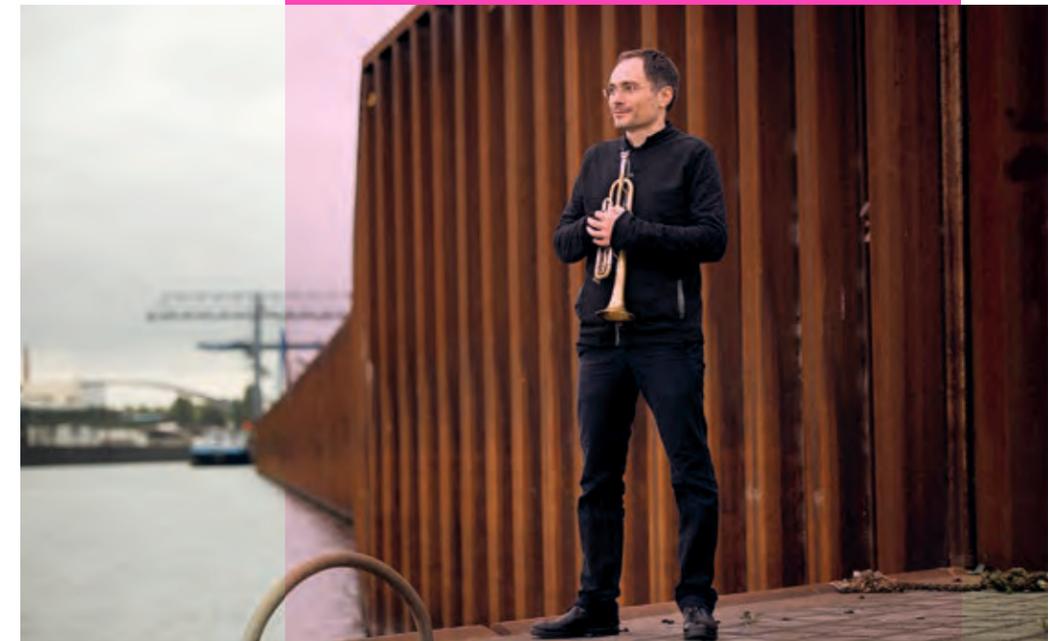


Liebe Freunde,
 sehr gerne habe ich verfolgt, was meine Kollegen an dieser
 Stelle schreiben. Es gibt so Vieles, wovon ich erzählen könnte,
 wie z. B. von unserer Reise 2010 mit dem Bus von Istanbul
 nach Frankfurt, als der Flugverkehr wegen des Ausbruchs
 des Vulkans Eyjafjallajökull eingestellt wurde. Da wir
 auf dieser Fahrt gezwungen waren, eine kurze Pause
 in Sofia zu machen, waren wir plötzlich ungeplant in
 meinem Heimatland – und das war eine sehr schöne
 Gelegenheit, einmal mit all meinen EM-Kollegen
 zusammen am Tisch zu sitzen und etwas Leckeres
 zu essen. Dass wir wirklich alle geschlossen ein
 Restaurant besuchten, hatte ich bis dahin nicht
 erlebt, und auch seither nicht mehr.

Da ich beim Ensemble Modern bald „volljährig“ werde,
 muss ich an den Zufall denken, wie ich zum Ensemble kam.
 1999 kam ich zum Studium nach Deutschland. Knapp zwei
 Jahre später zeigte mir mein Trompetenprofessor beim
 Unterricht eine Stellenanzeige von EM in „Das Orchester“
 und sagte: „Guick mal, das ist ein Ensemble für
 Neue Musik, sie sind sehr international und
 ich denke, dass sie dich einladen werden.“ Natürlich
 bewarb ich mich daraufhin (zu dieser Zeit war es
 für einen Osteuropäer nicht so einfach, eine
 Einladung für ein Probenspiel zu bekommen),
 ohne zu wissen, was Ensemble Modern war. Dann
 kam tatsächlich eine Einladung, aber auch
 Noten, sehr viele Noten. Alles war neu für
 mich und eine extreme Herausforderung.
 Heute, nach 18 sehr schnellen Jahren,
 fühlt es sich immer noch so frisch an!
 Sava Stoianov

Sava Stoianov, seit 2002 Trompeter des Ensemble Modern (translation next page).
www.ensemble-modern.com/de/mediathek/videos/sava-stoianov-video



Sava Stoianov

Dear Friends,

I have been following my colleagues' contributions to this column with pleasure. There is so much I could recount, for example our bus journey from Istanbul to Frankfurt in 2010, when the volcano Eyjafjallajökull caused all flights to be cancelled. Since this journey forced us to make a brief stopover in Sofia, we suddenly and unexpectedly found ourselves in my homeland – a wonderful opportunity to sit down with all my EM colleagues at a table and eat really well. I had never had the experience of all of us, every single one, eating at the same restaurant, nor have I had the pleasure since.

Soon my Ensemble Modern membership will »come of age«, which brings to mind the happenstance that brought me to the Ensemble. I moved to Germany for my studies in 1999. Almost two years later, my trumpet professor showed me a job advert by EM in »Das Orchester« and said: »Look, that is an ensemble for New Music, they are very international and I think they might invite you to audition.« Of course I applied (at the time, it was not so easy for an Eastern European to receive an invitation to audition), without any idea what Ensemble Modern was. Then I actually received an invitation, but also music – lots and lots of sheet music. Everything was new to me, and an extreme challenge. Today, 18 very fast-moving years later, it still feels as fresh as it did then!

Sava Stoianov

Inhalt Index

- 4 **Auf, zwischen und neben allen Stühlen**
 Das Ensemble Modern spielt Werke des späten Frank Zappa
Magician, Moralist, Mastermind
Ensemble Modern Plays Late Works by Frank Zappa
- 9 **Ménage-à-trois**
 Ein Thema. Drei künstlerische Perspektiven.
 Drei szenische Miniaturen.
Ménage-à-trois
*One Theme. Three Artistic Perspectives.
 Three Stages Miniatures.*
- 16 **Sammlung von Erzählungen**
 Das Ensemble Modern in der Alten Oper Frankfurt
Collected Stories
Ensemble Modern at the Alte Oper Frankfurt
- 22 **It will keep metamorphosing**
 Ein Gespräch mit Jacopo Godani und Jagdish Mistry
It will keep metamorphosing
A Conversation with Jacopo Godani and Jagdish Mistry
- 30 **Kurz notiert**
Briefly Noted
- Konzertkalender & Poster**
Concert Calender & Poster



Auf, zwischen und neben allen Stühlen

Das Ensemble Modern spielt Werke des späten Frank Zappa:
Auszüge aus ›The Yellow Shark‹ und ›Greggery Peccary & Other Persuasions‹

Frank Zappa, 1992

von Wolfgang Sandner
by Wolfgang Sandner

Ein kurzer Dialog mit Frank Zappa hätte so verlaufen können: »Herr Zappa, glauben Sie...?« – »Nein!« – »Wie bitte?« – »Nein, ich glaube nicht!« Vielleicht wäre ein Zwiegespräch mit ihm auch weniger abrupt vorstellbar gewesen: »Herr Zappa, was haben Sie Ihrem Publikum zu sagen?« – »Viel Glück!« – »Sie sagen das aber nicht in Ihrer Musik!« – »Doch, jedes Stück hört damit auf: Viel Glück, ich hoffe, du tust es!« Schließlich hätte sich ein Gespräch mit ihm auf folgende Weise abspielen können: »Herr Zappa, was ist Ihre eigene Meinung zu Ihrer auf Tonträgern veröffentlichten Musik?« – »Alles Material auf den einzelnen Schallplatten gehört organisch zusammen. Und hätte ich alle Mutterbänder und würde sie mit einer Rasierklinge auseinanderschneiden und sie beliebig neu zusammenfügen, es würde doch ein fest gefügtes Werk darstellen, das man sich anhören könnte und einen musikalischen Sinn ergäbe.« Drei Gespräche, drei Aspekte. Aber nur eine dieser Unterhaltungen hat wirklich mit Frank Zappa stattgefunden. Bemerkenswert an diesem verbalen Vexierspiel ist, dass Zappa all das und noch mehr gesagt haben könnte. Er galt als Skeptiker. Warum hätte er nicht wie Andy Warhol den Frager schon unterbrochen haben können, wenn er nur das Wort »glauben« hörte? Er galt zugleich als Moralist, als Mann mit einer humanen Botschaft in seinen Verszeilen. Wer wie Bob Dylan die ›Plastic People‹ attackierte, der wollte unterschwellig Menschen aus Fleisch und Blut mit jedem Song bestärken und ihnen Glück wünschen bei der Suche nach einer selbstbestimmten Existenz.

Wirklich gesagt hat Frank Zappa nur, dass seine Musik komplex sei. So komplex, dass es fast schon egal erscheine, ob man sie sich rückwärts anhöre oder von einem beliebigen Einstieg aus.

Natürlich war auch diese Aussage eine Provokation, die sich dagegen richtete, alles Mögliche in seine Musik hineinzulegen. Denn im Komplex von Zappas Musik und seiner ästhetischen wie sozialen Aktivitäten fand offenbar jede weltanschauliche Couleur – sowohl die seiner Gegner wie die seiner Fans – ein Segment, das sich der eigenen Argumentation bruchlos einfügen ließ.

Magician, Moralist, Mastermind

Ensemble Modern Plays Late Works by Frank Zappa:
Excerpts from ›The Yellow Shark‹ and ›Greggery Peccary & Other Persuasions‹

A brief dialogue with Frank Zappa might have gone like this: »Mr. Zappa, do you believe...?« – »No!« – »Pardon?« – »No, I don't believe!« Perhaps a conversation with him might also have been a little less abrupt: »Mr. Zappa, what do you have to say to your audience?« – »Good luck!« – »But that is not what you say in your music!« – »Yes, I do, at the end of every piece: Good luck, I hope you do it!« Finally, an interview with him could also be imagined thus: »Mr. Zappa, what is your own opinion of the music you have released on records?« – »All the material in the albums is organically related and if I had all the master tapes and I could take a razor blade and cut them apart and put it together again in a different order it still would make one piece of music, you can listen to.«

Three conversations, three aspects. But only one of these conversations really took place with Frank Zappa. The remarkable thing about this verbal puzzle is that Zappa might have said all this, and more. He had the reputation of being a sceptic. Why wouldn't he have interrupted the questioner as soon as he heard the word ›believe‹ – like Andy Warhol? He was also considered a moralist, a man with a humane message in his lyrics. Any-one attacking ›Plastic People‹, as Bob Dylan did, was subliminally out to encourage people of flesh and blood in every song, wishing them luck in their search for a life lived in self-determination. The only thing Frank Zappa really said was that his music is complex. So complex that it was almost immaterial whether one listened to it backwards or started listening at any random point.

Naturally, this statement too was a provocative protest against the many projections ascribed to his music by others. For within the complex of Zappa's music and his aesthetic and social activities, obviously every philosophy of life – of both his adversaries and his fans – found some segment to integrate seamlessly into its own arguments.

Was soll der Mann nicht alles getan haben: angeblich mit einer Gitarre gegen die Vereinigten Staaten von Amerika gekämpft, die gesamte schweigende Mehrheit gegen sich aufgebracht, den Sozialistischen Deutschen Studentenbund frustriert, die Jugend verdorben, den Müll musikalisiert, aber auch die Rockmusik revolutioniert, den Zeitgeist erfasst und soziale Utopien imaginiert haben. Zappa wusste, warum er permanent behauptete, der schmutzigste Teil des menschlichen Körpers sei das Hirn. Hätte man bei ihm doch nur etwas genauer hingehört, das Verständnis für seine Musik wäre noch weit größer gewesen. Genug des Konjunktivs. Wer sich Zappas vielfach überlieferte Werke heute anhört, dem wird das von ihm selbst gewählte Bild vom Klangkontinuum seiner Musik durchaus treffend erscheinen. Frank Zappa war mit seinem spezifischen Tonfall stets identifizierbar und so weit entfernt vom Kommerz, wie es eben ging, selbst da, wo er mit den Mothers of Invention sarkastisch behauptete »We're only in it for the money«. Auf seine letzten Werke aber, die noch kurz vor seinem Tod gemeinsam mit dem Ensemble Modern in Frankfurt im Jahr 1992 aus der Taufe gehoben wurden und nun in einer repräsentativen Auswahl wieder gespielt werden, trifft auch zu, dass alle Teile der Kompositionen sein Signum tragen, perfekt ineinandergreifen und doch eine Art von Collage bilden, die anders zusammengesetzt werden könnte, ohne ihren Charakter zu verändern. Dazu passt, dass Frank Zappa sich eigentlich früh schon – bevor er zum Zertrümmerer überkommener Rockkonventionen wurde – mit kammermusikalischen Strukturen auseinandersetzte und viele dieser älteren Stücke in der Art barocker Kontrafakturen für Spätwerke wie die Klangsuite ›The Yellow Shark‹ noch einmal verwendet, zitiert, stilistisch parodiert oder in einen neuen Kontext gestellt hat. Frank Zappa ist in ›The Yellow Shark‹ und dem grotesken ›Greggery Peccary & Other Persuasions‹ – im Jahre 2000 von Ali N. Askin aus dem nachgelassenen Klangmaterial zusammenmontiert und vom Ensemble Modern in Köln postum uraufgeführt – wie stets alles auf einmal: ein Taschenspieler und ein Jongleur mit musikalischen Klischees, ein origineller Eklektiker und ein ätzender Satiriker, ein seriöser Klangtütler und ein Baukastenarchitekt, ein ästhetischer Wachhund gegen instrumentale Banalitäten und doch ein Profiteur falschen künstlerischen Sentiments, das er außerordentlich effektiv parodistisch nutzt. Mit nichts aus dem Arsenal traditioneller Musikanalyse wird man seine Klangpuzzles freilich ganz auseinandernehmen können. Was aber hätte sein sprudelndes kompositorisches Genie aus dem Geiste des Synclaviers ohne solch' souveräne Instrumentalmonster wie die Mitglieder vom Ensemble Modern bewirken können, das er als »seine letzte Band« bezeichnete und das mit dem ›Yellow Shark‹ – nach eigenem Bekunden – die belebendste

Witness the many things the man is supposed to have done: fighting against the United States of America, armed with a guitar; mobilizing the silent majority against him; frustrating the Socialist Students' Union of Germany; corrupting youth everywhere; musicalizing garbage, but also revolutionizing rock music, summarizing the zeitgeist and imagining social utopias. Zappa knew why he was fond of saying that the mind is the ugliest part of the body. Had people only listened to him more carefully, their understanding of his music would have been far greater. Enough conjecture, though. To anyone listening to Zappa's works in their many incarnations today, the image chosen by the composer himself – that of the sound continuum in his music – will seem quite convincing. Frank Zappa could always be identified by his specific tonality, and he was as far removed from commerce as humanly possible – even when he and the Mothers of Invention sarcastically claimed, »We're only in it for the money«. However, his last works, premiered together with Ensemble Modern in Frankfurt in 1992, of which a representative selection is now being revived, also all bear his signature and hallmark. They all fit together perfectly, yet they form a kind of collage which might be reassembled in a different manner without altering its character. Fittingly, Frank Zappa actually studied chamber music structures early on – before becoming the destroyer of traditions and conventions of rock – and reused, quoted, paraphrased or recontextualized many of these older pieces, in the manner of baroque contrafacta, in late works such as the sound suite ›The Yellow Shark‹. In ›The Yellow Shark‹ and the grotesque ›Greggery Peccary & Other Persuasions‹ – reassembled by Ali N. Askin in 2000 from posthumous sound material and first performed by Ensemble Modern in Cologne – Frank Zappa is all things at once, as always: a conjuror and juggler of musical clichés, an original eclectic and caustic satirist, a serious sound tinkerer and an architect using prefabricated elements, an aesthetic watchdog against instrumental banalities, yet also a profiteer of false artistic sentiment, which he used to extraordinary parodistic effect. Nothing in the arsenal of traditional music analysis enables us to fully decode his sound puzzles. But what could his bubbling compositional genius, born of the spirit of the synclavier, have achieved without such masterful instrumental monsters as the members of Ensemble Modern, whom he called »his last band« and who, in ›Yellow Shark‹, produced the most invigorating performance of his career, as he himself said? This remains true as well, especially given the fact that he died in 1993 – shortly after the music appeared on CD. Today, these compositions seem to have lost none of their currency. On the contrary, some of them seem more topical than ever: as a caustic caricature of the will-o'-wisp nature of American politics today. Take for example ›Outrage at Valdez‹: what



Das Ensemble Modern bei den Kunstfestspielen Herrenhausen, 2019.

Aufführung seiner Karriere zustande gebracht hat? Das gilt auch und gerade vor dem Hintergrund, dass er im Jahr 1993 – kurz nach dem Erscheinen der Musik auf CD – gestorben ist. Auch heute scheinen diese Kompositionen nichts von ihrer Brisanz verloren zu haben. Im Gegenteil. Manches davon wirkt aktueller denn je: als beißende Karikatur der irrlichternden Politik des heutigen Amerika. Etwa ›Outrage at Valdez‹: Was ursprünglich an das Umweltdesaster mit dem Öltanker Exxon Valdez vor Alaska im Jahr 1989 erinnern sollte, hätte 2010 ebenso zeitgemäß in ›Deepwater Horizon Crime‹ im Golf von Mexiko umgemünzt werden können. Später leider auch in einen ›Paris Agreement Exit Blues‹ des Jahres 2017. Manches aus dem angeblich unspielbaren ›Greggery Peccary‹ wirkt ebenfalls gerade so, als wäre es von einem heute lebenden Stan Kenton für Bigband arrangiert worden. Allerdings erst, nachdem er alle musikalischen Strömungen der letzten vierzig Jahre auf ihre Ursprünge hin untersucht hätte und (etwa mit ›What Will Rumi Do?‹, ›Revised Music for Low Budget Orchestra‹ oder ›Put a Motor in Yourself‹) zum Ergebnis gelangt wäre, zwischen Scott Joplins Ragtime und der notorischen Minimal Music der 60er und 70er Jahre, zwischen Ornette Colemans Free Jazz und den Strukturen von Boulez, dem Groove der Rockmusik und der Sinnlichkeit eines Kurt Weill bestünde nur ein gradueller Unterschied. Und Charles Ives hätte ohnehin das große Tohuwabohu lange schon erahnt. Frank Zappa war schlaflos in Amerika. Er war es aber nicht nur wegen seines wachen sozialen Bewusstseins. Er war es auch durch die Rastlosigkeit seiner musikalischen Aktivität, mit der er eigene ästhetische Impulse mit Gesten der neuen Musik seit Schönberg und Varèse durcheinanderwirbelte. Dass er dabei mit seinen fantastischen Klangskulpturen nicht außerhalb der gesellschaftlichen Realität stehen konnte, musste gerade ihm niemand erklären. Vielleicht war der ›Yellow Shark‹ da auch so etwas wie ein Symbol für Zappas Wirklichkeitssinn. Der Titel geht auf ein Geschenk des bildenden Künstlers Mark Beam zurück, der für Zappa aus einem gelben Surfbrett einen Hai schnitzte. Durch die spielerische Verwandlung eines Hais in ein Surfbrett bannte Beam sinnbildlich die vom Raubfisch für Surfer ausgehende Gefahr. Das Verfahren erinnert an einen Satz von Andy Warhol. Als er gefragt wurde, wie er den Herausforderungen der globalen Kommerzialisierung der Kunst begegnen wolle, sagte er: »Indem ich ein Teil davon werde.« Die Antwort hätte von Frank Zappa stammen können.

was conceived as a reminder of the ecological disaster caused by the oil tanker Exxon Valdez off the Alaskan coast in 1989 could also have been called ›Deepwater Horizon Crime‹ in 2010, memorializing events in the Gulf of Mexico. Or, in 2017, it might have been renamed ›Paris Agreement Exit Blues‹. Parts of the material of the supposedly unplayable ›Greggery Peccary‹ seem as if today's Stan Kenton might have arranged it for big band. Not, however, without examining all the musical movements of the past forty years as to their origins, and coming to the conclusion (for example in the case of ›What Will Rumi Do?‹, ›Revised Music for Low Budget Orchestra‹ or ›Put a Motor in Yourself‹) that there are only gradual differences between Scott Joplin's ragtime and the notorious minimal music of the 1960s and 1970s, between Ornette Coleman's free jazz and the structures devised by Boulez, between the groove of rock music and the sensuality of Kurt Weill. And that Charles Ives had premonitions of all this boundless chaos anyway. Frank Zappa was sleepless in America. This, however, was not only because his social conscience was wide awake. It was also due to the restlessness of his musical activities, which mixed his own aesthetic impulses with gestures from new music since Schoenberg and Varèse. No one would have needed to explain to him the fact that his fantastical sound sculptures could not remain outside social reality. Perhaps the ›Yellow Shark‹ was also a kind of symbol for Zappa's sense of reality. The title goes back to a gift from the visual artist Mark Beam, who carved a shark from a yellow surfboard for Zappa. By playfully transforming a shark into a surfboard, Beam symbolically banished the danger posed to surfers by the maritime predators. The approach is reminiscent of Andy Warhol. Asked how he meant to deal with the challenges posed by the global commercialization of art, he said: »By becoming part of it.« The response might have been Frank Zappa's.

Termine

29.11.2019, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Großer Saal

22.02.2020, 20 Uhr
Hamburg, Elbphilharmonie, Großer Saal

Frank Zappa: The Yellow Shark (Arr. Ali N. Askin) (1992)
 (Auswahl)

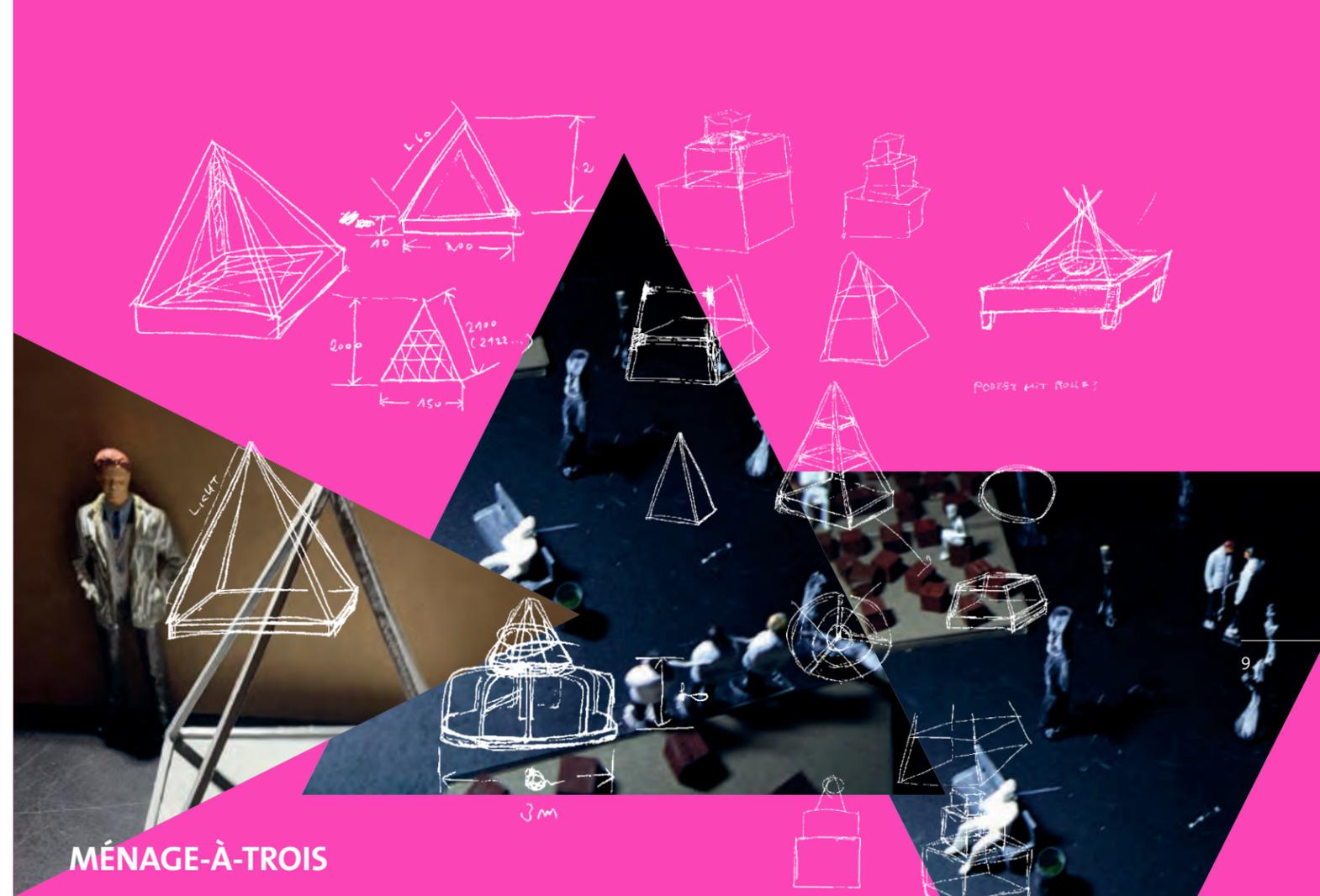
Frank Zappa: Greggery Peccary & Other Persuasions
 (Arr. Ali N. Askin) (2000) (Auswahl)

Ensemble Modern

Jonathan Stockhammer Dirigent

Norbert Ommers Klangregie

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.



MÉNAGE-À-TROIS

Ein Thema. Drei künstlerische Perspektiven. Drei szenische Miniaturen.

One Theme. Three Artistic Perspectives. Three Staged Miniatures.

Das Projekt ›Akademie Musiktheater heute‹ ist ein Förderprogramm der Deutsche Bank Stiftung für den Musiktheater Nachwuchs. Jährlich werden 15 Stipendien in den Sparten Bühnen- und Kostümbild, Dirigieren, Dramaturgie, Komposition, Kulturmanagement, Libretto/Text und Regie vergeben. Das zweijährige Förderprogramm beinhaltet regelmäßige Workshops, den Besuch ausgewählter Inszenierungen an europäischen Opernhäusern und Festivals sowie die gemeinsame Entwicklung eines Musiktheaterstückes zum Abschluss des Stipendiums. Erstmals arbeitet die ›Akademie Musiktheater heute‹ hierzu mit dem Ensemble Modern zusammen. Gemeinsam erarbeiten die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern sowie Sängerinnen und Sänger der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main mit dem Stipendiatenjahrgang 2017–19 drei Musiktheaterwerke, die am 21. November 2019 beim Festakt von ›Akademie Musiktheater heute‹ im Frankfurt LAB uraufgeführt werden. Aus drei unterschiedlichen Perspektiven nähern sich die jungen Künstlerinnen und Künstler dem Thema ›Ménage-à-trois‹ und kreieren damit ein Kaleidoskop zeitgenössischer Musiktheaterformen. Das Ensemble Modern hat den drei Teams jeweils zehn Fragen zur Herangehensweise an das Projekt, zu ihrer Zusammenarbeit und ihren Erwartungen gestellt.

The project ›Akademie Musiktheater heute‹ is a programme with which the Deutsche Bank Foundation fosters young talents in musical theatre. Every year, 15 fellowships are awarded to stage and costume designers, conductors, dramaturges, composers, cultural managers, librettists/writers and stage directors. The two-year programme includes regular workshops, attendance at selected productions of European opera houses and festivals, as well as the joint development of a musical theatre piece at the end of the fellowship. For the first time, the ›Akademie Musiktheater heute‹ joins forces with Ensemble Modern. Together, the Ensemble Modern musicians and singers of the Frankfurt University of Music and Performing Arts will work with the fellowship class of 2017-19 on three musical theatre works which will have their world premieres on November 21, 2019 during the ›Akademie Musiktheater heute‹ ceremony at the Frankfurt LAB. From three different perspectives, the young artists approach the subject of the ›ménage-à-trois‹, creating a kaleidoscope of contemporary musical theatre formats. Ensemble Modern asked each of the three teams ten questions about their approach to this project, their collaboration and expectations.

MÉNAGE-À-TROIS

1. Wie haben Sie sich dem Thema ›Ménage-à-trois‹ genähert?

TEAM 1: JIM IGOR KALLENBERG: Wir wollten nichts Heimeliges von Eifersucht und freier Liebe erzählen, also haben wir uns in die asymmetrische, sperrige und älteste aller Dreierkonstellationen begeben: Adam, Eva, Gott. Gott ist dabei der leere Signifikant, der sich zwischen den Menschen aufbaut und um den herum sich die Begegnung von Adam und Eva strukturiert – gleichzeitig der Verführer und das Verbot, die Ohnmacht und die Strafe. Gott antwortet einem ja fast nie, aber wir hören trotzdem nicht auf zu fragen.

TEAM 2: Wir waren uns schnell einig, dass wir die klischeehafte Opern-Ménage-à-trois à la »Sopran liebt Tenor, Bariton hat was dagegen« vermeiden wollen. Dann haben wir wilde Assoziationen gesammelt: von Dreieinigkeitsüber Pythagoras bis zu Becketts ›Play‹. Es gibt so viele Konstellationen mit drei Personen oder drei Elementen: das primäre Dreieck Vater, Mutter, Kind; das Dramadriek Täter, Opfer, Retter; das Freud'sche Drei-Instanzen-Modell Ich, Es, Über-Ich usw. Letztendlich hat Klaus Manns Roman ›Symphonie Pathétique‹ die ausschlaggebende Inspiration gegeben, eine Künstleroper zu schreiben, in der es um drei Sichtweisen auf Kunst geht.

TEAM 3: CHRISTIN HAGEMANN: Die konkrete Themenfindung rund um den inhaltlichen Komplex ›Ménage-à-trois‹ fiel zunächst wegen der vielfältigen Ausgestaltungsmöglichkeiten nicht leicht. Mit der Thematik konfrontiert fiel auf, dass unser Leben, unsere sozialen Beziehungen übersät sind von Dreiecksbeziehungen. Sehr schnell kristallisierte sich ein grundlegendes Interesse an den Gruppendynamischen Wirkmechanismen in Dreiergruppen heraus. Aus konkreten Beispielen leiteten wir theoretische Wirkmechanismen ab, die wir bei der Entwicklung des Plots wiederum ins Konkrete zurückgeführt haben.

2. Welche Texte verwenden Sie für das Libretto?

TEAM 1: JIK: Natürlich Passagen aus der Bibel, Genesis. Daneben aber auch aus Octavia E. Butlers black-feministischem Sci-Fi-Roman ›Dawn‹, aus Mary Shelleys ›Frankenstein‹ und E. T. A. Hoffmanns ›Sandmann‹. Es geht immer um die lustvolle und gruselige Begegnung mit dem fremden Anderen. Es sind Geschichten, in denen wir damit umgehen müssen, dass unsere eigenen Geschöpfe und Projektionen selbstständig werden und sich plötzlich nicht mehr an das halten, was wir in sie hineingelegt haben.

TEAM 2: Tatsächlich ist kein einziger Satz für diese Oper neu geschrieben. Es ist eine Collage aus Zitaten von Performance-Künstlern, Opernkritikern und Amazon-Rezensionen, von Klaus Mann über Orlan bis hin zu Donald Trump.

TEAM 3: CH: Wir nutzen die Chance, uns völlig frei einer Thematik anzunähern und ein eigenes Libretto verfassen zu können. Den Plot haben wir gemeinsam erarbeitet, die konkrete Verschriftlichung nahm unser Komponist Carl Tertio Druml vor. So hatte er die Möglichkeit, Musik und Wort perfekt auseinander erwachsen zu lassen.

1. How did you approach the subject ›ménage-à-trois‹?

TEAM 1: JIM IGOR KALLENBERG: We did not want to tell a hackneyed story of jealousy and free love, so we chose the asymmetrical, difficult and oldest of all threesomes: Adam, Eve and God. God is the empty signifier which opens up between the humans, and around which the encounter between Adam and Eve is structured – God is seducer and prohibition, powerlessness and punishment. After all, God hardly ever answers us, but that does not stop us from entreating.

TEAM 2: We quickly agreed that we wanted to avoid the clichéd opera ménage-à-trois »soprano loves tenor, but baritone interferes«. So we began wildly collecting associations: starting with the trinity, continuing with Pythagoras, all the way to Beckett's ›Play‹. There are so many constellations with three persons or three elements: the primary triangle of father, mother, child; the dramatic triangle of perpetrator, victim, saviour; the Freudian three-tiered model of ego, id and super-ego, and many others. Ultimately, Klaus Mann's novel ›Symphonie Pathétique‹ provided the decisive inspiration for writing an opera about artists which is about three perspectives on art.

TEAM 3: CHRISTIN HAGEMANN: At first, it was difficult to find a concrete theme centred around the complex of the ›ménage-à-trois‹, as it offers so many different possibilities. Confronted with the subject, we noticed that our lives and social relations are littered with triangular relationships. Very quickly, a fundamental interest in the mechanisms affecting group dynamics became apparent. From concrete examples, we derived theoretical mechanisms, and during the plot development they reverted to concrete stories.

2. Which texts did you use for your libretto?

TEAM 1: JIK: Of course we used passages from the Bible, from Genesis. But we also used texts from Octavia E. Butler's black-feminist sci-fi novel ›Dawn‹, from Mary Shelley's ›Frankenstein‹ and E. T. A. Hoffmann's ›Sandmann‹. All these are about the sensuous and horrifying encounter with what is strange, with the »other«. They are stories about the fact that our own creatures and projections acquire a life of their own and no longer heed our projections.

TEAM 2: Actually, not one sentence was originally written for this opera. The text is a collage of quotations by performance artists, opera reviewers and Amazon reviews, ranging from Klaus Mann and Orlan to Donald Trump.

TEAM 3: CH: We are taking advantage of this chance to approach a subject with complete freedom, and to write our own libretto. We developed the plot together; the concrete verbalization was created by our composer, Carl Tertio Druml. This gave him the chance to allow music and words to arise from each other in perfect unity.

3. Können Sie die Handlung kurz umreißen?

TEAM 1: JIK: Ja. Du, ich und der Abgrund dazwischen, wie immer. Und das Schöne daran bist natürlich du. Und der Abgrund.

TEAM 2: Ein eher konservativer Komponist wird von seinem übereifrigen Agenten mit einer provokanten Poetin zusammengebracht. Es kollidieren Ansichten über Kunst, Networking, das System Oper, und es fließt Sekt.

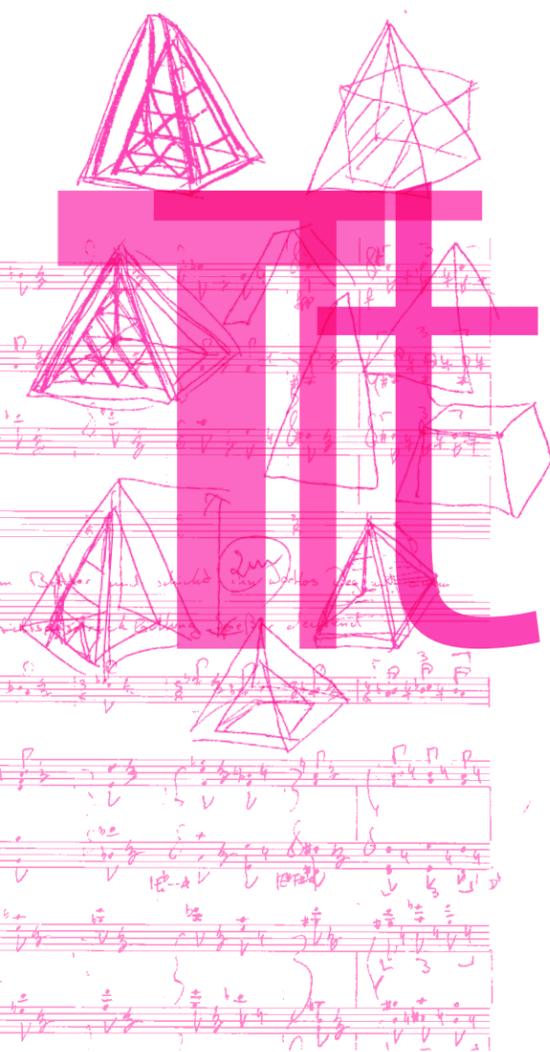
TEAM 3: CH: Wir zeigen zunächst eine konkrete Situation: Ein Mensch kommt in ein Café. Auf den ersten Blick stellt er dar, was man »graue Masse« nennt. Er ist ein Mensch, der unreflektiert Meinungen und Ansichten vertritt, Stammtischparolen glaubt, mit einem sehr eingegrenzten Sichtfeld auf die Welt. Er ist ein Spießler, der sich strikt an der gesellschaftlichen Norm orientiert. Da schließt sich natürlich sofort die Frage an, wer die gesellschaftliche Norm überhaupt definiert. In unserem Café wird er nun allerdings ständig mit neuen Dreierkonstellationen konfrontiert, deren Dreh- und Angelpunkt er selbst bildet. In den verschiedenen Verbindungen wird ausgelotet, wie unterschiedlich sich eine ›Ménage-à-trois‹ formieren und gestalten kann.

4. Wie lässt sich Ihre gemeinsame Arbeit im Team beschreiben? Welche Ebene – Text, Musik, Bühne oder Raum – reagierte worauf oder was war der Ausgangspunkt?

TEAM 1: ALICIA GEUGELIN: Wir haben alles »from the bottom« zusammen entwickelt. Unser Ansatz war es, durch eine permanente Abstimmung in unserem Dreierteam aus Dramaturgie, Komposition und Regie ein Stück zu kreieren, in dem diese Ebenen sich durchkreuzen und überlappen. Wir suchten zuerst gemeinsam nach dem Ausgangspunkt für unsere Geschichte und fingen parallel an, am Handlungsentwurf und an der Komposition zu arbeiten. Weil sich die Ebenen von Handlung, Komposition, Bewegung im Raum so überlappen, haben sich starke Synergien und ebenso Reibungsflächen ergeben. Wir haben auch immer wieder bei null angefangen. Und plötzlich war alles da. Der Text kam interessanterweise zuletzt, da wir es spannend finden, viel ohne Text zu erzählen. Der Text ist auch eine eigene mediale Ebene und stammt aus verschiedenen Quellen. Bei uns ist nicht selbstverständlich, dass auf der Bühne gesungen wird. Gesang ergibt sich als inhaltliche Konsequenz aus der Handlung oder als Weiterentwicklung von Sprache.

TEAM 2: Wir haben zunächst gemeinsam Ideen und Themen gesammelt. Als wir uns über eine Richtung einig waren, hat unser Librettist relativ selbstständig ein Libretto verfasst. Das war die Grundlage für die weitere Planung der Bühne, die ja für alle drei Teams funktionieren muss. Es folgte die Konzeption durch den Komponisten und die Regisseurin. Auch wenn jeder sein Spezialgebiet hat, wollen wir dieses Stück als Gemeinschaftsprodukt konzipieren und uns die Freiheit nehmen, uns gegenseitig zu hinterfragen und zu inspirieren.

TEAM 3: CH: Am Anfang stand eine szenische Idee, dann folgte das Libretto, daraufhin die Komposition. Die Szene und das Bühnenbild entwickelten sich parallel zur Komposition. Doch man kann von einem Amalgam sprechen: Alle Stränge sind aufs Engste miteinander verschmolzen, fließen ineinander, beeinflussen sich gegenseitig.



TEAM 1: LILITH

Komposition: Manuel Zwerger
Text: Bibel, Octavia E. Butler, E. T. A. Hoffmann, Mary Shelley
Regie: Alicia Geugelin
Dramaturgie: Jim Igor Kallenberg

TEAM 2: A SAFE AND SPECIAL PLACE

Komposition: Thierry Tidrow
Text: Mien Bogaert
Regie: Carmen C. Kruse
Dramaturgie: Lorina Strange

TEAM 3: WIENER MÉNAGE

Komposition und Text: Carl Tertio Druml
Regie: Nils Braun
Dramaturgie: Christin Hagemann

Musikalische Leitung: Jonas Ehrlé, Felix Mildenerger
Raumkonzept & Bühnenbild: Sang Hwa Park
Kostüme: Pia Preuß (Gast)
Kulturmanagement: Sven Jenkel, Marie-Louise Stille
Mezzosopran: Merle Bader*, Ekaterina Aleksandrova*
Bassbariton: Harald Hieronymus Hein*
Bass: Florian Conze*
Ensemble Modern

*Studierende der HfMDK Frankfurt

3. Could you briefly describe the action?

TEAM 1: JIK: Yes. You, me and the abyss between us, as always. Of course, the beautiful thing about it is you. And the abyss.

TEAM 2: A rather conservative composer is paired up with a provocative poet by his overeager agent. Opinions on art, networking, and the system of opera collide, and champagne flows in buckets.

TEAM 3: CH: We begin with a concrete situation: a man walks into a café. At first glance, he represents what one often calls the »anonymous masses«. He is a person who spouts opinions and beliefs without reflection, believes cheap slogans, questions little, and has a very limited view of the world. He is a petit-bourgeois, strictly oriented towards social norms and intolerant of any deviation. Of course this immediately raises the question of who actually defines social norms. In our café, he is continuously confronted with new threesome constellations which all focus on one point: himself. In the various connections, we examine the question how various »ménages-à-trois« arise and develop.

4. How would you describe your collaboration as a team? Which level – text, music, stage or space – reacted to which, or what was your point of departure?

TEAM 1: ALICIA GEUGELIN: We developed everything together »from the ground up«. Our approach was to create a piece through continuous coordination between our three-person team of dramaturge, composer and director, a piece in which these levels cross and overlap. First we searched for the point of departure for our story, and in parallel we began to work on the story line and composition. Because the levels of action, composition, movement in space overlapped so strongly, we ended up with strong synergies and also fields of tension. We kept starting at zero, over and over. And suddenly, it was all there. Interestingly, the text came last, as we think it's interesting to tell much of the story without any text at all. The text represents a media level of its own, taken from different sources. For us it's not self-evident that there must be singing on stage. Singing happens as a consequence of the action, as a further development of language.

TEAM 2: First of all, we collected ideas and subjects. When we had agreed on a direction, our librettist wrote a libretto relatively independently. That became the basis of planning the stage, which has to work for all three teams. Then the composer and director developed their concept. Even if everyone has their field of expertise, we want to conceive this piece as a joint product, taking the liberty to question and inspire each other.

TEAM 3: CH: It began with a staged idea, then came the libretto, then the composition. The staging and sets developed in parallel with the composition. In general, one could describe it as an amalgam: all its strands are closely interwoven, flowing into one another and influencing each other.

5. Gibt es spezielle kompositorische Techniken? Sind die Musikerinnen und Musiker auch in den Raum / die Bühnensituation integriert?

TEAM 1: JIK: Manuel Zwerger lässt nichts unangetastet. Er baut die Instrumente um und zusammen und verbindet sie beispielsweise durch Fäden und Schläuche über den ganzen Raum miteinander. Dieses zusammenhängende Gebilde ist nicht nur klanglich eine ganz neue Apparatur, sondern bestimmt auch die Bewegungsabläufe der Musikerinnen und Musiker, die auf eine andere Weise synchron sein müssen als im nur akustischen Zusammenspiel. Und am Ende werden diese verbundenen Instrumente gemeinsam ein Bühnenobjekt bewegen, das wie eine von den Instrumenten gesteuerte Marionette mit den Spielbewegungen der Instrumentalisten animiert wird. Die musikalischen Techniken umfassen Komplexismus, Improvisationen, romantische Stilkopie, Instrumentaltheater und Techno-Imitationen.

TEAM 2: Dur-Akkorde, Geräusche und Mikrotonalität sind gleich wichtig. Musikalisch ist jede Szene und jeder Charakter radikal unterschiedlich gestaltet, genau wie die Textquellen. Von kitschigem Spektralismus zu hyperrealistischem Richard Strauss ist alles dabei. Das Konzept ist Post-truth-Kunst, in der eine Spannung zwischen Ehrlichkeit und Lüge – oder Bild und Bedeutung – eine große, vielleicht sogar die wichtigste Rolle spielt. Dabei gibt es einige Easter Eggs; kleine Anspielungen und Zitate aus bekannten Werken. Und ja, die Musikerinnen und Musiker sind sehr zentral auf der Bühne platziert und auch in die Szene eingebunden.

TEAM 3: CH: Die Ansprüche an ein Bühnenwerk sind andere als an eine Komposition für eine konzertante Aufführung. Die Aktionen auf der Bühne stellen ihre eigenen Anforderungen an das Material. Bei der Komposition steht für den Komponisten Carl Tertio Druml der Zusammenklang des Ensembles als Kollektiv im Vordergrund, was erfordert, dass die Musikerinnen und Musiker zusammen im Raum platziert sind. Allerdings wird es auch Momente geben, in denen die Musik »zenisch in den Raum schwappt«.

6. Wie gestaltet sich der Part der Sängerinnen und Sänger? Wie wird die Stimme eingesetzt?

TEAM 1: AG: Der Umgang mit Stimme ist in unserem Stück stark geprägt durch die Ergänzung von komponierten mit in den Proben entstehenden Gesangsmomenten. Inspiration für den Umgang mit Gesang ist der Gedanke, dass bei uns über die Stimme Kommunikation, Annäherung, Emotion passiert. Das spielt sich auf einer anderen Ebene ab, als der im Text vermittelte Inhalt.

TEAM 2: Der Gesang ist wichtig, aber man findet jede Art und Weise, die Stimme zu verwenden, was die Vielfalt der Charaktere und Inspirationen widerspiegelt. Die Abstufungen von verstärktem und unverstärktem Sprechen betreffen dabei nicht nur die Sängerinnen und Sänger.

TEAM 3: CH: Der Komponist legt in seinem Werk einen Schwerpunkt auf größtmögliche Textverständlichkeit. So folgt er auch der natürlichen Prosodie der Sprache und überführt die Stimme in ihrem natürlichen Tonfall in Musik.

5. Do you use specific compositional techniques? Are the musicians integrated into the space / stage?

TEAM 1: JIK: Manuel Zwerger leaves nothing untouched. He rebuilds instruments and combines them, for example he uses threads and hoses to connect them throughout the entire space. This extensive apparatus is not only new in terms of sound, but it also determines the movements of the musicians, who have to synchronize their actions so that they are coordinated in more dimensions than only the acoustic one. In the end, these conjoined instruments will jointly move a stage object which is animated by the instrumentalists' movements while playing – like a marionette steered by the instruments. Musical techniques include complexism, improvisation, romantic style copies, instrumental theatre and Techno imitations.

TEAM 2: Major chords, noises and microtonality are equally important. Musically, every scene and every character is radically different, just like the text sources. From kitschy spectralism to hyperrealistic Richard Strauss, it's all there. The concept is post-truth art in which the tension between honesty and lies – or image and meaning – plays an important, perhaps even the most important role. We have a few »Easter Eggs« in there – little allusions and quotations from well-known works. And yes, the musicians will be placed very centrally in the middle of the stage, and will be involved in the stage action.

TEAM 3: CH: A stage work poses different challenges than a composition for the concert hall. The action on stage makes its own demands on the material. As for the composition, the composer Carl Tertio Druml focuses on the communal sound of the ensemble as a collective, which means that the musicians must be placed together within the space. However, there will also be moments when the music »spills out into the space«.

6. Could you describe the singers' parts? How are the voices used?

TEAM 1: AG: In our piece, the treatment of the voice is strongly influenced by the intermingling of composed vocal lines with those that arise during rehearsals. The treatment of the voices was inspired by the thought that our voices communicate, transporting familiarity and emotion. This takes place on a different level than the content conveyed by the text.

TEAM 2: The vocal lines are important, but we try to employ every way of using the voice, reflecting the multitude of characters and inspirations. Various gradations of amplified and unamplified speech concern not only the singers.

TEAM 3: CH: In his work, the composer emphasizes maximum intelligibility of the text. Thus, he also follows the language's natural prosody, transforming the voice's natural melody into music.

7. What can you reveal about the stage design?

TEAM 1: AG: What we can reveal at this point is that we have a central, moveable stage object which connects the singers with the Ensemble Modern musicians. This becomes a means of rethinking the treatment of instruments in musical theatre.

JIK: Movements on stage directly cause sound, and the sound-inducing movements of the instrumentalists are also staged action.

TEAM 2: Of course, the audience will be divided into three groups, in keeping with the motto! And the three pieces will travel through the space.

TEAM 3: CH: Since we conclude the evening, the stage design will be derived organically from the two previous works. However, we can reveal this: we will not show a realistic café on stage. The scene will be increasingly interwoven with the visual habits of the visitors, so that at first you look at a café, but as the piece goes on, you are increasingly the focus of attention as visitors of the café.

8. What, in your opinion, can musical theatre accomplish which other theatrical forms cannot?

TEAM 1: AG: Each theatrical form has its speciality. Musical theatre is effective on an emotional level; it allows us to feel the unspeakable.

JIK: Musical theatre is the place where our differences are negotiated, where the point is the mixing of media. However, it is more than a mere mingling of different media, such as music, text and theatre, but also different levels of time, dreams and bodies, and there is always the question how they coexist, how they create this shared moment. Musical theatre always claims to engage with what is new and strange, to blur the boundaries with verve.

TEAM 2: The art form has multiple facets and layers, giving the listeners many possibilities to connect and associate. I would never say that musical theatre is better or more important than other forms of art, but it can touch us on a different emotional level than spoken drama.

TEAM 3: CH: Each theatrical form has its own special features and advantages. The special thing about musical theatre is that it combines acting and music. The performers can do more than merely speak of their emotions and mime them. The music adds a level which allows us to explore the words and actions on a deeper level, to contrast them, to intensify them infinitely, or also to expose them. Music is an art form which speaks to us in an incredibly direct manner. This fact gives musical theatre its power.

9. What defines musical theatre in 2019?

TEAM 1: AG: To us, it is opening up, in many ways: opening up the space, the manner of singing, of positioning the audience – questioning hierarchies in theatres and teams.

JIK: When you get really close to things, conventional coordinates blur, along with sensual, medial and affective distinctions.

TEAM 2: Contemporary art examines current issues, and we have no lack of those! We live in a post-truth world. Truth and facts are no longer what they used to be. How can the arts react to this? With irony? With new utopias? The challenge is to touch people and ask questions at the same time, in order to provoke political thought.

7. Was können Sie zum Bühnenentwurf verraten?

TEAM 1: AG: Was wir verraten können, ist, dass wir ein zentrales, bewegliches Bühnenobjekt haben, das die Sänger mit den Musikern des Ensemble Modern verbindet und Mittel wird, um den Umgang mit Instrumenten im Musiktheater neu zu denken.

JIK: Die szenischen Bewegungen bringen unmittelbar Klang hervor und die klangerzeugenden Bewegungen der Instrumentalisten sind gleichzeitig szenische Aktion.

TEAM 2: Das Publikum ist natürlich in drei Gruppen aufgeteilt, passend zum Motto! Und die drei Stücke wandern durch den Raum.

TEAM 3: CH: Da wir den Abend beschließen, wird sich der Bühnenentwurf organisch aus den beiden zuvor aufgeführten Werken ergeben. Aber so viel sei verraten: Es wird kein realistisches Café auf der Bühne abgebildet. Die Szene wird immer mehr mit den Sehgewohnheiten der Besucher verwoben, sodass man zuerst auf ein Café blickt, aber sukzessive selbst als Besucher des Cafés in den Fokus gerät.

8. Was kann Ihrer Meinung nach Musiktheater, was andere Theaterformen nicht können?

TEAM 1: AG: Jede Theaterform hat ihre Spezialität. Musiktheater kann auf einer emotionalen Ebene wirken, Unsagbares fühlbar machen.

JIK: Musiktheater ist der Ort, an dem Andersartigkeit verhandelt wird, wo es genau um die Vermischung der Medien geht. Aber es kommen nicht nur unterschiedliche Medien wie Musik, Text und Theater zusammen, sondern auch unterschiedliche Zeitlichkeiten, Träume und Körper, und es stellt sich immer die Frage, wie sie miteinander auskommen, wie sie diesen gemeinsamen Moment gestalten. Der Claim von Musiktheater ist immer, sich auf das Fremde einzulassen, Grenzen lustvoll zu verwischen.

TEAM 2: Es ist eine sehr vielschichtige Kunstform, die dem Zuhörer und Zuschauer viele Anknüpfungspunkte und Assoziationsmöglichkeiten gibt. Ich würde nie sagen, dass Musiktheater besser oder wichtiger ist als andere Kunstformen, aber es kann auf emotionaler Ebene anders berühren als Sprechtheater.

TEAM 3: CH: Jede Theaterform hat ihre eigenen Besonderheiten und Vorzüge. Das Besondere am Musiktheater ist die Verbindung von darstellendem Spiel und Musik. Die Darsteller können nicht nur von ihren Emotionen sprechen und sie darstellen. Durch die Musik tritt eine Ebene hinzu, die die Worte und Handlungen tiefer ausloten, kontrastieren, ins Unermessliche intensivieren oder auch entlarven kann. Musik ist eine Kunstform, die zu uns auf eine unglaublich unmittelbare Art spricht. Diese Tatsache verleiht dem Musiktheater seine Kraft.

9. Was macht Musiktheater im Jahr 2019 aus?

TEAM 1: AG: Für uns ist es eine Öffnung in vielerlei Hinsichten: des Raums, der Art des Gesangs, der Position des Publikums – die Infragestellung von Hierarchien in Theatern und Teams.

JIK: Wenn wir nah an die Dinge herangehen, verschwimmen herkömmliche Koordinaten, sinnliche, mediale und affektive Trennungen.

TEAM 2: Aktuelle Kunst stellt Fragen zu aktuellen Anliegen und davon haben wir reichlich! Wir leben in einer Post-truth-Welt. Wahrheit und Fakten sind nicht mehr, was sie einmal waren. Wie kann Kunst darauf reagieren? Mit Ironie? Mit neuen Utopien? Die Herausforderung ist, gleichzeitig zu berühren und Fragen zu stellen, um politisches Denken zu provozieren.

TEAM 3: CH: Aktualität und Zeitbezug sind unabdingbar im Musiktheater. Wir möchten Dinge auf der Bühne zeigen, die relevant für uns heute lebende Menschen sind, was im Umkehrschluss auch Aktualität impliziert. Allerdings heißt Aktualität nicht nur, aktuelle Themen wie etwa Klimaschutz oder die #MeToo-Debatte auf die Bühne zu bringen, quasi eine Art Übertragung der ›Tagesschau‹ auf die Opernbühne. Das wäre zu kurz gegriffen. Vielmehr geht es darum, wirklich zum Kern der Werke vorzudringen. Das Musiktheater in all seinen Formen, sei es experimentell oder klassisch in heutiger Deutung, soll uns immer dazu anhalten, zu hinterfragen, wach zu bleiben, uns und unsere Gesellschaft immer wieder auf die Probe zu stellen.

10. Auf was kann sich das Publikum besonders freuen? Worauf freuen Sie sich?

TEAM 1: JIK: Es kommen ja hauptsächlich geladene Gäste und zusätzlich gibt es eine Verlosung. Wer also da ist, darf sich ohnehin freuen.

TEAM 2: Auf einen sehr abwechslungsreichen Abend und ein großes Wagnis. Auf die gewohnte fantastische Qualität des Ensemble Modern in Kombination mit jungen Ideen und Stimmen.

TEAM 3: CH: Das Publikum wird einen kompletten Perspektivwechsel mit dem Protagonisten erleben: vom betrachtenden Zuschauer, der unweigerlich Gesehenes einordnet, wertet und beurteilt, zu einem Zuschauer, der mit seinen eigenen Vorurteilen konfrontiert wird. Diesen doch komplizierten Vorgang szenisch in Bilder zu fassen, stellt für uns eine große Herausforderung dar, auf deren Umsetzung wir uns in den Probenphasen sehr freuen.

TEAM 3: CH: Current issues and topicality are essential in musical theatre. We want to show things on stage which are relevant for us, people living today, which in turn also implies current importance. However, topicality means not only putting current issues such as environmental protection and the #MeToo debate on stage – which would merely be transposing the evening news to the opera stage. That would be insufficient. Instead, the point is to get to the core of the works. Musical theatre in all its forms, whether experimental or classical in today's interpretation, should also inspire us to question, to remain alert, to evaluate ourselves and our society time and again.

10. What can the audience look forward to especially? What are you looking forward to?

TEAM 1: JIK: Since the audience consists mainly of invited guests, and there is a ticket raffle as well, anyone who is present already has reason to be happy.

TEAM 2: To a very entertaining, diverse evening and great risk. To the predictably fantastic quality of Ensemble Modern in combination with young ideas and voices.

TEAM 3: CH: The audience will experience a complete change of perspectives alongside the protagonist: from observing viewers, who invariably sort, evaluate and judge, they are transformed into viewers confronted with their own prejudice. To frame this rather complex process into staged images is a great challenge for us, and we look forward to implementing it during the rehearsal periods.

Termin

21.11.2019, 19 Uhr

Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

MÉNAGE-À-TROIS – Ein Thema. Drei künstlerische Perspektiven. Drei szenische Miniaturen.

LILITH / A Safe and Special Place / Wiener Ménage (2019)
(Uraufführungen)

Ensemble Modern

Stipendiaten Akademie Musiktheater heute 2017–19

Studierende der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Für geladene Gäste und Gewinner*innen der Karten-Verlosung ›AMH‹. For invited guests and winners of the ticket raffle ›AMH‹.

Das Projekt ›Akademie Musiktheater heute‹ ist ein Förderprogramm der Deutsche Bank Stiftung.

VERLOSUNG

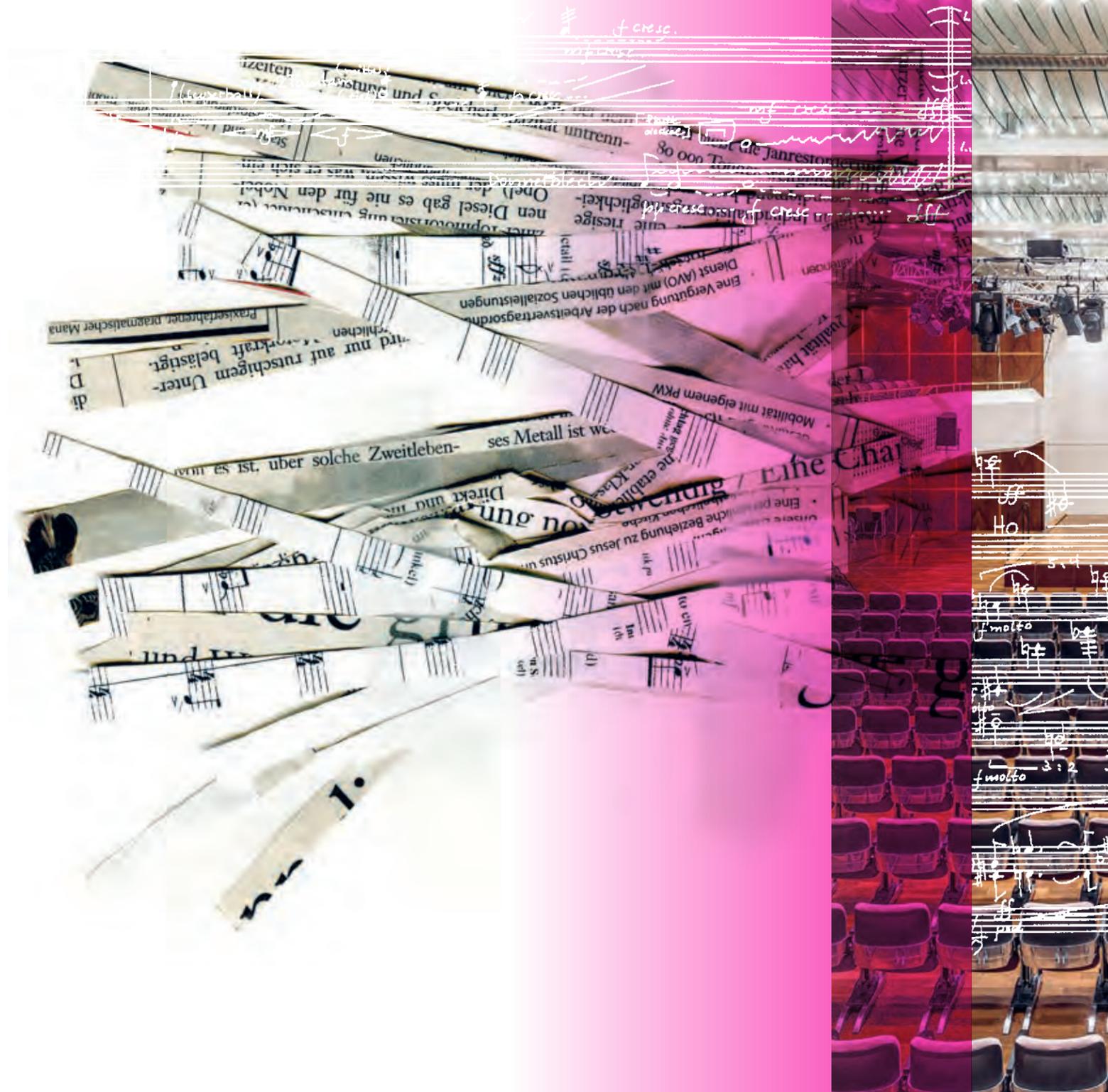
Nehmen Sie an der Karten-Verlosung ›AMH‹ teil und erleben Sie mit uns den Uraufführungsabend im Frankfurt LAB! Teilnahme unter www.akademie-musiktheater-heute.de/festakt2019-verlosung

RAFFLE

Participate in the ticket raffle ›AMH‹ and experience the world premiere evening at the Frankfurt LAB with us! To participate in the raffle, visit www.akademie-musiktheater-heute.de/festakt2019-verlosung



Sammlung von Erzählungen Collected Stories



von Leonie Reineke
by Leonie Reineke

Der Rückgriff auf Vergangenes, auf bereits Geschichte Gewordenes war und ist in jeder Gegenwartsmusik Thema. Ob im gezielten Anknüpfen an Tradition, im Überwinden früherer Strömungen oder auch im zeitgenössischen Umdeuten von Gewesenem: Für Musikschafter ist der (bewusste oder unbewusste) Blick zurück ebenso präsent wie die Auseinandersetzung mit dem Hier und Jetzt. In jeder künstlerischen Arbeit, in jedem Artefakt schwingt zu jeder Zeit die Vorgeschichte der jeweiligen Gegenwart mit. Auch das Ensemble Modern verschränkt in seinen drei ersten Abonnementkonzerten der Saison 2019/20 musikalische Rückbesinnung und Gegenwartsanalyse. Der Blick auf frühere Werke, ästhetische Positionen und gesellschaftspolitische Umfeldler von Musik sowie die Rückschau auf individuelle künstlerische Werdegänge verbindet die drei Veranstaltungen in der Alten Oper Frankfurt.

Eroica

»Müsste man Ludwig van Beethovens ›Eroica‹ einem Marsmenschen beschreiben, würde man vermutlich zu Attributen greifen wie Ausdrucksstärke, Erhabenheit, Mysterium, Konfrontation, Wildheit, kraftvolle Effekte, Naturgewalt, menschliche Dramen, oder schlicht: das Leben mitsamt seinen Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten. All das erzählt die Musik; mit Humor und Leichtigkeit, voller unterschiedlicher Episoden, Tänze, Soli und orchestraler Gespräche.« Benedict Masons Beschreibung von Beethovens Dritter Sinfonie ist nicht nur die eines aufmerksamen Hörers, sondern auch die eines beeindruckten Komponisten. Das 1802/03 entstandene Werk steht dieses Jahr im Zentrum des Musikfests der Alten Oper Frankfurt und dient als Bezugspunkt für Masons Neukomposition. Am 26. September 2019 bringt das Ensemble Modern das Stück unter Pablo Rus Broseta zur Uraufführung. Schon in seinem 1995 entstandenen ›Schumann-Auftrag‹, einer Hommage an Robert Schumann, erwies sich der gebürtige Brite als feinsinniger Kommentator der Musikgeschichte. So ist es ihm auch bei seiner aktuellen Komposition ein Anliegen, das Beethoven'sche Original mit Bedacht und Respekt zu behandeln: »Ich bin«, so Benedict Mason, »ein Komponist, der sich nicht frei machen kann von einer selbstverständlichen Ehrfurcht dem ursprünglichen Werk gegenüber. Es gibt etliche Wege, auf eine ältere Komposition zu rekurrieren – darunter auch die Möglichkeit, ihr jegliche Wiedererkennbarkeit zu nehmen. Doch egal, welcher Ansatz es ist: Ich hätte niemals die Absicht, das Original zu zerstören. Selbst wenn der Zugriff ein humoristischer, ein ironischer ist, stehen Ehrfurcht und Anerkennung an erster Stelle.

Harkening back to the past, to what has become history, has always been and is still part of creating music of the present. Whether as a conscious continuation of traditions, an overcoming of earlier tendencies or contemporary reinterpretation of the past: to musical creators, retrospection (whether conscious or subconscious) is as natural as the exploration of the here and now. Each artistic work, each artefact reverberates with the history of its present. In its first three subscription concerts of the 2019/20 season, Ensemble Modern also interweaves musical retrospection with analysis of the present day. All three events at the Alte Oper Frankfurt look back at earlier works, aesthetic positions and socio-political conditions for music, while also reviewing individual artistic developments.

Eroica

»To explain Ludwig van Beethoven's ›Eroica‹ to a Martian, a general consensus would describe the grandeur, ferocity, mystery, evocative and expressive range, deep and dark imagination, wild journeys, force of nature, the confrontational, elemental human dramas, a ›being alive‹ with all its difficulties and imperfections. The music tells all with humour and lightness, full of episodes, dances, solos, fugues and orchestral conversations.« Benedict Mason's description of Beethoven's Symphony No. 3 is not only one of an attentive listener, but also of an impressed composer. Written in 1802/1803, the work is the centrepiece of the Music Festival at the Alte Oper Frankfurt as well as the point of reference for Mason's new composition. On September 26, 2019, Ensemble Modern will give the piece its world premiere under the baton of Pablo Rus Broseta. In his 1995 work ›Schumann-Auftrag‹, a homage to Robert Schumann, the British composer already proved himself a sensitive commentator on music history. In his new composition, it is once again the composer's goal to treat Beethoven's original with circumspection and respect: »I am«, says Benedict Mason, »a composer who cannot escape a reverence for the original. There are myriads of possibilities from making the original apparent, to refusing all recognisability. Whatever the approach, I could never set out to destroy, as some approaches might do. However ironic the approach might be, there is always the reverence, respect and affection, with a sense of humour never too far away. The ›Eroica‹ was of course famous for unlocking the possibilities of how a symphony could be. Symbolically, it always seems to demand the necessity to begin all over again.«

Die ›Eroica‹ ist zweifellos eines der berühmtesten Beispiele dafür, was es heißt, eine völlig neue Perspektive auf das zu eröffnen, was eine Sinfonie sein kann. Insofern steht sie symbolisch für die bis heute bestehende Notwendigkeit, immer wieder mit etwas Neuem zu beginnen.«

Auch der in Paris lebende griechische Komponist Georges Aperghis bezieht sich mit seiner Komposition ›Le soldat inconnu‹ (2013) für Bariton und Ensemble auf ein bereits existentes Werk. Schon der Titel lässt die Parallele zu Igor Strawinskys während des Ersten Weltkriegs komponiertem Werk ›L'histoire du soldat‹ erkennen. Genau hundert Jahre nach der Entstehung dieses Musiktheaterstücks, in dem der Krieg deutlich mitklingt, schuf Aperghis ein dichtes, psychologisch äußerst differenziertes Porträt eines von seinen Kriegserfahrungen gezeichneten Soldaten. Mehr noch: **Das Stück lässt sich als ebenso zeitlose wie hochaktuelle Allegorie auf die Absurdität eines jeden Krieges lesen – eines menschengemachten Zustands, der alles Menschliche verneint.** Virtuos setzt Aperghis hier das dem Menschen ureigenste Musikinstrument ein: die Stimme. Aus verschiedensten Artikulationen wie Schreien, Sprechen, Singen oder Falsettieren und der Kombination von Worten, Silben und Phonemen in mehreren Sprachen entsteht ein umfangreicher Katalog von Ausdrucksformen. »Der unbekannte Soldat«, so Aperghis, »wird bestürmt von unterschiedlichsten Emotionen: Er weint, er lacht, er schreit. Ist das ein Traum? Hat das wirklich alles stattgefunden? Wir wissen es nicht. Denn wenn der Horror derartige Extreme erreicht, wenden sich die Dinge ins Zirkushafte und Burleske – anders wären sie überhaupt nicht zu ertragen.«

Exodus nach Hollywood

Einen weiteren Blick in die Vergangenheit wirft das Ensemble Modern am 15. November 2019 unter der Leitung von Stefan Asbury. Im Rahmen des Fokus ›Exodus nach Hollywood‹ der Alten Oper Frankfurt präsentieren die Musikerinnen und Musiker ein Programm, das die Anfänge der Filmmusik in den Blick nimmt: Klänge aus Hollywood, die ihren Ursprung in der spätromantischen Sinfonik und Kammermusik haben. So stehen Stücke österreichischer Komponisten im Zentrum, die in den 1930er Jahren auf der Flucht vor der NS-Diktatur ins amerikanische Exil ausgewandert sind. So etwa Alexander von Zemlinsky, dessen ›Quartett (Zwei Fragmente)‹ für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello gewissermaßen das Verlassen seiner Heimat umrahmt. Er schrieb die Fragmente mit einem zeitlichen Abstand von nur einem Jahr, dafür aber mit umso größerer lokaler Distanz: Der erste Teil entstand 1938 in Wien, der zweite 1939 in seiner neuen Heimat New York.

*Like Mason, the Paris-based Greek composer Georges Aperghis refers to an existing work in his composition ›Le soldat inconnu‹ (2013) for baritone and ensemble. Even the title reveals a parallel to Igor Stravinsky's work ›L'histoire du soldat‹, written during World War I. Exactly one hundred years after the creation of this musical theatre work in which war is clearly present, Aperghis created a dense, psychologically highly differentiated portrait of a soldier marked by his wartime experiences. **Moreover, the piece can be read as a timeless and highly topical allegory for the absurdity of every war – a man-made state which negates all that is human.** Aperghis gives the most human of instruments, the voice, a virtuoso treatment. From highly diverse articulations, such as screaming, speaking, singing or switching into falsetto, and the combination of words, syllables and phonemes in several languages, he shapes a voluminous catalogue of forms of expression. »The unknown soldier«, says Aperghis, »is besieged by very different emotions: he weeps, he laughs, he screams. Is this a dream? Did all of this really happen? We do not know. For when horror reaches such extremes, we must fall back on the humour of the circus and burlesque – otherwise, it would become unbearable.«*



Exodus to Hollywood

Ensemble Modern gives the past another glance on November 15, 2019 under the baton of Stefan Asbury. As part of the Alte Oper Frankfurt focus ›Exodus to Hollywood‹, the musicians present a programme dedicated to the beginnings of film music: sounds from Hollywood originating in late-romantic symphonies and chamber music. Thus, the concert focuses on pieces by Austrian composers who went into exile in America during the 1930s, escaping the Nazi dictatorship. They include Alexander von Zemlinsky, whose ›Quartet (Two Fragments)‹ for clarinet, violin, viola and cello bookends his departure from his homeland, so to speak. He wrote the fragments within the space of only one year, but their geographic distance could hardly have been greater: the first part was written in Vienna in 1938, the second in his new home in New York in 1939.

Auch Zemlinskys Schüler und lebenslanger Freund Arnold Schönberg, der aus einer jüdischen Familie stammte, emigrierte 1933 in die USA und lebte bis zu seinem Tod in der Nähe von Los Angeles. 1929 hatte er den Auftrag zur Komposition einer Filmmusik erhalten. So entstand seine ›Begleitmusik zu einer Lichtspielszene‹ op. 34 (1930), die hier in einer Bearbeitung für Ensemble von Johannes Schöllhorn aufgeführt wird. Anders als es der Titel erwarten lässt, komponierte Schönberg das Stück nicht zu einem bereits bestehenden, sondern zu einem imaginären Stummfilm. Und trotz der klaren Programmatik, die sich im Untertitel als ›Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe‹ artikuliert, büßt die Komposition nichts von ihrem Status als autonomem Musikstück ein. Paradigmatisch für die Eigenständigkeit Arnold Schönbergs steht auch seine deutlich früher entstandene Kammer-symphonie Nr. 1 E-Dur op. 9 (1906). Schönberg selbst bezeichnete das Stück als »wirklichen Wendepunkt« seines Kompositionsstils, bereitet es doch merklich den Übergang zur freien Atonalität vor. Für die Mitglieder des Ensemble Modern ist die Kammer-symphonie Nr. 1 sogar in doppelter Hinsicht ein richtungsweisendes Werk: 1980, im Gründungsjahr des Ensembles, spielten die Musikerinnen und Musiker es bei ihrem Debütkonzert im Deutschlandfunk Köln. Nicht nur seine Nachfahren hat Arnold Schönberg beeinflusst und geprägt. Auch die Musik seines Komponistenkollegen Franz Schreker lässt gewisse Verwandtschaften erkennen. So ist Schrekers Quintett ›Der Wind‹ (1909) ein Dokument der Auseinandersetzung mit Schönberg, mit dem er zu dieser Zeit intensiven Kontakt hatte. Schreker verlangt vom Pianisten, die Klaviertasten »stumm niederzudrücken« – eine Anweisung, die sich auch in Schönbergs Lied ›Am Strande‹ (1909) findet. Nicht fehlen darf hier außerdem Alban Berg, Schüler von Schönberg, der seine ganz eigene Art des Umgangs mit der Dodekaphonie entwickelt hat: Seine zwölf-tönigen Reihen konzipierte er mitunter so, dass vereinzelt Dur- und Moll-Dreiklänge vorkommen. Gezielt wollte er auf diese Weise vertraute Akkordkonstellationen in seiner Musik durchscheinen lassen. So auch im ›Ostinato‹ (1934), einer Filmmusik aus seiner Zwölf-tonoper ›Lulu‹. Dieses Zwischenspiel ist eine verrückte, stellenweise fast jazzartige Instrumentalnummer. Ebenfalls von dramatischen, für das Filmmusikgenre paradigmatischen Effekten durchwirkt ist eine Komposition, die im Programm des Ensemble Modern das zeitgenössische Gegenstück zu den Werken des frühen 20. Jahrhunderts bildet: Iris ter Schiphorst's ›The Fall of the House of Usher‹ (2014) ist ein Musikstück zum gleichnamigen Stummfilm von James Sibley Watson und Melville Webber (1928). Das Ensemble spielt es hier als Deutsche Erstaufführung.

Arnold Schoenberg, Zemlinsky's student and life-long friend, the son of a Jewish family, also emigrated to the USA in 1933, living near Los Angeles until he died. In 1929 he had been commissioned to write a piece of film music, leading to his ›Begleitmusik zu einer Lichtspielszene‹ Op. 34 (1930), performed here in an arrangement for ensemble by Johannes Schöllhorn. Contrary to the title's implication, Schoenberg did not write the music to accompany an existing silent movie, but an imaginary one. And despite the clear programme articulated in the subtitle as ›Impending Danger, Fear, Catastrophe‹, the composition loses none of its status as an autonomous piece of music. Another paradigmatic example of Arnold Schoenberg's independence is his Chamber Symphony No. 1 in E-major Op. 9, written much earlier, in 1906. Schoenberg himself called the piece a »true turning-point« in his compositional style, since it noticeably prepares the transition towards free atonality. To the members of Ensemble Modern, the Chamber Symphony No. 1 is a trend-setting work in more than one sense: in 1980, the year of the ensemble's founding, the musicians performed it at their debut concert at Deutschlandfunk in Cologne. Schoenberg influenced and impacted not only his heirs. The music of his fellow composer Franz Schreker reveals certain similarities. Thus, Schreker's quintet ›Der Wind‹ (1909) is a document of his grappling with Schoenberg, with whom he engaged in intense exchange at the time. Schreker instructs the pianist to »press the keys silently« – an instruction also found in Schoenberg's song ›Am Strande‹ (1909). In this context, Alban Berg, another Schoenberg student, must also be mentioned, who found a way all his own of dealing with dodecaphony: his twelve-tone rows were occasionally conceived in such a way that major and minor chords might arise. He purposefully let familiar chord constellations shimmer through his music. This was also the case in ›Ostinato‹ (1934), film music from his twelve-tone opera ›Lulu‹. This interlude is a crazy, occasionally almost jazzy instrumental number. Dramatic effects that seem paradigmatic for the film music genre are also prevalent in a composition forming the contemporary counterpart to the works of the early 20th century in Ensemble Modern's programme: Iris ter Schiphorst's ›The Fall of the House of Usher‹ (2014) was written to accompany the eponymous silent film by James Sibley Watson and Melville Webber (1928). Here Ensemble Modern performs its German premiere.

Am 6. Dezember 2019 widmet das Ensemble Modern dem Schweizer Komponisten, Oboisten und Dirigenten Heinz Holliger ein Konzert anlässlich seines achtzigsten Geburtstags. Er selbst tritt sowohl in seiner Rolle als Komponist wie auch als Dirigent in Erscheinung. Doch nicht nur sein eigenes Schaffen wird thematisiert; auch Musik seiner Komponistenkollegen und engen Weggefährten Jacques Wildberger und György Kurtág steht auf dem Programm.

Letzteren verbindet mit Holliger, dass beide den gleichen Kompositionslehrer hatten, Sándor Veress – eine Dreierkonstellation, die Holliger als »quasi-familiäre Beziehung« charakterisiert. »Mit dem ersten Ton, den ich von Kurtág hörte«, so beschreibt es Holliger, »war ich absolut fasziniert und denke, dass seine Musiksprache bis heute einzigartig geblieben ist. Jeder Ton, den er schreibt, ist essenziell. Es gibt bei ihm niemals Floskelhaftes, Belangloses, ›musikalischen Smalltalk« oder eine Anbiederung ans Publikum. Jede Phrase, die er komponiert, hat einen Bogen. Er schreibt keinen einzigen abstrakten Ton, keine abstrakten Intervalle. Sondern jede Linie erzählt etwas. Man könnte hier durchaus von ›Klangrede« sprechen. Und ich denke, darin sind wir beide uns ähnlich: Auch ich selbst könnte niemals Musik schreiben, in der ich keine melodischen Zusammenhänge erkenne.«

Eine in diesem Sinne für György Kurtág typische Komposition ist der Liederzyklus ›Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trousova« op. 17. Mit den 21 aphoristischen Stücken für Sopran und Kammerensemble gelang dem Ungarn 1981 sein internationaler Durchbruch. Die russischen Verse nach Texten von Rimma Dalos erzählen in kurzen Episoden die Geschichte einer unerfüllten Liebe. Und trotz ihrer kleinformatischen Anlage kennzeichnet die Stücke eine denkbar umfassende Ausdrucksfülle. So ließe sich der Zyklus auch als Sammlung musikalischer »Minidramen« fassen. Ein weiteres Vokalwerk auf dem Programm stammt von Heinz Holliger selbst: Wie in vielen seiner Kompositionen für Stimme verlässt er auch in seinem Liederzyklus ›Puneigä« (2000–02) für Sopran und Ensemble den Kanon der Weltliteratur. Stattdessen widmet er sich kaum bekannten Gedichten von Anna Maria Bacher in »Pumatter Titsch«, einem fast ausgestorbenen Schweizer Dialekt. Bachers Lyrik kreist um bekannte Themen wie Naturbilder, Sehnsüchte und die Ahnung von Vergänglichkeit. Allerdings erlangen diese Inhalte durch die Darbietung in der eigenwilligen Idiomatik eine sonderbar unverblümete Herbitheit und archaische Unmittelbarkeit.

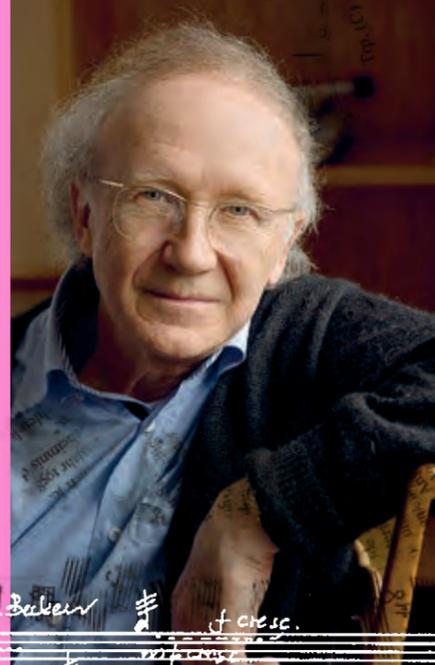
Eine wieder andere Auseinandersetzung mit einem speziellen sprachlichen System – nämlich der Mikrointervallik – bietet Jacques Wildbergers Kammerkonzert (1995/96) für Saiteninstrumente und Synthesizer. Der Wunsch des 2006 verstorbenen Schweizer Komponisten war es, eine Offensive gegen das nach wie vor allgegenwärtige Problem von »Eintönigkeit, Gleichförmigkeit, Ermüdung« zu vollziehen. So werden verschiedene Tonsysteme hier nicht bloß nacheinander »ausgestellt«, sondern – im Gegenteil – sie geraten in hitzige Konflikte miteinander.

Ob aus unmittelbarer Nähe oder größter Distanz: In allen drei Programmen des Ensemble Modern wird ein Blick in die Vergangenheit geworfen. Ebenso – oder gerade deshalb – findet sich auch die unmittelbare Gegenwart thematisiert. Nicht immer ist fürs Ohr gleich erkennbar, welches die jüngsten, welches die ältesten Arbeiten sind. Doch genau hier liegt letztlich der Beweis dafür, dass Geschichte keineswegs eine einspurige, lineare Erzählung ist. Vielmehr ist sie eine Sammlung verschiedener Erzählungen; und außerdem ein Netz von Beziehungen und Querverweisen, zu denen Ähnlichkeiten und Wiederholungen ebenso gehören wie radikale Umwälzungen. Insofern lohnt es sich immer, seine Perspektive sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart zu richten. Denn nur ein Blick auf die Zusammenhänge ist ein geschärfter. Und ein solcher Blick erlaubt nicht zuletzt eine freie Sicht auf die musikalischen Potenziale, die in der Zukunft liegen könnten.

Heinz Holliger at 80

On December 6, 2019 Ensemble Modern dedicates a concert to the Swiss composer, oboist and conductor Heinz Holliger in honour of his eightieth birthday. Holliger himself will appear as composer and conductor. The concert, however, focuses not only on his own oeuvre; it also features music by his fellow composers and close companions Jacques Wildberger and György Kurtág. The latter shared the same composition teacher, Sándor Veress, with Holliger – a constellation Holliger characterizes as a »quasi-familial relationship«. »With the first note by Kurtág I heard«, he states, »I was absolutely fascinated, and to this day I consider his musical idiom to be absolutely unique. Every note he writes is essential. There is never

PUNEIGÄ



anything clichéd or trivial in his works, no ›musical small talk« or attempts to ingratiate himself with the audience. Every phrase he composes forms an arch. He has never written a single abstract tone or interval. Instead, every line tells a story. It would be appropriate to call this ›musical speech«. And I believe that we are similar in this: I could never write music either if I failed to see its melodic contexts. In this sense, a typical György Kurtág composition is the song cycle ›Messages of the Late Miss R. V. Trousova« Op. 17. These 21 aphoristic pieces for soprano and chamber ensemble brought about the Hungarian composer's international breakthrough in 1981. Based on texts by Rimma Dalos, the Russian lyrics recount the story of an unrequited love in short episodes. And despite their brevity, the pieces contain the most comprehensive range of expressivity imaginable. The cycle might be understood as a collection of musical »miniature dramas«. Another vocal work on the programme is by Heinz Holliger himself: as in many of his vocal compositions, he leaves the canon of world literature behind in his song cycle ›Puneigä« (2000–02) for soprano and ensemble. Instead, he dedicates himself to almost obscure poems by Anna Maria Bacher written in »Pumatter Titsch«, a nearly-extinct Swiss German dialect. Bacher's poetry treats familiar themes, such as portraits of nature, human longing and intimations of transience. Rendered in this idiosyncratic idiom, however, they attain a strangely direct acerbity and archaic immediacy. Jacques Wildberger's Chamber Concerto (1995/96) for string instruments and synthesizer offers another exploration of a special linguistic system – namely microintervals. The Swiss composer, who passed away in 2006, was violently opposed to the still-ubiquitous problem of »monotony, uniformity, tedium«. Thus, various tonal systems are not merely serially »exhibited« here, but, on the contrary, they enter into heated conflict with one another.

Whether in direct proximity or from great distance: all three programmes performed here by Ensemble Modern look backwards. At the same time – or perhaps because of this – they also concern the immediate present. It is not always readily recognizable which are the youngest and which the oldest works on the programmes. This very fact, however, proves that history is by no means a one-track, linear narrative. Instead, it is a collection of different stories, and moreover, a network of relations and cross-references. Similarities and repetition are part of it, just as are radical revolutions. Thus it is always worthwhile to train one's attention on both past and present, for only a perspective which includes context is acute. Not least, such a broadened view enables us to recognize any musical potential the future might bring.

Termine

Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

Einführungen jeweils um 19 Uhr

26.09.2019, 20 Uhr

Musikfest Eroica

Georges Aperghis: Le Soldat inconnu pour baryton et ensemble (2013)

Benedict Mason: Neues Werk (2019) (Uraufführung)

Ensemble Modern | Pablo Rus Broseta Dirigent

Holger Falk Bariton | Norbert Ommer Klangregie

15.11.2019, 20 Uhr

Fokus Exodus nach Hollywood

Arnold Schönberg: Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34 (Fassung für Kammerensemble von Johannes Schöllhorn) (1930/93)

Franz Schreker: Der Wind. Nach einer Dichtung von Grete Wiesenthal (1909)

Iris ter Schiphorst: The Fall of the House of Usher.

Music for the silent film by James Sibley Watson and Melville Webber (USA 1928) (2014) (Deutsche Erstaufführung)

Alban Berg: Ostinato aus ›Lulu« (Bearbeitung für Ensemble von Berthold Tuercke) (1934/1994)

Alexander Zemlinsky: Quartett (Zwei Fragmente) (1938/39)

Arnold Schönberg: Kammer-symphonie Nr. 1 op. 9 (1906)

Ensemble Modern | Stefan Asbury Dirigent

Sava Stoianov Trompete

06.12.2019, 20 Uhr

Heinz Holliger: Puneigä – 12 Lieder mit Zwischenspielen (2000–02)

Jacques Wildberger: Kammerkonzert (1995/96)

György Kurtág: Botschaften des verstorbenen Fräulein R. V. Trousova op. 17 (1976–80)

Ensemble Modern | Heinz Holliger Dirigent

Juliane Banse Sopran

Gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung.

Eine Veranstaltungsreihe der Alten Oper Frankfurt.

A Conversation with Jacopo Godani and Jagdish Mistry

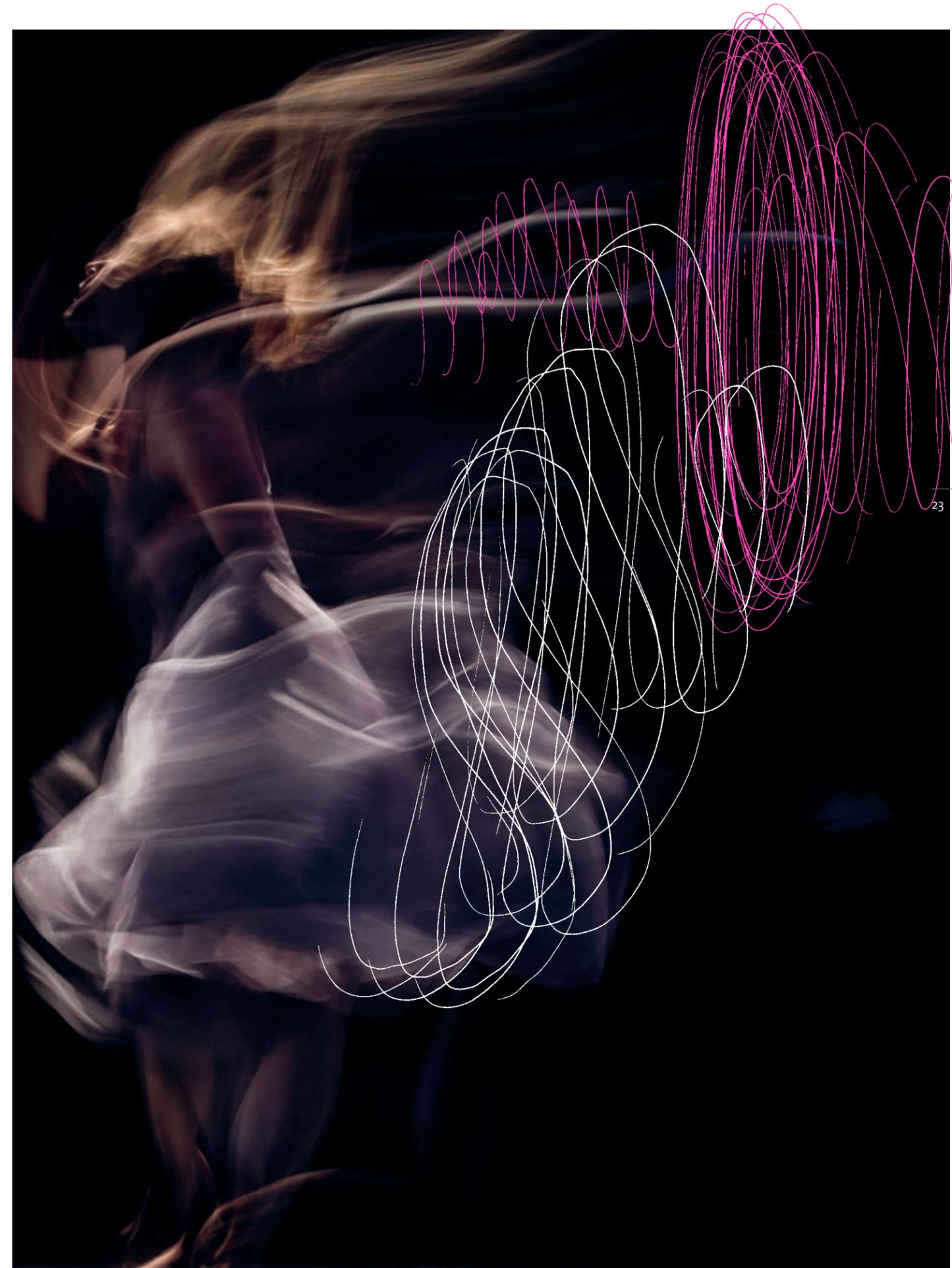
Ein Gespräch mit Jacopo Godani und Jagdish Mistry

It will keep metamorphosing

It will keep metamorphosing

2016 arbeitete das Ensemble Modern erstmals mit dem Choreografen und Künstlerischen Direktor der Dresden Frankfurt Dance Company Jacopo Godani zusammen: In ›Metamorphers‹ spielten die Streicher des Ensemble Modern Béla Bartóks Streichquartett Nr. 4. Daran knüpfen Jacopo Godani und das Ensemble Modern nun an und erarbeiten ein abendfüllendes Programm, das in neun Vorstellungen vom 12. bis 22. Dezember 2019 im Bockenheimer Depot in Frankfurt zu erleben ist. Der Tanz- und Theaterwissenschaftler David Rittershaus sprach mit Jacopo Godani und Ensemble Modern-Violinist Jagdish Mistry über die gemeinsame Annäherung an das Projekt, den Reiz der gemeinsamen Arbeit, die Auswahl der Stücke und Ideen für ihre choreografische Umsetzung.

In 2016 Ensemble Modern first worked with the choreographer and artistic director of the Dresden Frankfurt Dance Company, Jacopo Godani: in ›Metamorphers‹, the Ensemble Modern string players performed Béla Bartók's String Quartet No. 4. Taking this as their point of departure, Jacopo Godani and Ensemble Modern have now developed an evening-length programme which will be presented in nine performances between December 12 and 22, 2019 at the Bockenheimer Depot in Frankfurt. The dance and theatre scholar David Rittershaus spoke to Jacopo Godani and the Ensemble Modern violinist Jagdish Mistry about their joint approach to the project, the attractiveness of their collaboration, the selection of works and ideas for their choreographic implementation.



DAVID RITTERSHAUS: Jacopo Godani, wie wählen Sie die Musik aus, die Sie in Ihre Stücke integrieren? Und was verändert sich daran, wenn die Musik live vom Ensemble Modern gespielt wird?

JACOPO GODANI: Die Schwierigkeit bei der Arbeit mit vorkomponierter Musik besteht darin, dass man etwas finden muss, das zur Atmosphäre, zur rhythmischen Struktur des Werkes und zu der Vorstellung im eigenen Kopf passen muss. Ich finde die Art Beziehung, die wir mit dem Ensemble Modern haben, sehr kollaborativ. Für uns ist es eine wunderbare Erfahrung, die Musikerinnen und Musiker im Studio zu haben und mit ihnen zusammenzuarbeiten.

Diese Synergie bringt eine ganz andere Verbindung zwischen den Tänzern, den Musikern und mir hervor.

JAGDISH MISTRY: Da kann ich nur sagen: »Ja, ja, ja!« Für uns als Musiker gibt der Tanz der Musik einen Körper, eine Erdung. Wir haben einen ganz anderen Blick auf die Musik, einen anderen Sinn für das Timing, den Rhythmus, für Schwere und Leichtigkeit, wenn wir unsere Interpretation anpassen müssen, um dem tanzenden Körper Rechnung zu tragen. Die Musik erhält dadurch eine ekstatische Ebene, weil sie nicht mehr nur im Klang und nicht mehr nur im Körper existiert, sondern im Aufeinandertreffen der beiden.



Jacopo Godani

DAVID RITTERSHAUS: Jacopo Godani, how do you select the music you integrate into your pieces? And how does that selection differ when the music is performed live by Ensemble Modern?

JACOPO GODANI: The difficulty when you work with pre-composed music is to find the match that corresponds to the atmosphere, the rhythmical structure of the piece and the idea in your mind. I think the type of relationship we have with Ensemble Modern is very collaborative. For us, it's really a great experience to have them in the studio to work together. That synergy creates a totally different connection between the dancers, the musicians and me.

JAGDISH MISTRY: I can only say »Yes, yes, yes« to that. For us as musicians, dance gives music a body, a grounding. We really look at the music differently, we have a different sense of timing, of rhythm, of weight and lightness when we have to alter our interpretation to accommodate a body. It takes the music to an ecstatic level, because now the music is no longer only in the sound and no longer only in the body, it's in the meeting of the two.

DR: Gibt es also einen großen Unterschied zwischen der konzertanten Aufführung von Musikstücken und der Aufführung mit einer Tanzkompanie?

JM: Ja. Wir hatten Béla Bartóks Streichquartett Nr. 4 oft ohne Tanz gespielt, bevor wir es 2016 mit der Dresden Frankfurt Dance Company bei »Metamorphers« aufführten. Der Unterschied liegt in einem gewissen Sinn für Dramaturgie und Interpretation. Meist beschränkt sich unser Gefühl auf die körperliche Wahrnehmung unseres Instrumentalspiels. Wenn man ein Stück aber zusammen mit einem Körper spielt, der dazu tanzen und sich bewegen muss, muss man die Wahrnehmung über die eigenen Bewegungen hinaus erweitern, und dadurch geraten die eigenen Körperspannungen in eine andere Art Fluss; und das wiederum bringt uns neue Einblicke in den Rhythmus des Werks.

DR: Die Musiker des Ensemble Modern kommen zu den gemeinsamen Proben mit der Erfahrung, das Stück bereits interpretiert zu haben, und Sie, Jacopo Godani, haben sicher auch Ihre eigenen Vorstellungen. Wie bringen Sie diese Elemente zum Ausgleich?

JG: Tatsächlich passen wir uns einander an. Es wäre unfair, das als Kompromiss zu bezeichnen, denn es ist mehr als das. Es ist nicht so, als würde eine Seite etwas opfern. Eigentlich kommen wir zu einem unterschiedlichen Zweck zusammen und bewegen uns auf ein unterschiedliches Ziel zu. Philosophisch und gesellschaftlich gesprochen dient es eher dem Gemeinwohl, zusammen auf ein gemeinsames Ziel hinzuarbeiten, ohne sich zu sehr auf sich selbst zu konzentrieren und zu

DR: So there is a major difference between performing musical works in concert or performing them together with a dance company?

JM: Yes. We played Béla Bartók's String Quartet No. 4 quite a few times without dance before we performed it together with the Dresden Frankfurt Dance Company for »Metamorphers« in 2016. There's a different sense of dramaturgy and interpretation. Usually the feeling is much more limited to our own physical perception of playing the instruments. When you play a piece with a body that has to dance and move to it, you have to expand your physical perception beyond your own movements, your own bodily tensions are placed within a different kind of flow; and that, of course, brings new insights into its rhythm.

DR: The musicians of Ensemble Modern come to the joint rehearsals with the experience of having already interpreted a piece, and you, Jacopo Godani, will certainly have some ideas in your mind as well. How do you balance those elements?

JG: Actually, we adapt to each other. It's not fair to call it a compromise, because it's more than that. It's not like one of us sacrifices anything. Actually, we come together for a different purpose and we move towards a different goal. I think philosophically speaking, it serves a greater good in social terms to work together towards a common goal without being self-involved and believing too much in what's going on in your head, but understanding that the most important thing is that two groups are coming together and working towards a different goal, with different perspectives.

sehr an das zu glauben, was im eigenen Kopf passiert – sondern stattdessen zu verstehen, dass das Wichtigste ist, dass zwei Gruppen zusammenkommen und auf ein anderes Ziel hinarbeiten, mit anderen Perspektiven.

DR: Es geht also auch darum, einen Schritt zurückzutreten und der Sache ihren Lauf zu lassen?

JG: Absolut. Ja.

JM: Ja, ich bin ebenfalls ganz dieser Meinung.

DR: Wie verlief rückblickend die erste Zusammenarbeit, bei der das Ensemble Modern Bartóks Streichquartett live zur Choreografie »Metamorphers« aufführte?

JM: Zunächst einmal war das Stück Jacopos Wahl. Wir nahmen es auf und schickten ihm die Aufnahme. Er organisierte dann daraufhin die Choreografie und setzte die Tempi, die wir damals spielten, voraus. Als wir uns endlich trafen, gingen wir an, es auf eine andere Art zu proben, mit anderen Tempi. Und Jacopo sagte, »Moment, das ist aber nicht wie die Aufnahme«, und wir dachten: »Klar, genau, das ist nicht wie die Aufnahme. Wir haben weitere Aspekte hinzugefügt.« Das war der Augenblick, in dem Jacopos Input Teil unserer Interpretation wurde und wir begriffen, dass wir es nicht einfach so spielen konnten wie vorher. Man muss im Augenblick leben.



Jagdish Mistry

DR: So it's also about stepping back and letting the thing happen?

JG: Absolutely. Yes.

JM: Yes. I totally agree.

DR: Looking back, how did the first collaboration, in which Ensemble Modern performed Bartók's String Quartet live for the choreography »Metamorphers«, work?

JM: First of all, the piece was Jacopo's choice. We made a recording of it and sent it to Jacopo. He then organized the choreography around it, to the tempi that we were playing at that time. When we finally came together, we had started rehearsing it in a different way, we were doing different tempi, and Jacopo said, »Uh, that's not like the recording«, and we thought: »Right, exactly, it's not like the recording. We have added different aspects to it.« That was when Jacopo's input fed our interpretation and we realized that we couldn't just play it like we did before. One has to live in the moment.

JG: Sometimes it's just about the physical aspect. I like to go fast, but sometimes the body needs a certain amount of time to get from one point to the other. Thus, there are some things that the body cannot achieve by following the music. It's like a real conversation. You have to really listen to each other.

JG: Manchmal geht es nur um den körperlichen Aspekt. Ich mag es schnell, aber manchmal braucht der Körper eine gewisse Zeit, um von einem Punkt zum anderen zu gelangen, auch wenn man versucht, das sehr schnell zu machen. Daher gibt es ein paar Dinge, die der Körper nicht erreichen kann, indem er der Musik folgt. **Es ist wie eine echte Unterhaltung. Man muss sich wirklich zuhören.**

JM: Ich würde noch weiter gehen. Für mich war diese Zusammenarbeit eine Lektion. Glenn Gould hat früher gesagt: »Wenn man ein Stück nicht dirigieren kann, dann funktioniert es organisch nicht.« Und genau darum ging es für mich bei dieser Zusammenarbeit. Wenn man sich zur Musik nicht wirklich bewegen kann, wenn nicht die richtige Menge Bewegungsaktivität hineinfließt, wenn man sie nicht illustrieren kann, dann funktioniert die Interpretation auch nicht. Und da dachte ich mir: »Aha, das sagt mir etwas über Bartóks Stück selbst.«

DR: Wie gehen Sie in dieser Beziehung mit dem hohen Energieniveau um, das Ihre Choreografien auszeichnet?

JG: Der Bartók ist ein super-energiegeladenes Stück. Das ist einer der Gründe, warum ich es ausgesucht habe. Im Universum der Streichquartette ist es für mich eines mit dem höchsten »Sex-Appeal«, weil es klassische moderne Musik ist, aber andererseits über die Komposition hinausgeht, die Melodie ist wirklich spannend, es ist eine Herausforderung, komplex und raffiniert. Die Struktur der Musik ist unglaublich. Aber wenn man Musik für ein Stück aussucht, muss sie nicht nur eine gute musikalische Struktur haben,

JM: *I would go even further. For me, this collaboration was a lesson. Glenn Gould used to say, »If you can't conduct a piece, then organically it's not working.« And that's exactly what this collaboration was about for me. If you can't really move to the music, if there's not the right level of limb activity going into it, if you're unable to illustrate it, it's not working as an interpretation either. And that's where I thought, »Right, this tells me something about Bartók's piece itself.«*

DR: *In this regard, how do you deal with the high energy level that characterizes your choreographies?*
JG: *Bartók is a super-energetic piece. That's one of the reasons I chose it. For me, it's one of the »sexiest« pieces in the string quartet universe, because it's classical modern music, but on the other hand, it goes beyond the composition, the melody is really interesting, it's challenging, it's complex and sophisticated. The structure of the music is incredible. But when you choose music for a piece, it needs to have not only a good musical structure so that you can choreograph it, it needs to create an atmosphere. If the atmosphere is too nice or cute, the only thing you can imagine is a little Romeo and Juliet on it. With Bartók it's different, it's really like the whole ...*

JM: *The whole world is there.*

JG: *Yes. And I want to do a new »Inszenierung« (staging) because the choreography is there, the music is there, but we need to find something like an upgrade for it.*

DR: *Will »Metamorphers« be revised for the upcoming new collaboration that you tackle together this winter?*

JG: *Yes, yes, absolutely.*

JM: *»Metamorphers« receives another metamorphosis.*

JG: *It will keep metamorphosing.*

DR: *Another piece for your new collaboration also has a morphosis in its name. What musical transformations does Johannes Schöllhorn's »Anamorphoses« undergo?*

damit man sie choreografieren kann, sie muss auch eine Atmosphäre kreieren. Wenn die Atmosphäre zu nett oder niedrig ist, kann man sich dazu nur ein bisschen Romeo und Julia vorstellen. Bei Bartók ist das anders; bei Bartók ist es wirklich, als sei es das Ganze ...

JM: Die ganze Welt steckt da drin.

JG: Genau. Und ich möchte eine neue Inszenierung machen, weil die Choreografie und die Musik da sind, aber wir müssen so etwas wie ein Upgrade für beide finden.

DR: Wird »Metamorphers« für die bevorstehende neue Zusammenarbeit zwischen Ihnen in diesem Winter revidiert?

JG: Ja, ja, absolut.

JM: »Metamorphers« durchläuft eine weitere Metamorphose.

JG: **Es wird immer weitere Metamorphosen durchlaufen.**

DR: Ein weiteres Werk Ihrer neuen Zusammenarbeit trägt auch eine Morphose im Namen. Welche musikalischen Transformationen finden in Johannes Schöllhorns »Anamorphoses« statt?

JM: »Anamorphoses« basiert auf neun Sätzen aus Bachs »Kunst der Fuge«, das man als »asexuelles« Werk bezeichnen könnte, da es nicht für eine bestimmte Instrumentierung gedacht ist. Daher gibt es davon sehr viele Versionen. Johannes Schöllhorn baut sein Werk direkt auf Bachs Musik auf. Er streicht nichts, er ändert keine Note, sondern er koloriert sie sozusagen. Er betont Linien im Sinne von Verdopplungen, verändert die Oktaven, in denen bestimmte Melodien auftauchen, verkürzt Akkorde, die zuvor lang waren. Er verändert das Profil, behält aber die Vorlage bei.

DR: Ist diese kompositorische Vorgehensweise, eine Phrase als Grundlage zu nehmen und ihr verschiedene Farben zu geben, auch eine Art, in der Sie choreografieren?

JG: Gelegentlich, ja. Ich beginne damit, an einer grundlegenden Phrase zu arbeiten, schon um eine gemeinsame Sprache zu haben. Es ist einfacher, wenn die Leute schon Zugang zu einer »Datenbank« von Arbeiten und Materialien haben. Wenn man dann anfängt, an einer Phrase zu arbeiten, kennt jeder bereits das Vokabular, und man kann sofort anfangen, im Kompositionsprozess damit zu spielen. Das Beste ist, wenn man mit den Tänzern eine Kommunikationsebene erreicht, auf der sie alles sehr schnell aufnehmen, egal, was man ihnen vorgibt. Der Prozess ist dann auch spontaner.

DR: Spielt das Konzept des Kontrapunkts bei der Komposition Ihrer Choreografien eine Rolle?

JG: Ich möchte mich beim Komponieren keinesfalls auf eine winzige Anzahl von Regeln festlegen. Ich bin auf der Suche nach einer Freiheit des Ausdrucks. Mich inspirieren solche vorhandenen und vorgefertigten Arten des Komponierens nicht. Ich versuche, mich von all diesen Begrenzungen zu befreien.

DR: Wir sprachen davon, der Musik einen Körper zu geben. Welche körperlichen Vorzüge sehen Sie in dem Stück?

JM: Generell kenne ich kein Werk von Bach, das nicht tanzen würde. Sogar die langsamen Stücke entstehen alle aus dem Tanz, sogar diejenigen, die keinen Tanz als Vorlage haben oder nicht darauf basieren. **Diese Art Musik kommt aus der Erde; sie kommt aus dem Körper.**

JM: *»Anamorphoses« is based on nine of the movements of Bach's »Art of the Fugue«, which one might call an »asexual« work, as it's not written for any particular instrumentation.*

Therefore, a great many versions of it exist. Johannes Schöllhorn has based his work directly on Bach's music.

He does not make cuts, he does not change the notes, he's basically colouring it. He highlights lines in terms of doubling, he changes the octaves in which certain melodies appear and shortens chords, which were previously long. He actually changes the profile while keeping the template.

DR: *Is this compositional approach of taking a phrase as a basis and then giving it different colours also a way in which you choreograph?*

JG: *Sometimes, yes. I start working on a basic phrase, just to have a common language. It's easier when people have access to a »database« of work and material. If you then start to work on a phrase, everybody knows the vocabulary and you can immediately start to play with it in the compositional process. The best thing is to reach such a level of communication with the dancers that whenever you introduce something new, they can pick it up really quickly. It gives more spontaneity to the process as well.*

DR: *Does the concept of counterpoint play a role in your way of composing your choreographies?*

JG: *I definitely do not want to stick to a tiny set of rules of how to compose. I'm looking for freedom of expression. I'm not inspired by these kinds of pre-existing and preformatted ways of composing. I'm trying to break free of all these boundaries.*

DR: *We've been speaking about giving the music a body. What physical qualities do you see in this piece?*

JM: *Generally, I don't know any Bach music that does not dance. Even the slow pieces all emerge from dance, even the ones that don't have a dance movement as their template, that are not based on it. **This kind of music comes from the earth; it comes from the body.***

DR: Werden die Musiker des Ensemble Modern auf der Bühne eingebunden?

JG: Ja, das ist der ganze Zweck der Livemusik. Auf der Bühne müssen wir schauen, wie weit sie voneinander entfernt sein können, um sich noch zu hören, welche Aufstellung sie realisieren können und ob wir die Positionen wechseln können. Diese und ähnliche Fragen sind zu klären.

DR: Die Musikstücke sind sehr unterschiedlich instrumentiert, manche benötigen vier, manche eher zwanzig Musiker.

JG: Ja, daher haben sie auch ganz unterschiedliche Farben.

JM: Genau. Wir haben hier drei ganz unterschiedliche Klangfarben, und daher wird sich auch die Wahrnehmung der Musik ändern. Ich glaube, dass sich die Musik vollkommen für die Zuschauerinnen und Zuschauer verändert, weil sie sie leben sehen. Wenn man sie live nur von Musikern gespielt sieht, ist man natürlich von den Bewegungen der Musiker vereinnahmt, von der Art, wie sie den Klang erzeugen. Aber wenn man das Ganze als Tanz sieht, kann man sich weniger in sich selbst zurückziehen. Es ist dann eher ein Prozess des In-etwas-Hineinwachsens, etwas, was sich gerade jenseits der eigenen Vorstellungskraft befindet – und das definitiv die eigene Vorstellungskraft bereichert.

DR: Haben Sie schon choreografische Ideen, oder ist es dafür noch zu früh?

JG: Bisher noch nicht. Nein, denn ich versuche ja auch, mich zu einer anderen Sprache hinzubewegen. Und dafür muss ich tief in die Atmosphäre der Musik eintauchen, bevor ich darüber nachdenken kann. Momentan arbeite ich eher an Vorstellungen zur Bühne, denn diese brauchen wirklich sehr lang, bis sie umgesetzt werden können.



DR: Will the Ensemble Modern musicians be integrated into the scenery?

JG: Yes, that's the whole purpose of live music. On stage we have to see how far from each other they can be in order to listen to each other, what formation they can achieve and if we can switch positions or not, and things like that.

DR: The musical pieces call for very different instrumentations, ranging from four to something like twenty musicians.

JG: Yes, very different colours.

JM: Exactly. They are three very different colours and consequently, people's perception of the music also changes. I think for listeners and viewers, the music changes completely because they see it living. When one sees it performed live by musicians alone, of course one is involved in how the musicians move and how they produce that sound. But when one sees it as dance, there's less of a withdrawal into oneself, and more a process of growing into something else, something beyond just your own imagination, but definitely something which enriches your imagination.

DR: Do you have choreographic ideas at this point, or is it still too early?

JG: No ideas yet. No, because I'm also trying to push myself towards a different language as well. I need to really dive into the atmosphere of the music before I can think about it. It's mostly stage ideas I'm working on now, because that's what really takes a long time to prepare.

DR: Bei der Musikauswahl suchen Sie Herausforderungen, aber setzen Sie sich auch im Hinblick auf die Bildsprache oder Bewegungseigenschaften neue Ziele?

JG: Absolut. Ich kann mir zwar noch nicht vorstellen, an einem ganz anderen Ort anzukommen, was Anmutung und Atmosphäre angeht, aber ich weiß es auch noch nicht. Ich denke darüber nach, aber ich will mich nicht absichtlich verlieren. Andererseits möchte ich so anders wie möglich sein. Mal sehen, was passiert, wenn ich mir selbst die Herausforderung stelle.

JM: Was er gerade gesagt hat, geht noch bis zum Tag der Aufführung – und danach – weiter. Ich habe mit ihm schon Tourneen unternommen, und oft hatten wir am Konzerttag einen Soundcheck, und dann fing er wieder an zu proben, versuchte, die Tänzer noch besser zusammenzubekommen und generell alle losen Fäden miteinander zu verbinden. Ihm fällt zum Beispiel auf, dass sich bei den letzten drei Vorstellungen die Dinge verändert haben. Dann muss er alles wieder zusammenfügen und neu nachdenken. Das ist eine wahre Lektion für uns Musiker: mit der eigenen Interpretation nicht zufrieden zu sein und immer zu fragen: »Was kommt als Nächstes?«

DR: Sie fordern einander heraus, und das ist es, was Ihnen gefällt?

JM: Na klar. Irgendjemand hat einmal gesagt: Wenn man sich nicht vorwärts bewegt, ist das ein Rückschritt.

DR: Ihnen beiden vielen Dank.

DR: You try to challenge yourself in the selection of music, but do you also set yourself new goals in terms of visual language or movement qualities?

JG: Absolutely. I still can't imagine trying to get anywhere completely different in looks and atmosphere, but I don't know. I'm thinking about it, but it's not that I want to lose myself. On the other hand, I want to be as different as possible. I have to see where I go when I push myself.

JM: What he just said will continue right up to the day of the performance and beyond. I've been on tour with him and there have been many times where on the day of the concert we had a sound rehearsal together and afterwards he started to rehearse again, tightening the dancers up, making loose ends really come together. He might notice that things have gone differently over three performances. So he has to bring it together again and rethink. It's a real lesson for us musicians – not to be satisfied with your interpretation, and to always ask: »What happens next?«

DR: You're challenging each other, and it's something you appreciate?

JM: Of course. As somebody once said: if you're not moving forward, that's a step backward.

DR: Thank you both very much.

Jagdish Mistry, Diego Ramos Rodriguez, Megumi Kasakawa und Michael M. Kasper vom Ensemble Modern und die Tänzer Felix Berning und Ulysse Zangs der Dresden Frankfurt Dance Company, Bockenheimer Depot Frankfurt, 2016.



Termine

12./13./14./18./19./20./21.12.2019, 20 Uhr

15./22.12.2019, 16 Uhr

Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot

Dresden Frankfurt Dance Company

meets Ensemble Modern

Johannes Mutschmann: Attack Decay (2011)

Béla Bartók: Streichquartett Nr. 4 (1928)

Johannes Schöllhorn: Anamorphoses – 9 Sätze nach der Kunst der Fuge von J. S. Bach (2001–04) (Auswahl)

Dresden Frankfurt Dance Company

Ensemble Modern

Jacopo Godani Choreografie

Josep Planells Schiaffino Dirigent

Norbert Ommer Klangregie

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes und die

Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL).

Wolfgang Rihms ›Jakob Lenz‹ beim Festival d'Aix-en-Provence



Jakob Lenz

Wolfgang Rihm's ›Jakob Lenz‹
at the Festival d'Aix-en-Provence

»Er tat Alles wie es die Andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin.« (Georg Büchner: Lenz, 1839). Wolfgang Rihms 1979 uraufgeführte Kammeroper ›Jakob Lenz‹ basiert auf Georg Büchners Erzählung ›Lenz‹ und schildert den dreiwöchigen Aufenthalt des von Anzeichen einer paranoiden Schizophrenie geplagten Sturm- und-Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz bei Pfarrer Friedrich Oberlin im Elsass. Doch Lenz verliert den Kontakt zu seiner Umgebung, das Außen kehrt sich als verzerrte Projektion ins Innere. Zu den realen Figuren der Erzählung gesellen sich bei Rihms ›Jakob Lenz‹ sechs Stimmen – Projektionen des inneren Zustands von Lenz, seiner Ängste und Träume, aber auch Stimmen der Umwelt. Ununterscheidbar überlagern sich Wirklichkeit und Halluzination; Lenz' psychisches Erleben verschmilzt mit dem ihn umgebenden Klang. Seit der Uraufführung entwickelte sich Rihms Einakter zu einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Opern des 20. Jahrhunderts. Unter Leitung von Ingo Metzmacher führt das Ensemble Modern die Kammeroper mit Georg Nigl als Lenz sowie weiteren renommierten Sängerinnen und Sängern in der Inszenierung von Andrea Breth am 5., 8. und 12. Juli 2019 beim Festival d'Aix-en-Provence auf. Für ihre Inszenierung der Kammeroper, einer Koproduktion der Staatsoper Stuttgart, des Théâtre Royal de La Monnaie (Brüssel) und der Staatsoper Unter den Linden (Berlin), wurde Breth 2015 mit dem renommierten FAUST-Preis in der Kategorie ›Regie Musiktheater‹ ausgezeichnet.

> Details im Konzertkalender

»He did everything just like the others did, but there was a horrible emptiness within him. He felt no more fear, no desire; his existence had become a necessary burden to him. – Thus, he went on living.« (Georg Büchner: Lenz, 1839). First performed in 1979, Wolfgang Rihm's chamber opera ›Jakob Lenz‹ is based on Georg Büchner's story ›Lenz‹ and describes the three-week stay of the Sturm-und-Drang poet Jakob Michael Reinhold Lenz with Pastor Friedrich Oberlin in Alsace. At the time, Lenz was already exhibiting symptoms of paranoid schizophrenia. He loses touch with his surroundings, internalizing the external world in a twisted projection. In addition to the real figures of the story, Rihm's ›Jakob Lenz‹ features six voices – projections of Lenz' inner state, his fears and dreams, but also voices of his surroundings. Overlayered, reality and hallucination grow indistinguishable; Lenz' psychological experiences merge with the surrounding sounds. Since its premiere, Rihm's one-act piece has become one of the most successful German-language operas of the 20th century. Under Ingo Metzmacher's baton, Ensemble Modern performs the chamber opera with Georg Nigl in the role of Lenz and other renowned singers. Andrea Breth directs the production, which will be presented at the Festival d'Aix-en-Provence on July 5, 8 and 12, 2019. For her production of this chamber opera – a co-production of the Stuttgart Opera, the Théâtre Royal de la Monnaie (Brussels) and the Berlin State Opera Unter den Linden – Breth already won the prestigious FAUST Prize in the category ›Direction, Musical Theatre‹ in 2015.

> Details in the Concert Calendar

Residenz bei der Shanghai New Music Week



In Residence at the Shanghai
New Music Week

v.l.n.r. Thomas Adès, Mark Andre, Rebecca Saunders

Seit 2008 vom Konservatorium Shanghai ausgerichtet, hat sich die Shanghai New Music Week in den letzten Jahren zu einem der führenden Festivals für zeitgenössische Musik in China entwickelt. Vom 14. bis 16. September 2019 wird sich das Ensemble Modern dort mit drei Porträtkonzerten, die herausragenden Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musik gewidmet sind, erstmals präsentieren. Die chinesische Erstaufführung von Mark Andres Zyklus ›riss‹, den das Ensemble Modern auch jüngst auf CD eingespielt hat, eröffnet die Residenz. Andre begibt sich hier auf die Suche nach den kompositorischen Zwischenräumen: »Räume, die sich oft latent oder sehr zerbrechlich und atemlos zwischen den Polaritäten befinden«, so der Komponist. Auch die britische Komponistin Rebecca Saunders, diesjährige Preisträgerin des Ernst von Siemens Musikpreises, erkundet in ihrer Musik Übergänge zwischen Klang, Geräusch und Stille. Im zweiten Konzert – wie das erste von Michael Wendeborg dirigiert – bringt das Ensemble Modern das bereits 2018 bei der Ruhrtriennale und den Klangspuren Schwaz aufgeführte Porträt mit drei markanten Werken der Komponistin erstmals in China zu Gehör: ›a visible trace‹, das Kontrabass-Solo-Stück ›Fury II‹ (Kontrabass: Paul Cannon) und ›Skin‹ (Sopran: Donatienne Michel-Dansac). Den Abschluss bilden Stationen aus dem kammermusikalischen Schaffen von Saunders' Landsmann Thomas Adès. In Werken wie dem Piano Quintet, das die klassische Sonatenform aufnimmt und zugleich durch Polyrhythmik, Tempo-Polyphonie und überraschende motivische Transformationen unterminiert, schafft Adès musikalische Welten, in denen scheinbar Vertrautes in neuem Licht erscheint.

> Details im Konzertkalender

Hosted by the Shanghai Conservatory since 2008, the Shanghai New Music Week has developed into one of the leading contemporary music festivals in China during recent years. Between September 14 and 16, 2019 Ensemble Modern will present itself there for the first time with three portrait concerts dedicated to outstanding personalities in contemporary music. The Chinese premiere of Mark Andre's cycle ›riss‹, which Ensemble Modern also recently recorded for CD, opens the residency. In his piece, Andre goes in search of compositional intermediary spaces: »These are the spaces which are often latent, highly fragile and breathless, located between the polarities«, says the composer. The British composer Rebecca Saunders, winner of this year's Ernst von Siemens Music Prize, explores transitions between sound, noise and silence. In the second concert – which, like the first one, will be conducted by Michael Wendeborg – Ensemble Modern repeats the portrait of the composer it already presented in 2018 at the Ruhrtriennale and at Klangspuren Schwaz, performing three Chinese premieres: ›a visible trace‹, the double bass solo piece ›Fury II‹ (double bass: Paul Cannon) and ›Skin‹ (soprano: Donatienne Michel-Dansac). The final concert features stations from the chamber music oeuvre of Saunders' compatriot Thomas Adès. In works such as his ›Piano Quintet‹, which echoes the classical sonata form yet undermines it at the same time by its use of polyrhythmics, tempo polyphony and surprising motivic transformations, Adès creates musical worlds in which the supposedly familiar appears in a new light.

> Details in the Concert Calendar

Kurt Weills ›Die sieben Todsünden‹ in einer Neufassung beim Beethovenfest Bonn



Sarah Maria Sun

Kurt Weill's ›The Seven Deadly Sins‹ in a
New Version at the Beethovenfest in Bonn

»Den Wein, den man mit Augen trinkt, gießt nachts der Mond in Wogen nieder.« Mit diesen Worten beginnt Arnold Schönbergs Melodram ›Pierrot lunaire‹ (1912) auf Gedichte des belgischen Dichters Albert Giraud – exzentrisch, fantastisch, grotesk. Einsam ist Pierrot, nur der Mond ist ihm geblieben. Im Konzert des Ensemble Modern beim Beethovenfest Bonn am 21. September 2019 wird Schönbergs ›Pierrot lunaire‹ kombiniert mit der Uraufführung einer Neufassung für Ensemble von Kurt Weills und Bertolt Brechts ›Die sieben Todsünden‹ (1933). Diese durch die Kurt Weill Stiftung New York initiierte Neufassung des Komponisten und Posaunisten Christian Muthspiel und des Dirigenten, Komponisten, Chansonniers und »Weillianer« HK Gruber reduziert die ursprüngliche Besetzung auf 15 Instrumentalisten. Die Gesangsstimmen, die Dynamik und Phrasierung, ebenso die auf den ersten Blick einfach erscheinende, in Wahrheit aber raffinierte Harmonik und Stimmführung der Originalpartitur bleiben jedoch vollständig erhalten. ›Die sieben Todsünden‹, die sich auch populärer Musikstile der 1920er Jahre wie Tango, Foxtrott und Polka bedienen, wurden nach ihrer Uraufführung im Juni 1933 am Théâtre des Champs-Élysées rasch zu einem von Weills bekanntesten Werken. Die Schwestern Anna 1 und Anna 2 werden von ihrer Familie durch sieben amerikanische Großstädte getrieben und begegnen dabei den Versuchungen der sieben biblischen Todsünden. Nach und nach geben sie ihre Träume und Ideale auf und kehren zuletzt desillusioniert zu ihrer Familie nach Louisiana zurück. Nur »wo die Wasser des Mississippi unterm Monde fließen«, in Louisiana, ist das Glück. HK Gruber dirigiert das Ensemble Modern, die Vokalpartien übernehmen die Sopranistin Sarah Maria Sun und das Männervokalensemble amarcord.

> Details im Konzertkalender

»The wine we drink with our eyes / flows nightly from the moon in torrents.« With these words, Arnold Schoenberg's melodrama ›Pierrot lunaire‹ (1912) begins, a setting of poems by the Belgian poet Albert Giraud – eccentric, fantastical, grotesque. Pierrot is lonely, and the moon is all he has left. In Ensemble Modern's concert at the Beethovenfest in Bonn on September 21, 2019, Schoenberg's ›Pierrot lunaire‹ will be combined with the world premiere of Kurt Weill's and Bertolt Brecht's ›Die sieben Todsünden‹ (1933) in a new version for ensemble. Initiated by the Kurt Weill Foundation in New York, this new version by the composer and trombone player Christian Muthspiel and the conductor, composer, chansonnier and »Weillianer« HK Gruber reduces the original instrumentation to 15 players. The vocal parts, dynamics and phrasing remain intact, as do the harmonics and voice-leading of the original score, which may seem simple at first, but are actually highly sophisticated. ›Die sieben Todsünden‹, which incorporates popular musical styles of the 1920s such as tango, foxtrot and polka, quickly became one of Weill's most well-known works following its premiere at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. The sisters Anna 1 and Anna 2 are driven through seven American metropolises by their family, encountering the temptations of the seven Biblical deadly sins. Gradually they give up their dreams and ideals and finally return, disillusioned, to their family in Louisiana. Only »where the waters of the Mississippi flow beneath the moon«, in Louisiana, does happiness reside. HK Gruber conducts Ensemble Modern; the vocal parts will be sung by the soprano Sarah Maria Sun and the male vocal ensemble amarcord.

> Details in the Concert Calendar

Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland – Uraufführungen von Iris ter Schiphorst und Zeynep Gedizlioğlu in Amsterdam und 's-Hertogenbosch



v.l.n.r. Zeynep Gedizlioğlu, Iris ter Schiphorst

Germany's Excellent Orchestral Landscape –
World Premieres by Iris ter Schiphorst and Zeynep
Gedizlioğlu in Amsterdam and 's-Hertogenbosch

Sieben Kompositionsaufträge an sieben Komponistinnen vergibt das Ensemble Modern im Rahmen des durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien geförderten Projekts ›Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland‹. Die neuen Kompositionen bringt das Ensemble 2019 und 2020 in mehreren Konzerten im In- und Ausland zur Uraufführung. Den Anfang machte im vergangenen Januar in der Alten Oper Frankfurt die deutsche Komponistin Birke Bertelsmeier mit dem Werk ›de ente‹, dessen lateinischer Titel sich mit ›Über das Seiende‹ übersetzen lässt und inspiriert ist von dem Frühwerk ›de ente et essentia‹ des Philosophen Thomas von Aquin. Am 7. November 2019 folgen im Muziekgebouw aan't IJ in Amsterdam zwei weitere Uraufführungen: In ›Fragmente einer Unzeit‹ der deutsch-holländischen Komponistin Iris ter Schiphorst durchwandert die Sängerin Sarah Maria Sun unterschiedliche »Traumbühnen« und setzt sich dabei mit Texten von Donna Haraway, Hélène Cixous, Unica Zürn, Yoko Ono, Laurie Anderson, Peggy Phelan und Della Pollock auseinander. Als zweite Uraufführung steht ein neues Ensemblewerk der in der Türkei geborenen und in Berlin lebenden Komponistin Zeynep Gedizlioğlu auf dem Programm, die damit erstmalig einen Kompositionsauftrag des Ensemble Modern erhält. György Ligetis Klavierkonzert – den Klavierpart übernimmt Ensemble Modern-Pianist Ueli Wiget – und das Ensemblewerk ›Scherben‹ des Komponisten Enno Poppe, der das Konzert auch dirigieren wird, runden das Programm ab. Das Konzert wird am 8. November 2019 beim Festival ›November Music‹ in 's-Hertogenbosch wiederholt. Weitere Kompositionsaufträge an Ashley Fure, Anna Korsun, Elena Mendoza und Shiva Feshareki werden 2020 uraufgeführt.

> Details im Konzertkalender

Ensemble Modern has commissioned seven female composers to write seven works for the Ensemble, thanks to the project ›Germany's Excellent Orchestral Landscape‹ supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media. The Ensemble will perform the new compositions in 2019 and 2020 in several concerts in Germany and abroad. This past January, the first to be premiered was ›de ente‹ by the German composer Birke Bertelsmeier. Its Latin title might be translated as ›On that which exists‹ or ›On Existence‹; the piece was inspired by ›de ente et essentia‹, an early work of the philosopher Thomas of Aquinas. On November 7, 2019 two further world premieres follow at the Muziekgebouw aan't IJ in Amsterdam: in ›Fragmente einer Unzeit‹ by the German-Dutch composer Iris ter Schiphorst, the singer Sarah Maria Sun wanders through various ›dream stages‹, exploring texts by Donna Haraway, Hélène Cixous, Unica Zürn, Yoko Ono, Laurie Anderson, Peggy Phelan and Della Pollock. The second world premiere is a new ensemble work by the composer Zeynep Gedizlioğlu, who was born in Turkey and lives in Berlin. It is her first commission from Ensemble Modern. György Ligeti's Piano Concerto – with the solo part performed by Ueli Wiget, Ensemble Modern's pianist – and the ensemble work ›Scherben‹ by Enno Poppe, who also conducts the concert, round out the programme. The concert will be repeated on November 8, 2019 at the festival ›November Music‹ in 's-Hertogenbosch. Further works have been commissioned from Ashley Fure, Anna Korsun, Elena Mendoza and Shiva Feshareki and will be premiered in 2020.

> Details in the Concert Calendar

Förderer

Das Ensemble Modern und die Internationale Ensemble Modern Akademie werden von Partnern und Förderern unterstützt, ohne deren Engagement es nicht möglich wäre, die ambitionierten und außergewöhnlichen künstlerischen Ideen und Produktionen zu verwirklichen. Wir danken allen Förderern und Partnern für ihre Unterstützung!

Ensemble Modern and International Ensemble Modern Academy are supported by many partners and donors, without whose help it would be impossible for Ensemble Modern to carry its ambitious and extraordinary artistic ideas and productions to fruition. We are grateful to all these donors for their support.

Ensemble Modern

Öffentliche Förderer



Gefördert durch:



aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

Medienpartner



Projektförderer



HANS UND GERTRUD ZENDER-STIFTUNG

Internationale Ensemble Modern Akademie

Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



Patronatsgesellschaft - Board of Patrons

Vorstand

Wolf Singer (Vorsitzender), Christina Weiss (stellvertretende Vorsitzende), Klaus Reichert (Vorstand), Nikolaus Hensel (Vorstand)

Patrone

Mark Andre, Hans-Heinrich Bethge, Christiane Cuticchio, Catarina Felixmüller, Ulrich Fischer, Hans-Joachim Gante, Kerstin Giuliani, Heiner Goebbels, Traudl Herrhausen, Johannes Kalitzke, Helmut Lachenmann, Georg Friedrich Melchers, Ursula Melchers, Ingo Metzmacher, Joachim Michael, Ingeborg Neumann, Hans-Joachim Otto, Cornelia-Katrin von Plottnitz, Katharina Raabe, Brigitte Helene Reifschneider-Groß, Wolfgang Rihm, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Karsten Witt, Lothar Zagrosek, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark sowie weitere Patrone, die nicht genannt werden möchten.

Haben Sie Interesse an einer Mitgliedschaft in der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.?

www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft
patronatsgesellschaft@ensemble-modern.com

Freunde des Ensemble Modern e.V.



Freunde des Ensemble Modern Frankfurt e.V.

Vorstand

Kristofer Bott (Vorsitzender), Georg F. Bolz, RT Happe, Linda Reisch, Daniel Voß

Werden auch Sie Mitglied im Verein der Freunde des Ensemble Modern e.V.
www.ensemble-modern.com/freunde | freunde@ensemble-modern.com



Impressum imprint

Herausgeber editor:
Ensemble Modern GbR
 Schwedlerstraße 2-4
 D-60314 Frankfurt am Main
 T: +49 (0) 69-943 430 20
info@ensemble-modern.com
www.ensemble-modern.com

Künstlerisches Management und Geschäftsführung:
 Christian Fausch
Redaktion: Marie-Luise Nimsgern
Lektorat: Andrea Wicke
Gestaltung: Jäger & Jäger
Druck: Druckerei Imbescheidt, Frankfurt am Main

Textnachweise text credits:
 Die Texte sind Originalbeiträge für diese Ausgabe.
 Abdruck nur mit Genehmigung des Ensemble Modern.
 Übersetzungen von Alexa Nieschlag.

Bildnachweise picture credits:
 Cover Cover
 Detailfotos © Vincent Stefan

Magazin Magazine

Sava Stoianov (3) © Andreas Etter | Frank Zappa (4) © Hans-Jörg Michel | 3-D-Illustration (4-7/Cover) © Jochen Sackmann | Kunstfestspiele Herrenhausen (7) © Helge Krückeberg | Skizzen und Fotos Akademie Musiktheater heute (9-15) © privat | Alte Oper Frankfurt (16/17) © Norbert Miguletz | Exodus to Hollywood (18) © akg-images / Universal Images Group / Underwood Archives | Heinz Holliger (20) © Priska Ketterer | Bockenheimer Depot (22/27) © Dominik Mentzos Photography | Tänzerin (23) © Ahmad Odeh on Unsplash | Jacopo Godani (24) © Rahi Rezvani | Jagdish Mistry (25) © Andreas Etter | Dresden Frankfurt Dance Company & Ensemble Modern (28) © Raffaele Irace | Jakob Lenz (30) © Bernd Uhlig | Thomas Adès (31) © Brian Voce | Mark Andre (31) © Manu Theobald | Rebecca Saunders (31) © Ernst von Siemens Musik Stiftung | Sarah Maria Sun (32) © Rüdiger Schestag | Zeynep Gedizlioğlu (33) © Manu Theobald | Iris ter Schiphorst (33) © Susanne Müller | Ensemble Modern/Jonathan Stockhammer (35) © Walter Vorjohann
Koncertkalender Concert Calender
 Jakob Lenz © Bernd Uhlig | Naxoshalle © Leonhard Dering | Brad Lubman © Peter Serling | Zeena Parkins © Jeff Preiss | IEMA-Ensemble 2018/19 © Barbara Fahle | Rebecca Saunders © Ernst von Siemens Musik Stiftung | Kurt Weill © Courtesy of the Weill-Lenya Research Center, Kurt Weill Foundation for Music, New York | Benedict Mason © Benjamin Chelly | ChaplinOperas © Walter Vorjohann | Enno Poppe © Kai Bienert | Iris ter Schiphorst (33) © Susanne Müller | Frank Zappa © Hans-Jörg Michel | Juliane Banse © Stefan Nimmesgern | Dresden Frankfurt Dance Company & Ensemble Modern (28) © Raffaele Irace

Änderungen vorbehalten.
 Redaktionsschluss 01.06.2019.
 Aktuelle Informationen unter www.ensemble-modern.com

Ensemble Modern

Mitglieder

- Dietmar Wiesner *Flöte*
- Christian Hommel *Oboe*
- Jaen Bossier *Klarinette*
- Johannes Schwarz *Fagott*
- Saar Berger *Horn*
- Sava Stoianov *Trompete*
- Uwe Dierksen *Posaune*
- Hermann Kretzschmar *Klavier*
- Ueli Wiget *Klavier*
- David Haller *Schlagzeug*
- Rumi Ogawa *Schlagzeug*
- Rainer Römer *Schlagzeug*
- Jagdish Mistry *Violine*
- Giorgos Panagiotidis *Violine*
- Megumi Kasakawa *Viola*
- Eva Böcker *Violoncello*
- Michael M. Kasper *Violoncello*
- Paul Cannon *Kontrabass*
- Norbert Ommer *Klangregie*

Team

Ensemble Modern GbR

Christian Fausch *Künstlerisches Management und Geschäftsführung*
 Stefanie Renatus *Referentin der Geschäftsführung/Fundraising und Controlling*
 Monika Cordero *Sonderprojekte/Personal/Hausmanagement*
 Marie-Luise Nimsgern *Presse und Marketing*
 Christoph Dennerlein *Akquisition/Projektentwicklung*
 Edda von Gerlach, Jakob Kotzerke, Ina Meineke, Kathrin Schulze *Projektmanagement*
 Sylke Günther *Reise- und Datenbankmanagement*
 Erik Hein, Ernst Neisel, Sebastian Nier, Michael K. Schmidt *Stagemanagement*

Deutsche Ensemble Akademie e.V.

Christian Fausch *Geschäftsführung*
 Doris Assenheimer *Teamassistenz*
 Christine Klinar, Regina Hassenpflug *Buchhaltung*

Internationale Ensemble Modern Akademie e.V.

Christiane Engelbrecht *Geschäftsführung*
 Aaron Stephan *Projektmanagement*

 facebook.com/EnsembleModern

 twitter.com/EnsembleModern

ensemble-modern.com



Ensemble
Modern
Frankfurt

