “silence”, makes visible.

The following quotation from Samuel Beckett’s *Company* served to accompany the composing process. The text does not appear in the piece, but it is written here to illuminate certain ideas which accompanied it’s development:

„By the voice a faint light is shed. Dark lightens while it sounds. Deepens when it ebbs. Lightens with flow back to faint full. Is whole again when it ceases.“

RS, June 2004.

miniata was an ARD and BMW *musica viva* composition prize comission, and was written for first performance at the Donaueschingen Music Days 2004.

With thanks to Teo Anzellotti, Nic Hodges and Christoph Grund.



© Christian Schroth

Les Formes rougeoyantes de Rebecca Saunders par Bastien Gallet

« Si le cinabre était tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd, si un homme se transformait tantôt en une figure animale, tantôt en une autre, si dans un long jour la terre était couverte tantôt de fruits, tantôt de glace et de neige, mon imagination empirique ne pourrait jamais trouver l'occasion de recevoir dans la pensée le lourd cinabre avec la représentation de la couleur rouge »

Emmanuel Kant

Les trois œuvres de ce disque ont été composées entre 2004 et 2005, mais elles partagent sans doute plus qu'un même temps de composition, quelque chose comme une humeur, ou plutôt un mouvement de l'affect, une longue ligne brisée, souvent éclatante, tricotée de matières et d'appogiatures, soulevée par des déflagrations, rythmée par des silences : différentes puissances d'une même rougeur. Commençons par là. On sait l'omniprésence des couleurs autour des œuvres de Rebecca Saunders (dans les titres et exergues), rares sont celles qui demeurent incolores. Nous ne pensons pas qu'il faille voir là une volonté de faire correspondre terme à terme sons et couleurs comme les modernes ont pu l'envisager (et le théoriser). Cet ensemble de seuils ajoutés aux œuvres met en place un jeu réglé de dérivations que nous devons essayer de prendre littéralement. La couleur n'est en effet jamais seule, jamais seulement teinte ou effet de surface.

Prenons l'exemple des trois œuvres de ce disque. Les couleurs y renvoient à plusieurs types d'usage et d'origine : 1) la matière dont on extrait le pigment : le cinabre (sulfure de mercure) pour le vermillon, le minium (oxyde de plomb) pour la teinte des miniatures des manuscrits médiévaux (dans *miniata* et bien sûr *cinnabar*, 2000) ; 2) l'humeur bilieuse qu'on associait à la colère et qu'on décrivait rouge car mêlée de sang (dans *choler*) ou la joie éclatante de Molly Bloom dans les dernières pages de l'*Ulysse* de Joyce qui voit la mer cramoisie comme Stephen Dedalus y voyait sa mère morte (dans *crimson*) ; 3) les lettres, titres, formules ou rubriques des livres juridiques (ou liturgiques) qu'on écrivait à l'encre rouge, minium ou vermillon (dans *miniata*). La couleur est donc inséparable d'une matière (minérale, ou animale – la cochenille – pour le cramoisi), d'une humeur (d'un corps), d'un usage (scriptural, pictural...) et donc d'un certain nombre de pratiques qui, littéralement, font qu'elle existe : comment on la fabrique, ce qu'on en fait, quel type d'affects elle est censée figurer, etc. Ce jeu réglé, qu'on pourrait dire avec prudence généalogique, vaut aussi pour les sons et c'est sans doute ainsi qu'il faut lire les titres et les exergues de Rebecca Saunders : comme autant d'incitations à écouter autrement (à écouter sa propre écoute comme dirait Helmut Lachenmann). Aucun son qui ne soit également une matière (instrumentale) et un corps (celui de l'interprète), aucun son qui puisse s'abstraire de la pratique qui le met en jeu (en l'occurrence l'écriture), aucun son qui n'ait une dimension affective (même négative, on appelle ça l'ennui).

On a là trois aspects essentiels de la musique de Rebecca Saunders : les corps (des interprètes et des instruments) ne sont pas masqués car ils ne sauraient être extérieurs à la musique qu'ils produisent, on entend l'énergie qu'ils déploient, les matériaux qui les constituent, l'espace qu'ils occupent ; la musique est affect comme elle est corps, intrinsèquement, et, j'ajouterais presque, formellement au sens où Adorno parle de *bles-sure* chez Mahler (comme quelque chose qui arrive à la musique elle-même) ; la musique s'écrit (avec de l'encre rouge), c'est-à-dire qu'elle écrit aussi bien les notes que les affects et les corps, et l'espace où tout cela joue et s'écoute (à l'exemple de *chroma*, œuvre recomposée à chaque nouvelle exécution en fonction de l'architecture intérieure toujours différente du lieu de concert).

Prenons *crimson*, pour piano seul. On pourrait entendre cette œuvre comme le lent épurement d'une suite de clusters, le devenir quasi mélodique d'un pure verticalité harmonique. Mais on peut aussi y entendre l'exploration d'un registre de couleurs du piano, celui du haut médium, qui se concentre dans les dernières mesures autour d'un motif de trois notes (*sol# la# si*) qui tiennent dans un intervalle de tierce. Dans le premier mouvement, la suite de clusters est animée de deux mouvements contrastés : un étrécissement progressif à la note la plus haute qui, soit demeure en suspens, soit se répète en trémolo ; des motifs en appoggiature produisent de brusques changements de rythme et de dynamique qui se résolvent le plus souvent en des clusters fortissimo s'épanchant dans le silence. J'entends dans ces mouvements impétueux l'affect qui, dans une citation

en exergue de *choler*, est associée au rouge : la colère. La colère non comme sentiment mais comme mouvement défigurant la verticalité apaisée des clusters (on l'entend seul et dévorant dans les deux premiers tiers de *choler*) : le même type de mouvement anime les madrigaux guerriers de Claudio Monteverdi, l'inventeur du stile *concitato* – expression musicale de la colère et de tous les *affetti* violents (rappelons que la principale figure de ce style est le *tremolo*). Puis viennent les corps : le deuxième mouvement de *crimson* est un long et double *ostinato* d'accords de seconde et de coups frappés sur la caisse du piano, une pure horizontalité que viennent interrompre – sans parvenir à la briser – des clusters (*forte*, *fortissimo* et *sforzando*), des silences, des attaques et relâchements de pédale, un claquement de couvercle, des cordes frappées avec les mains ou raclées avec une pièce de monnaie... Le troisième est un long silence d'où émergent des éclats mélodiques, clusters qui s'épurent, accords de seconde et notes isolées, jusqu'à cet esquisse de motif qui est au plus près de la couleur, sans pouvoir la dire. *choler* (pour deux pianos) se termine un peu de la même manière. Bile et rage se concentrent dans l'extrême aigu du premier piano pendant que dans le registre médium du second se constitue peu à peu un motif incertain de quatre notes qui reste seul, épure mélancolique de l'affect.

Rebecca Saunders parle souvent de la composition comme d'une pesée réciproque des sons et des silences (« *sentir le poids du son fait partie intégrante du processus de composition* »). Ce qui peut expliquer l'importance qu'elle accorde à l'élaboration préalable du matériau – surfaces,

textures, gestes, objets... toutes choses qu'elle n'aura plus qu'à assembler. Elle décrit très précisément le moment final de la composition comme quelque chose de spatial : les matériaux exposés les uns à côté des autres sur le mur de son atelier et s'offrant ainsi ensemble, et simultanément, au regard « écoutant » du compositeur. Mais à trop insister sur la dimension « spatiale » de sa musique, l'on risque de passer à côté de la spécificité de son déploiement temporel et des formes, locales et globales, qu'il met en jeu (on l'a bien vu dans *crimson*). Aucune forme n'est un pur et simple « assemblage ». La force – et une part de la singularité – des œuvres de Rebecca Saunders provient précisément de cette tension jamais complètement résolue entre matériaux et forme. On l'entend exemplairement dans *miniata*, exacerbée par les dimensions de l'œuvre – un double concerto de plus de trente minutes pour accordéon, piano,

orchestre et chœur. L'omniprésence d'un matériau très divers et fortement individualisé (souffle de l'accordéon, grondement des voix de basse, crescendos soudains des trombones, martèlement du piano, éclats des percussions, etc.) rend tout développement formel particulièrement délicat. Telle ou telle figure dominera selon le moment, la plus prégnante demeurant la longue et puissante respiration de l'accordéon, de laquelle d'ailleurs, dans les premières mesures, tout le reste semble progressivement surgir. Dans *miniata*, les formes semblent n'être que des déterminations du matériau. Elles naissent, s'opposent et meurent avec lui, emportées finalement dans le mouvement général d'épuisement de leur énergie motrice. Reste, au bord du silence, la plainte stridente de l'accordéon qu'on ne peut se résoudre à entendre venir de la scène ; inéluctable modalité de l'audible.

Rebecca Saunders

Wurde 1967 in London geboren. Sie studierte Musik, Hauptfächer Violine und Komposition, an der Universität Edinburgh, und Komposition bei Wolfgang Rihm von 1991 bis 1994 an der Musikhochschule Karlsruhe.

Unterstützt durch den *Premier Scholarship* der Universität schrieb sie von 1994 bis 1997 ihre Doktorarbeit in Komposition bei Nigel Osborne an der Universität Edinburgh.

Sie erhielt diverse Preise und Stipendien, u.a. *Busoni Förderpreis* der Akademie der Künste Berlin, *Ernst von Siemens Förderpreis für Komposition, musica viva Kompositionspreis der ARD und BMW AG sowie den Paul Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals*.

Von 2005 bis 2006 war sie Composer in Residence beim Konzerthaus Dortmund.

In der Saison 2009/2010 wird sie Capel-Compositeur der Staatskapelle Dresden sein.

Sie lebt als freischaffende Komponistin in Berlin.

Was born in London in 1967. Following her early training as a violinist, she studied music, majoring in performance (violin) and composition, at Edinburgh University, and studying composition from 1991-1994 with Wolfgang Rihm at the Karlsruhe Music College in Germany. From 1994-1997 she held the *Premier Scholarship* at the Edinburgh University for a PhD in Composition with Nigel Osborne.

She has received various prizes including the *Busoni Förderpreis* from the Academy of Arts in Berlin, the *Ernst von Siemens Förderpreis für*

Komposition and the ARD und BMW AG musica-viva prize in composition and the Paul Hindemith Preis.

In 2005/2006 she was Composer in Residence at the Konzerthaus in Dortmund, and will be the Capel-Compositeur at the Staatskapelle Dresden in the coming 2009/2010 season.

Rebecca Saunders lives in Berlin.

Est née en 1967 à Londres. Elle a étudié le violon et la composition à l'Université d'Edinburgh et entre 1991 et 1994, la composition auprès de Wolfgang Rihm à la Musikhochschule de Karlsruhe.

Grâce au programme *Premier Scholarship* de l'Université d'Edinburgh, elle a engagé un travail de thèse de doctorat en composition avec Nigel Osborne.

Elle a obtenu plusieurs prix et bourses, notamment le *Busoni Förderpreis* de l'Académie der Künste Berlin, le prix de composition *Ernst von Siemens, musica viva Kompositionspreis der ARD und BMW AG* ainsi que le prix *Paul Hindemith du Festival de musique de Schleswig-Holstein*.

De 2005 à 2006, elle était en résidence au Konzerthaus Dortmund.

Au cours de la saison 2009/2010, elle sera « Capel-Compositeur » de la Staatskapelle de Dresde.

Elle compose et vit à Berlin.

Teodoro Anzellotti

Teodoro Anzellotti absolvierte sein Musikstudium im Fach Akkordeon an den Musikhochschulen von Karlsruhe und Trossingen bei Jürgen Habermann und Hugo Noth.

Seit den achtziger Jahren ist er regelmäßiger Gast bei großen Festivals und wird als Solist von führenden Orchestern engagiert. Durch neue Spieltechniken hat er die Klangfarben seines Instruments erheblich erweitert und das Hörbild profiliert.

Mehr als 300 neue Werke wurden für Teodoro Anzellotti geschrieben: von Komponisten wie George Aperghis, Luciano Berio, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa. Mauricio Kagel, Michael Jarrell, Isabel Mundry, Brice Pauset, Gerard Pesson, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, Jörg Widmann und Hans Zender.

Teodoro Anzellotti pursued his accordion studies at the Hochschulen in Karlsruhe and Trossingen and quickly achieved victories at various international competitions.

Since the 1980s he has been a regular guest at the major festivals and with leading orchestras. Teodoro Anzellotti has successfully contributed to integrating the accordion into the sphere of classical music.

This has occurred principally through his service to New Music: through his development of performing techniques he has enlarged the tone-color capabilities and sonic profile of his instrument.

More than 300 new works have been written for Teodoro Anzellotti, by composers such as George

Aperghis, Luciano Berio, Brice Pauset, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Michael Jarrell, Isabel Mundry, Gerard Pesson, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, Jörg Widmann and Hans Zender.

Teodoro Anzellotti a étudié l'accordéon aux Musikhochschule de Karlsruhe et de Trossingen avec Jürgen Habermann et Hugo Noth et obtenu de nombreux prix internationaux.

Depuis les années 80, il est régulièrement invité par les grands festivals et se produit en soliste avec des orchestres de renommée internationale. Il se consacre tout particulièrement à la musique de notre temps et ne cesse de développer de nouvelles techniques pour élargir l'univers sonore de son instrument.

Plus de 300 œuvres ont été tout particulièrement composées pour Teodoro Anzellotti par George Aperghis, Luciano Berio, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Michael Jarrell, Isabel Mundry, Brice Pauset, Gerard Pesson, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, Jörg Widmann et Hans Zender.

Depuis 1987, Teodoro Anzellotti enseigne à la Hochschule der Künste de Berne, depuis 2002 également à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau. Sa discographie couvre des œuvres allant de Bach à Scarlatti à Janacek et Satie et s'étend aux œuvres de John Cage et de Matthias Pintscher.

Rolf Hind

Rolf Hind ist heute einer der gefragtesten Interpreten für Neue Musik. Viele der führenden zeitgenössischen Komponisten haben ihm Konzerte gewidmet, u. a. Poul Ruders, Simon Holt und Unsuk Chin. Auch als Komponist findet Rolf Hind mehr und mehr Beachtung und hat u. a. von der BBC, dem „Huddersfield Contemporary Music Festival“, dem Brighton Festival und dem Westdeutschen Rundfunk Aufträge erhalten.

Rolf Hind has earned an enviable reputation as one of today's foremost interpreters of new music. Many leading composers have written concertos for him, including Poul Ruders, Simon Holt and Unsuk Chin. He continues to win acclaim as a composer and has received commissions from the BBC, Huddersfield Contemporary Music Festival, the Brighton Festival and Westdeutscher Rundfunk among others.

Rolf Hind compte parmi les interprètes de musique contemporaine les plus demandés. D'illustres compositeurs lui ont dédié des œuvres notamment Poul Ruders, Simon Holt et Unsuk Chin. Il jouit également d'une solide réputation de compositeur et a reçu des commandes de la BBC, du Huddersfield Contemporary Music Festival, du Brighton Festival et du Westdeutscher Rundfunk.

Nicolas Hodges



Nicolas Hodges wurde 1970 in London geboren. Als einer der spannendsten Pianisten seiner Generation, hat Hodges durch seine Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires wie auch der Neuen Musik künstlerische Maßstäbe gesetzt. Konzertauftritte mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem MET Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, der Londoner Philharmonie, der City of Birmingham Symphony, den Bamberger Symphonikern, dem WDR Sinfonieorchester, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, der Tokyo Philharmonie, dem Sinfonieorchester Luzern, der Basel Sinfonietta und dem ASKO/Schönberg Ensemble. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Barenboim, Brabbins, Graf, Knussen, Levine, Masson, Nott, Robertson, Rophé, Rundel, Saraste, Slatkin, Otaka, Valade und Zender. Teilnahme an zahlreichen Festivals wie Witten, Darmstadt, Berlin, Luzern, Paris (Festival

d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Brüssel (Ars musica), Zürich (Tage für Neue Musik), Wien (Wien Modern), BBC Proms, Tokyo (Suntory Hall) und den USA (Carnegie Hall).

Wie wenige andere fühlt sich Hodges der Neuen Musik verpflichtet. Komponisten wie Ablinger, Aperghis, Carter, Clarke, Dillon, Finnissy, Furrer, Pauset, Riehm, Rihm, Saunders und Sciarrino haben ihm Werke gewidmet; eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit Adams, Birtwistle, Ferneyhough, Harvey, Kagel, Knussen, Lachenmann, Neuwirth, Nørgård und Stockhausen. Viele CD-Einspielungen.

Nicolas Hodges unterrichtet an der Musikhochschule in Stuttgart.

Nicolas Hodges was born in London in 1970. One of the most exciting performers of his generation, Hodges has successfully carried forward a career encompassing interpretations of classical, romantic, twentieth century and contemporary repertoire, leading the London *Guardian* to comment „Hodges's recitals always boldly go where few other pianists dare ... with an energy that sometimes defies belief.“

Hodges's concerto engagements have included performances with the Chicago Symphony, the MET Orchestra, BBC Symphony, Philharmonia of London, City of Birmingham Symphony, Bamberger Symphoniker, WDR Symphony, SWR Symphony Freiburg/Baden-Baden, Tokyo Philharmonic, Lucerne Symphony, Basel Sinfonietta, and ASKO/Schoenberg Ensemble Amsterdam, under conductors such as Barenboim, Brabbins, Graf, Knussen,

Levine, Masson, Nott, Robertson, Rophé, Rundel, Saraste, Slatkin, Otaka, Valade and Zender. He has been featured in many European festivals such as Witten, Darmstadt, Berlin, Luzern, Paris (Festival d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Brussels (Ars Musica), Zurich (Tage für Neue Musik) and Vienna (Wien Modern); at all the major UK festivals, including the BBC Proms; in Japan (Suntory Hall), and the US, including Carnegie Hall among others.

Hodges' commitment to contemporary music is second to none. Composers who have written works for him include Ablinger, Aperghis, Carter, Clarke, Dillon, Finnissy, Furrer, Pauset, Riehm, Rihm, Saunders, and Sciarrino, and he also has close working relationships with Adams, Birtwistle, Ferneyhough, Harvey, Kagel, Knussen, Lachenmann, Neuwirth, Nørgård and the late Karlheinz Stockhausen. An energetic recording artist, he has released more than 20 CDs. Many of his discs showcase contemporary composers and his commitment in this field has been rewarded by critical acclaim.

Nicolas Hodges is Professor of Piano at the Musikhochschule in Stuttgart.

Né en 1970 à Londres, Nicolas Hodges compte actuellement parmi les pianistes les plus fascinants de sa génération autant par son approche du répertoire classique et romantique que par sa manière d'aborder la musique contemporaine.

Il s'est produit en concert avec les orchestres symphoniques de Chicago, de la BBC, de la City of Birmingham, de la SWR de Baden-Baden, de Bamberg, de la WDR, de Baden-Baden, de Fribourg, de Lucerne, le MET Orchestra, l'orchestre

philharmonique de Londres et celui de Tokyo, la Sinfonietta de Bâle et l'ASKO/Schönberg Ensemble. Il a également travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Barenboim, Brabbins, Graf, Knussen, Levine, Masson, Nott, Robertson, Rophé, Rundel, Saraste, Slatkin, Otaka, Valade et Zender. Il participe régulièrement aux nombreux festivals consacrés à la musique contemporaine tels que ceux de Witten, Darmstadt, Berlin, Lucerne, Paris (Festival d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Bruxelles (Ars musica), Zurich (Tage für Neue Musik), Vienne (Wien Modern), BBC Proms, Tokyo (Suntory Hall) et USA (Carnegie Hall).

Nicolas Hodges se consacre avec une ferveur particulière à la musique de notre temps. Des compositeurs tels que Ablinger, Aperghis, Carter, Clarke, Dillon, Finnissy, Furrer, Pauset, Riehm, Rihm, Saunders ou encore Sciarrino lui ont dédié des œuvres ; il travaille en étroite collaboration avec Adams, Birtwistle, Ferneyhough, Harvey, Kagel, Knussen, Lachenmann, Neuwirth, Nørgård et Stockhausen et a réalisé de nombreux enregistrements.

Nicolas Hodges enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart.

SWR Vokalensemble Stuttgart

1946 gegründet, wurde das SWR Vokalensemble Stuttgart in seiner Geschichte von den Chefdirigenten Hermann-Joseph Dahmen, Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler und Rupert Huber geprägt. Seit 2003 ist Marcus Creed neuer künstlerischer Leiter des SWR Vokalensembles Stuttgart, einer der profiliertesten Dirigenten der internationalen Profichöre, der für seine klanglich perfekten und stilsicheren Interpretationen vielfach ausgezeichnet wurde.

The SWR Vocal Ensemble Stuttgart, founded in 1946, in the course of its history has been deeply influenced by chief conductors Hermann-Joseph Dahmen, Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler and Rupert Huber. The new artistic director of the SWR Vocal Ensemble Stuttgart, since 2003, is Marcus Creed, one of the most distinguished conductors of internationally recognised professional choirs, who has received many awards for the acoustic perfection and stylistic exactitude of his interpretations.

Fondé en 1946, l'Ensemble vocal de la SWR Stuttgart porte l'empreinte de ses différents chefs de chœur attirés comme Hermann-Joseph Dahmen, Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler et Rupert Huber. Depuis 2003, le SWR Vokalensemble Stuttgart a pour directeur artistique Marcus Creed, un chef de chœur fort réputé auprès des chœurs professionnels et dont les interprétations qui témoignent d'une maîtrise parfaite de la sonorité et du style ont été maintes fois primées.

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Das 1946 gegründete SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg identifiziert sich bis heute mit den Idealen seiner „Gründerväter“, die der festen Überzeugung waren, dass die engagierte Förderung der neuen Musik ebenso wichtiger Bestandteil des Rundfunk-Kulturauftrags ist wie der pflegliche Umgang mit der großen Tradition. In diesem Sinne haben die Chefdirigenten von Hans Rosbaud über Ernest Bour bis zu Michael Gielen gearbeitet und einen Klangkörper herangebildet und kultiviert, der für seine schnelle Auffassungsgabe beim Entziffern neuer, „unspielbarer“ Partituren ebenso gerühmt wird wie ihm andererseits der Umgang mit den Erkenntnissen „historischer Aufführungspraxis“ keineswegs fremd ist. Seit 1999 ist Sylvain Cambreling Chefdirigent, zusammen mit seinem zum „Ehrendirigenten“ ernannten Vorgänger Michael Gielen und Hans Zender bildete er ein Dirigenten-Triumvirat, wie es in der internationalen Orchesterlandschaft beispiellos war. An die 400 Kompositionen hat das Orchester bisher uraufgeführt und damit Musikgeschichte geschrieben; ähnlich hoch ist die Zahl der von ihm eingespielten und auf Tonträgern erschienenen Werke zwischen Rameau und Rihm. Seit 1949 reist es als musikalischer Botschafter durch die Welt, ist gefeierter und deshalb stets wieder eingeladener Gast in den (Musik)-Hauptstädten zwischen Wien und Amsterdam, Berlin und Rom, Salzburg und Luzern.

Founded in 1946, the SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and Freiburg continues to identify itself with the ideals of its “founding fathers”, who were convinced that a commitment to new music and devotion to great traditions were equally important aspects of a radio orchestra’s cultural mission. With this in mind, the ensemble’s principal conductors from Hans Rosbaud and Ernest Bour to Michael Gielen have worked to create and cultivate an orchestra that is not only famous for the ease with which it deciphers new, “unplayable” scores but also for its familiarity with historical performance practice. Since 1999 Sylvain Cambreling has been principal conductor and part of a conducting triumvirate, unparalleled in the international orchestral landscape, with his predecessor and now “honorary conductor”, Michael Gielen, and Hans Zender. Thus far the orchestra has premièred some 400 works, making musical history in the process. The number of compositions recorded and issued on disc is similarly high and ranges from Rameau to Rihm. Since 1949 the musicians have been travelling the world as musical ambassadors. Their celebrated performances have made them frequent guests in the musical capitals of Europe, from Vienna to Amsterdam, Berlin to Rome and Salzburg to Lucerne.

Fondé en 1946, l'orchestre symphonique de la SWR de Baden-Baden et Fribourg-en-Brisgau honore aujourd'hui encore les idéaux de ses pères fondateurs, persuadés de la nécessité pour une chaîne radiophonique de promouvoir la musique contemporaine sans pour autant négliger le répertoire traditionnel. C'est dans cet état d'esprit que les chefs successifs Hans Rosbaud en passant par Ernest Bour jusqu'à Michael Gielen ont conçu leur travail, créant un orchestre dont la renommée internationale repose sur un corps sonore hors du commun, sur la rapidité avec laquelle les musiciens abordent des partitions contemporaines réputées pour être « injouables » tout en maîtrisant parfaitement l'art d'interpréter des œuvres du répertoire ancien. Depuis 1999, l'orchestre est dirigé

par un trio – phénomène unique dans le paysage orchestral - composé par le chef d'orchestre attiré, Sylvain Cambreling secondé par son prédécesseur devenu « chef d'orchestre honorifique » (Michael Gielen) et Hans Zender. L'orchestre est à l'origine d'environ 400 créations ce qui lui vaut une place tout à fait à part dans l'histoire de la musique. La discographie qui compte des œuvres aussi variées que Rameau ou Rihm est tout aussi impressionnante. Depuis 1949, ces ambassadeurs de la musique parcourent le monde, ne cessent d'accumuler les succès et sont acclamés dans toutes les grandes métropoles musicales entre Vienne et Amsterdam, Berlin et Rome, Salzbourg et Lucerne.

Hans Zender



Geboren 1936 in Wiesbaden, studierte Komposition, Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen in Frankfurt und Freiburg. Bereits 1964 wurde er Chefdirigent der Bonner Oper. Später ging er als Generalmusikdirektor nach Kiel, bevor er 1971 für mehr als ein Jahrzehnt die Chefdirigentenstelle des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Saarbrücken übernahm. Von 1984 bis 1987 war er Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper. Neben seiner Arbeit als international tätiger Dirigent ist Hans Zender als Komponist von Orchester- und Kammermusik, vokalen Werken und Opern (*Stephen Climax*, 1979/84 und *Don Quijote*, 1989/91) bekannt geworden.

Im Auftrag der Staatsoper Berlin hat er seine dritte Oper *Chief Joseph* vollendet, die dort 2005 uraufgeführt wurde.

Er war Professor für Komposition an der Frankfurter Musikhochschule und ist seit 1999 Ständiger Gastdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. Im Studienjahr 2005/06 war er Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin.

1997 erhielt Hans Zender den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt. Im selben Jahr erschien eine Edition (17 CDs) mit von ihm dirigierten Werken von der Klassik bis zur Moderne. Gesammelte Aufsätze Hans Zenders wurden 2004 unter dem Titel „Die Sinne denken“ veröffentlicht.

Bei KAIROS erschien seine *komponierte Interpretation* von *Schuberts „Winterreise“* mit Christoph Prégardien und Sylvain Cambreling (Klangforum Wien) sowie, ebenfalls mit dem Klangforum Wien *Music to hear* und *Cabaret Voltaire* mit Salome Kammer.

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. From 1988 to 2004 Zender was 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. He has forged a worldwide reputation as a composer of orchestral and chamber music, vocal works and opera. In 1997 Hans Zender was awarded the Goethe Prize from the City of Frankfurt. 2005/2006 he was Fellow of the Wissenschaftskolleg Berlin as well as "Composer in Residence" at the German Symphonic Orchestra.

Released by KAIROS: his *composed interpretation of Schuberts "Winterreise"* with Christoph Prégardien, Sylvain Cambreling (Klangforum Wien), *Music to hear* with the Klangforum Wien, *Cabaret Voltaire* with Salome Kammer and 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-Brigau, 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.

1988 à 2004, il enseignait 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. 2005/06 il a été Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin aussi que « Composer 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 et *Cabaret Voltaire* avec Salome Kammer et le 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

English translation: Joanna King, John Winbigler
Traductions françaises : Chantal Niebisich

BRUNO MANTOVANI

Le Sette Chiese

IRCAM

ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012722KAI****SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM

ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012712KAI****SIRÈNES****HELMUT LACHENMANN**Grido
Reigen seliger Geister
Gran Torso

Arditti String Quartet

0012662KAI**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke**0012542KAI****JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle
WDR Sinfonieorchester
Lothar Zagrosek**0012672KAI****ISABEL MUNDRY**Dufay-Bearbeitungen
Traces des Moments
Sandschleifen

ensemble recherche

0012642KAI**LUIGI NONO**No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...AyacuchoSolistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln**0012512KAI****REBECCA SAUNDERS**QUARTET
Into the Blue
Moll'y Song 3 - shades of crimson
dichroic seventeenmusikFabrik
Stefan Asbury**0012182KAI**CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & P 2008 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**