



BERG | **SCHOENBERG**
Lyrische Suite | Verklärte Nacht
Suite lyrique | La Nuit transfigurée

ENSEMBLE RESONANZ
Jean-Guihen Queyras

Alban Berg (1885-1935)

Lyrische Suite

Suite lyrique / *Lyric Suite*

- | | | | |
|---|--|-------------------------|------|
| 1 | | I. Allegretto giovale | 3'11 |
| 2 | | II. Andante amoroso | 5'53 |
| 3 | | III. Allegro misterioso | 3'41 |
| 4 | | IV. Adagio appassionato | 6'04 |
| 5 | | V. Presto delirando | 4'39 |
| 6 | | VI. Largo desolato | 6'14 |

1, 5 & 6 : arrangement for strings by Theo Verbey

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Verklärte Nacht op.4

La Nuit transfigurée / *Transfigured Night*

- | | | | |
|----|--|------------------------------|------|
| 7 | | I. Grave | 6'25 |
| 8 | | II. Molto rallentando | 5'47 |
| 9 | | III. Pesante grave | 2'11 |
| 10 | | IV. Adagio | 9'44 |
| 11 | | V. Adagio (molto tranquillo) | 4'23 |

Jean-Guihen Queyras, cello & artistic direction

Ensemble Resonanz

BERG

Violin 1 Barbara Bultmann, Juditha Haerberlin, Christine Krapp
Benjamin Spillner, Christiane Plath

Violin 2 Swantje Tessmann, Gregor Dierck, Tom Glöckner
Corinna Guthmann, Katharina Vogt

Viola Tim-Erik Winzer, David Schlage, Maresi Stumpf, Jennifer Anschel

Violoncello Jean-Guihen Queyras, Jörn Kellermann, Saskia Ogilvie, Saerom Park

Double bass Anne Hofmann, Tobias Lampelzammer

SCHOENBERG

Violin 1 Barbara Bultmann, Corinna Guthmann, Christine Krapp
Benjamin Spillner, Christiane Plath

Violin 2 Gregor Dierck, Tom Glöckner, David-Maria Gramse
Swantje Tessmann, Katharina Vogt

Viola 1 Justin Caulley, Maresi Stumpf, Chang-Yun Yoo

Viola 2 Tim-Erik Winzer, David Schlage, Anja Beck

Violoncello 1 Jean-Guihen Queyras, Saerom Park, Tristan Cornut

Violoncello 2 Saskia Ogilvie, Jörn Kellermann

Double bass Anne Hofmann

Alchimies musicales

La *Suite lyrique* fut créée à Vienne (sous la forme d'un quatuor à cordes) le 8 janvier 1927 par le Quatuor Kolisch. Le succès fut immédiat. À la demande de son éditeur, Berg transcrivit pour orchestre à cordes les deuxième, troisième et quatrième mouvements, version qui fut donnée pour la première fois à Berlin le 31 janvier 1929 sous la direction de Jascha Horenstein. La passion fébrile, l'angoisse même, qui sont perceptibles dans l'œuvre et dans sa gradation dramatique, accentuée par le recours au dodécaphonisme, ont longtemps suffi à en déterminer le caractère et à soutenir la faveur du public. En 2006, Theo Verbey orchestra pour ensemble à cordes les mouvements laissés de côté par Berg. Jean-Guihen Queyras et l'Ensemble Resonanz en donnèrent la première audition française en 2010.

S'en tenir là serait sans compter sur l'étonnant regain herméneutique apparu dans les années soixante et soixante-dix. Les prémisses de ce regain furent énoncées dès 1960 par le fameux essai d'Adorno sur l'École de Vienne, forgeant le concept de "composition intégrale" (*integrales Komponieren*). Par là, il désignait non seulement l'imbrication totale de l'acte de créer et de l'acte de vivre, mais aussi un mode de composition où "rien n'est le fait du hasard, où tout se passe dans un cadre contraint et régulier".

La *Suite lyrique* de Berg est devenue le terrain idéal de cette herméneutique. La redécouverte des arrière-plans personnels et de ses sous-textes musicaux a en effet permis de mesurer dès les années soixante-dix le caractère éminemment autobiographique de l'œuvre et la méthode de cryptage rhétorique ayant présidé à sa conception. En cela, Berg a offert à ses exégètes la situation rêvée : toutes les conjectures herméneutiques sont soutenues par des documents.

En jeu, d'abord, les lettres écrites pendant la phase même de composition (1925-26) à Hanna Fuchs, sœur de Franz Werfel, honorablement mariée, et pour qui Berg nourrit une passion vive. Ces lettres établissent entre biographie et composition un lien indissoluble¹ : "*Me sera-t-il permis de trouver le calme nécessaire pour exprimer par des notes ce que j'ai vécu pendant et depuis ces jours à Prague-Bubenec ? (...) Aujourd'hui, j'en suis incapable ; je ne puis toucher le clavier, écrire aucune phrase – sans cesse saigne cette grave blessure que je porterai toute ma vie. J'aime encore mieux écrire des lieder. Mais comment pourrais-je ? Les paroles des textes me trahiraient. Il faudrait que ce soit des lieder sans paroles, dans lesquels seul celui qui sait... toi seule saurais lire ! J'en ferai peut-être un quatuor à cordes.*" Beaucoup a été dit sur cette passion de Berg pour Hanna Fuchs, sur l'explication que cela donne à la fièvre angoissée de l'œuvre, mais aussi sur le chiffre et donc le déchiffrement possible de multiples passages, puisqu'au chiffre de Berg (23) s'ajoute le chiffre de Hanna (10). L'histoire d'amour génère donc une musique cryptique, tout en livrant la clef de façon transparente, comme chez Bach ou Schumann.

¹ Voir les extraits publiés en fin de présentation.

L'œuvre cependant est tissée d'autres réseaux encore, et offre d'autres clefs. La première est la dédicace à Zemlinsky. Si Berg opte pour six mouvements, c'est à l'imitation de la *Symphonie lyrique* de son ami. Berg envisagea longtemps de lui consacrer un livre. Finalement il lui rendit hommage en entrelaçant sa *Suite lyrique* de trois citations différentes, présentes en vingt endroits. La *Symphonie lyrique* étant chantée, le texte correspondant aux trois citations est : "Tu es à moi, à moi" (Du bist mein Eigen, mein Eigen), "Toi qui hantes mes rêves infinis" (Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt), "Laisse l'amour se dissoudre en souvenir et la douleur en chants" (Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder"). Certes, le référent biographique revient en force, mais c'est bien la substance musicale qui en est affectée, comme reprogrammée.

De même, Berg en recourant au langage dodécaphonique salue directement son maître Schoenberg, et le lui signale dans une lettre de 1926. Ajoutons aussi à ces références le sous-texte du sixième mouvement, lui aussi énoncé dans une lettre à Hanna : le *De Profundis Clamavi* de Baudelaire traduit par Stefan George, sous-texte qui commande la ligne musicale, et qui a même été chanté sur cette ligne à certaines occasions. Par ailleurs, la *Suite lyrique* est parsemée de citations de *Tristan*, et notamment de la *Liebestod* (on aura reconnu dans la lettre citée ci-dessus une autre référence wagnérienne : la blessure perpétuelle est celle d'Amfortas). Enfin, c'est *Wozzeck* même qui est cité.

Ainsi, le motif biographique est indissoluble d'un matériau musical qui lui préexiste, et qui dès lors n'est pas construit pour l'exprimer mais recyclé pour l'évoquer. C'est en cela que le travail de composition de Berg dans la *Suite lyrique* est une exposition de son intimité, mais aussi un vrai travail d'orfèvre musical, l'œuvre d'un érudit. Tout cela renvoie au discours amoureux de la Renaissance, à ses références et à ses réseaux infinis d'allusions, au *Minnesang* résonant de sous-textes légendaires comme plus tard à la poésie de la Pléiade, beaucoup plus qu'à un "autobiographisme" univoque. Autour de la cellule affective vécue, Berg tisse une toile référentielle extrêmement riche et totalement nouvelle à la fois qui exalte et dissout son objet pour finalement redevenir pure musique – fermant ainsi le cycle de l'exégèse.

N'en va-t-il pas exactement de même avec *La Nuit transfigurée* (1899) ? L'œuvre est secrètement offerte à Mathilde von Zemlinsky, que Schoenberg épousera un peu plus tard. Elle convoque un matériau référentiel pour le moins abondant : Brahms, Liszt, Strauss et Wagner sont recyclés pour nourrir une partition elle-même explicitement basée sur un poème de Richard Dehmel publié dans son anthologie *Weib und Welt* ("Femme et Monde", 1896), et qui conte la balade nocturne d'un couple, où la femme avoue que l'enfant qu'elle porte n'est pas de son mari – et lui, aussitôt, pardonne avec exaltation.

Nous trouvons ainsi dès 1899 le triangle que Berg expérimentera plus tard : expérience amoureuse personnelle – références musicales – sous-texte littéraire. Pourtant, ce qui pourrait dès lors être musique imitative, musique à programme, se résout en innovation de langage et de vision. Le socle référentiel mille fois souligné dans *La Nuit transfigurée* (le débat Liszt-Wagner contre Brahms, notamment, que Schoenberg reprendrait ici à son compte) s’efface derrière la dramaturgie du poème, qui devient la dramaturgie même du langage. Dans des notes de commentaires écrits en 1950, Schoenberg prend un malin plaisir à associer étroitement les phrases du poème de Dehmel à sa musique, comme pour installer l’idée d’une musique soumise strictement à un programme littéraire, fût-ce en restreignant son propos à la “peinture de sentiments humains”. La musique se réduirait-elle à une fonction narrative ? Cette vision mimétique est évidemment battue en brèche par *La Nuit transfigurée*, où le discours prend des chemins de traverse et invente ses propres coordonnées : l’enfant que porte la jeune femme dans le poème de Dehmel est l’enfant d’un autre. Métaphoriquement, Schoenberg est dans une situation analogue par rapport au legs musical qu’il prétend exalter et que, ce faisant, il dépasse (et liquide).

La *Suite lyrique* comme *La Nuit transfigurée* sont des jalons majeurs dans l’évolution du langage musical. Berg et Schoenberg mettent à l’épreuve notre compréhension de la signification musicale, tout en faisant mine de fonder leur travail sur un cadre référentiel éprouvé. En cela, ils sont à la musique ce que Rimbaud ou Mallarmé purent être à la poésie. La révolution esthétique se fait non par renoncement à tous les codes anciens, mais par leur usage jusqu’au-boutiste, jusqu’à l’implosion du sens et l’émergence d’une pureté nouvelle. Dans ces deux œuvres résonne l’ironie de Rimbaud dans *Une saison en enfer* : “La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.”

SYLVAIN FORT

Note de l’éditeur : L’arrangement pour cordes des mouvements I, V et VI de la *Suite lyrique* est enregistré ici pour la première fois, à notre connaissance.



Voici quelques extraits de la correspondance d'Alban Berg avec Hanna Fuchs-Robettin, commentée par Constantin Floras et dont la traduction française, par Sylvain Fort, vient d'être publiée chez Actes Sud. (Avant-propos de Jean-Guihen Queyras)

Alban Berg à Hanna Fuchs

(11/23 juillet 1925)

Me sera-t-il donné de trouver la sérénité de transposer en son ce que j'ai vécu pendant ces jours-là à Prague-Bubeneč ? À ce jour, je ne le pourrais pas : je ne puis toucher le clavier, ni écrire la moindre portée – car elle ne cesse de saigner, cette grave blessure que je porterai toute ma vie. Je préfère encore écrire des lieder. Mais comment ?! Les paroles des textes me trahissent. Il faudrait que ce soient des lieder sans paroles où seul pourrait lire celui qui sait – toi seule. Peut-être cela sera-t-il un quatuor à cordes. Dans le cadre de ces quatre mouvements, je pourrais faire passer tout ce par quoi je suis passé depuis que j'ai franchi le seuil de votre maison. Depuis, 1 – le noble et doux éclat de la contemplation des premières heures, journées, soirées passées parmi vous, 2 – l'amour naissant pour toi, silencieux et toujours plus doux, 3 – cette demi-heure d'enchantement ce matin-là, qui fut aussi une éternité, 4 – jusqu'à, enfin, cette nuit étouffante et glacée de séparation, de solitude, de complet désespoir, de renoncement et de vide. –

Voilà ce que seraient ces quatre mouvements ! Si Dieu me donne la force de les écrire, ce ne sera qu'un moyen d'être en relation avec toi. Alors ma musique aurait du moins un sens.

Alban Berg à Hanna Fuchs (23 octobre 1926)

La musique, en dépit de sa modernité, sera-t-elle assez puissante pour te parler aussi fort et aussi clairement qu'elle est conçue pour le faire ? Conçue comme un aveu (qui n'est destiné qu'à toi) de notre expérience amoureuse. Depuis le début de ma venue à Prague en mai 1925 : le premier mouvement, un *Allegretto gioviale*, avec son caractère introductif amical, presque bénin. Assurément, ce mouvement est déjà, comme toute l'œuvre (je l'appelle Suite lyrique, ce que personne ne sait et qu'officiellement tu ne dois pas savoir non plus. De grâce, ne te trahis pas ! Personne ne connaît le titre !), plein des rapports secrets de nos chiffres 10 et 23 et de nos initiales H F A B (qui, entremêlés, sont aussi les premières et dernières notes du thème de *Tristan*) :



Mais le deuxième mouvement parle déjà un autre langage : l'*Andante amoroso* (la musique la plus belle que j'aie jamais écrite, je crois) te représente toi et tes enfants en trois thèmes qui reviennent toujours à la manière d'un rondo. Lorsque vers la fin ton thème, le plus beau, le plus chaleureux, le plus profond, rayonne pour la dernière fois par-dessus les deux autres, celui teinté de slavisme de Munzo² et l'*ostinato* (...) même un auditeur ne suspectant rien sentira quelque chose de la tendresse qui m'a animé et m'anime toujours lorsque, mon adorée, je pense à toi.

Le troisième mouvement, *Allegro misterioso*, dépeint la nature innocente, mystérieuse, murmurante de notre rencontre ; s'y mêle, en forme de *trio estatico*, la première éruption de notre amour, qui ensuite devient la base du quatrième mouvement, l'*Adagio affettuoso*. Là enfin la conscience amoureuse éveillée comme en un éclair se déploie jusqu'à une passion amoureuse immense, infinie. Ces paroles que j'ai d'abord dites avec effusion "Tu es à moi, à moi" (citées note pour note de la *Symphonie Lyrique* de Zemlinsky), tu les répètes en une rêverie douce et retenue.

² Munzo était le surnom d'un des enfants de Hanna Fuchs.

Après ce bonheur hélas si bref nous sommes saisis par le *Presto delirando* du mouvement suivant (V) avec ses pulsations intenses, son délire éclatant encore et toujours dans la morne torpeur des nuits jusqu'à atteindre dans le dernier mouvement, *Largo desolato* (VI) le sommet du désespoir et de l'affliction.
(...)

Un autre que toi pourra-t-il percevoir ce que ces notes, simplement jouées par quatre instruments, veulent dire ? Et lorsqu'à la fin l'un après l'autre ils s'interrompent et s'éteignent tout à fait, sentira-t-on la tristesse infinie qui suit ce bref bonheur – ce "Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !" ? Puisses-tu, toi, mon Hanna, le sentir ! Je ne l'aurai pas écrit en vain. Si toi seule, mon Hanna, sens combien je t'aime, alors ne t'aura pas aimée en vain, ton Alban.

Musical alchemies

The Lyric Suite was premiered in Vienna (as a string quartet) by the Kolisch Quartet on 8 January 1927. It met with immediate success. At his publisher's request, Berg transcribed the second, third, and fourth movements for string orchestra; this version was first performed in Berlin on 31 January 1929 under the direction of Jascha Horenstein. The febrile passion, even anguish, that are perceptible in the work and in its dramatic gradation, emphasised by the use of the twelve-note technique, long sufficed to determine its perceived character and gain it the favour of audiences. In 2006, Theo Verbey orchestrated for string ensemble the movements Berg had not himself transcribed. Jean-Guihen Queyras and the Ensemble Resonanz gave the French premiere of this version in 2010.

To go no further than these bald statements would be to fail to take into account the astonishing upsurge in hermeneutics of the 1960s and 1970s. The basis for this was laid in the Sixties by Adorno's famous essay on the Second Viennese School, which coined the concept of 'integral composition' (*integrales Komponieren*). By this he meant not only the total imbrication of the processes of creation and of living, but also a mode of composition 'in which nothing occurs by chance, everything takes place according to a constrained set pattern [*zwingend gesetzmäßig*]'.

Berg's Lyric Suite proved to be the ideal terrain for this hermeneutic approach. The rediscovery in the 1970s of the personal background to the work and its musical subtexts made it possible to appreciate its eminently autobiographical character and the method of rhetorical encryption that presided over its conception. Berg thereby offered his exegetes the ideal situation: all the hermeneutical conjectures are supported by documents.

The first strand that comes into play here is to be found in the letters Berg wrote during the actual period of composition (1925-26) to Hanna Fuchs, the honourably married sister of Franz Werfel, for whom the composer nursed a powerful passion. This correspondence establishes an inseparable link between biography and composition:

Will it be granted me to find the necessary calm to express in notes what I have experienced during and since those days in Prague-Bubeneč? Today I am not yet capable of doing so; I cannot touch a single key of the piano, write down a single stave – this deepest of all wounds, which I will certainly bear all my life, bleeds unceasingly. I would most like to write songs. But how could I? The words of the texts would betray me. So they would have to be songs without words, which only someone who knows – only you – would be able to read! Perhaps it will become a string quartet!

Much has been said of this passion of Berg's for Hanna Fuchs, of how it explains the agonising, feverish character of the work, but also of the use of cipher and thus also the possibility of deciphering many passages, since the music features the ciphers of both Berg (the number 23) and Hanna (10). Thus the love affair generates cryptic music, while at the same time giving us the key to its meaning in all transparency, as in Bach or Schumann.

Nevertheless, the work is woven from other threads too, and offers other keys. The first is the dedication to Zemlinsky. If the composer opts for a six-movement structure, it is in imitation of his friend's Lyric Symphony. Berg long intended to write a book about Zemlinsky. Finally he paid tribute to him by interlacing his Lyric Suite with three different quotations, which appear at twenty points in the work.³ The Lyric Symphony being a vocal composition, the three quotations correspond to texts, which are as follows: 'You are mine, mine' (*Du bist mein Eigen, mein Eigen*); 'You who live in my endless dreams' (*Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt*); 'Let love dissolve in memory and pain in song' (*Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder*). To be sure, the biographical referent re-emerges strongly here, but it is the musical substance itself that is affected, as it were reprogrammed.

In similar fashion, Berg's use of the twelve-note technique is a direct salute to his teacher Schoenberg, as he pointed out to him in a letter of 1926. And we may add to these references the subtext of the sixth movement, also mentioned in a letter to Hanna: Baudelaire's *De Profundis Clamavi* in the translation of Stefan George, a subtext that determines the musical line, and which has latterly even been sung to this melody in certain performances. Moreover, the Lyric Suite is peppered with quotations from *Tristan*, notably from the *Liebestod* (and the reader will have recognised another Wagnerian reference in the letter quoted above: the perpetual wound is that of Amfortas). Finally, *Wozzeck* itself is quoted.

Hence the biographical motif is inseparable from musical material that existed before it, and which therefore was not designed to express that biographical element but recycled in order to evoke it. Seen in this light, Berg's compositional process in the Lyric Suite is a revelation of his private life, but also the creation of a true musical craftsman, the work of a learned musician. All of this recalls the amorous discourse of the Middle Ages and Renaissance, brimming with cross-

³ Constantin Floros, *Hanna Fuchs und Alban Berg, Die Geschichte einer Liebe in Briefen* (Zurich: Arche Verlag, 2001), p.124.

references and infinite networks of allusion – the *Minnesang* tradition, so richly resonant with legendary subtexts, and the later poetry of the Pléiade – and goes far beyond mere univocal ‘autobiographism’. Around the affective kernel of his actual experience, Berg weaves a referential web, at once extremely dense and wholly innovative, which both exalts and dissolves its object, finally to become pure music once more – thus closing the cycle of exegesis.

Could one not say exactly the same of *Verklärte Nacht* (Transfigured night, 1899)? Schoenberg secretly dedicated the work to Mathilde von Zemlinsky, whom he was later to marry. To elaborate its poetic atmosphere, it draws on a wide range of reference: Brahms, Liszt, Strauss, and Wagner are recycled to nourish a work already explicitly based on a poem by Richard Dehmel published in his anthology *Weib und Welt*, which relates the conversation of a couple walking through the night, in the course of which the woman confesses that the child she is carrying is not her husband’s – and he at once forgives her in exalted tones.

Thus we find, back in 1899, the triangle with which Berg was to experiment nearly three decades later: personal amorous experience – musical references – literary subtext. Yet what might have resulted in a piece of imitative music, programme music, in fact generates innovative language and vision. The referential basis of *Verklärte Nacht* that has been so often underlined (notably the polemic between Liszt and Wagner on the one hand and Brahms on the other, which Schoenberg supposedly took up here) takes second place to the dramaturgy of the poem, which becomes the dramaturgy of the musical language itself. In a set of programme notes written in 1950, Schoenberg takes a malicious delight in closely associating the phrases of Dehmel’s poem with his music, as if to establish the

idea of a music strictly subordinate to a literary programme, even if he limited his intentions to ‘expressing human feelings’. Is music to be reduced to a narrative function? This mimetic conception is of course demolished by *Verklärte Nacht*, in which the discourse sets out on its own path and invents its own points of reference: the child the young woman is carrying in Dehmel’s poem is the child of another. Metaphorically speaking, Schoenberg is the adulterous child of the musical legacy he claims to glorify and which, in so doing, he outstrips (and liquidates).

Both the Lyric Suite and *Verklärte Nacht* mark major stages in the evolution of musical language. Berg and Schoenberg test our understanding of musical signification, while pretending to base their work on a well-tried referential framework. In this respect, they are to music what Rimbaud and Mallarmé were to poetry. The aesthetic revolution is achieved not by renouncing all the old codes, but by exploiting them to the hilt, to the point of implosion of meaning and the emergence of a new purity. In these two works one senses the resonance of Rimbaud’s irony in *Une saison en enfer*: ‘La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.’⁴

SYLVAIN FORT

Translation: Charles Johnston

Note: This is, as far as we are aware, the first recording of the arrangement for string ensemble of movements I, V, and VI of the Lyric Suite.

⁴ Outdated poetics played a large part in my alchemy of the word.

Musikalische Alchimie

Die *Lyrische Suite* wurde (in der Fassung für Streichquartett) am 8. Januar 1927 vom Kolisch-Quartett in Wien uraufgeführt. Sie war sofort ein Erfolg. Auf Wunsch seines Verlegers bearbeitete Berg den zweiten, dritten und vierten Satz für Streichorchester, und in dieser Fassung kam das Werk unter der Leitung von Jascha Horenstein am 31. Januar 1929 in Berlin zur ersten Aufführung. Die febrige Leidenschaft bis hin zu banger Beklommenheit, die in dem Werk und in der sich stetig steigernden Dramatik spürbar ist, verstärkt durch den Rückgriff auf die Zwölftontechnik, war lange Zeit das einzige Kriterium zur Bestimmung seines Charakters und sicherte dem Werk die Gunst des Publikums. 2006 orchestrierte Théo Verbey auch die von Berg nicht bearbeiteten Sätze. Jean-Guihen Queyras und das Ensemble Resonanz spielten 2010 die französische Erstaufführung. Würde man es dabei bewenden lassen, ließe man sich einen überraschenden neuen hermeneutischen Zugang zu dem Werk entgehen, der in den 60er und 70er Jahren aufgetan wurde. Die Grundlagen dazu formulierte schon 1960 Adorno in seinem berühmten Aufsatz über die Wiener Schule, in dem er den Begriff des „integralen Komponierens“ prägte. Er bezeichnete damit nicht nur die enge Beziehung zwischen dem schöpferischen Akt und gelebtem Leben, sondern auch ein Komponieren, „in dem nichts zufällig ist, alles zwingend gesetzmäßig verläuft“.

Die *Lyrische Suite* von Berg erwies sich als der Idealfall dieses hermeneutischen Ansatzes. Nach Aufdeckung der persönlichen Hintergründe des Werks und der musikalischen Subtexte erkannte man schon in den 70er Jahren den stark autobiographischen Charakter des Werks und konnte die klangerhetorischen Chiffren enträtseln, die der Komponist dem Werk zugrunde gelegt hatte. Die Exegeten Bergs fanden in dieser Hinsicht traumhafte Bedingungen vor: alle hermeneutischen Mutmaßungen sind durch schriftliche Zeugnisse belegt.

Da sind zunächst die Briefe, die Berg in den Monaten der Komposition (1925-26) an Hanna Fuchs, die Schwester von Franz Werfel, geschrieben hat, eine in Ehren verheiratete Frau, in die Berg leidenschaftlich verliebt war. Diese Briefe lassen eine unentwirrbare Verflechtung von Biographie und Komposition erkennen⁵: „Wird es mir vergönnt sein, die Ruhe zu finden, in Tönen das auszudrücken, was ich in und seit diesen Tagen in Prag-Bubeneč erlebt habe? Heute könnte ich's noch nicht: ich kann keine Taste berühren, keine Notenzeile aufschreiben – so blutet ununterbrochen diese schwerste Wunde, die ich mit mir wohl zeitlebens herumtragen werde. Am liebsten schreibe ich Lieder. Aber wie könnte ich!: die Worte der Texte verrieten mich. So müssen es Lieder ohne Worte sein, in denen nur der Wissende – nur Du wirst lesen können. Vielleicht wird's ein Streichquartett!“

Über diese leidenschaftliche Liebe Bergs zu Hanna Fuchs ist viel geschrieben worden, auch über den Zusammenhang mit der Atmosphäre febrig erregter, banger Beklommenheit in dem Werk und über die Chiffren und Möglichkeiten der Enträtselung zahlreicher Passagen, denn Berg chiffriert sein Liebesbekenntnis mit den Zahlen 23 und 10, die für ihn selbst und für Hanna stehen. Aus der Liebesgeschichte resultiert eine verrätselte Musik, aber sie ist zugleich der Schlüssel zu ihrer Deutung, wie schon bei Bach oder Schumann.

Es sind in das Werk auch noch andere Beziehungsgeflechte verwoben, und es lassen sich noch andere Schlüssel finden. Der erste ist die Widmung an Zemlinsky. Dass Berg sich für die Sechssätzigkeit entscheidet, geschieht in Nachahmung der *Lyrischen Sinfonie* seines Freundes Zemlinsky. Berg hatte lange Zeit vorgehabt, ein Buch über Zemlinsky zu schreiben. Er huldigte ihm schließlich in der Form, dass er in seine *Lyrische Suite* drei Zitate einflocht, die an zwanzig Stellen vorkommen. Die *Lyrische Sinfonie* ist ein Werk in Gesängen, aus denen er die folgenden Textstellen übernommen hat: „Du bist mein Eigen, mein Eigen“, „Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt“, „Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder“. Natürlich sind auch darin die biographischen Bezüge überdeutlich, aber die Zitate machen sich vor allem in der musikalischen Substanz bemerkbar, die wie neu programmiert ist.

Der Rückgriff auf die Zwölftontechnik wiederum ist eine unmittelbare Hommage Bergs an seinen Lehrer Schönberg, dem er das in einem Brief von 1926 auch selbst mitgeteilt hat. Unter diese Bezüge ist auch der Subtext des sechsten Satzes einzureihen, von dem ebenfalls in einem Brief an Hanna die Rede ist: es ist Baudelaires Gedicht *De profundis clamavi* in der Übersetzung von Stefan George, das als Subtext die Gestalt der Melodielinie bestimmt und dessen Anfangszeilen Berg in der Skizze sogar der Melodiestimme unterlegt hat. Außerdem enthält die *Lyrische Suite* eine Fülle von Zitaten aus *Tristan*, vor allem aus dem Liebestod (in dem oben zitierten Brief wird man einen weiteren Wagner-Bezug erkannt haben: die Wunde, die sich nicht mehr schließt, ist die Wunde des Amfortas). Schließlich zitiert er noch aus *Wozzeck*.

Das biographische Motiv ist also auch in einem musikalischen Material älteren Ursprungs erkennbar, das nun nicht mehr darauf angelegt ist, das Biographische musikalisch abzubilden, sondern das in charakterisierender Absicht wiederverwendet wird. So gesehen, ist die kompositorische Arbeit Bergs in der *Lyrischen Suite* Preisgabe persönlichster Dinge, aber zugleich das Werk eines wirklichen Könners, das Werk eines Musikers, der sein Handwerk gelernt hat. All das erinnert eher an die Liebeslyrik der Renaissance, die voll ist von Andeutungen und endlosen Ketten von Anspielungen, an den Minnesang, in dem ständig Subtexte aus dem Schatz der Sagen und Legenden anklingen, an die jüngere Dichtung der Pléiade, und es geht weit über einen vordergründigen „Autobiographismus“ hinaus. Berg spinnt das Motiv seines Liebeserlebens ein in ein äußerst vielschichtiges und zugleich völlig neuartiges Netz von Bezügen, das seinen Gegenstand auf eine höhere Ebene hebt und ihn auflöst, so dass er schließlich absolute Musik wird – und damit schließt sich der Kreis der Exegese.

⁵ Siehe Auszüge im Anschluss an diesen Text.

Verhält es sich mit *Verklärte Nacht* (1899) nicht ganz genauso? Schönberg hat das Werk heimlich Mathilde von Zemlinsky, die er wenig später heiratete, zum Geschenk gemacht. Er versammelt darin, um sein elegisches Empfinden zu verdeutlichen, ein umfangreiches Material musikalischer Anleihen: Brahms, Liszt, Strauss und Wagner werden wiederverwendet und fließen ein in eine Komposition, der erklärtermaßen das Gedicht *Verklärte Nacht* von Richard Dehmel aus seinem Gedichtband *Weib und Welt* zugrunde liegt. Es erzählt vom nächtlichen Spaziergang eines Paares, auf dem die Frau bekennt, dass sie ein Kind erwartet, das nicht von ihrem Geliebten ist – und der ist auf der Stelle voller Überschwang zum Verzeihen bereit.

Wir stoßen also schon 1899 auf das Dreieck, mit dem Berg später experimentieren sollte: persönliches Liebeserleben – musikalische Anleihen – literarischer Subtext. Doch wandelt sich das, was tonmalende Musik, Programmmusik sein könnte, schon zu dieser Zeit und wird Innovation der Tonsprache und der Musikauffassung. Der tausendfach kommentierte Unterbau musikalischer Bezüge in *Verklärte Nacht* (insbesondere die Kontroverse Liszt-Wagner gegen Brahms, die Schönberg hier für seine Zwecke aufgreifen sollte) tritt in den Hintergrund gegenüber der Dramaturgie der Dichtung, die zur Dramaturgie der Tonsprache wird. In seinem 1950 verfassten Kommentar hat Schönberg ein schalkhaftes Vergnügen daran, seine Musik in enger Anlehnung an die Aussagen des Gedichts zu erläutern, wie um die Vorstellung zu erwecken, es handle sich um eine Musik, die strikt auf ein literarisches Programm ausgerichtet ist, sei es auch nur im Sinne des „Malens menschlicher Gefühle“. Sollte die Musik wirklich nur erzählende Funktion haben? Diese Vorstellung einfacher Nachahmung wird durch *Verklärte Nacht* natürlich nicht bestätigt, vielmehr nimmt die Tonsprache eine ganz andere Richtung abseits der ausgetretenen Wege und erfindet sich neu. Das Kind, das die junge Frau in Dehmels Gedicht erwartet, ist das Kind eines anderen. Bildlich gesprochen ist Schönberg der Ehebrecher: er gibt vor, das musikalische Erbe zu schönster Wirkung zu entfalten, aber während er das tut, überwindet er es (und setzt es außer Kraft).

Beide Werke, die *Lyrische Suite* und *Verklärte Nacht*, sind Marksteine in der Entwicklung der Musiksprache. Berg und Schönberg stellen unser Verständnis vom Sinn der Musik auf die Probe, wobei sie so tun, als sei ihre Arbeit auf einen bewährten Bezugsrahmen gegründet. Insofern sind sie für die Musik das, was Rimbaud oder Mallarmé für die Dichtkunst waren. Die ästhetische Revolution vollzieht sich nicht in der Verleugnung aller alten Gesetze, sondern darin, dass radikaler Gebrauch von ihnen gemacht wird, bis hin zur Implosion des Sinns und der Entstehung einer neuen Reinheit. In beiden Werken schwingt die Ironie Rimbauds mit, wie er sie in der *Saison en enfer* formuliert hat: „Die Mottenkiste der Dichtkunst hatte großen Anteil an meiner Alchimie des Wortes.“

SYLVAIN FORT
Übersetzung Heidi Fritz

Anmerkung des Verlegers: Bei den Arrangements für Streichorchester der Sätze 1, 5 und 6 von Theo Verbey handelt es sich unseres Wissens nach um eine Ersteinspielung.

Auszüge aus Briefen von Alban Berg an Hanna Fuchs

(Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs, Die Geschichte einer Liebe in Briefen*, Arche Verlag, 2001).

(11./23. Juli 1925)

Wird es mir vergönnt sein, die Ruhe zu finden, in Tönen das auszudrücken, was ich in und seit diesen Tagen in Prag-Bubeneč erlebt habe? Heute könnte ich's noch nicht: ich kann keine Taste berühren, keine Notenzeile aufschreiben – so blutet ununterbrochen diese schwerste Wunde, die ich mit mir wohl zeitlebens herumtragen werde. Am liebsten schriebe ich Lieder. Aber wie könnte ich!: die Worte der Texte verrieten mich. So müssen es Lieder ohne Worte sein, in denen nur der Wissende – nur Du wirst lesen können. Vielleicht wird's ein Streichquartett! Im Rahmen dieser vier Sätze soll sich alles abspielen, was ich seit dem Moment, wo ich Euer Haus betrat, durchmachte. Von den, 1 – im matten, edlen Glanz der Beschaulichkeit in Eurer Mitte verlebten ersten Stunden und Tagen und Abenden, 2 – über die still und immer süßer keimende Liebe zu Dir 3 – über die beseligendste halbe Stunde und ganze Ewigkeit jenes Vormittags 4 – bis zu der dumpfen eisigen Nacht der Trennung, des Alleinseins, der völligen Hoffnungslosigkeit, Entsagung und Öde. – Das wären vier Sätze! Wenn mir Gott die Kraft gibt, sie zu schreiben, so ist das ja auch nichts anderes als ein Mittel, mich mit Dir in Verbindung zu setzen. Dann hätte meine Musik wenigstens einen Sinn.



(23. Oktober 1926)

Wird die Musik, trotz aller Modernität, so stark sein, daß sie zu Dir dennoch spricht, und so stark und eindeutig spricht als sie gedacht ist. Gedacht als ein Bekenntnis (das aber niemand was angeht als Dich!) unseres Liebe-Erlebens! Vom Beginn meines im Mai 1925 nach Prag Kommens: dem ersten Satz, einem *Allegretto gioviale*, mit seinem fast unverbindlichen, freundlichen Einleitungscharakter. Freilich ist dieser Satz schon, wie das ganze Werk (ich nenne es *lyrische Suite*, da von all dem noch niemand etwas weiß, darfst Du das natürlich offiziell auch nicht wissen. Um Gottes willen „versprich“ Dich daher diesbezüglich nicht! Nicht einmal der Titel ist bekannt!) voll von geheimen Beziehungen unserer Zahlen 10 und 23 und unserer Anfangsbuchstaben H F A B (die ja, verschlungen, auch die Anfangs- und Endtöne des Tristan-Themas sind):



Aber schon der II. Satz spricht eine andere Sprache: das *Andante amoroso* (eine Musik, die, glaube ich, die schönste ist, die ich je schrieb) zeigt Dich und Deine süßen Kinder in drei Themen, die rondoartig immer wiederkehren. Wenn gegen Schluß das Deine, das Schönste, Wärmste und Innigste, über den zwei andern, dem etwas slawisch angehauchten Munzos⁶ und dem ostinaten (...) zum letzten Mal erstrahlt, muß, glaub' ich, auch ein ahnungsloser Hörer etwas von der Lieblichkeit verspüren, die mir vorschwebte und mir immer vorschwebt, wenn ich an Dich, Lieblichste, denke.

Der III. Satz, *Allegro misterioso*, schildert das anfangs Ahnungslose, Geheimnisvolle, das Flüsternde unseres Beisammenseins, in das, als *Trio extatico* der erste kurze Liebesausbruch eingebettet ist, das dann auch dem IV. Satz, dem *Adagio affettuoso*, zugrundeliegt. Hier erst entfaltet sich das dort und wie ein Blitz einschlagende Liebesbewußtsein zur großen unendlichen Liebesleidenschaft. Die zuerst von mir überschwenglich gesprochenen Worte: „*Du bist mein Eigen, mein Eigen!*“ (aus Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* notengetreu zitiert) wiederholst Du in süßer, ganz verhaltener Verträumtheit.

Aus diesem, ach so kurzen, Glück reiße Einen das *Presto delirando* des folgenden Satzes (V) mit seinen jagenden Pulsen, seinem in die schale Dumpfheit der Nächte immer wieder hineinplatzenden Delirium, um schließlich im letzten Satz, *Largo desolato* (VI), den Höhepunkt der Verzweiflung und Trostlosigkeit zu finden.

(...)

Wird jemand außer Dir ahnen, was diese Töne, welche vier einfache Instrumente so vor sich hin spielen, zu sagen haben? Wird man, wenn sie am Schluß nacheinander aussetzen und ganz verlöschen, die unendliche Trostlosigkeit verspüren, die jenem kurzen Glück gefolgt ist, das „– *so langsam rollt sich ab der Zeiten Spindel!*“? Wenn Du es, meine Hanna, nur spürst! Dann ist es nicht umsonst geschrieben. Wenn Du nur, meine Hanna, spürst wie ich Dich liebe; dann hat nicht umsonst geliebt Dein Alban.

⁶ Munzo war der Kosenname eines der Kinder von Hanna Fuchs.



Longtemps soliste de l'Ensemble Intercontemporain, **Jean-Guihen Queyras** est profondément influencé par son travail avec Pierre Boulez. Sa discographie, marquée par l'éclectisme, comprend aussi bien des œuvres de Bach que de Dvořák ou de compositeurs du xx^e siècle.

Fondamentalement ouvert à la musique contemporaine, Jean-Guihen Queyras a créé les concertos d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani et Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). Ses récitals solos au Triphony Hall à Tokyo ou au Théâtre du Châtelet à Paris offrent une résonance contemporaine au répertoire plus ancien. Ainsi, il a associé les *Suites* de Bach (enregistrées en 2007) aux *Echos* commandés à Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki et Harvey, projet qui connut le succès au Konzerthaus de Berlin, à la Musikhalle de Hambourg et à la Cité de la Musique.

Invité par les orchestres du monde entier (Philharmonia de Londres, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Sinfoniorchester de Saarbrücken, orchestres de la SWR, BBC National Orchestra of Wales, Prague Philharmonia, Tonhalle de Zurich, The Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra...), Jean-Guihen Queyras a joué sous la direction de Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, András Ligeti ou encore David Stern.

Passionné de musique de chambre, il a pour partenaires Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov et Alexandre Tharaud, et fondait en 2004 le quatuor à cordes Arcanto avec Tabea Zimmermann, Antje Weithaas et Daniel Sepec.

2008 a été une année particulièrement importante dans la carrière de Jean-Guihen Queyras : en mars, il était distingué par les Victoires de la Musique Classique dans la catégorie "soliste instrumental de l'année" et en novembre il était élu "Artiste de l'année" par les lecteurs de la revue *Diapason*.

Jean-Guihen Queyras est professeur à la Musikhochschule de Fribourg (Brisgau) et co-directeur artistique des Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras joue un violoncelle de Gioffredo Cappa de 1696 prêté par *Mécénat Musical Société Générale*.

Long a soloist with the Ensemble Intercontemporain, **Jean-Guihen Queyras** was profoundly influenced by working with Pierre Boulez. His discography, distinguished by a musical eclecticism, includes works by Bach as well as Dvořák and twentieth-century composers.

Extremely receptive to contemporary music, Jean-Guihen Queyras has premiered concertos by Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani and Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). His solo recitals at the Triphony Hall in Tokyo and the Théâtre du Châtelet in Paris gave a contemporary resonance to earlier repertoire. In the same spirit, he associated the Bach cello suites with *Echoes* commissioned from Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki and Harvey, a project which enjoyed success at the Berlin Konzerthaus, the Musikhalle in Hambourg and the Cité de la Musique in Paris.

Jean-Guihen Queyras appears as a guest soloist with orchestras all over the world (London Philharmonia, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Sinfoniorchester Saarbrücken, the SWR orchestras, BBC National Orchestra of Wales, Prague Philharmonia, Zürich Tonhalle Orchestra, The Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra...) and has played under Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, András Ligeti and David Stern, among others.

An enthusiastic chamber musician, he performs alongside Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov and Alexandre Tharaud, and founded the Arcanto Quartet with Tabea Zimmermann, Antje Weithaas and Daniel Sepec in 2004.

2008 was a particularly important year in the career of Jean-Guihen Queyras: in March he was named 'Instrumental Soloist of the Year' at the Victoires de la Musique Classique, while in November he was voted 'Artist of the Year' by the readers of *Diapason* magazine.

Jean-Guihen Queyras is a professor at the Musikhochschule in Freiburg and joint artistic director of the Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras plays a cello by Gioffredo Cappa dating from 1696, lent by *Mécénat Musical Société Générale*.

Das Repertoire von **Jean-Guihen Queyras**, beeinflusst durch seine langjährige Zusammenarbeit mit Pierre Boulez als Solist des Ensemble Intercontemporain, zeichnet sich durch seinen eklektizistischen Charakter aus: Seine Diskographie reicht von Bach bis zu Dvořák und Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Getrieben von seiner musikalischen Neugier und Experimentierfreude spielte er die Uraufführungen der Cello-Konzerte von Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani und Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). Hoch gelobt auch seine Solovorträge in der Triphony Hall in Tokio und im Pariser Théâtre du Châtelet, bei denen er alte und neue Musik in ein dialogisches Verhältnis setzte. So verband er etwa in seinem Projekt „Six suites – six échos“, mit dem er am Konzerthaus Berlin, in der Hamburger Musikhalle und der Pariser Cité de la Musique große Erfolge feierte, Bachs Solosuiten für Violoncello mit zeitgenössischen *Echos*, die er zuvor bei Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki und Harvey in Auftrag gegeben hatte.

Jean-Guihen Queyras ist bei zahlreichen international renommierten Orchestern zu Gast (London Philharmonia, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Symphonieorchester Saarbrücken, SWR Orchester, BBC National Orchestra of Wales, Prager Philharmonia, Tonhalle Zürich, The Hallé, Symphonieorchester Birmingham...) und spielte unter Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, Andras Ligeti und David Stern.

Als begeisterter Kammermusiker tritt er regelmäßig mit Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov und Alexandre Tharaud auf, und gründete 2004 zusammen mit Tabea Zimmermann, Antje Weithaas und Daniel Sepec das Arcanto-Streichquartett.

2008 war ein ereignisreiches Jahr für Jean-Guihen Queyras: Im März wurde er bei den Victoires de la Musique Classique „Instrumentalsolist des Jahres“ ernannt, und im November von den Lesern der Zeitschrift *Diapason* zum Künstler des Jahres erwählt.

Jean-Guihen Queyras unterrichtet an der Freiburger Musikhochschule und ist künstlerischer Codirektor der Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras spielt auf einem Cello von Gioffredo Cappa aus dem Jahre 1696, das ihm vom *Mécénat Musical Société Générale* zur Verfügung gestellt wurde.



L'**Ensemble Resonanz** représente une nouvelle génération de musiciens. Il comble le fossé entre les musiques classique et contemporaine, cherchant à mettre en lumière à la fois les différences et les liens entre les maîtres anciens et les compositeurs modernes. Ses musiciens se consacrent avec passion à la promotion et au développement d'un nouveau répertoire pour cordes et d'interprétations actualisées des œuvres classiques.

Se produisant à la fois comme orchestre de chambre et comme ensemble de solistes, le groupe est très présent dans les saisons d'abonnement des salles les plus prestigieuses ainsi que dans les festivals de musique contemporaine. Au cours de ses tournées régulières en Allemagne et à l'étranger, il a déjà enchanté le public dans des villes comme Vienne, Paris, Venise, Amsterdam, Copenhague, New York ou Mexico.

De 2010 à 2013, le violoncelliste Jean-Guihen Queyras est artiste en résidence à Ensemble Resonanz. En septembre 2013, c'est Tabea Zimmermann qui reprend cette position et présente une série de concerts avec l'ensemble dans les deux rôles de soliste et de directrice musicale.

En 2002, Resonanz s'est installé comme ensemble en résidence à la Laeishalle de Hambourg. Il y crée la série de concerts très applaudie "Resonanzen", qui propose des contrastes saisissants dans des programmes conjuguant œuvres rares ou classiques des siècles passés et musique moderne, dont des œuvres commandées par l'ensemble et des créations mondiales.

Ensemble Resonanz represents a new generation of musicians. It bridges the gap between traditional and contemporary music and seeks both to contrast and to connect the old masters with modern composers. Its musicians dedicate themselves with passion to the promotion and development of new string repertoire and up-to-date interpretations of classical works.

Performing as both a chamber orchestra and an ensemble of soloists, the group is well represented in the subscription seasons of leading concert halls as well as at modern music festivals. It tours regularly in Germany and abroad and has enraptured audiences in Vienna, Paris, Venice, Amsterdam, Copenhagen, New York, and Mexico.

From 2010 until 2013, the cellist Jean-Guihen Queyras was Artist in Residence with Ensemble Resonanz; in September 2013 Tabea Zimmermann takes over this position and presents a series of concerts with the ensemble as both soloist and musical director.

In 2002 Resonanz settled at the Laeishalle in Hamburg, where it is Ensemble in Residence, and established the highly successful 'Resonanzen' concert series. This offers striking contrasts in programmes that combine rare and classic works of earlier centuries with modern music, newly commissioned works, and premiere performances.

Das **Ensemble Resonanz** verkörpert eine neue Musikergeneration. Es überbrückt die Kluft zwischen Klassik und zeitgenössischer Musik und ist bestrebt, das Trennende wie auch das Verbindende zwischen den alten Meistern und den Komponisten unserer Zeit deutlich zu machen. Die Musiker setzen sich hingebungsvoll dafür ein, das Streicherrepertoire zu erweitern und neue Werke bekannt zu machen und das klassische Repertoire in neuem Licht zu interpretieren.

Das Ensemble Resonanz, das sich an der Schnittstelle zwischen Kammerorchester und Solistenensemble sieht, ist sehr präsent in den Abonnementreihen der renommiertesten Konzertsäle wie auch bei den Festivals zeitgenössischer Musik. Auf seinen Konzertreisen, die es regelmäßig in Deutschland und im Ausland unternimmt, hat es das Publikum in Wien, Paris, Venedig, Amsterdam, Kopenhagen, New York und Mexiko überzeugt und begeistert.

Von 2010 bis 2013 war der Cellist Jean-Guihen Queyras Artist in residence des Ensembles. Im September 2013 übernimmt Tabea Zimmermann diese Stellung und präsentiert als Solistin und musikalische Leiterin des Ensembles eine Reihe von Konzerten.

Das Ensemble Resonanz etablierte sich 2002 als Residenz-Ensemble der Laeishalle in Hamburg, wo es die sehr erfolgreiche Konzertreihe „Resonanzen“ ins Leben rief. Es sind dies kontrastreiche, spannende Programme, in denen selten gespielte oder bekannte Werke älterer Zeit Werken der Neuen Musik (häufig sind es vom Ensemble selbst in Auftrag gegebene Werke und Welterstaufführungen) gegenübergestellt werden.

Unser Dank für die großzügige Unterstützung dieser CD-Produktion gilt: Ian K. Karan
und den Unterstützern der Fundraising Gala der Haspa Musik Stiftung



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement juin & septembre 2013, Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner, Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Universal Edition AG

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Klimt, *Femme au chapeau et boa de plumes*, 1909

Vienne, Österreichische Galerie im Belvedere - Cliché akg-images / Erich Lessing

Photos : Marco Borggreve (Jean-Guihen Queyras), Tobias Schult (Ensemble Resonanz)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902150