



HANS ZENDER (*1936)

Shir Hashirim (1992-1996) Lied der Lieder (Canto VIII)
für Soli, Chor, Live-Elektronik und großes Orchester

CD 1

Teil 1: Jishaqeni - Er küsse mich

1	I	11:03
2	II	7:16
3	III	5:55
4	IV	10:28

Teil 2: Al Mishkabi - Auf dem Lager

5	I	6:43
6	II	7:02
7	III	5:02
8	IV	9:12

TT: 62:46

CD 2

Teil 3: Lo Jadatti - Ich erkenne nicht

1	I	10:28
2	II	5:52
3	III	9:48
4	Zwischenspiel: Koan (für Orchester)	9:27

Teil 4: Shalom - Ganzheit

5	I	5:30
6	II	3:41
7	III	3:14
8	IV	9:59

TT: 58:07

Julie Moffat soprano **Matthias Klink** tenor **Roswitha Staege** flute
Uwe Dierksen trombone **Christoph Schulte** electronics **Michael Alber** chorus master
Christoph Grund keyboard **SWR-Vokalensemble Stuttgart**
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling

Production: Südwestrundfunk 2001

Shir Hashirim ist Gertrud Zender gewidmet.

Coverphoto: © Paul Hartwein

Isabel Mundry

„Shir hashirim ashira li Shlomo“ – das Lied der Lieder – im Anfang der Musik ertönt, gesungen in Hebräisch, ihr Titel. Vorangestellt, geschrieben in der Partitur, ein Koan, eine zen-buddhistische Sentenz. Ein Mönch fragte Shuzan Shonen: „Was ist Buddha?“ Shuzan gab die Antwort: „Die Braut reitet auf einem Esel, den der Bräutigam führt.“ Doch welches Lied, welche Lieder? Verweisen die ersten Takte auf ein Vorangegangenes oder auf sich selbst, sind sie Anfang, Ende, oder mit diesen Begriffen nicht zu fassen? Und was bedeutet das Koan, für sich genommen und im Verhältnis zur Musik? Führt uns die Musik dazu, den Text zu begreifen, oder es uns dazu, die Musik zu begreifen? Oder geht es vielleicht gar nicht darum, die Systeme Schrift und Musik sich gegenseitig erklären zu lassen? In Klang und Worten exponiert die Partitur auf den ersten Seiten eine Rätselhaftigkeit, die sie auch im Ganzen nicht verliert. Und doch ist es eine prägende Erfahrung ihres Hörens, in wachem Bewusstsein zu vergessen, dass es darum gehen könne, Lösungen zu suchen.

Die Komposition *Shir Hashirim* ist wesentlich offen, unbestimmt hingegen ist sie nicht. Ihr vorausgegangen ist eine mehrjährige Reflexion Hans Zenders über kompositionstechnische Fragen, die zu der Entwicklung einer eigenständigen Harmonik führte, die hier erstmals durchgeführt wird. Seinen seither entstandenen Kompositionen verleiht sie eine unverkennbare Prägung. Zenders Harmonik mag von seinem doppelten Blick in die Musik beeinflusst sein, von der widersprüchlichen Erfahrung, als Dirigent

einer anderen Dimension des Hörens zu begegnen, als sie im seriellen System angelegt ist, in dessen Tradition er sich als Komponist gleichsam befunden hat. Impliziert die serielle Musik eine Neutralität und Gleichschaltung der Intervalle im Rahmen einer generalisierenden Chromatik, so richtet sich die Harmonik Zenders auf die Besonderheiten eines einzelnen Klanges, auf seine spektrale Dimension mitschwingender Teiltöne, die ihm erst seine spezifische Färbung verleiht. Dabei verlässt Zender das Terrain temperierter Stimmung jedoch nicht. Die Polarität Chromatik oder Spektrum ist zugunsten eines Systems aufgelöst, das beide Versionen zusammenführt und die Öffnung zur Mikrotonalität zulässt. Zenders Harmonik basiert auf den Errungenschaften der Ringmodulation, ohne der Elektronik verhaftet bleiben zu müssen. Jeder Ton wird durch einen zweiten Ton ergänzt, als hörbares Intervall oder unmerklich beigefügte Sinusfrequenz, wie es in *Shir Hashirim* gelegentlich durch den Einsatz eines Keyboards mit angeschlossenem Ringmodulator geschieht. Aus dem Zusammenspiel beider Klänge ergeben sich zwei weitere Frequenzen, indem die beiden Ausgangsfrequenzen addiert bzw. subtrahiert werden. Und aus den neu entstehenden Intervallen können wiederum neue Summen- und Differenztöne generiert werden. So findet sich in jedem einzelnen Ton eine mehrdimensionale Dimension: ein hinzugefügter zweiter Klang sowie die Summen- und Differenztöne, die quasi naturhaft aus dem gesetzten Intervall zu erwachsen scheinen. Die daraus resultierende Harmonik wirkt prinzipiell in zwei Richtungen. Einerseits konzentriert sie sich auf den Moment, da der einzelne Klang nicht - wie im seriellen System - abgeleitet aus einem übergrei-

fenden System ist, sondern je seine Charakteristik nach einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit entfaltet. Doch damit erzeugt er zugleich einen harmonischen Raum, verweisend in ein offenes Feld möglicher Referenzen, das den Gesamteindruck unendlicher Vernetzung entstehen lässt. Das Ineinanderfallen vom einzelnen Klang mit seinen möglichen Räumen schreibt dem Moment eine potenzielle Zukunft wie eine potenzielle Erinnerung ein. Zenders Klangsprache ist in ihrem Innersten zeitlich und verweist doch zugleich auf ein Allgemeines, indem die Harmonik quasi ausgräbt, was jedem Klang innewohnt: seine physikalischen Bedingungen. Dadurch lagert sich in die Harmonik der generelle Eindruck von Erinnerung ein, an Musik als Erfahrung, losgelöst vom einzelnen Werk. Klangphysik, musikgeschichtliche Erkenntnis und persönliche Klangsprache durchdringen einander in dieser Musik. Und vielleicht ist das der Grund, warum sich in den ersten Takten von *Shir Hashirim* der Eindruck einer tiefen, nicht zu vertortenden Erinnerung einstellt, obwohl einem diese Musik gleichsam unbekannt und neu vorkommt.

Ein komplexes Zusammenspiel von distinkter Gestalt und zeitlichem Fortgang findet sich ebenso auf der Formebene der Komposition. Harmonik und Zeitgestalt scheinen bei Zender der gleichen Vision verbunden zu sein, wenngleich die jeweiligen Techniken autonom beschreibbar sind. Der Komposition *Shir Hashirim* ist Zenders Beschäftigung mit der Chaostheorie vorausgegangen. Es ist eine ihrer Errungenschaften, berechnend simulieren zu können, was bis dahin als naturhaft-chaotisch und unkontrollierbar galt. Doch es schien weniger das Interesse des Komponisten zu sein, Formeln für das

Unberechenbare zu finden, als das Verhältnis von Verbindlichkeit und Unbestimmtheit neu zu definieren. So ist es kein Widerspruch, dass sich in der streng symmetrischen Anlage von *Shir Hashirim* mit vier Teilen, die je wieder in vier Teile unterteilt sind, dennoch gänzlich asymmetrische Prozesse vollziehen, die nicht von oben bestimmt, sondern im Sinne chaotischer Prozesse von innen entwickelt sind. Dem Verstehen Zenders kompositorischer Zeitgestalt lässt sich mit einem Blick auf den vertonten Text näher kommen. Eine Geschichte wird erzählt, die einen Handlungsverlauf mit Vorher und Nachher vollzieht. Es geht um Sehnsucht, Annäherung und Begegnung der Liebenden im ersten Teil („Jisha-queeni“, „Er küsse mich“), um die kulturell-soziale Dimension der Liebe im zweiten Teil, mit Fest und Hochzeitsritual („Al Mishkabi“, „Auf dem Lager“), um das albraumhafte Verschwinden des Bräutigams im dritten Teil („Lo Jaditti“, „Ich erkenne nicht“) und schließlich, im vierten Teil („Shalom“, „Ganzheit“), um die Wiederbegegnung mit erneuter Liebesbeschwörung, doch durch die Erfahrung vorangegangener Todesahnung auf einer anderen Ebene stehend. Die Handlung lässt sich in groben Zügen so beschreiben, doch vollzieht die Erfahrung des Lesens einen gänzlich anderen Weg. Nicht die Geschichte bestimmt den Gang der Zeit, sondern die Konstellation von Worten, in einem Wechselspiel von Wiederholungen und Bildern. Ritualisierte Formeln lösen sich immer wieder aus der Handlung heraus, lassen Bilder entstehen, Beschwörungen, Wahrnehmungsverdichtungen, zeitliche Zuspitzung oder Entleerung. Auf diese Weise verhalten sich die Form des Erzählten und die Erzählform nicht deduktiv, sondern organisch zueinander, in einem

Prozess wechselseitiger Durchdringung, der dennoch beide Ebenen getrennt wahrnehmbar lässt. Es mag treffend erscheinen, wenn Zender die vier Teile mit den Jahreszeiten vergleicht, denn sie stehen nicht nur symbolisch für einen Erfahrungs- und Reifungsprozess, sondern im Sinne der Chaostheorie auch für die Unberechenbarkeit des Wandels, der prinzipiell komplexer ist, als uns vier Begriffe für vier Abschnitte des Jahres zu suggerieren vermögen. Ähnlich wie im Text, verhalten sich in Zenders Musik formaler Rahmen und Zeitgestalt zueinander. Die vierteilige Form von *Shir Hashirim* folgt der Dramaturgie der Erzählung, durchaus im theatralischen Sinne, musikalisch zu vollziehen, was dramaturgisch geschieht. Auf mehreren Ebenen findet sich die theatralische Dimension der Musik. Zum einen in der Anlage der vier Teile und ihren vier Unterabteilungen, die je die Stationen der Erzählung nachvollziehen. Selbstgespräch, Dialog, Kommentar – chorisch oder instrumental – und musikalische Reflexion folgen dem Lauf der Erzählung. Zudem werden den beiden Solisten je ein Instrument beigefügt, der Braut eine Soloflöte, dem Bräutigam eine Posaune. Wie eine Spur des Unbewussten verhalten sie sich zu dem Gesang der Protagonisten, unterstützend, sich lösend, antizipierend, haltend, sprechend, schweigend, und immer wieder – durch Hinzufügung des Ringmodulators – einen klanglichen Raum öffnend, der sich vernetzen und verzweigen kann, wie es Zenders Harmonik in ihrer inneren Vielheit zueigen ist. Als weiteres theatralisches Element gibt es eine raumklangliche Dimension, die sich aus der Dramaturgie der Erzählung erklären läßt. So verlässt die Stimme des abwesenden Bräutigams im dritten Teil die

Bühne, um außerhalb des Konzertraumes in der Ferne zu ertönen, ebenso wie einige Orchestermusiker, die im Saal positioniert sind. Und im vierten Satz singt er zwar wieder auf der Bühne, doch in großem Abstand zur Sängerin gehalten. Nicht um Rückkehr geht es hier, sondern um ein Allgemeines, um „Ganzheit“, wie es auch der Titel des vierten Teils beschreibt. Wobei „Ganzheit“ sich in der Komposition in Form von Vielheit artikuliert, als die Überlagerung und Gleichzeitigkeit vormals getrennter Ebenen, in Sprachbehandlung und Musik. Auch das harmonische Geschehen durchläuft, parallel zu den Teilen, einen dramaturgischen Prozess, der von anwachsender Komplexität gezeichnet ist. Entfaltet sich in den ersten Teilen die spektrale Fächerung weitgehend auf Basis temperierter Halbtönigkeit, so wird die lineare Ebene selbst zunehmend mikrotonal differenziert. Der sich verzweigende spektrale Klangraum findet seinen Widerpart im sich gleichsam verzweigenden mikrotonalen Innenraum. Und schließlich findet auch auf der Ebene musikalischer Gestalten eine zunehmende Überlagerung und Polyphonisierung statt, die dazu führt, dass die vorrangige Erfahrung des Nacheinanders in den ersten Teilen umkippt in eine der Gleichzeitigkeit im letzten Teil.

Zuspitzung, Verdichtung, zunehmende Komplexität in Harmonik und Zeitgestalt – auf diese Weise lässt sich die dramatische Dimension der Komposition im Verhältnis zum Text erklären. Und dennoch vollzieht die Musik einen Weg, der über diese Ebene hinausgeht und aus der nachvollziehenden Zeiterfahrung eine generelle Zeiterfahrung ableitet, oder – umgekehrt beschrieben – in einem generellen Zeitmodell ein besonderes entstehen lässt. Zwei Protagonis-

ten haben einen Reifungs- und Wandlungsprozess durchlaufen, und die Musik reflektiert das Phänomen der Wandlung mit seinen innermusikalischen Mitteln nochmals losgelöst von Geschehen. Ein tragender Begriff für Zenders Zeitmodell ist der der „Gestalten“, oder auch „Objekte“, wie er sie ebenfalls nennt. Sie verhalten sich zur Architektur der Komposition wie die Worte des biblischen Textes zu seinem Inhalt. Sie lösen sich heraus, entwickeln ein Eigenleben, erzeugen Schleifen, verschwinden, tauchen wieder auf, lassen anderes nachfolgen usw. Unendlich verzweigt wirkt das Geflecht von Gestalten. Weder kann man sie halten, ebenso wenig vergessen. Zenders kompositorisches Prinzip ließe sich als die Generierung kontrolliert unkontrollierbarer Prozesse beschreiben. Ein scheinbarer Widerspruch, der sich auflöst, wenn die Bedingungen eines zeitlichen Prozesses losgelöst von seiner jeweiligen Realisierung betrachtet werden, wie es auch in jedem naturhaft chaotischem Vorgang der Fall ist. Wer weiß schon, wie ein Baum wachsen wird, selbst wenn man weiß, dass er nach oben wachsen und sich verzweigen wird? Zender symbolisiert die Zeitstruktur mit einem Zahlenschema, in dem das Weiterzählen ebenso vorkommt, wie das Wiederholen bereits genannter Zahlen. Doch die Zahlen stehen nicht für Proportionen, sondern symbolisieren lediglich eine kompositorische Gestalt, unabhängig von ihrer Beschaffenheit. So ist geregelt, wann etwas wieder vorkommen wird, nicht aber, wie es sein wird. Generell entsteht auf diese Weise eine Form der steten Anreicherung und Rekursion, aber ebenso eine Form des zeitlichen Entfernens, da jedes neue Element die vorangegangenen relativiert, vergleichbar evolutionären Prozessen. Zender

selbst vergleicht dieses Verfahren mit einer offenen Rondoform, und beim Hören der Musik ist das unmittelbar nachvollziehbar. Immer wieder erwächst aus der Fasslichkeit sich wiederholender Elemente ein labyrinthischer Wachstumsprozeß, in dem sich das Hören verzweigt, aber nicht verliert, da ein tragendes Prinzip jener Komplexität die Erinnerung ist. Erfahrungen menschlicher Wahrnehmung und innermusikalische Autonomie berühren einander in diesem Denken. So einleuchtend das Regelwerk der Zeit ist, so schwer lässt es sich in der Partitur präzise verorten, wenngleich man meint, es überall zu finden. Doch ist die Verwirrung Teil des Verfahrens. Das Wechselspiel von Wiederholung und Erneuerung vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig, und es betrifft – im Sinne der Selbstgleichheit - das kleinste Element ebenso wie großflächige Verläufe. So mag man von Anbeginn den Eindruck haben, Elemente wieder erkennen zu können, um sich doch in einem zeitlichen Gang der Musik zu verlieren, der ins Unbekannte führt.

„Koan“ - so betitelt Zender ein orchestrales Zwischenspiel am Ende des dritten Teiles. Einundachtzigmal wird eine musikalische Keimzelle wiederholt, immer verwandelt, nie aufgelöst, das Suchen vergessend, ebenso wie das Erklären. Eine Bewegung scheinbar unendlichen Tastens, die der Musik eine Schönheit verleiht, über die man eigentlich keine Worte verlieren will. „Die Braut reitet auf einem Esel, den der Bräutigam führt.“ Vielleicht ist das einfach eine Musik über die Liebe. Doch dem liebenden Subjekt steht keinerlei Zeichensystem zur Verfügung. (Roland Barthes). Es entwickelt sich ein neues.

Isabel Mundry

“Shir hashirim ashira li shlomo”, the “Song of Songs” is heard at the beginning, sung in Hebrew, the title. At first, written in the score, a Koan, a Zen Buddhist maxim. A monk asked Shuzan Shonen: What is Buddha? Shuzan answered: “The bride rides on a donkey lead by the bridegroom.” But what song, what songs? Do the first measures refer to something that follows or to itself; are they a beginning, or an end, or can they not even be grasped by such concepts? And what does the Koan mean, of itself, and in its relationship to the music? Does the music lead us to an understanding of the text, or the text to comprehend the music? Or is it perhaps not even a matter of explaining either system, text or music? In sound and words the first pages of the score set forth a riddle, which remains throughout the whole composition. And yet, it is a significant experience of listening, to forget, though totally conscious, that it could be a matter of actively looking for solutions.

The composition *Shir Hashirim* is basically open, but it is not undefined. It is a result of Hans Zender's reflections over a period of many years concerning technical, compositional questions, which have led to an independent system of harmonics, here carried out for the first time. His works since then all have an unmistakable compositional stamp. Zender's style might have been influenced by his dual musical insights, due to his contradictory experience of also being a conductor, and confronting a different dimension of listening than would be demanded by a serial system, a tradition he shares as a composer.

If the serial system implies a certain neutrality and coordination of the intervals within the framework of a generalized chromaticism, Zender's harmonics focus on the characteristics of an individual tone, on the spectral dimension of resonant participation, which lends his work its specific color. Yet Zender never abandons the terrain of tempered atmosphere. The polarity of chromaticism or spectrum is dissolved to the benefit of a system that unites both versions and permits the aperture to Microtonality. Zender's harmonics are based on the attainment of circular modulation, without the necessity of being dominated by electronics. Each tone is enhanced by a second one, either as an audible interval or an unnoticeably attached sinus frequency, as occasionally occurs in *Shir Hashirim* through the use of an additional keyboard with an attached ring modulator. By way of playing both sounds together, two additional frequencies are achieved, and the two initial frequencies are then either added to these or subtracted from them. Then, out of the two newly created intervals, new tonal sums and differences are generated. Thus, in each individual tone, a multidimensional dimension emerges: an additional second tone, as well as the sum or difference tones, which seem almost to grow quasi-naturally out of the set intervals. The resultant harmonics operate in primarily two directions. On the one hand, it is concentrated on the moment, since the individual tone – unlike with the serial system – is not derived from a shifting system, but unfolds its own characteristics according to a general, regulated pattern. However, in this way, it also creates a harmonious space, relegated to an open field of possible references, creating an overall impression of an unend-

ing network of possibilities. The joining of individual tones within their possible space permits the moment to proscribe its potential future as well as its potential memory. Zender's tonal language in its innermost is time-bound, but at the same time it refers to something universal, whereby the harmonics seem to excavate that which is within each tone: its physical requisites. That is why, anchored in the harmonics can be found the general impression of remembrance, of music as experience, released from the individual work. Sound physics, music-historical knowledge, and Zender's own personal tonal language permeate one another in this music. And perhaps this is the reason that the first measures of *Shir Hashirim* create the impression of a deeply enscenced memory, even though this music seems at the same time quite unknown and completely new.

A complex interplay of distinct shape and temporal progress can also be found at the formal level of the composition. Harmonics and temporal shape seem by Zender to be bound up in the same vision, even though the different techniques can be described autonomously. The composition *Shir Hashirim* preceded Zender's preoccupation with Chaos Theory. It is one of its achievements, that he was able to simulate with calculation, what heretofore had been deemed naturally chaotic and uncontrollable. Yet it seemed of less interest to the composer to find formulae for the unpredictable, than to newly define the relationship between commitment and ambiguity. Thus there appears to be no contradiction that, in the strict, symmetrical division of *Shir Hashirim* into four parts, which are themselves divided into four parts, there can nevertheless be completely

asymmetrical processes, which are not determined from without, but rather, in the sense of chaotic processes, are developed from within. Understanding the temporal shape of Zender's composition can be achieved by a closer look at the composed text. A narrative is told, that relates a plot by means of before and after. It is about longing, approaching and meeting the loved one in the first part ("Jishaqueni", "Er küsse mich"), and the cultural-social dimension of love in the second part, with feast and marriage ritual ("Al Mishkabi", "Auf dem Lager"), the nightmare-like disappearance of the bridegroom in the third part ("Lo Jaditti", "Ich erkenne nicht"), and ultimately, in the fourth part ("Shalom, Ganzheit"), the meeting again with renewed affirmation of love. Yet, because of the past awareness of death, the relationship is on a higher level. The narrative can be outlined in this rather roughshod manner, yet the experience of reading affects us in a completely different way. It is not the narrative that determines the passage of time, rather the constellation of words, in an interplay of repetitions and images. Ritualized formulae emerge repeatedly from the plot, permit images to arise, incantations, concentrated observations, temporal expanse or release. In this way, the form of the narrative and the narrative form relate to each other not deductively but organically, in a process of mutual penetration, which permits the perception of both levels independently. It may be significant that Zender compares the four parts to the four seasons, because they not only symbolize experience, but also a maturation process, and, with reference to Chaos Theory, the incalculability of change, which, in principle, is much more complex than four concepts for four parts of the year could

ever suggest. As in the text, in Zender's music the formal frame and temporal shape stand in relationship to each other. The four parts of *Shir Hashirim* follow the dramaturgy of the narrative, entirely in a theatrical sense, carrying out musically what occurs dramatically. The theatrical dimension of the music can be found on several levels: first, in the construction of the four parts and their four internal divisions, each of which refer to the stations of the narrative. Monolog, Dialog, Commentary – either choral or instrumental – and musical reflection follow the direction of the narrative. In addition, both soloists are each accompanied by an instrument, the bride by a solo flute, the bridegroom, by a trombone. The instruments seem like a breath of the unconscious in reference to the songs of the protagonists, supporting, dissolving, anticipating, pausing, speaking, keeping silent, and again and again, by way of the Ring modulator, opening a tonal space, which can create a network and branch out, a trademark of Zender's style in its internal diversity. A further theatrical element is the spatial, tonal dimension, which can be explained by the dramaturgy of the narrative. Thus the voice of the absent bridegroom has left the stage in the third part, to be heard in the distance, outside the concert hall, similar to some of the orchestra musicians, who are positioned in various places within the hall. And in the fourth movement, the bridegroom returns to sing on stage again, yet at quite some distance from the female singer. Here it is not a question of a return, but rather of something universal, of completeness, as the title of the fourth part suggests. Wholeness is here expressed in the composition by variety, as the overlaying and simultaneity of previously separated

layers, in the treatment of speech and music. The harmonic incidents, parallel to the parts, also go through a dramatic process, defined by increasing complexity. While in the earlier parts the spectral layers fan out mainly on the basis of tempered half-tones, the linear plane itself becomes increasingly and microtonally differentiated. The spectral, spatial realm of sound extending outward, finds its adversary in the equally branching out, microtonal inner space. Ultimately, at the level of musical forms, an increased overlaying and polyphony occurs, which causes the dominant effect of experiencing successive events in the first parts, replaced by simultaneity in the last part.

Sharpening, compression, heightened complexity in harmonics and temporal space: the dramatic dimension of the composition in relationship to the text can be explained in this manner. And yet the music proceeds along a path which rises above this level, and derives a general temporal experience out of the actual temporal experience, or described in opposite terms: from a general temporal model, permits a particular temporal experience to occur. Two protagonists experience a maturation and transformation, and the music reflects the phenomenon of transformation by way of internal musical means, which are released out of the action. The primary idea behind Zender's model of time is one of forms, or objects, as he calls them. They relate to the architecture of the composition like the words of the biblical text to the content of the narrative. They release themselves, develop a life of their own, are polished, disappear, reappear, create other possibilities, etc. The ramifications and textures are vast

and unending. You cannot hold them fast, nor can you forget them. Zender's compositional principle can be defined as the generating of controlled, uncontrollable processes, a seeming contradiction, which evaporates when the demands of a temporal process, released from its realization, are closely observed, as is also the case in every naturally chaotic occurrence. Who knows exactly how a tree will grow, even if one knows that it will grow upwards and branch out? Zender attempts to symbolize the structure of time by an arrangement of numbers, where counting forward takes place as frequently as repetitions of previously occurring numbers. But the numbers do not represent proportion, they merely symbolize a compositional form, independent of its nature. It is thus precisely determined, when something will reoccur, but not what it will be. In general, there occur forms of continuous enrichment and recursion, but also a form of temporal distancing, indeed every new element relates to the former, comparable to evolutionary processes. Zender himself compares this process to an open rondo form, and this becomes evident when listening to the music. Again and again, out of the comprehensibility of repeated elements, a labyrinthine growth process occurs, where hearing branches out, but is not lost, since a pervading principle of this complexity is memory. Experiences of human perception and internal, musical autonomy touch upon each other within these thoughts. As evident as is the regulative use of time, it is nevertheless difficult to locate it with any precision in the score, even if one feels that it is everywhere present. Yet the confusion is part of the process. The interplay of repetition and renewal occurs on various levels simultaneously, and, with

reference to equanimity, concerns the smallest element as well as larger, spatial proportions. Thus from the beginning, though one has the impression of recognizing certain elements, at the same time one loses oneself in the temporal progress of the music, propelling us toward the unknown.

"Koan" - This is Zender's title for an orchestral interlude at the end of the third part. A musical germinal-cell is repeated eighty-one times, ever transformed, never dissolving, forgetting to seek, or search for explanations. A movement of apparent, infinite groping, which lends the music such beauty, that one does not need to elaborate by words. The bride rides on a donkey that the bridegroom leads. Maybe this is simply music about Love. But there appears to be no sign system available to the loving subject. (Roland Barthes). A new one evolves.

Isabel Mundry

« Shir hashirim ashira li Shlomo » – le Cantiquedes Cantiques – au début de la partition, le titre même de l'œuvre est entonné en hébreux. En exergue, inscrit dans la partition, un Kôan, une aporie du bouddhisme zen. Un moine interrogea Shuzan Shonen : « Qu'est-ce que Bouddha ? » Shuzan lui répondit : « L'épouse à cheval sur un âne conduit par l'époux. » Mais quel cantique, quels cantiques ? Les premières mesures renvoient-elles à un événement précédent ou à elles-mêmes ? Sont-elles commencement ou achèvement ? Ces mesures restent-elles insaisissables par ces notions ? Et quelle est la signification du Kôan en soi et de quel ordre est la nature de son rapport à la musique ? La musique nous permet-elle de saisir le texte ou est-ce le texte qui nous permet de saisir la musique ? L'intention n'est-elle nullement celle de permettre aux systèmes de l'écriture et de la musique de se définir l'un par rapport à l'autre ? Dès les premières pages, les sonorités et les paroles confèrent à cette partition un caractère énigmatique, qui, à aucun moment ne se perd dans le tout. Et pourtant, l'une des expériences marquantes au cours de l'audition, est d'oublier, dans un état pleinement conscient, qu'il pourrait s'agir de partir à la recherche de solutions.

L'œuvre *Shir Hashirim* est par essence ouverte, sans pour autant être indéterminée. L'œuvre a été précédée d'une réflexion menée par Hans Zender sur plusieurs années autour de questions en lien avec la technique de la composition, une réflexion qui aura abouti à la conception d'un système harmonique particulier, mis pour la première fois en

œuvre dans cette partition et conférant un caractère particulier à toutes ses compositions qui depuis ont vu jour. Le système harmonique de Zender semble être influencé par ce double regard porté sur la musique, par cette expérience contradictoire, qui, en tant que chef d'orchestre, le place devant une autre dimension de l'écoute, différente de celle requise par le système sériel, une tradition dans laquelle s'inscrit également son travail de compositeur. Alors que la musique sérielle implique une neutralité et une mise à égalité des intervalles dans le cadre d'un chromatisme généralisant, le système harmonique de Zender, quant à lui, est tourné vers les particularités d'une sonorité isolée, vers sa dimension spectrale et les vibrations de ses harmoniques qui lui confèrent une couleur spécifique. Et pourtant, jamais Zender ne quitte ce faisant le terrain de l'accord tempéré. La polarité entre chromatisme et spectre sonore s'annule au profit d'un système réunissant les deux versions et permettant une ouverture sur la microtonalité. L'harmonie de Zender repose sur les acquis de la modulation en anneau, sans pour autant rester sous l'emprise de l'électronique. À chaque son vient se rajouter un deuxième son, soit sous la forme d'un intervalle audible ou encore par une fréquence sinusoïdale rajoutée imperceptiblement, comme par moments dans *Shir Hashirim* moyennant l'utilisation d'un clavier raccordé à un modulateur en anneau. La rencontre des deux timbres engendre deux nouvelles fréquences, les deux fréquences initiales venant s'ajouter et se soustraire. Et à partir de ces nouveaux intervalles, de nouvelles sonorités peuvent être générées par la somme et la différence des fréquences. Ainsi, chacun des sons recèle une plu-

ridimensionnalité : une deuxième sonorité rajoutée, ainsi que les sons issus de la somme et de la différence des fréquences qui paraissent presque surgir tout naturellement de l'intervalle impliqué. L'harmonie qui en découle agit principalement dans deux directions. D'une part, elle est centrée sur l'instant, au cours duquel la sonorité isolée ne découle pas, comme dans le système sériel, d'un système dominant, mais déploie à chaque fois, et suivant une loi générale, ses propres caractéristiques. Par ailleurs, cette sonorité instaure un espace harmonique et renvoie à un vaste champ référentiel, l'impression générale étant celle d'un réseau extrêmement dense. Le chevauchement entre chaque sonorité et ses espaces sonores possibles confère à l'instant à la fois un avenir et un souvenir potentiels. En son for intérieur, le langage sonore de Zender s'inscrit dans une temporalité tout en renvoyant à quelque chose de plus universel, l'harmonie dépouillant, en quelque sorte, chaque timbre de tout ce qui lui est inhérent : ses propriétés physiques. Ainsi, l'impression générale d'un souvenir s'instaure dans l'harmonique, la musique étant vécue et détachée de l'œuvre en elle-même. Matérialité sonore, connaissance de l'histoire de la musique et langage sonore personnel s'enchevêtrent dans cette musique. Cela explique peut-être pourquoi les premières mesures de *Shir Hashirim* semblent faire ressurgir un souvenir profondément enfoui et non localisé tout en donnant l'impression à l'auditeur d'être confronté à une musique aussi inconnue que nouvelle.

Sur le plan formel, la partition affiche également un jeu complexe entre configuration distincte et progression temporelle. Dans l'œuvre de Zender,

l'harmonie et la temporalité semblent obéir à une même vision, bien que les techniques correspondantes puissent être décrites de manière autonome. La composition *Shir Hashirim* est l'aboutissement d'une réflexion menée par Zender sur la théorie du chaos. Un domaine dans lequel l'une des avancées permet de faire des simulations pour des phénomènes considérés jusque-là, comme étant, par définition, animés par un chaos naturel et donc incontrôlables. L'intention première du compositeur semble moins être celle de rechercher des formules pour l'imprévisible, que de chercher à redéfinir le rapport entre contrainte et indétermination. La disposition strictement symétrique de *Shir Hashirim* avec quatre parties sous-divisées, à leur tour, en quatre parties, ne paraît donc nullement contradictoire, puisqu'elle dévoile des processus parfaitement asymétriques, non prédéterminés, qui à l'image des processus chaotiques suivent une évolution intérieure. La lecture du texte mis en musique permet de mieux cerner la position assumée par Zender dans sa composition. C'est un récit dont le déroulement présente un avant et un après. La première partie gravite autour de la nostalgie, du rapprochement et de la rencontre amoureuse (« Jishaqueni », « Er küsse mich » / « Qu'il m'embrasse »), la seconde porte sur la dimension socio-culturelle de l'amour avec la fête et le rituel nuptial (« Al Mishkabi », « Auf dem Lager » / « Sur la couche »), la troisième relate la disparition cauchemardesque de l'époux (« Lo Jaditti », « Ich erkenne nicht » / « Je ne reconnais point ») et pour terminer, une quatrième partie (« Shalom », « Ganzheit » / « Plénitude »), autour d'une nouvelle rencontre avec l'invocation amoureuse renouvelée, et qui, au len-

demain de l'expérience de la mort, se situe sur un autre plan. Le déroulement du récit pourrait ainsi se faire très sommairement et pourtant l'expérience de la lecture emprunte un chemin diamétralement différent. Ce n'est pas l'histoire qui détermine le cours du temps, mais la disposition des mots, alternant entre répétitions et images. De temps à autre, des formules rituelles jaillissent de l'action, évoquent des images, des conjurations, intensification des perceptions, culmination temporelle ou vacuité. Ainsi, le rapport entre le récit en lui-même et sa forme n'est pas discursif, mais intrinsèque, inscrit dans tout un enchevêtrement, permettant pourtant de discerner distinctement les deux niveaux. Il semble y avoir une certaine pertinence lorsque Zender compare les quatre parties avec les saisons, car elles ne symbolisent pas seulement le processus de l'expérience et de la maturation, mais dans l'idée de la théorie du chaos, l'imprévisibilité de l'évolution, qui, par principe, est plus complexe que ne le semble suggérer les quatre notions pour les quatre saisons. Dans l'œuvre musicale de Zender, le cadre formel et la temporalité entretiennent le même type de rapport que dans le texte. La forme quadripartite de *Shir Hashirim* suit la trame dramaturgique du récit, au sens théâtral, afin de transposer sur le plan musical les événements situés sur le plan dramaturgique. La dimension théâtrale de la musique est présente à plusieurs niveaux. Il y a d'une part, la disposition des quatre parties et des quatre subdivisions permettant de retracer chaque étape du récit. Monologue, dialogue, commentaire – par le chœur ou le corps instrumental – et réflexion musicale suivent le cours du récit. Par ailleurs, chacun des deux solistes est doublé d'un instrument,

l'épouse, d'une flûte solo, l'époux, d'un trombone. Au regard du chant des protagonistes, les instruments constituent une sorte de trace de l'inconscient, ils sont un support, se détachent, anticipent, maintiennent, conversent, gardent les silence et, à intervalles réguliers - à travers l'ajout du modulateur en anneau – ouvrent un espace sonore, générant un réseau, des ramifications, l'une des caractéristiques de l'univers harmonique plein de diversités intérieures de Zender. La dimension spatiale et sonore représente un élément théâtral supplémentaire issu de la dramaturgie du récit. Au cours de la troisième partie, la voix de l'époux absent quitte la scène pour retentir au loin, à l'extérieur de la salle de concert, de même que certains musiciens de l'orchestre qui se retrouvent disposés dans la salle. Dans la quatrième scène, bien que chantant de nouveau sur la scène, il maintient une grande distance entre lui et la chanteuse. Il n'est pas question ici d'un retour, mais de quelque chose de général, d'une « plénitude » (« Ganzheit »), comme l'indique le titre de la quatrième partie. La plénitude s'articule dans la composition sous la forme de la pluralité, par la superposition et la simultanéité de plans auparavant séparés et par le traitement du langage et de la musique. Parallèlement aux quatre parties, les événements situés sur le plan harmonique traversent également un processus dramaturgique, caractérisé par une complexité croissante. Tandis que dans les premières parties, l'éventail spectral se déploie dans une large mesure sur la base de la semi-tonalité tempérée, le niveau linéaire, quant à lui, est de plus en plus différencié sur le plan microtonal. À l'espace sonore spectral qui se ramifie correspond un espace intérieur microtonal également

ramifié. Et pour terminer, une superposition et une polyphonie croissante s'instaurent sur le plan des éléments musicaux musicales, provoquant un basculement de l'expérience précédente de la succession des premières parties à une simultanéité dans la dernière partie.

Culmination, densification, complexité croissante du système harmonique et de la temporalité – telle pourrait être l'explication de la dimension dramatique de la composition par rapport au texte. Et pourtant, la musique suit un cours qui dépasse ce plan, permettant de faire émaner une expérience du temps perceptible à partir d'une expérience du temps générale, ou inversement, laissant surgir à partir du modèle temporel général un modèle particulier. Deux protagonistes viennent de vivre l'expérience de la maturation et de la transformation, un phénomène une nouvelle fois reflété à travers la musique avec les moyens qui lui sont inhérents et abstraction faite de l'évènement. Une notion fondamentale dans le contexte du modèle temporel de Zender est celui des « Gestalten » / « configurations », ou encore « Objekte » / « objets », autre désignation choisie par le compositeur. Ces configurations / formes entretiennent un rapport à l'architecture de la composition à l'image de celui établi entre le texte biblique et son contenu. Ces configurations se détachent, développent leur propre vie, produisent des boucles, disparaissent, réapparaissent, donnent suite à autre chose, et ainsi de suite. L'enchevêtrement des configurations semble se ramifier à l'infini. Elles sont aussi insaisissables qu'inoubliables. Le principe de composition de Zender semble s'appuyer sur la genèse contrôlée de processus incontrôlables - une apparente contradiction qui se

dissipe lorsque le contexte d'un processus inscrit dans la durée est considéré une fois détaché de sa réalisation correspondante, ce qui vaut également pour tout évènement naturellement chaotique. Nul ne sait comment se poursuivra la croissance de l'arbre, et pourtant, on sait qu'il poussera vers le ciel et qu'il se ramifiera. Zender symbolise la structure temporelle avec un schéma de nombres, dans lequel on retrouve aussi bien la poursuite du dénombrement que la répétition de nombres déjà cités. Les nombres cependant ne renvoient pas à des proportions, mais symbolisent uniquement une forme de composition, indépendamment de sa constitution. Ainsi, il est bien précisé quand un évènement se reproduira, mais non comment il se présentera. De manière générale, on est confronté à une sorte d'enrichissement et de récursion perpétuels, mais également à une sorte d'éloignement temporel, dans la mesure où tout nouvel élément relativise celui qui l'a précédé, phénomène comparable aux processus évolutionnaires. Zender lui-même compare cette technique avec la forme ouverte d'un rondo, et en écoutant cette musique cela est directement concevable. Régulièrement, l'appréhension d'éléments répétés engendre un processus de croissance labyrinthique, dans lequel se ramifie l'écoute, sans pour autant se perdre, l'un des principes porteurs de cette complexité étant le souvenir. Dans cette approche, les expériences de la perception humaine et l'autonomie inhérente à la musique se touchent. Autant le dispositif du temps semble évident, autant il est difficile de le situer précisément dans la partition, malgré l'impression de le retrouver partout. Et pourtant, la confusion semble inhérente à la démarche. L'alternance entre répéti-

tion et renouvellement se joue simultanément sur différents plans et cela concerne – dans l'esprit de la similarité – autant le plus petit élément que les grandes lignes. Dès le commencement, on semble pouvoir identifier des éléments et pourtant, on finit par se perdre dans l'évolution temporelle de la musique qui conduit à l'inconnu.

« Kôan » est le titre donné par Zender à un interlude orchestral à la fin de la troisième partie. Une cellule musicale est répétée quatre-vingt une fois, sans cesse métamorphosée, jamais résolue, oubliant l'objet de sa recherche ainsi que le commentaire. Le mouvement d'un tâtonnement visiblement infini confère à la musique une beauté sur laquelle il est préférable de garder le silence. « L'épouse à cheval sur un âne conduit par l'époux. » Serait-ce une musique sur l'amour, tout simplement ? Et pourtant, selon Roland Barthes, le sujet amoureux n'a aucun système de signes à sa disposition. Il s'en construit un nouveau.

***Shir Hashirim* – Das Lied der Lieder**

Shir Hashirim, Das Lied der Lieder, ist eine der fünf “Megilot” - der Heiligen Rollen, die Bestandteil der hebräischen Bibel sind. Es geht hierbei um eine zeitlose Allegorie der Beziehung zwischen HaShem (dem „Gott“) und dem Volk Israel, dargestellt als Liebe zwischen einem Mann und einer Frau. Das Lied der Lieder wird anlässlich des Pesachfestes, das in Erinnerung an die Befreiung des jüdischen Volkes aus der ägyptischen Gefangenschaft gefeiert wird, rezitiert.

***Shir Hashirim* – The Song of Songs**

Shir Hashirim, The Song of Songs, is one of the five “Megilot”, or Sacred Scrolls, that are part of the Hebrew Bible. It is a timeless allegory of the relationship between HaShem (“God”) and the People of Israel, in terms of the love between a man and a woman. It is recited on “Pesach”, the Holiday that celebrates the liberation of the Jewish People from slavery in Egypt.

***Shir Hashirim* – Le Cantique des Cantiques**

Shir Hashirim, Le Cantique des Cantiques est l'un des cinq *méguillot*, rouleaux sacrés qui constituent la bible hébraïque. Il porte sur l'allégorie éternelle des relations entre *HaShem* (« Dieu ») et le peuple d'Israël, symbolisé par l'amour célébré entre un homme et une femme. Le Cantique des Cantiques est récité à l'occasion de la célébration du jour de Pessah, la Pâque juive, en commémoration de la libération du peuple juif du joug égyptien.

Shir Hashirim – Lied der Lieder

Teil 1: „Jishaqeni“ – „Er küsse mich“

1. Satz

Chor

shir hashirim ashira li shlomo

Sopran (Braut)

Er küsse mich mit dem Hauch seines Mundes!

Chor

Ah, gut tun deine Brüste, mehr als Wein!

Gut tut deiner Öle Duft!

Ja, Öl ist dein Name!

Hingegossen:

darum lieben dich die Mädchen.

Sopran (Braut)

Brächte der König mich in seine Gemächer,

in seine dunkle innerste Kammer ...

Chor

Kreisen wollten wir,

über dir beben!

Mehr als Wein

rühmen wir deine Brüste –

geradeaus liebt man dich.

Zieh mich dir nach!

Geradeaus laufen wir! Sieh' dich vor!

Sopran (Braut)

Schwarz bin ich,

doch anmutig!
Schwarz bin ich,
und so: schön!

Töchter Jerusalems!

Wie Kedars Zelte!

Wie Salomons Zeltbehänge!

Starrt mich nicht an,

daß ich so schwarz bin:

mich traf ja die aufblitzende Sonne.

Chor

Uns gehört eine Schwester –

was tun wir mit ihr,

kommt sie ins Gerede?

Sie hat noch keine Brüste ...

Ist sie eine Mauer,

bau'n wir eine Silberzinne drauf.

Ist sie eine Pforte,

bau'n wir eine Zedernplanke davor!

Sopran (Braut)

Die Söhne meiner Mutter

sind wutentbrannt über mich!

Sie setzten mich,

zu hüten den Weinberg,

aber ich, meinen Weinberg,

den eigenen, habe ich nicht gehütet!

2. Satz

Sopran (Braut)

Zeig' mir doch deutlich,

- denn meine Seele liebt -

wo du weidest,

wo du lagerst am Mittag!

Was soll ich denn irren

unter den Herden deiner Genossen?

Tenor (Bräutigam)

Wenn du dir selbst nicht inne wirst,
du Schönste unter den Frauen,
geh hinaus, vor dich hin,
tripple den Trippeltieren nach!
Weide deine Böckchen
hinter den Lagern der Hirten!

Chor

Meiner Stute an Pharaos Wagen
vergleiche ich dich, Geliebte!
Schön dein Gesicht, mit Perlen geschmückt,
dein Hals, mit Korallen umhängen.
Ketten von Gold machen wir dir,
mit silbernen Tupfen.

Weilt der König in seinem Haus,
gibt meine Narde ihren Duft.
Ein Myrrhekissen ist mein Freund,
er ruht an meiner Brust.

Eine Traube, die mich bedeckt,
ist mein Geliebter für mich
in den Weingärten
En Gedis, des Befreiungsquells.

Tenor (Bräutigam)

Da, du Schöne, meine Freundin:
du bist schön, meine Freundin!
Deine Augen: Tauben!

Sopran (Braut)

Ah, du Schöner!
Du mein Freund!
Ach, angenehm reizvoll!

Beide (Braut und Bräutigam)

Ach unser Lager! Frisches Grün!
Unsres Hauses Pfosten: Zedern!
Unser Dach: Zypressen!

Tenor (Bräutigam)

Kommt der König
zu seinem Weinberg,
wohl bewacht,
nach Baal Hamon:
Tausend Stück Silber
nimmt er wohl ein
für Fruchtertrag,
seiner Früchte Preis!

Sopran (Braut)

Ah, doch mein eigener Weinberg
gehört mir allein!
Da, die tausend für dich, Schlomoh!
Zweihundert für die Wächter noch!

Tenor (Bräutigam)

Ach, angenehm,
du Schöne, meine Freundin,
du bist schön, reizvoll!
Die du dich gesetzt hast
in den Gärten, hochgeachtet,
Lass mich deine Stimme hören!

Sopran (Braut)

Geh! Geh weg!
Flieh, der Gazelle gleich,
Geliebter, der Hirschkuh gleich!
Fliehe auf Berge voll Wohlgeruch!

3.Satz

Sopran (Braut)

Ich, Blume der Ebene,
Lotos der Tiefe ...

Tenor (Bräutigam)

Ksosan a ben ha hohim
kin raya ti ben habanot.

Sopran (Braut) mit Chor

Wie ein Pfirsichbaum
unter wildem Gestrüpp:
So ist mein Freund unter den anderen!
In seinem Schatten
ist mein Begehrt,
da setz' ich mich nieder,
und seine Frucht ist süß
meinem Gaumen.
Er hat mich eingeführt
in ein Haus des Weins,
und seine Fahne
über mir: Liebe!

Stützt mich auf mit Rosinenkuchen!
Stärkt mich mit Äpfeln!
Denn matt bin ich von Liebe!

In seinem Schatten ist mein Begehrt,
und seine Frucht ist süß, ja süß.
Seine Rechte unter meinem Haupt,
seine Linke umschlingt mich.

Sopran (Braut)

Ich beschwöre euch,
ihr Töchter Jerusalems:
Bei den Gazellen,
bei den Hinden
des weiten, freien Felds:
stört nicht auf die Liebe,
solange sie glüht!

4. Satz

Tenor (Bräutigam)

Steh, auf, meine Freundin,
meine Schöne, geh' aus dir aus!
Denn sieh': Der Winter ist vergangen,
verflossen der Regen, weg ist er!
Die Blüten lassen sich seh'n im Land.
Die Zeit des Rebschnitts ist gekommen.
Die Stimme der Turteltaube
lässt sich hören bei uns.
Seine Frucht schwellt schon der Feigenbaum.
Die Rebenblüte gibt ihren Duft!

Chor

Horch! Da!
Die Stimme meines Geliebten!
Ja, da kommt er,
springt über Berge,
er hüpfte über Hügel,
gleich der Gazelle,
gleich dem jungen Hirsch.
Da steht er, da,
hinter der Mauer,
späht blitzend durchs Gitter.
Er gibt Antwort, mein Geliebter.

Ja, er spricht zu mir:

Tenor (Bräutigam)

Steh auf, steh auf,
meine Freundin, geh' aus dir aus!
Meine Taube in den Felsenritzen,
versteckt in der Steilwand!
Lass mich seh'n deine Gestalt,
lass mich hören deine Stimme!
Denn deine Stimme klingt gut,
und deine Gestalt ist schön!

Chor

Fangt uns kleine Füchse,
kleine Füchse!
Weinbergverderber!

Sopran (Braut)

Mein Geliebter ist mein,
und ich bin sein:
er, der auf Lotosblumen schwimmt.
Kreise, der Gazelle gleich, Geliebter,
dem Hirschkalb gleich
spiele auf Bergen voll Wohlgeruch!

Chor

Horch! Da!
Die Stimme meines Geliebten!
Ja, da kommt er,
springt über Berge,
er hüpf über Hügel,
gleich der Gazelle,
gleich dem jungen Hirsch.
Da steht er, da,
hinter der Mauer,

späht blitzend durchs Gitter.
Er gibt Antwort, mein Geliebter.
Ja, er spricht zu mir!

Teil 2 „Al Mishkabi“ – „Auf dem Lager“

1. Satz

Sopran (Braut)

Auf meinem Lager, des Nachts,
sucht' ich ihn, den meine Seele liebt,
und nicht fand ich ihn.

Aufstehn muss ich
und kreisen in der Stadt
auf Straßen und Plätzen –
dort sucht' ich ihn,
den meine Seele liebt,
sucht' ich ihn
und nicht fand ich ihn.

Mich doch fanden,
griffen die Wächter,
kreisend in der Stadt:
den meine Seele liebt –
sahst ihr ihn?

Vorbei an den Wächtern kam ich –
den meine Seele liebt,
da finde ich ihn –
halt' ihn fest –
nie mehr lass' ich ihn los,
bis daß ich ihn bring'
ins Haus meiner Mutter,
zur innersten Kammer,

zur dunklen Wohnung,
in der sie mich empfing.
Ich beschwöre euch,
ihr Töchter Jerusalems,
bei den Gazellen,
bei den Hinden des weiten, freien Felds:
stört nicht auf die Liebe, solange sie glüht.

2. Satz

Chor

Wer ist diese,
aufsteigend von der Wüste,
Rauchsäulen gleich
umdampft von Myrrhe und Weihrauch,
weg vom Staub der Städte?
Da! Das Lager Salomos,
ringsumher sechzig der Starken Israels!
Sal Schlomoh
sim gibbohim sabib lami gibbore Yisroel –
Alle bereit!
Ein Griff nur: das Schwert!
Bereit zum Krieg.
Jeder sein Schwert an der Seite
wegen des Schreckens in den Nächten.
hinni mittato!
Einen Tempel baute der König
aus Holz vom Libanon,
Schlomoh.
Seine Säulen: Silber,
Dach aus purem Gold!
Purpur der Thron,
mitten eingelegt: Liebe!
von den Töchtern Israels: Liebe!
Geht doch und seht,

Töchter Zions: Schlomoh,
König mit der Krone,
die ihm seine Mutter gab
am Tage seiner Hochzeit,
am Tage seiner Herzensfreude!
bamalk schlomoh bahatara.

3. Satz

Tenor (Bräutigam)

Da, du Schöne, Geliebte!
Deine Augen: Tauben,
hervorlugend hinter des Schleiers Pracht!
Deine Haare: eine Ziegenherde,
hochklettern den Berg Gilad!
Deine Zähne: eine Herde frischgeschorener
Schafe,
aufsteigend aus der Schwemme!
Alle zu zweit! Allein ist keines!

Chor

Alle zu zweit!
Allein ist keines!

Tenor (Bräutigam)

Deine Lippen: glutrot, glutrote Bänder!
Und dein Schweigen zielt dich!
Deine Schläfe hinter dem Vorhang:
Ritz des Granatapfels!
Dein Hals: Turm Davids!
Rundblickend
tausend Schilde an ihn gehängt:
alle Macht der Starken!

Sopran (Braut)

Ich gehe jetzt für mich,
zum Berg der Bittermyrrhe,
zum Weihrauchhügel,
bis da, wo der Tag atmet,
gefloh'n die Schatten.

Tenor (Bräutigam)

Deine beiden Brüste: zwei Kitz,
Zwillinge einer Gazelle, badend im Lotos!

Chor

Du bist schön, Geliebte,
kein Fehler ist an dir.

4.Satz

Tenor (Bräutigam)

Mit mir vom Libanon, Braut!
Mit mir vom Libanon komm!
Sieh umher von der Quelle des Amqah,
vom Gipfel des Snir, des Hermon!
Weg von den Höhlen der Löwen!
Weg von den Bergen der Panther!

Sopran (Braut)

Komm denn, Nord!
Wach auf nur, Süd!
Lass atmen meinen Garten!
Es fließen herab all seine Balsame.
Kommen soll mein Geliebter
in meinen Garten, genießen seine Früchte,
überreichlich reich.

Chor

Komm, Nord! Wach auf, Süd!
Lass atmen meinen Garten!
Kommen soll mein Geliebter
in seinen Garten!

Tenor (Bräutigam)

Ich komme in deinen Garten, Braut!
Sammle mir Myrrhen und Balsame!
Meine Waben kost' ich
mitsamt ihrem Honig,
meinen Wein schlürf' ich
mitsamt meiner Milch!

Chor

Esst, Freunde!
Betrinkt euch, Geliebte!

Tenor (Bräutigam), Chor

Festgebannt hältst du mich,
Schwester – Braut,
mit einem deiner Augen,
mit einem Glied deines Halsgeschmeids!

Chor

Honigseim träufen deine Lippen,
Honig und Wein
sind unter deiner Zunge!
Und dein Duft! – Esst, Freunde!
Libanonduft! – Betrinkt euch, Geliebte!

Tenor (Bräutigam)

Wie schön tun deine Brüste, Braut,
deine Brüste mehr als Wein,
die Düfte deines Salbols:
mehr als jeder Wohlgeruch!

Chor

Ein Garten, verschlossen,
ein Lager, verriegelt,
ein Quell, versperrt,
Tenor (Bräutigam)
du lässt frei – Paradies!

Tenor (Bräutigam), Chor

Da, Granatäpfel und Trauben,
ganz auserlesene Früchte!
Narden und Safran!
Kalmus und Zimt,
Bittermyrrhe, Aloë,
Weihrauchholz,
die allerbesten Balsame.
Ich esse die Waben,
trinke die Milch, Schwester Braut!
Ich esse die Braut den Wein esse
trinke die Milch Honig esse die Waben
Schwester den Wein Braut Wein
trinke Honig Braut!

Chor

Ah! der Quell der Gärten,
der Brunnen lebendigen Wassers
strömt herab vom Libanon.
Komm, Nord!
Wach auf, Süd!
Lass atmen meinen Garten!
Es fließe sein Balsam!
O, kommen soll mein Geliebter
in seinen Garten,
genießen seine Früchte,
überreichlich reich!

Teil 3 „Lo Jadatti“ – „Ich erkenne nicht“

1. Satz

Sopran (Braut)

Ich, schlafend –
mein Herz ist wach.
Ruf des Geliebten – er klopft:
„Mach mir auf, Schwester, Geliebte,
meine Taube, Gänze!
Denn mein Haupt ist voll Tau,
und meine Locken voll Tropfen der Nacht.“
Ich habe mein Kleid ausgebreitet –
wie sollte ich es wieder anziehen?
Ich habe meine Füße gewaschen –
was sollte ich sie schmutzig machen?
Mein Geliebter streckt aus seine Hand...

Tenor (Bräutigam)

Mach mir auf, Schwester, Geliebte,
meine Taube, Gänze!

Sopran (Braut)

...durch die Tür,
und meine Eingeweide schreien,
rauschen auf ihn zu...
Aufgestanden bin ich –
ich – zu öffnen meinem Geliebten.
Und meine Hände tropfen Myrrhe,
und meinen Fingern entströmt Myrrhenduft,
zum Hohl des Riegels ...
Ich öffne, ich – meinem Geliebten.
Und mein Geliebter ist –
abgebogen, vorbeigegangen.
Ich bin außer mir, entseelt,

bei seinen Reden!

Ich habe ihn gesucht und nicht gefunden.
Ich habe ihn gerufen, und er gab keine Antwort.
Hat mich nicht gehört.
Es fanden mich die Wächter,
die kreisen in der Stadt.
Die Wächter ... sie schlagen mich,
sie zerschlugen mich,
sie haben hochgehoben mein dünnes Tuch ...
weg von mir ...
die Mauerwächter!

Tenor (Bräutigam)

... meine Taube, Ganze!

Sopran (Braut)

Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems:
Findet ihr meinen Geliebten, sagt ihm:
Krank bin ich vor Liebe!

2. Satz

Frauenchor

Was ist dein Geliebter mehr
als irgendein Geliebter,
du Schönste unter den Frauen?
Was ist dein Geliebter mehr
als irgendein Geliebter,
daß du so uns hast schwören lassen?

Sopran (Braut) mit Frauenchor

Mein Geliebter ist glänzend weiß und rot,
rot wie Erde.
Eine hoch erhobene Fahne vor Tausenden!

Sein Haupt: Gold von feinstem Gold,
und seine Locken: Hügel an Hügel, rabenschwarz.
Seine Augen: Tauben auf Wasserböschungen,
in Milch gebadet, niedergelassen auf Fülle.
Seine Wangen: Terrassen voll Balsam,
Anhö'n voll würziger Kräuter.
Seine Lippen: Hyazinthen,
überlaufend von tropfendem Blütensaft.
Seine Hände: Walzen aus Gold,
besteckt mit Steinen aus Tarshish.
Sein Glied: glatt, geschmeidig, ein Elfenbeinzahn,
umringt von Saphiren, blau.
Seine Schenkel: Alabastersäulen,
fest gegründet auf Sockel von Gold.
Sein Leib: eine Libanonzedern.
Sein Inneres: Süßigkeit.
Sein Alles: höchst begehrenswert!
Das ist mein Geliebter, und das ist mein Genosse,
Töchter Jerusalems!

Frauenchor

Wohin ist dein Geliebter denn gegangen,
du Schönste unter den Frauen?
Wohin hat dein Geliebter sich gewendet,
und wo sollen wir ihn mit dir suchen?

Sopran (Braut)

Mein Geliebter ist hinabgestiegen in seinen Garten
auf die Balsamterrasse,
zu weiden in den Gründen,
zu sammeln Heilkräuter.
Mein Geliebter ist mein, und ich bin sein,
er, der auf Lotosblumen schwimmt.

3. Satz

Chor mit Chorsoli

Schön bist du, meine Freundin, wie Tirsha,
herrlich geschmückt wie Jerusalem,
furchtbar wie Fahnenumschwungene ...

Lass kreisen deine Augen weg vor mir –
sie machen mich bestürzt!

Deine Haare eine Herde Ziegen,
aufwallend aus dem Tal,
deine Zähne eine Herde Schafe,
aufsteigend aus der Schwemme,
alle zu zweit, allein ist keiner ...
deine Schläfe Spalt des Granatapfels,
hinter dem Schleier ...

Sechzig sind sie: Königinnen –
und achtzig Nebenfrauen –
und ohne Zahl die Mädchen ...

Tenor (Bräutigam)

Eine ist sie: meine Taube, meine Ganze!
Eine ist sie für ihre Mutter,
eine für sie, die sie gebar.

Chor

Es seh'n sie die Mädchen und preisen sie glücklich,
Königinnen und Nebenfrauen bejubeln sie laut:
Wer ist diese, aufsteigend wie Morgenröte,
schön wie des Mondes leuchtendes Weiß,
rein wie der Sonne glühendes Licht,
erschreckend furchtbar wie Gestirne,
Zeichen kreisender Gestirne?

Sopran (Braut)

In den Nussbaumgarten bin ich hinabgestiegen,
zu seh'n die Triebe im Talgrund des Baches,
die sprossende Rebe,
zu sehen die Blüten des Granatapfels ...
ich sehe nicht ...
ich erkenne nicht ...
lo jadatti

Teil 4 „Shalom“ – „Ganzheit“

1. Satz

Sopran (Braut)

Meine Seele versetzt mich –
meine Seele – in den Wagen –
versetzt mich – meine Seele –
Aminadibs!

[die folgenden Texte gleichzeitig]

Chor

Samatni markbot Aminadib
bidanima tobkram intamas
Kehr um, Shulamit,
damit wir dich schau'n!

Tenor (Bräutigam) mit Chor

Wie schön deine Füße in den Sandalen,
Tochter eines Freien!
Die Biegung deiner Schenkel
wie süßes Brot, Werk eines Meisters!
Dein fester, feuchter Schoß,
rundgeschlossener: wie der Mond –
nicht fehlen soll ihm der gemischte Wein!

Die Warzen deiner Brüste: zwei Kitz,
Zwillinge der Gazelle!
Dein Bauch: ein Weizenhaufen,
umsteckt mit Rosen!
Dein Hals: ein Turm! Elfenbeinzahn!
Deine Augen: Teiche in Heshbon
am Tor Bath Rabim!
Deine Nase: Turm des Libanon,
ausspähend nach Damaskus!
Dein Haupt auf dir: wie der Karmel!
Dein offenes Haar: wie Purpurschnecken –
ein Netz, umstrickend den König.

Sopran (Braut)

Was wollt ihr denn schauen bei der Shulamit
als den Drehtanz des Zweierlagers?
Ich ganz meinem Geliebten,
und auf mich, da treibt es ihn hin.

Tenor (Bräutigam)

Hör, du: dein Wuchs gleicht der Palme;
deine Brüste: Trauben.
Ich sag': ich besteig die Palme,
greife ihre Früchte!

Chor

Wie schön bist du,
wie lieblich angenehm,
Liebe in den Zärtlichkeiten!

Tenor (Bräutigam)

Ja, deine Brüste: Trauben,
dein Atem: Apfelduft.
und deine Küsse: bester Wein!

Sopran (Braut) mit Chor
Lieblich fließend,
in meinen Geliebten fließend,
noch im Schläfe fließend,
lieblich tropfend,
von den Lippen tropfend noch im Schläfe ...

2. Satz

Sopran (Braut)

Komm, mein Geliebter!
Hinaus ins offene, freie Feld!
Nachten wir in den Kofärbäumen!

Dann morgens früh in die Weingärten,
zu seh'n,
ob die Rebe schon sprosst,
ob die Blüte sich öffnet,
der Granatapfel blüht.
Da geb ich dir meine Brüste!
Die Liebesäpfel geben ihren Duft ...
Und an unsern Pforten: alle Kostbarkeiten,
alte und neue, mein Geliebter,
neue und alte.
Für dich hab' ich sie aufgespart. Ah!

3.Satz

[die folgenden Texte gleichzeitig]

Chor I

Wer gibt dich als einen Bruder mir,
der meiner Mutter Brüste sog?
Find' ich dich draußen: ich küsse dich.
Ich treib' dich hinein, ich lasse dich kommen

ins Haus meiner Mutter.
Ich lass' dich trinken, ja küssen
vom Wein die Würze, Gepresstes vom Granatapfel!

Chor II

Mi yittinka kachli yoniq shadé immi
... und niemand verachtete mich ...
in hagacha abika ilbet immi
... du lehrst mich, du stachelst mich an ...
aska miyain harak miasis rimmoni

Sopran (Braut)

Seine Rechte unter meinem Haupt,
und seine Linke umfängt mich.
Hisbati atkim, banot Jerushalaim,
matairu w'ma to riru athaba ad satichpats!

Tenor (Bräutigam)

Ksosana ben hahohim
kin rayati ben habanot.

4. Satz

Chor

Wer ist diese, aufsteigend aus der Wüste,
gestützt auf ihren Geliebten?
Stark wie der Tod ist die Liebe,
brennend wie die Hölle ihr Eifern.

Tenor (Bräutigam)

Unter dem Apfelbaum
hab' ich dich aufgestört,
dort hat dich geboren deine Mutter.

Chor

Stark wie der Tod ist die Liebe,
brennend wie die Hölle ihr Eifern.

Sopran (Braut)

Leg mich wie ein Siegel an dein Herz,
wie ein Siegel an deinen Arm!

Chor

Stark wie der Tod ist die Liebe,
brennend wie die Hölle ihr Eifern.

Tenor (Bräutigam)

Dort hat sie dich geboren,
unter dem Apfelbaum:
dort hab' ich dich aufgestört,
dich hat sie geboren, deine Mutter.

Chor

Große Wasser können nicht löschen die Liebe.
Deine Blitze: Feuerblitze, Flammen wie ...
Wilde Sturzfluten überfluten sie nicht!
Große Wasser können nicht löschen die Liebe.
Deine Blitze: Feuerblitze, Flammen wie ...

Sopran (Braut)

Leg mich wie ein Siegel an dein Herz,
ah, wie ein Siegel auf deinen Arm!

[die folgenden Texte gleichzeitig]

Chor

Wenn ein Mann den Schatz seines Hauses
darangibt zur Liebe: Man verspottete ihn!
Ah! Stark wie der Tod ist die Liebe.
Ihre Flammen: Feuerflammen!

Brennend wie die Hölle ihr Eifern.
Ah! Unter dem Apfelbaum
habe ich dich aufgestört!
Dort hat sie geboren, dich hat sie geboren,
ah, deine Mutter.

Sopran (Braut)

Ah, ich bin eine Mauer,
meine Brüste Türme!
Da bin ich geworden in seinen Augen
zu einer,
die erlangt hat Ganzheit!

Chor

Az hayiti benaw kmoset shalom!

Shir Hashirim – Lied der Lieder

Canto VIII
1992/1996

Text vom Komponisten unter Verwendung
einer Wort-für-Wort Übersetzung
von Wilhelm Fuhrmann
und Teilen des hebräischen Originaltextes.
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

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-Brisgau, Hans Zender fit ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Après avoir rempli des positions de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk ». Station de radiodiffusion de la Sarre, il travaillait, de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Hambourg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait du Radio-Kammerorkester (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.

Sylvain Cambreling

Wurde 1948 in Amiens/Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. 1981 bis 1990 Generalmusikdirektor des Brüsseler théâtre de la Monnaie. 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 Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg und seit 2004 regelmäßiger Gastdirigent der Opéra nationale de Paris. Zahlreiche internationale Auszeichnungen.

Sylvain Cambreling was born in Amiens, France. He received his training at the Paris Conservatoire. From 1981 to 1990 general artistic director of the théâtre de la Monnaie Brussels. With more than 70 operas and over 400 concerts Sylvain Cambreling 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 Symphonic Orchestra Baden-Baden and Freiburg in 1999 and since 2004 regular guest conductor of the Opéra national de Paris. Numerous international awards.

Sylvain Cambreling est né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il dirige à l'Opéra de Bruxelles. De 1981 à 1990 directeur artistique général du théâtre de la Monnaie 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 dirige régulièrement à l'Opéra national de Paris. Beaucoup de prix internationaux.

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: Barbara Zeisl Schoenberg
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

BEAT FURRER

Begehren

Petra Hoffmann
Johann Leutgeb
Vokalensemble NOVA
ensemble recherche
Beat Furrer
0012432KAI

BEAT FURRER

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012562KAI

OLGA NEUWIRTH

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012542KAI

ENNO POPPE

Interzone

Omar Ebrahim
Neue Vocalsolisten
ensemble mosaik
Jonathan Stockhammer
0012552KAI

BERNHARD LANG

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012532KAI

HANS ZENDER

Cabaret Voltaire
Mnemosyne – Hölderlin lesen IV

Salome Kammer
Klangforum Wien
Hans Zender
0012522KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour persuasion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

HANS ZENDER

Music to hear

Klangforum Wien
Hans Zender
0012262KAI

HANS ZENDER

Schuberts „Winterreise“

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI