



HANS ZENDER (*1936)

Schuberts „Winterreise“

Eine komponierte Interpretation
für Tenor und kleines Orchester (1993)

CD 1

1	Gute Nacht	10:10
2	Die Wetterfahne	2:16
3	Gefrorne Tränen	2:08
4	Erstarrung	3:53
5	Der Lindenbaum	4:49
6	Wasserflut	4:00
7	Auf dem Flusse	4:33
8	Rückblick	2:12
9	Irrlicht	3:19
10	Rast	3:44
11	Frühlingstraum	3:48
12	Einsamkeit	4:07
13	Die Post	5:25
14	Der greise Kopf	2:50
15	Die Krähe	1:36
16	Letzte Hoffnung	2:30

TT: 61:19

CD 2

17	Im Dorfe	3:24
18	Der stürmische Morgen	1:21
19	Täuschung	2:52
20	Der Wegweiser	4:13
21	Das Wirtshaus	4:47
22	Mut	3:12
23	Die Nebensonnen	4:57
24	Der Leiermann	7:39

TT: 32:30

Christoph Prégardien tenor
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling conductor

Klangforum Wien

Eva Furrer	Flöte
Vera Fischer	Flöte
Markus Deuter	Oboe
Konrad Zeller	Oboe
Donna Wagner Molinari	Klarinette
Bernhard Zachhuber	Klarinette
Andreas Groll	Fagott
Bianca Schuster	Fagott
Christoph Walder	Horn
Sasa Dragovic	Trompete
Andreas Eberle	Posaune
Lukas Schiske	Schlagzeug
Stephan Meier	Schlagzeug
Michael Kinn	Schlagzeug
Karl Fischer	Schlagzeug
Georg Schulz	Akkordeon
Michael Oettl	Gitarre
Genny Reitano	Harfe
Annette Bik	Violine
Sophie Schafleitner	Violine
Dimitrios Polisoidis	Viola
Kaori Yoshida	Viola
Benedikt Leitner	Violoncello
Uli Fussenegger	Kontrabass

Notizen zu meiner Bearbeitung der *Winterreise*

Hans Zender

Seit Erfindung der Notation ist die Überlieferung von Musik geteilt in den vom Komponisten fixierten Text und die vom Interpreten aktualisierte klingende Realität. Ich habe ein halbes Leben damit verbracht, möglichst textgetreue Interpretationen anzustreben – insbesondere von Schuberts Werken, die ich tief liebe –, um mir heute doch eingestehen zu müssen: Es gibt keine originalgetreue Interpretation. So wichtig es ist, die Texte genauestens zu lesen, so unmöglich ist es, sie lediglich rekonstruierend zum Leben zu erwecken. Abgesehen davon, daß sich sehr viele Dinge, wie Instrumente, Säle, Bedeutung von Zeichen etc., verändert haben, muß man verstehen, daß jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen. Es bedarf des schöpferischen Einsatzes des Interpretierenden, seines Temperamentes, seiner Intelligenz, seiner durch die Ästhetik der eigenen Zeit entwickelten Sensibilität, um eine wirklich lebendige und erregende Aufführung zustande zu bringen (ich rede nicht von äußerlicher Perfektion). Dann geht etwas vom Wesen des Interpreten in das aufgeführte Werk über: Er wird zum Mitautor. Verfälschung? Ich sage: schöpferische Veränderung. Die Musikwerke haben, wie auch die Theaterstücke, die Chance, sich durch große Interpretationen zu verjüngen. Diese sagen dann nicht nur etwas über den Interpreten aus, sondern sie bringen auch neue Aspekte des Werkes zu Bewußtsein.

Ein Werk wie die *Winterreise* ist eine Ikone der Musiktradition, eines der großen Meisterwerke Europas. Wird man ihm ganz gerecht, wenn man es nur in der heute üblichen Form – zwei Herren im Frack, Steinway, ein meist sehr großer Saal – darstellt? Viele halten es für wichtig, sich darüber hinaus dem Klang des historischen Originals wiederanzunähern.

Das „heilige Original“ – es wird heute viel gepflegt, auf Hammerklavieren, Schubert-Flügeln, Kurzhalsgeigen und Holzflöten. Und das ist auch gut so, obwohl wir nicht der Illusion verfallen dürfen, daß Aufführungen mit historischen Instrumenten uns so ohne weiteres den Geist der Entstehungszeit zurückbringen könnten. Zu sehr haben sich unsere Hörgewohnheiten und unsere Ohren verändert, zu sehr ist unser Bewußtsein geprägt von Musik, die nach Schubert geschrieben wurde. Oft wird vielmehr eine „historischgetreue“ Aufführung als „Verfremdung“ dessen, was wir gewohnt sind, gehört; auf jeden Fall als „Brechung“ des bisher einfachen Bildes, das wir von dem betreffenden Komponisten hatten. Hier liegt die Wichtigkeit der Erfahrung mit historischen Rekonstruktionen: Man sieht das Bild eines geliebten Meisters plötzlich doppelt und dreifach, sozusagen von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Perspektiven. Und hier ist auch der Ansatz für einen völlig unorthodoxen Umgang mit alten Texten, für das, was die Franzosen „lecture“ nennen – was man mit „individuell-interpretierender Lesart“ übersetzen könnte.

Meine „lecture“ der *Winterreise* sucht nicht nach einer neuen expressiven Deutung, sondern macht systematisch von den Freiheiten Gebrauch,

welche alle Interpreten sich normalerweise auf intuitive Weise zubilligen: Dehnung bzw. Raffung des Tempos, Transposition in andere Tonarten, Herausarbeiten charakteristischer farblicher Nuancen. Dazu kommen die Möglichkeiten des „Lesens“ von Musik: innerhalb des Textes zu springen, Zeilen mehrfach zu wiederholen, die Kontinuität zu unterbrechen, verschiedene Lesarten der gleichen Stelle zu vergleichen ... All diese Möglichkeiten werden in meiner Version kompositorischer Disziplin unterworfen und bilden so autonome formale Abläufe, die dem Schubertschen Original übergelegt werden. Die Verwandlung des Klavierklangs in die Vielfarbigkeit des Orchesters ist dabei nur einer unter vielen Aspekten: Keineswegs handelt es sich hier um eine eindimensionale „Einfärbung“, sondern um Permutationen von Klangfarben, deren Ordnung von den formalen Gesetzen der Schubertschen Musik unabhängig ist.

Die an wenigen Stellen auftretenden „Kontrafakturen“ (also die Hinzufügung frei erfundener Klänge zur Schubertschen Musik, als Vorspiele, Nachspiele, Zwischenspiele oder simultane „Zuspiele“) sind nur ein Extrem dieser Verfahrensweisen. Immerhin darf man sich erinnern, daß manche der großen Pianisten der Jahrhundertwende Überleitungen von einem Stück ihres Programmes zum nächsten zu improvisieren liebten ... Eine andere extreme Möglichkeit, von der in meiner Bearbeitung Gebrauch gemacht wird, ist die Verschiebung der Klänge im Raum. Hier spätestens wird deutlich, daß alle beschriebenen formalen Kunstgriffe ja auch eine poetisch-symbolische Seite haben. Die Musiker selbst werden

auf Wanderschaft geschickt, die Klänge „reisen“ durch den Raum, ja sogar bis ins Außerhalb des Raumes. So werfen auch manche der früher beschriebenen Eingriffe ins Original ein Schlaglicht auf die poetische Idee des einzelnen Liedes. Schubert arbeitet ja in seinen Liedkompositionen mit klanglichen „Chiffren“, um die magische Einheit von Text und Musik zu erreichen, welche insbesondere seine späten Zyklen auszeichnet. Er erfindet zum „Kernwort“ jedes Gedichtes eine keimhafte musikalische Figur, aus der das ganze Lied sich zeitlich entfaltet. Die geschilderten strukturellen Veränderungen meiner Bearbeitung entspringen immer diesen Keimen und entwickeln sich sozusagen über den Schubertschen Text hinaus: die Schritte in Nr. 1 und Nr. 8, das Wehen des Windes (Nr. 2, 19, 22), das Klirren des Eises (Nr. 3, 7), das verzweifelte Suchen nach Vergangenen (Nr. 4, 6), Halluzinationen und Irrlichter (Nr. 9, 11, 19), der Flug der Krähe, das Zittern der fallenden Blätter, das Knurren der Hunde, die Geräusche eines ankommenden Postwagens ...

Auch stilistisch betrachtet enthalten ja die Spätwerke Schuberts Keime, welche erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bei Bruckner, Wolf und Mahler aufgehen; an manchen Stellen der *Winterreise* ist man versucht zu sagen, daß der Expressionismus unseres Jahrhunderts schon avisiert wird. Auch diese Zukunftsperspektiven Schuberts will meine Bearbeitung aufzeigen – allerdings ebenso die Verwurzelung Schuberts in der Folklore. So werden schon im ersten Lied mehrere ästhetische Perspektiven überblendet: die Archaik von Akkordeon und Gitarre, die biedermeierliche Salonkultur des Streichquartetts,

die extrovertierte Dramatik der spätrömantischen Sinfonik, die brutale Zeichenhaftigkeit moderner Klangformen ... Für jedes Lied mußte im übrigen eine eigene Lösung gefunden werden, so daß sich die Gesamtheit des Zyklus wohl eher wie eine abenteuerliche Wanderung als wie ein wohldefinierter Spaziergang ausnehmen wird.

Ein letzter Gedanke sei hier skizziert. Wird bei Schubert die *Winterreise* im zweiten Teil zunehmend zu einer Auseinandersetzung mit dem Tod, der Abschied von der Geliebten zu einem Abschied vom Leben überhaupt, so zwang dies zu einer besonderen Strategie in der Gestaltung des Schlusses. Die am Anfang trotz aller Verfremdung noch eindeutige Beziehung zum historischen Original wird in meiner Bearbeitung immer labiler, die „heile Welt“ der Tradition verschwindet immer mehr in eine nicht rückholbare Ferne. In Nr. 18 – „Der stürmische Morgen“ – flattern die Strukturen Schuberts, analog zum Text, nur noch als (Wolken-) Fetzen „umher in mattem Streit“, die freundliche Melodie von Nr. 19 – „Täuschung“ – wird zu einer täuschenden Ausgeburt eines wie eine *idée fixe* auftauchenden Einzeltones; in „Mut“ pfeift der Wintersturm dem Leser (= Hörer) derart um die Ohren, daß er ihn immer wieder zur Ausgangsposition zurückwirft. Der seltsame Gesang von den drei „Nebensonnen“ wird als endgültiger Verlust der Realität gedeutet: Der Notentext erscheint gleichzeitig in drei konkurrierenden Tempi, wobei es unmöglich ist, eines davon als Koordinatensystem für die beiden anderen zu nutzen... Beim „Leiermann“ endlich verschwindet außer der zeitlich-metrischen Orientierung auch noch die harmonisch-räumliche

Stabilität, indem durch immer neu hinzugefügte Unterquinten (abgeleitet aus dem 4. Takt des Schubert-Liedes) die Gestalten ihre „Beziehung zum Boden“ verlieren und am Schluß gleichsam „in die Erde sinken“.

Es wird berichtet, daß Schubert während der Komposition dieser Lieder nur selten und sehr verstört bei seinen Freunden erschien. Die ersten Aufführungen müssen eher Schrecken als Wohlgefallen ausgelöst haben. Wird es möglich sein, die ästhetische Routine unserer Klassiker-Rezeption, welche solche Erlebnisse fast unmöglich gemacht hat, zu durchbrechen, um eben diese Urimpulse, diese existentielle Wucht des Originals neu zu erleben?



Die Winterreise

Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern –
Gott hat sie so gemacht –
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen

Ans Tor dir: «Gute Nacht!»
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus;
Da dacht' ich schon in meinem Wahne,
Sie piff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit dem Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Gefrorne Tränen

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab;
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!

Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide

Zu ihm mich immer fort.
Ich mußst' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen,
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag, wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,

Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Munt're Straßen ein und aus;
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.
Hab' mich an jedem Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. –
Da war's gescheh'n um dich, Gesell!

Kommt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin;
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel;
Uns're Freuden, uns're Wehen,
Alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trock'ne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab;
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

Rast

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
Da ich zur Ruh' mich lege.
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen;
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
Hab' Obdach ich gefunden;
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, im Kampf und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen!

Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;

Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz' ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heit're Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh' ich meine Straße
Dahin mit trägem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.
Ach, daß die Luft so ruhig!

Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbar,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hat',
Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz?

Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet,
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.

Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht mehr weit geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n
Treue bis zum Grabe!

Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu seh'n,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken steh'n.

Schaue nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran;
Spielt der Wind mit meinem Blatte
Zitt'r' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab,
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich manches,
was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen erlaben;
Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig lieben,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissens.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n
in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher in mattem Streit.

Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn!

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter, kalt und wild!

Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.

Ach! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus
Ihm weist ein helles, warmes Haus.

Und eine liebe Seele drin.
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die andern Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhö'n?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n, –
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre sonder Maßen,
Ohne Ruh, und suche Ruh.

Einen Weiser seh ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick:
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker hat mich mein Weg
gebracht.

Allhier will ich einkehren, hab' ich bei mir
gedacht.

Ihr grünen Totenkränze könnt wohl
die Zeichen sein,

Die müde Wand'rer laden ins kühle
Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause die Kammern
all' besetzt?

Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich
schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke, doch weist es
du mich ab?

Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer
Wanderstab!

Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter;

Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren,

Fühle nicht, was es mir klagt.
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angesehen'n,

Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!

Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern dreht er, was er kann.

Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren um den alten Mann.

Und er läßt es gehen alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?

Text: Wilhelm Müller (1794 – 1827)

Weltfremdheit

Anmerkungen zu Hans Zenders komponierter Interpretation von Franz Schuberts *Winterreise*

Konrad Paul Liessmann

Was hört, wer Hans Zenders komponierte Interpretation von Franz Schuberts *Winterreise* hört? Eine Deutung, eine Instrumentation, eine akustische Illustration, eine eigenwillige Annäherung, ein Remake, eine Bearbeitung oder eine Neuschöpfung? Keine dieser Bestimmungen wäre falsch, und doch reicht keine an die Komplexität dieses Werkes heran.

Hans Zenders Umgang mit Schuberts zweitem Liedzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller wirft vorab Fragen nach dem ästhetischen Status dieses Unterfangens auf. Die selbstgewählte Gattungsbezeichnung „komponierte Interpretation“ kann dafür die Richtung weisen, steckt allerdings in ihrer Ambivalenz selbst voller Rätsel. Wohl handelt es sich um eine Deutung von Schuberts *Winterreise*, die in ihrer Radikalität den Liedzyklus aber nicht nur neue, bisher nicht gehörte Aspekte abgewinnt, sondern schlechthin aufsprengt und in ein Anderes transformiert. Denn ohne Zweifel geschieht mehr und anderes, als daß aus einfachen Liedern mit Klavierbegleitung nun Orchesterlieder geworden wären; und Zender hat Schuberts *Winterreise* nicht einfach in dem Sinn instrumentiert, wie etwa Maurice Ravel Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*; er hat sie aber auch nicht einfach einer anderen, zeitgenös-

sischen musikalischen Sprache anverwandelt, wie etwa Emerson, Lake & Palmer zu einer Zeit, als noch niemand von Cross-Over sprach, versuchten, aus Mussorgski/Ravel auch noch ein Stück Popmusik zu machen. Ausgehend von der Schubertschen Komposition hat Hans Zender eine Klangwelt entwickelt, die die ursprünglich wohl zutiefst verstörenden Erfahrungen eines gebrochenen romantischen Subjekts des frühen 19. Jahrhunderts aus der Konfrontation mit der furchtbaren Geschichte des 20. Jahrhunderts wiedergewinnt.

Schon das Eingangslied, das doppeldeutige „Gute Nacht“ eröffnet diese Spannung. „Fremd bin ich eingezogen/Fremd zieh' ich wieder aus“: die Klage eines einsam und vergebens Liebenden ist nicht länger mehr nur Evokation einer unerfüllten erotischen Liebe und Sehnsucht. Zwar hatte sich darin wohl immer schon jene Grundstimmung ausgedrückt, die man mit einem schönen Wort als „Weltfremdheit“ bezeichnete. Aber diese Weltfremdheit ist im 20. Jahrhundert ubiquitär geworden. Nicht nur in der philosophischen Anthropologie, wie sie etwa Günther Anders in den 20er Jahren und erst jüngst wieder Peter Sloterdijk skizzierten, wird der Mensch der Moderne zum unbehausten Wesen schlechthin. Fremdheit ist mittlerweile zu einer politischen und sozialen, ja existentiellen Kategorie geworden. Fern aller Romantik ist der Fremde, der Vertriebene, der Flüchtling, der Heimatlose eine Gestalt unseres Jahrhunderts geworden, die zeigt, wie weit wir es gebracht haben. Hans Zenders Auseinandersetzung mit Schubert ruft

in Erinnerung, daß Fremdheit, Einsamkeit und Verlorenheit kein idyllisches Stück Kulturgeschichte sind, sondern die Kehrseite bürgerlicher Lebensverhältnisse darstellen.

Dem Hörer erscheint es so, als kehrte Hans Zender über den Umweg von Schubert überhaupt erst zu dem Text und dem Gehalt der *Winterreise* zurück. Die Klangfarben unterschiedlicher, auch unorthodoxer Instrumente ausnutzend, verleiht Zender dem Geschehen jene Farbigkeit und Fülle, die nicht nur Schuberts Klavierstimme, sondern auch und vielleicht in erster Linie den Gedichten Wilhelm Müllers abgelautet ist. Denn deren poetische Sprache arbeitet selbst mit jenen akustischen Bildern, die Zender dann tatsächlich zum Erklingen bringt. Die Ausgesetztheit des einsamen Wanderers ist schon im Text eine tönende Ausgesetztheit. Wenn der Wind mit der Wetterfahne spielt und den Flüchtling auspfeift, wenn die gefrorenen Tränen klirrend zu Boden fallen, wenn die Zweige des Lindenbaums rauschen und rufen, wenn die Eisschollen zerspringen, wenn der rauschende Fluß unter einer Eisdecke erstarrt und verstummt, wenn die Hähne krähen, die Raben schreien und die Stürme toben, wenn das Posthorn klingt, die Hunde bellen und die Ketten rasseln, und nicht zuletzt wenn der Leiermann seine Leier dreht, generieren die Gedichte einen akustischen Raum, den Hans Zender konsequent zu einer Klangrealität werden läßt. So wie im Gedicht versprochen, pocht und tropft und faucht und rasselt es im Orchester, die Wind- und Regenmaschinen werden angeworfen,

und das Toben und Schreien der Natur ist überdeutlich zu hören. Der ausgestoßene Wanderer der *Winterreise* erfährt die Tristesse seiner Situation in einem unerbittlichen Ausgesetztsein, der unbehaust Herumirrende ist den Unbillen der Natur hilflos ausgeliefert. Diese wird ihm, von Zenders Instrumentarium zum Ertönen gebracht, zum Ausdruck, Refugium und Symbol seiner Verlorenheit.

Solche illustrativen Unterstreichungen können allerdings selbst ins Befremdlich-Verfremdende umschlagen. Zenders komponierte Ausdeutung von Schubert ist eine Gratwanderung zwischen gewagter Ausdeutung und plakativer Bebilderung, so einfühlsam wie grell, so anschiemig wie verzerrend, so innig wie drastisch. Die Intimität des nur vom Klavier begleiteten Liedgesangs schlägt dabei aber insgesamt um in eine Orchestrierung, deren instrumentale Stimmen nicht nur Bedeutungen unterstreichen, sondern auch Bedeutungen schaffen. So wie sich schon der Text Wilhelm Müllers nicht auf die Wortmalerei einer ächzenden und lärmenden Natur beschränkte, sondern diese selbst zum Symbolträger für den inneren Zustand des traurigen Helden wurde, beschränkt sich Zenders Arbeit an Schuberts Vertonung nicht auf eine klangliche Auffüllung des kompositorischen Gerippes, sondern eröffnet einen nuancenreichen, vielfach schattierten Klangraum, in dem sich die fast unveränderte menschliche Stimme ihrer Einsamkeit und Verlorenheit erst so richtig bewußt zu werden scheint.

Die Modernität der Klangsprache Hans Zenders verdeutlicht allerdings nicht nur die antizipatorische Kraft der Musik Franz Schuberts, sondern gibt dem einsamen Wanderer seine historische Dimension zurück. Er ist auch ein Wanderer durch die Geschichte der Klänge und damit durch die Geschichte selbst. Daß Hans Zender diese Verzeitlichung dem Schubertschen Werk nicht oktroyiert, sondern aus ihm entwickelt, macht vielleicht die eigentliche Größe dieser komponierten Interpretation aus.

Als Interpretation bleibt so Hans Zenders *Winterreise* streng auf Franz Schubert bezogen. Sie setzt die Kenntnis des Liedzyklus voraus, erst mit diesem im Ohr wird einem das Befremdliche, Eindringliche, Konturierte, Gewagte und Gefährdete von Zenders Arbeit bewußt. Als Komposition aber, die in den Schubertschen Liedern ihr Ausgangsmaterial gefunden hat, wird diese *Winterreise* allerdings zu einem eigenständigen Werk, das auch als Chiffre gegenwärtigen Weltverlusts gelesen werden kann.

Was also hört, wer Hans Zenders komponierte Interpretation von Franz Schuberts *Winterreise* hört? Er hört etwas, das er immer schon gehört hat, so, als hörte er es zum ersten Mal.

Notes on my Arrangement of *Winterreise*

Hans Zender

Since the invention of musical notation, music has been divided into the text set down by the composer and the reality actualized in sound by the performer. I have spent half my life attempting to deliver performances that are as true as possible to the original text - especially of Schubert's works, which I love deeply - only to have to admit to myself that no interpretation can ever be really true to the original. Apart from the fact that I changed a great many things in *Winterreise* - instruments, concert halls, the importance of marginal notes, etc. - one must understand that each note in a manuscript is primarily a challenge to action and not an explicit description of sound. The creative effort, temperament and intelligence of the performer, as well as the sensitivity formed by the aesthetics of his or her own time, are necessary to create a lively and exciting performance. Thus something of the nature of the performer is transferred into the works performed, and the performer becomes a co-author.

Falsification? I call it creative transformation. Musical works as well as works for the theatre can be rejuvenated through great performances. They not only offer an insight into the performers themselves but also bring new aspects of the work to attention.

A work such as *Winterreise* is an icon of our musical tradition, one of Europe's great masterpieces. Is it enough to present it in the manner customary today - two men in tuxedos, a Steinway, and usually a very large concert hall? Many people

treasure performances that sound closer to the historical original. This "sacred" original is often pursued nowadays on the fortepiano, Schubert's grand piano, short-necked violins and wooden flutes. And although this is a good thing, we should not delude ourselves that performing with historically authentic instruments can of itself bring back the spirit of the era in which the music was composed. Our listening habits and our ears have changed too much, and our consciousness is too influenced by the music composed since Schubert's time. A "historically accurate" performance is often felt to be a departure from that to which we are accustomed.

My interpretation of *Winterreise* does not seek a new expressive meaning but rather makes use of the liberties that all composers intuitively allow themselves: the slowing or quickening of tempi, the transposition into different keys, and the revealing of more characteristic and colourful nuances. To this, we must add the potential of "reading" music; moving around within the text, repeating certain lines of music, interrupting continuity, comparing different readings of the same passage... In my version, all these possibilities remain subject to compositional discipline and thus create autonomous formalistic passages layered over the original Schubert manuscript. The transformation of the piano sound within the multicoloured possibilities of the orchestra is only one of the many consequences of this method: this is definitely not a matter of a one-dimensional "colouring", but rather of permutations of tone colour arranged in a manner fully independent of the formal rules relating to Schubert's music.

The appearance, in a few parts, of "contrafacta" (that is, the addition to Schubert's music of invented sounds as introductory, epilogue or bridge passages, or as simultaneous parallel music) are but one extreme of this methodology. One is reminded that at the turn of the century several of the great pianists were fond of improvising small bridges between the different pieces they performed during a concert... Another possible extreme I make use of is the shifting of the sounds within the room: thus it becomes clear that all normative and therefore formal creative actions have a poetic-symbolic aspect. Musicians themselves are made to travel, sounds "travel" through the room, even outside the room, and such interventions into the original text highlight the poetic idea of individual songs.

In order to achieve a magical fusion of text and music - a feature especially apparent in the later song cycles - Schubert used sound "ciphers" in his lieder. He would match the "key word" in every poem with a germinal musical figure, out of which the entire song would develop. The structural transformations in my versions always arose from these germinal figures but developed beyond their original Schubertian form: the steps in Nos. 1 and 8, the blowing of the wind (Nos. 2, 19 and 22), the crunching of ice (Nos. 3 and 7), the desperate searching for the past (Nos. 4 and 6), hallucinations and will-o'-the-wisps (Nos. 9, 11 and 19), the flight of the crows, the trembling of falling leaves, the snarling of a dog, the sounds of an approaching mail coach...

Seen from the stylistic point of view, Schubert's later works contain "seeds" or musical figures

which, decades after their original composition, appear in the works of Bruckner, Wolf and Mahler; one is tempted to say that a good many passages of the *Winterreise* foreshadow the expressionism of our century. My own *Winterreise* version attempts to bring out Schubert's forward-looking perspectives as well as his roots in folklore. Thus, in the very first lied, several aesthetic perspectives are blended: the archaic references of accordion and guitar, the "Biedermeier" salon culture of the string quartet, the extroverted drama of late romantic symphonic style, the brutal symbolism implicit in modern sound forms... An individual solution had to be found for every single song so that the unity of the cycle became more of an adventurous journey than a precise walk.

A last thought should be mentioned briefly. The second part of *Winterreise* becomes more and more a meditation on death (the parting from the loved one symbolizes taking leave of life itself), and it was necessary to come up with a special strategy for shaping the conclusion. The clear relation to the historical original text which, despite all estrangement, is evident at the beginning of my version, becomes gradually weaker; the "ideal world" of tradition disappears increasingly into the distance from where it cannot be recalled. In No. 18, "A Stormy Morning", Schubert's structures are weakening in analogy with the text - they are only (cloudy) wisps "spread about in a weary struggle"; and the friendly melody in No. 19, "Delusion", is deceiving and becomes a recurring single tone, like an *idée fixe*; in "Courage", the winter storm blows so strongly into the reader's (i.e. the listener's) ears that he (or she) is time and again

thrown back to the original position. The strange song of the three "Mock Suns" seems to be the final break with reality: at this point, the musical notation appears simultaneously in three different tempi, and it is not possible to use one of the tempi as a means to co-ordinate the other two... In the "Hurdy-Gurdy Man", in addition to the loss of the orientation offered by metre, the harmonic and thus spatial stability also disappears. By continuously adding diminished fifths (derived from the fourth measure of the Schubert song), the musical figures seem to lose contact with the "ground" and

in the end simply "sink into the earth". While composing *Winterreise*, Schubert is reputed to have visited his friends only rarely and in a seemingly disturbed state. The first performances must have caused shock rather than pleasure. Is it possible to break through the aesthetic expectations inherent in our reception of classical music (which make experiences like the "shock" caused by the first performance of *Winterreise* practically impossible today), and simply reinvigorate the initial impulse, the existential force of Schubert's original?

Translation: Dorio Lucich

Unwordliness

Remarks concerning Hans Zender's composed interpretation of Franz Schubert's *Winterreise*

Konrad Paul Liessmann

What do listeners to Hans Zender's composed interpretation of Franz Schubert's *Winterreise* actually listen to? Is it quite simply an interpretation, or an instrumentation, an acoustic illustration, a highly original approach, a remake, an adaptation or a new creation? None of these terms would be wrong, and yet none truly corresponds to the complexity of this work.

First of all, Hans Zender's stance vis-à-vis Schubert's second lied cycle based on poems by Wilhelm Müller raises questions concerning the aesthetic position of this endeavour. While the definition chosen by the artist himself, i.e. "composed interpretation", indicates a direction, its very ambivalence renders it puzzling as well. In fact, the work does constitute a *Winterreise* interpretation whose radical approach not only identifies new, hitherto unheard aspects in the lied cycle but actually explodes and transforms them into something else. For undoubtedly more and other things have been achieved than merely changing simple lieder accompanied on the piano into orchestra songs; Zender did not orchestrate Schubert's *Winterreise* in the straightforward style adopted by e.g. Maurice Ravel for Mussorgsky's *Bilder einer Ausstellung* (Pictures from an Exhibition). Neither did Zender merely translate Schubert's

work into another, contemporary musical language in the way of Emerson, Lake & Palmer when they tried to remake Mussorgsky/Ravel as pop music at a time when nobody knew what *cross-over* meant. On the basis of Schubert's composition, Hans Zender has developed a universe of sounds that recovers the original, deeply troubling experiences of a disturbed romantic subject of the early 19th century from a confrontation with the awful history of the 20th century.

Already the first song, the ambiguous "Gute Nacht" (Good Night), introduces this tension. "A stranger when I came here/A stranger, I must away"; this complaint of the lonely, despairing lover is no longer the evocation of unfulfilled erotic love and yearning. While this lied had always expressed a basic mood that might be described as "unworldliness" or "strangeness", the condition of unfamiliarity, of strangeness has become ubiquitous in the 20th century. It is not only philosophical anthropology as sketched by Günther Anders in the 1920s and lately by Peter Sloterdijk that generally views modern man as an outcast, a homeless being. Rather, the strange, the unfamiliar has become a political and even existential category. Beyond all romanticism, the stranger, the refugee, expelled, outcast and homeless, has become an emblem of our century that shows us where we stand and what we have wrought. Hans Zender's interpretation of Schubert recalls that strangeness, loneliness and isolation are not idyllic pieces of cultural history but the reverse of the medal of bourgeois lifestyles.

For the listener, it almost seems as if Hans Zender were returning to the lyrics and content of *Winterreise* via the detour of Schubert's music. Making use of the tone colours of different and sometimes unorthodox instruments, Zender endows the substance of his material with a colourful richness that derives not only from Schubert's piano score but also - and maybe even more - from Wilhelm Müller's poems. For their poetic language evokes acoustic images that Zender actually makes us hear. The isolation of the lonely wanderer is already audible in the lyrics. When the wind plays with the weather vane, mocking the refugee, when the frozen tears keep falling to shatter with a soft clink, when the branches of the lime-tree rustle and call, when the ice breaks into pieces, when the gaily rushing river assumes a hard, silent, unbroken crust of ice, when the cocks are crowing, the ravens croaking and the storms raging, when the post-horn sounds, the dogs are barking and the chains are a-clatter, and last but not least when the hurdy-gurdy man grinds his organ, the poems generate an acoustic space that Hans Zender systematically transforms into a reality of sounds. As promised in the poem, the orchestra knocks, and drops and hisses and rattles, the wind and rain machines are working at full blast, and the rages and screams of nature are clearly heard. The cast-out stranger of *Winterreise* experiences the poignancy of his situation in relentless isolation; the hapless, homeless wanderer is at the mercy of an inclement nature that, made audible in Zender's orchestration, becomes the expression, refuge and symbol of his loneliness.

However, such illustrative emphases may themselves assume the aspect of strangeness, of unfamiliarity and alienation. Zender's composed interpretation of Schubert walks the tightrope between bold interpretation and simplistic illustration, both sensitive and shrill, smooth and distorting, intimate and drastic. However, the intimacy of the lied singer accompanied on the piano is transformed into an orchestra version whose instrumental voices not only underline but also create meaning. In the same way as Wilhelm Müller's lyrics are not limited to the mere description of groaning and raging nature, instead making nature the symbol of the inner state of the suffering protagonist, Zender's version of Schubert's work does not limit itself to fleshing out a compositional skeleton but instead discloses a multi-faceted, multi-layered acoustic space in which the nearly unchanged human voice seems for the first time to become fully aware of its loneliness and isolation.

However, the contemporary compositional language of Hans Zender not only highlights the anticipatory power of Schubert's music but returns the lonely wanderer to his historical dimension as well. For he is also a wanderer through the history of sounds and thus through history *per se*. Perhaps the essential greatness of this composed interpretation lies in the fact that Hans Zender does not force this time aspect onto, but develops it out of, Schubert's work.

As an *interpretation*, Hans Zender's *Winterreise* thus remains strictly related to Franz Schubert. It presupposes that the audience is aware with

the lied cycle because only this knowledge permits the listener to appreciate what is unfamiliar, urgent, contoured, bold and fragile in Zender's work. However, as a *composition* taking its raw material from Schubert's lieder, this *Winterreise* becomes an autonomous creation that may also be read as a code for contemporary alienation, for the loss of familiarity, home and certainty.

So what do listeners to Hans Zender's composed interpretation of Franz Schubert's *Winterreise* listen to? They listen to something they have listened to many times before, but they hear as if it were the very first time.

Notes sur mon arrangement du *Winterreise*

Hans Zender

Depuis l'invention de la notation, la tradition musicale est divisée en deux réalités : d'une part celle du texte fixé par le compositeur, et d'autre part la réalité sonore, actualisée par l'interprète. J'ai passé la moitié de ma vie à rechercher dans mes interprétations la fidélité maximale au texte, notamment dans les œuvres de Schubert que j'aime profondément, pour reconnaître aujourd'hui qu'une interprétation fidèle à l'original ne peut pas exister. Autant il est essentiel de lire les textes le plus précisément possible, autant il est impossible de les reconstruire simplement et les rendre ainsi vivants. Hormis le fait que j'aie modifié de nombreux éléments, tels les instruments, les salles de concerts, la signification des notes, etc., il

est nécessaire de comprendre que toute notation est avant tout une invitation à l'action, et non pas une description univoque de sons. Cela exige l'action créatrice de l'interprète, la mise en jeu de son tempérament, son intelligence, sa sensibilité développée par l'esthétique de son époque, afin qu'une exécution soit vraiment vivante et émouvante (je ne parle pas ici de perfection extérieure). Quelque chose de l'essence de l'interprète se transmet alors à l'œuvre jouée : il devient coauteur.

Est-ce une altération ? Je dirais plutôt : une transformation créatrice. Les œuvres musicales, à l'instar des pièces de théâtre, ont la chance de rajeunir par le biais des grandes interprétations. Celles-ci ne témoignent pas seulement de l'interprète, mais révèlent également des aspects nouveaux de l'œuvre.

Une œuvre telle le *Winterreise* est une icône de notre tradition musicale, l'un des grands chefs-d'œuvre européens. Est-ce lui rendre justice que de l'exécuter de la façon conventionnelle avec deux messieurs en frac, un piano Steinway et une salle conventionnellement très grande ? Beaucoup pensent qu'il est important de se rapprocher de la sonorité de l'original.

« L'original sacré », il est aujourd'hui entretenu avec des pianoforte, pianos à queue de Schubert, violons courts et flûtes en bois. C'est bien ainsi, mais il ne faut pas s'adonner à l'illusion que ces représentations avec des instruments anciens fassent automatiquement renaître pour nous l'esprit de l'époque de la composition. Nos habitudes d'écoute et notre oreille ont trop changé, notre conscience est trop imprégnée de la musique

écrite après Schubert. Souvent même, une exécution « historiquement fidèle » est perçue comme une « distanciation » de ce à quoi nous sommes habitués, en tout cas comme une « rupture » de l'image simple que nous avons jusqu'alors du compositeur. C'est là que réside l'importance de l'expérience des reconstructions historiques : tout à coup, on considère l'image d'un maître que l'on admire sous un aspect double, voire triple, pour ainsi dire sous des perspectives différentes. Et c'est aussi le point de départ d'un commerce totalement hétérologue avec les textes anciens, de ce que les Français appellent « lecture », qu'on pourrait traduire par « manière individuelle et interprétative de lire ».

Ma propre lecture du *Winterreise* ne cherche pas une nouvelle interprétation expressive, mais elle profite systématiquement des libertés que chaque interprète s'attribue normalement de manière intuitive : ralentissement ou accélération du tempo, transposition dans d'autres tonalités, mise en valeur de nuances colorées caractéristiques. A cela s'ajoutent les possibilités de « lecture » musicale : sauts à l'intérieur même du texte, répétitions multiples de lignes, interruption de la continuité, comparaison de lectures différentes d'un même passage ... Dans ma version, toutes ces possibilités sont soumises à la discipline de la composition et forment ainsi des enchaînements formels autonomes qui se superposent à l'original de Schubert. La métamorphose du son de piano en polychromie orchestrale n'est qu'un aspect parmi beaucoup d'autres : il ne s'agit là nullement d'une « coloration » unidimensionnelle, mais de permutations de timbres sonores dont l'ordonnance-

ment est indépendant des lois formelles de la musique de Schubert.

Les rares « contrafactures » (c'est-à-dire des ajouts de sons inventés librement à la musique de Schubert : préludes, postludes, interludes ou ajouts simultanés) ne sont qu'une forme extrême de ces procédés. On se rappellera que, dans leurs programmes, plusieurs des grands pianistes du début du siècle aimaient à improviser des transitions d'un morceau à l'autre... Un autre moyen extrême dont il est fait usage dans mon arrangement est le déplacement des sons dans l'espace. Dès lors, il est évident que tous les moyens artistiques décrits ont aussi un côté poétique et symbolique. Les musiciens eux-mêmes sont envoyés en voyage, les sons « voyagent » à travers la salle et même jusque dehors. Certaines des modifications ci-dessus apportées à l'original mettent ainsi en lumière l'idée poétique de chaque lied.

Dans ses lieder, Schubert lui-même utilise des « chiffres » sonores pour atteindre l'unité magique entre le texte et la musique, qui caractérise surtout ses cycles tardifs. Au « mot générateur » de chaque poème, il associe une figure musicale en germe de laquelle s'épanouit au cours du temps le lied entier. Ces modifications structurelles de mon arrangement découlent toujours de ces germes, et se développent pour ainsi dire bien au-delà du texte de Schubert : le bruit des pas dans les numéros 1 et 8, le souffle du vent (n^{os} 2, 19 et 22), le tintement de la glace (n^{os} 3 et 7), la recherche éperdue de ce qui est révolu (n^{os} 4 et 6), hallucinations et feux follets (n^{os} 9, 11 et 19), le vol de la corneille, le tremblement des feuilles qui tombent, le grondement des chiens, les bruits d'une voiture de

poste qui s'approche ...

De même du point de vue stylistique, les œuvres tardives de Schubert contiennent des germes qui ne s'épanouiront que des décennies après leur composition chez Bruckner, Wolf, Mahler. On est tenté de voir dans certains passages du *Winterreise* une préfiguration de l'expressionnisme de notre siècle. Ce sont ces perspectives anticipatoires que mon arrangement a pour but de révéler, au même titre d'ailleurs que l'enracinement de Schubert dans le folklore. Ainsi, dès le premier lied, plusieurs perspectives esthétiques se fondent l'une sur l'autre : l'archaïsme de l'accordéon et de la guitare, la culture intimiste du quatuor à cordes, le drame extraverti des symphonies du romantisme tardif, la réduction brutale au signe des formes sonores modernes ... Il a fallu d'ailleurs trouver une solution propre pour chaque lied, afin que l'ensemble du cycle fasse plutôt l'effet d'une randonnée aventureuse que d'une promenade bien définie.

Une dernière réflexion : Etant donné que, dans la seconde partie, le *Winterreise* se transforme en une réflexion sur la mort, la prise de congé de la bien-aimée en un adieu à la vie elle-même, une stratégie particulièrement s'imposait pour la mise en forme de la conclusion. Malgré la distanciation, le rapport avec l'original historique, encore très net au début, devient de plus en plus instable, le « monde intact » de la tradition s'éloigne de plus en plus dans un lointain inaccessible. Dans le n° 18, « Der stürmische Morgen » (« Le matin orageux »), les structures de Schubert, en analogie avec le texte, éclatent en lambeaux (de nuages) qui voltigent dans une lutte lasse (« in mattem Streit ») ; la

mélodie gaie du no 19, « Täuschung » (« Illusion ») se mue en monstre illusoire d'un son unique surgissant telle une idée fixe ; dans « Mut » (« Courage »), la tempête hivernale siffle tellement dans les oreilles du lecteur (de l'auditeur) qu'elle le ramène sans cesse au point de départ. L'étrange chant de trois « Nebensonnen » (« Les faux soleils ») est interprété comme la perte définitive du sens de la réalité : le texte musical présente simultanément trois tempos concurrents, et il est impossible d'en utiliser un comme repère pour les deux autres ... Dans le lied « Leiermann » (« Le joueur d'orgue de Barbarie ») enfin disparaissent aussi bien l'orientation métrique et temporelle que la stabilité harmonique et spatiale : par suite de l'adjonction continue de quintes inférieures (dérivées de la quatrième mesure du lied de Schubert), les figures perdent « contact avec le sol » et semblent pour finir « glisser dans la terre ».

On raconte que, durant la genèse de ces lieder, Schubert n'allait que très rarement chez ses amis, et qu'il semblait alors très bouleversé. Les premières représentations ont probablement plutôt suscité de l'effroi que de la satisfaction. Sera-t-il possible de briser la routine esthétique de réception classique, où des émotions de ce genre sont devenues pratiquement impossibles, de sorte que nous puissions à nouveau éprouver ces impulsions vitales, cette violence existentielle de l'original ?

Etranger en ce Monde

Réflexions sur l'interprétation composée du *Winterreise* de Franz Schubert par Hans Zender

Konrad Paul Liessmann

Qu'entend qui entend l'interprétation composée du Voyage d'hiver de Franz Schubert par Hans Zender ? Une explication, une instrumentation, une illustration acoustique, une approche arbitraire, un remake, une adaptation ou une œuvre nouvelle ? Aucune de ces définitions ne serait erronée, et aucune n'est pourtant à la hauteur de la complexité de cette œuvre.

La manière dont Hans Zender traite le deuxième cycle de lieder de Schubert d'après des poèmes de Wilhelm Müller soulève d'emblée des questions inhérentes au statut esthétique de cette entreprise. Le terme générique d'« interprétation composée » choisi par Zender lui-même pour désigner le genre peut indiquer une tendance, mais est, par son ambivalence, énigmatique. Il s'agit certes d'une explication du *Winterreise* de Schubert, mais, dans sa radicalité, celle-ci ne se contente pas de découvrir dans le cycle de lieder des aspects nouveaux, jamais entendus jusqu'alors, elle le fait littéralement éclater pour le transmuter. Car il ne fait aucun doute qu'il se produit là bien davantage et autre chose que le fait que de simples lieder avec accompagnement de piano deviennent des lieder avec orchestre. Zender n'a pas tout bonnement instrumenté le *Winterreise* de Schubert tel Ravel les *Bilder einer Ausstellung*

(Tableaux d'une exposition) de Moussorgsky p. ex., mais il ne les a pas non plus tout simplement métamorphosés en un langage musical autre, contemporain, à l'instar d'Emerson, Lake & Palmer, qui, à une époque où personne encore ne parlait de crossover, essayèrent de surcroît de faire de Moussorgsky/Ravel un morceau de musique pop. En partant de la composition de Schubert, Hans Zender a développé un univers sonore qui, à travers la confrontation avec l'histoire terrible du 20^{ème} siècle, recouvre les expériences d'un individu romantique brisé du début du 19^{ème} siècle, à l'origine certainement profondément bouleversantes.

Le lied du début, le « Bonne Nuit » équivoque, introduit déjà cette tension. « C'est en étranger que je suis venu/c'est en étranger que je repars » : la plainte d'un amant solitaire et éconduit n'est plus uniquement évocation d'un amour érotique et d'un désir insatisfaits. Il est vrai qu'on y avait toujours vu l'expression de cet état d'âme nommé par euphémisme « étranger en ce monde ». Or, ce sentiment d'étrangeté au monde est devenu omniprésent au 20^{ème} siècle. Ce n'est pas seulement dans l'anthropologie philosophique telle que l'ont esquissée Günther Anders dans les années 20 et plus récemment Peter Sloterdijk, que l'homme moderne est devenu l'être sans foyer par excellence.

L'extranéité est désormais devenue une catégorie politique et sociale, voire existentielle. Loin de tout romantisme, la figure de l'étranger, la personne déplacée, le réfugié, l'apatride est devenu une

figure de notre siècle qui montre le chemin parcouru. La façon dont Hans Zender analyse Schubert nous rappelle que l'extranéité, la solitude et le délaissement ne sont pas un morceau idyllique de l'histoire de la civilisation, mais bien le revers de la médaille de conditions de vie bourgeoises.

Il semble à l'auditeur que Hans Zender ne retourne au texte et à la teneur du *Winterreise* que par le détour de Schubert. Exploitant les timbres d'instruments divers, et en partie peu orthodoxes, Zender donne à l'action le coloris et l'abondance que lui inspirent non seulement la partie de piano de Schubert, mais aussi et peut-être en premier lieu les poèmes de Wilhelm Müller. Leur langage poétique travaille en effet lui-même avec les images acoustiques que Zender fait effectivement retentir à son tour. Le sentiment d'abandon du voyageur solitaire est déjà dans le texte une représentation acoustique de l'abandon. Lorsque le vent joue avec la girouette et siffle le fugitif, lorsque les larmes gelées tombent à terre en tintant, lorsque les branches du tilleul bruissent et appellent, lorsque les glaçons éclatent, lorsque la rivière murmurante se fige sous une couche de glace et se tait, lorsque les coqs chantent, les corbeaux croassent et les tempêtes rugissent, lorsque le cor du postillon retentit, les chiens aboient et les chaînes cliquent, et lorsque enfin le joueur d'orgue de Barbarie tourne sa manivelle, les poèmes génèrent un espace acoustique que Hans Zender fait devenir de manière conséquente une réalité sonore. Tel qu'il est promis dans le poème, l'orchestre cogne et goutte et crache et

cliquette, les machines à vent et à pluie sont mises en marche, et on entend très nettement la nature se déchaîner et crier. Le voyageur exclu dans le *Winterreise* éprouve la tristesse de sa situation dans un sentiment impitoyable d'abandon, l'errant sans abri est exposé sans nulle défense aux intempéries de la Nature. Celle-ci devient pour lui, et c'est ce que font entendre les instruments de Zender, l'expression, le refuge et le symbole de son abandon.

De telles accentuations figuratives peuvent toutefois elles-mêmes dégénérer en une aliénation déconcertante. L'interprétation composée de Schubert par Zender est un acte d'équilibrisme entre une interprétation risquée et une illustration tape-à-l'œil, aussi empathique que criarde, aussi souple que déformante, aussi ardente que drastique. L'intimité du lied accompagné uniquement du piano bascule toutefois dans l'ensemble dans une orchestration dont les parties instrumentales ne soulignent pas uniquement des significations, elles créent aussi des significations. De même que le texte de Wilhelm Müller ne se limitait pas aux onomatopées d'une nature gémisante et tapageuse, mais la faisait symboliser l'état d'âme du malheureux héros, le travail de Zender sur l'adaptation musicale de Schubert ne se contente pas de remplir de sons le squelette de la composition, il ouvre un espace sonore nuancé, richement ombré, dans lequel la voix humaine à peine altérée semble alors prendre pleinement conscience de sa solitude et son abandon.

Toutefois la modernité du langage sonore de Hans Zender élucide non seulement la force anticipatoire de la musique de Franz Schubert, elle rend aussi au voyageur solitaire sa dimension historique. Il est aussi un voyageur à travers l'histoire des sons et, de ce fait, à travers l'histoire tout court. Le fait que Zender n'octroie pas cette temporalité à l'œuvre schubertienne, mais qu'il la développe à partir de cette œuvre constitue peut-être la véritable grandeur de cette interprétation composée.

En tant qu'interprétation, le *Winterreise* de Hans Zender se réfère donc strictement à Franz Schubert. Il suppose qu'on connaisse le cycle de

Hans Zender

Hans Zender wurde 1936 in Wiesbaden geboren. 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. Durch Gastdirigate im In- und Ausland, durch die Mitwirkung bei Festivals wie den Salzburger

lieder, ce n'est qu'avec lui présent à l'oreille qu'on découvre ce que le travail de Zender a d'insolite, d'insistant, de contourné, de risqué et de menacé. Cependant, à titre de composition ayant trouvé dans les lieder de Schubert son matériau de base, ce *Winterreise* devient une œuvre originale, qui peut être lue comme chiffre de la perte actuelle du monde.

Qu'entend donc qui entend l'interprétation composée du *Winterreise* de Franz Schubert par Hans Zender ? Il entend quelque chose qu'il a déjà entendu depuis toujours comme s'il l'entendait pour la première fois.

und Bayreuther Festspielen, Wien modern, dem Holland Festival, dem Warschauer Herbst und den Berliner Festwochen sowie durch zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen wurde Hans Zender international bekannt. In der Villa Massimo in Rom verbrachte er einen zweimaligen Studienaufenthalt; zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen die Opern *Stephen Climax* (1979/84) und *Don Quijote de la Mancha* (1989-91) sowie *Shir Hashirim - Lied der Lieder* (1992/1996) und die *Schumann-Fantasie* (1997).

Hans Zender was born in Wiesbaden in 1936. After graduating in piano, conducting and composition, Zender gathered his first theatrical experience as

a conductor in Freiburg. After filling several leading positions in Bonn, Kiel and with the Saarland Broadcasting Corporation, he worked as musical director at Hamburg as well as at the Hamburg State Opera from 1984 to 1987. This was followed by his work as chief conductor of the Radio Kamerorkest of the Dutch Broadcasting Corporation from 1987 to 1990. Since 1988, he has been professor of composition at the State Academy for Music and Interpretative Arts in Frankfurt/Main. His guest performances as a conductor in his home country and abroad, his participation in festivals such as Salzburg and Bayreuth, Wien modern, the Holland Festival, the Warsaw Autumn Festival and the Berlin Festival as well as numerous radio and television broadcasts and recordings have won Hans Zender an international reputation. He stayed twice at the villa Massimo in Rome for a study sabbatical; his most important compositions include the operas *Stephen Climax* (1979/84) and *Don Quijote de la Mancha* (1989/91) as well as *Shir Hashirim - Lied der Lieder* (1992/1996) and *Schumann-Fantasie*“ (1997).

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après avoir achevé ses classes supérieures en piano, direction et composition, Hans Zender acquit durant quelques années ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Par la suite, il occupa les fonctions de chef à Bonn, Kiel et à la station de radiodiffusion de la Sarre (« Saarländischer Rundfunk »), et fut, de 1984 à 1987, directeur général de la musique à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra de Hambourg. Dans

les années 1987 à 1990, il travailla comme premier chef de l'orchestre de chambre de la Radio hollandaise. En 1988, il a obtenu la chaire de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort/Main. Hans Zender a acquis une renommée internationale en tant que chef invité dans de nombreux pays, par sa participation à des festivals prestigieux tels le Festival de Salzburg, Bayreuth, Wien modern, le Holland Festival, l'Automne de Varsovie et les Festwochen de Berlin, ainsi que de nombreux enregistrements pour la radio, la télévision. Il a effectué deux séjours d'études à la Villa Massimo à Rome. Parmi ses compositions les plus importantes, on dénombre les opéras *Stephen Climax* (1979/84), *Don Quijote de la Mancha* (1989/91), ainsi que *Shir Ashirim - Lied der Lieder* (1992/96) et *Schumann-Fantasie* (1997).

Christoph Prégardien

Begann seinen musikalischen Werdegang bei den Limburger Domsingknaben. Er studierte Gesang an der Frankfurter Musikhochschule bei Martin Gründer, später bei Carla Castellani in Mailand, Karlheinz Jarius in Frankfurt und Alois Tremi in Stuttgart. Als Konzertsänger genießt er hohe Reputation und arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Frans Brüggen, John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman, Gustav Leonhardt und Helmuth Rilling zusammen. Zu seinem Repertoire gehören die großen Oratorien und Passionen aus Barock, Klassik und Romantik, aber auch Werke des 17. und 20. Jahrhunderts. Er trat als Solist mit bedeutenden Orchestern wie den Wiener Philharmonikern und dem Königlichen Concertgebouworkest auf. Als Opernsänger hat Prégardien Partien wie Ulisse in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte*, Graf Almaviva in Rossinis *Der Barbier von Sevilla*, Fenton in Verdis *Falstaff* und Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* an vielen großen europäischen Häusern gesungen.

Christoph Prégardiens Liebe gilt besonders dem Liedgesang. Er gab Liederabende u. a. bei der Schubertiade Feldkirch, der Styriarte Graz, in der Wigmore Hall in London, in Washington, Paris, Brüssel, Salzburg, Zürich und Berlin. Er machte CD-Aufnahmen von Killmayers Hölderlin-Zyklus mit Siegfried Mauser, Schuberts *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* sowie Schiller- und Heine-Vertonungen mit Andreas Staier am

Hammerklavier und Schuberts Goethe-Liedern. Die meisten dieser Aufnahmen erhielten die angesehensten CD-Preise wie den Cannes Classical Award, den Diapason d'Or, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und den Edison Award.

Christoph Prégardien started his musical career with the „Limburger Domsingknaben“ (Limburg cathedral boys' choir). He studied voice with Martin Gründer at the Frankfurt Conservatory and subsequently with Carla Castellani in Milan, Karlheinz Jarius in Frankfurt and Alois Tremi in Stuttgart. He enjoys a worldwide reputation as a concert singer and co-operates on a regular basis with conductors such as Frans Brüggen, John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman, Gustav Leonhardt and Helmuth Rilling. His repertoire encompasses the great oratorios and Passion pieces from the Baroque, classical and romantic periods but also works from the 17th and 20th centuries. He has performed as a soloist together with important orchestras such as the Vienna Philharmonic and the Royal Concertgebouworkest. As an opera singer, Prégardien has interpreted numerous parts including Ulisse in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Tamino in Mozart's *Die Zauberflöte*, Count Almaviva in Rossini's *Der Barbier von Sevilla*, Fenton in Verdi's *Falstaff* and Don Ottavio in Mozart's *Don Giovanni* at many famous European opera-houses.

Christoph Prégardien is particularly fond of interpreting German lieder. He has given lieder concerts e.g. at the Feldkirch Schubert Festival, at the

Styriarte Festival in Graz, at London's Wigmore Hall, in Washington, Paris, Brussels, Salzburg, Zurich and Berlin. He has taken part in CD recordings of Killmayer's Hölderlin cycle together with Siegfried Mauser, interpreted Schubert's *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*, lieder based on Schiller and Heine poems, with Andreas Stainer at the pianoforte, as well as in Schubert's Goethe lieder. Most of these recordings were awarded coveted CD prizes such as the Cannes Classical Award, the Diapason d'Or, the Preis der Deutschen Schallplattenkritik (the German Record Critics' Award) and the Edison Award.

Débuta sa carrière musicale chez les « Limburger Domsingknaben » (Maîtrise de garçons de la cathédrale de Limburg). Il fit ses études de chant à l'École Supérieure de Musique de Francfort dans la classe de Martin Gründler et, plus tard, chez Carla Castellani à Milan, Karlheinz Jarius à Francfort et Alois Trembl à Stuttgart.

En tant que concertiste, il jouit d'une grande considération et travaille régulièrement avec des chefs de renom tels Frans Brüggen, John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman, Gustav Leonhardt et Helmuth Rilling. Son répertoire englobe non seulement les grands oratorios et passions des époques baroque, classique et romantique, mais aussi des œuvres des 17^{ème} et 20^{ème} siècles.

En tant que soliste, il a donné des représentations avec des orchestres réputés tels les Wiener Philharmoniker (l'Orchestre philharmonique de Vienne) et le Koninklijk Concertgebouworkest.

En tant qu'artiste lyrique, Prégardien s'est produit dans les grands Opéras européens, il y a chanté des rôles d'importance comme Ulysse dans *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi, Tamino dans *Die Zauberflöte* de Mozart, le Comte Almaviva dans *Der Barbier von Sevilla* de Rossini, Fenton dans *Falstaff* de Verdi et Don Ottavio dans *Don Giovanni* de Mozart.

Christoph Prégardien a surtout une prédilection pour le lied. Il s'est produit lors de récitals consacrés au lied à l'occasion de la Schubertiade Feldkirch, le festival Styriarte Graz, à la Wigmore Hall à Londres, à Washington, Paris, Bruxelles, Salzburg, Zurich et Berlin. Accompagné de Siegfried Mauser, il a enregistré sur disque-compact le cycle Hölderlin de Killmayer, *Die Schöne Müllerin* et le *Winterreise* de Schubert ; avec Andreas Stainer au pianoforte, des mises en musique de poèmes de Schiller et Heine, de même que les Lieder de Schubert sur les poèmes de Goethe. La plupart de ces enregistrements ont été couronnés de prix réputés, tels le Cannes Classical Award, le Diapason d'Or, le Prix des Critiques de disques allemands (« Preis der Deutschen Schallplattenkritik »), ainsi que l'Edison Award.



Klangforum Wien

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 hierar-

chische 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: Von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu expe-

rimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musikkdidaktische Aktivitäten.

Weltweite Konzerttätigkeit mit über 80 Aufführungen pro Saison, Schwerpunkte sowohl in den großen europäischen Musikzentren als auch in den USA und Japan. Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus.

Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie CD-Einspielungen bei Labels wie accord, cpo, durian, Grammont, Musikszene Schweiz, pan classics, Wergo, Kairos.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

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 un 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 d'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 une 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.

Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens/Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. Mit mehr als 70 Opern- und über 400 Konzertwerken hat Sylvain Cambreling eines der größten Dirigier-Repertoires unserer Zeit.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien, seit 1999 Chefdirigent des Südwestfunk Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg und seit 2004 Musikdirektor der Opera National de Paris.

Sylvain Cambreling was born in Amiens, France. He received his training at the Paris Conservatoire. With more than 70 operas and over 400 concerts Sylvain Camberling has one of the greatest conductor - repertoires of our time.

Since 1997 Cambreling has been first guest conductor of Klangforum Wien, he was appointed chief conductor of the SWR Sinfonie-Orchester Baden-Baden and Freiburg in 1999 and since 2004 music director of the Opera National de Paris.

Sylvain Cambreling est né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il dirige a l'Opéra de Bruxelles. Durant la période allant de 1993 à 1996, il a été directeur artistique de l'Opéra de Francfort. En 1997, Sylvain Cambreling fut le premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien. Depuis 1999, il occupe la fonction de premier chef de l'orchestre symphonique SWR de Baden-Baden et Fribourg et depuis 2004 aussi la fonction du chef d'orchestre de l'Opera National de Paris.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

English translation: Rita Koch & Team

Traduction française: Isabelle Dupont

MANUEL HIDALGO

Hacia

WDR Sinfonieorchester Köln
Lothar Zagrosek
Ensemble Resonanz

0012982KAI**WOLFGANG RIHM**

Sotto voce

Arditti String Quartet
Nicolas Hodges
Jonathan Nott · John Axelrod
Luzerner Sinfonieorchester

0012952KAI**SALVATORE SCIARRINO**

Orchestral Works

Orchestra Sinfonica
Nazionale della RAI
Tito Ceccherini

0012802KAI 3CD**HANS ZENDER**

Shir Hashirim

Julie Moffat · Matthias Klink
Roswitha Staeger · Uwe Dierksen
Christoph Schulte · Christoph Grund
SWR-Vokalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester Baden-
Baden und Freiburg · Hans Zender

0012612KAI**HELMUT LACHENMANN**

Grido
Reigen seliger Geister
Gran Torso

Arditti String Quartet

0012662KAI**HELMUT LACHENMANN**

Salut für Caudwell
Les Consolations
Concertini

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
SCHOLA HEIDELBERG
WDR Sinfonieorchester Köln
Klangforum Wien

0012652KAI 2CD**HANS ZENDER**

Music to hear

Julie Moffat · Donna Wagner-Molinari
Katrina Emtege · Andreas Lindenbaum
Benedikt Leitner · Roland Schueler
Johann Leutgeb · Annette Bik
Florian Müller · Eva Furrer
Klangforum Wien · Hans Zender

0012262KAI**HELMUT LACHENMANN**

NUN
Notturmo (Musik für Julia)

Andreas Lindenbaum
WDR-Sinfonieorchester
Jonathan Nott
Klangforum Wien
Hans Zender

0012142KAI**GIACINTO SCELSI**

Yamaon
Anahit
I presagi
Tre pezzi
Okanagon

Klangforum Wien
Hans Zender

0012032KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & ® 1999 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS