

#21/2

Hauch n. (German) has no exact translation in English. It is a **trace, touch, hint, tinge, soupçon, tang, wisp, or a breath** of something. It implies a **suggestion or an intimation of the thing: a shadow, an aura, a glimmer hidden beneath the surface.** *Hauch* is a solo study exploring pianissimo timbral nuances at the top of the lowest violin strings; **tracing fragments of melody, drawn on a thread in and out of silence. Surface, weight and touch** of musical performance: the bow drawing

C F
12

Bb e-A | d

F Bb e-A | dg C F Bb e-A | dg C F Bb e-A | dg

1
2
3
4
5

6
7
8
9
10
11
12

Liebe Freunde des Ensemble Modern!

Den Kraftakt zu beschreiben oder die Danksagung an alle, die daran beteiligt waren, dass das Ensemble Modern in den letzten Monaten digital zu Ihnen nach Hause kommen konnte, würde diesen Rahmen sprengen. Doch die aktuelle Situation schafft Perspektiven und Mut. So machte sich dann auch während der kürzlichen Proben von Heiner Goebbels' »A House of Call« etwas wie Euphorie breit. In großer Besetzung, unter Einhaltung der Hygieneregeln, aber ohne künstlerische Kompromisse, konnten wir die Probenphase unter den Vorzeichen beenden, dass dieses Werk nunmehr den Weg zu Ihnen in die Konzerthäuser finden kann. Produktionen mit Cathy Milliken, Johannes Motschmann, Olga Neuwirth, Rebecca Saunders oder Samit Odeh-Tamimi sind nur einige Beispiele dafür, wie wir gemeinsam unseren postpandemischen Kunst Hunger hoffentlich alle live stillen können.

In froher Erwartung

Ihr jüngster Neuzugang David Haller

David Haller, seit 2019 Schlagzeuger des Ensemble Modern (translation next page)
www.ensemble-modern.com/de/mediathek/videos/david-haller-video

Dear Friends of Ensemble Modern!

To describe the monumental efforts or to thank all those involved in allowing Ensemble Modern to be present in your homes digitally during the past months would require far more space than this permits. The current situation, however, is encouraging and opens up perspectives. Therefore, during our recent rehearsals for Heiner Goebbels' »A House of Call«, something resembling euphoria arose. Working with a large group, in keeping with hygiene rules, but without artistic compromise, we were able to complete the rehearsal period with the prospect that this work will now be able to find its way to you in the concert halls.

Productions with Cathy Milliken, Johannes Motschmann, Olga Neuwirth, Rebecca Saunders and Samir Odeh-Tamimi are just a few examples of how we will hopefully soon be able to satisfy our post-pandemic craving for art.

In happy anticipation, kindest regards from your latest addition to EM,

David Haller



David Haller

Inhalt Index

- 4 **A House of Call – My Imaginary Notebook**
Heiner Goebbels im Gespräch mit Winrich Hopp
A House of Call – My Imaginary Notebook
Heiner Goebbels in Conversation with Winrich Hopp

- 12 **Wohin geht's? Ensemble Modern unterwegs**
Whereto? Ensemble Modern on the Road

- 16 **»Es wäre ein Fehler, Klänge und Töne in Worte übersetzen zu wollen«**
Ein Gespräch mit Ilija Trojanow
»It would be a mistake to try to translate sounds and notes into words«
A conversation with Ilija Trojanow

- 22 **CONNECT – Das Publikum als Künstler**
10 Fragen an Catherine Milliken
CONNECT – The Audience as Artist
10 Questions for Catherine Milliken

- 28 **STRESSTEST – Akademie Musiktheater heute**
STRESS TEST – Akademie Musiktheater heute

- 32 **Hauch**
Ein Gespräch mit Rebecca Saunders und Frances Chiaverini
A Conversation with Rebecca Saunders and Frances Chiaverini

- 40 **Kurz notiert**
Briefly Noted

A House of Call

My Imaginary Notebook

The composer and director Heiner Goebbels has written an evening-length orchestral cycle at the initiative of Ensemble Modern and the Musikfest Berlin, which is to be performed on August 30, 2021 during the Musikfest Berlin at Berlin's Philharmonie by the Ensemble Modern Orchestra under the baton of Vimbayi Kaziboni. The work will also subsequently be performed in Cologne, Düsseldorf, Hamburg and Munich, and in further European cities in 2022. Part of BTHVN 2020, the project was originally scheduled for the Beethoven anniversary year of 2020, but the pandemic forced its postponement. Winrich Hopp, artistic director of the Musikfest Berlin and Munich's »musica viva« concert series, spoke to Heiner Goebbels about »A House of Call. My Imaginary Notebook«, which is, surprisingly, a songbook ...

Der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels schrieb auf Initiative des Ensemble Modern und des Musikfest Berlin einen abendfüllenden Orchesterzyklus, der beim Musikfest Berlin am 30. August 2021 in der Berliner Philharmonie vom Ensemble Modern Orchestra unter der Leitung von Vimbayi Kaziboni uraufgeführt werden wird. Anschließend ist das Werk auch in Köln, Düsseldorf, Hamburg, München sowie 2022 in weiteren europäischen Städten zu erleben. Das Projekt im Rahmen von BTHVN 2020 war ursprünglich für das Beethoven-Jubiläumsjahr 2020 geplant, musste jedoch pandemiebedingt verschoben werden. Winrich Hopp, Künstlerischer Leiter des Musikfest Berlin und der Münchner musica viva-Konzertreihe, sprach mit Heiner Goebbels über »A House of Call. My Imaginary Notebook«, hinter dem sich überraschenderweise ein Liederbuch verbirgt ...



6

1 $\frac{2}{8}$ 1 $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ 1 $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ 1 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

F Bb e - A | dg C F Bb e - A | dg C F Bb e - A | d g



WINRICH HOPP: Lieber Heiner, in deinem künstlerischen Umfeld tauchen immer wieder zwei Komponistennamen auf: der Niederländer Louis Andriessen und der Franzose Luc Ferrari. Es scheint mir, für sie hegst du, neben John Cage und Helmut Lachenmann, eine besondere Sympathie.

HEINER GOEBBELS: Ja, beide haben ein anderes, »entspannteres« Verhältnis zu den Hörern. Die Arbeiten von Louis Andriessen kenne und schätze ich seit den 1970er Jahren und bin mit ihm befreundet; mit Luc Ferrari war ich es – er ist leider viel zu früh gegangen ... Ferraris Musik habe ich immer als eine Einladung empfunden, in der es keine starke Hierarchisierung des Materials gibt. Er wollte die Leute nicht überreden, nicht übertrumpfen und nicht schockieren. Eine solche Autoritätsbeziehung zum Publikum, die man ja durchaus auch bei den Komponisten seiner Generation findet, war ihm fremd.

WH: Ich finde es interessant, dass du das Wort »entspannt« gebrauchst. Die Musik Beethovens steht ja enorm unter Spannung. Adorno hat in seinem Fragment gebliebenen und postum erschienenen Beethoven-Buch, das er als eine »Philosophie der Musik« geplant hatte, Musik ganz allgemein in den »intensiven Typ« und den »extensiven Typ« unterschieden. Der »intensive Typ« ist von der Zeit getrieben, sogar dann, wenn er selbst es ist, der sie aus sich hervortreibt. Dagegen der »extensive Typ«, der Zeit hat und sich Zeit lässt. Natürlich gibt es Mischungen. Was ist das für dich: Spannung, Entspanntheit? Betrifft das die Kunst selbst, oder steht das für eine Haltung des Künstlers?

HG: »Entspannung« ist eigentlich ein polemischer Begriff, denn wenn etwas wirklich entspannt ist, kann es wahnsinnig langweilig sein. Ich meine damit eher, ob dem Publikum auf Augenhöhe begegnet wird oder ob man als Hörer den Eindruck hat, hier glaubt jemand, mich von einer höheren Warte aufklären oder belehren zu müssen.

WINRICH HOPP: Dear Heiner, when considering your artistic circle, two composer names keep recurring: the Dutchman Louis Andriessen and the Frenchman Luc Ferrari. It seems to me that you have special sympathy for them, next to John Cage and Helmut Lachenmann.

HEINER GOEBBELS: Yes, both of them had a different, more »relaxed« relationship with their listeners. I have known and esteemed Louis Andriessen's work since the 1970s, and we are friends; I was friends with Luc Ferrari – sadly, he left us far too early ... I always perceived Ferrari's music as an invitation in which the material was not strongly hierarchical. He didn't try to convince people, overwhelm or shock them. Such a stance of authority towards the audience, which was quite commonly found even among composers of his generation, was alien to him.

WH: I find it interesting that you use the word »relaxed«. After all, there is enormous tension in Beethoven's music. In Adorno's Beethoven book, which remained a fragment and was published posthumously, but conceived as a »philosophy of music«, he divided music in general into an »intense type« and an »extensive type«. The »intense type« is driven forward by time, even if it is this type itself which drives time from within. The »extensive type«, on the other hand, has time and takes its time. Of course there are mixed forms. What does tension and relaxation mean to you? Does it affect art itself, or does it describe the artist's attitude?

HG: »Relaxation« is really a polemic term, for when something is truly relaxed, it can be incredibly boring. What I mean, rather, is whether you meet the audience at eye level, or if as a listener, you have the impression that here is someone who thinks it necessary to enlighten or lecture me from on high.

Und ein solches Auftrumpfen stand mir bei Beethoven durchaus im Wege. Ich bin, glaube ich, vom klassisch verengten Repertoirebegriff geschädigt. Denn in der pfälzischen Kleinstadt, in der ich aufgewachsen bin, hatten wir durch einen glücklichen Zufall in der dortigen Jugendstil-Festhalle zwar ein sehr reichhaltiges Musikprogramm, durch das ich die bedeutendsten Solisten, Orchester und Dirigenten dieser Zeit erleben konnte. Wenn sogar Karajan und die Berliner Philharmoniker in die Pfalz kamen, war das zwar ein Ereignis, hat mich vielleicht beeindruckt, aber berührt hat es mich nicht. Berührt haben mich die langsamen Sätze in den Violinkonzerten von Bach mit David Oistrach oder frühe, quasi theatrale Erfahrungen, wenn Celibidache tanzend über dem Podium schwebt, wenn Mstislav Rostropowitsch das Publikum eine Viertelstunde warten lässt, oder die bekannte Beethoven-Pianistin Elly Ney als Zugabe »Guten Abend, gut' Nacht« spielt und den ganzen Saal zum Mitsingen auffordert. **Plötzlich werden die Grenzen dessen überschritten**, was ein klassisches, akademisches Konzert ist. **WH:** Ein Auslöser dafür, nicht nur »Stücke«, sondern eigentlich das Konzertformat zu komponieren? **HG:** Ja, und dieses zu verändern. Zum Beispiel in den 1980er Jahren der Versuch, mit Jazzmusikern Heiner Müllers »Mann im Fahrstuhl« als szenisches Konzert zu denken – oder bei den ersten Konzerten mit dem Ensemble Modern mit Mikrofonierung und Licht zu arbeiten und mit anderen Strategien die Stereotypen der Konzertform zumindest zu hinterfragen. Den komplexeren Beethoven, der andere Seiten hat – wie sie Adorno erwähnt hat: den Beethoven der Bagatellen oder des vierten Klavierkonzertes oder der späten Sonaten, habe ich erst viel später kennengelernt.

*In Beethoven's case, such an air of superiority did hinder my approach. I believe that I have been damaged by a definition of repertoire that was narrowed to the classical. In the small town in the Palatinate where I grew up, lucky coincidence would have it that the art deco town hall offered a rich and varied music programme, enabling me to experience the most important soloists, orchestras and conductors of this era. Even Karajan and the Berlin Philharmonic came to the Palatinate; that was a big event, and perhaps it impressed me, but it failed to move me. What moved me were the slow movements in Bach's violin concerti played by David Oistrach, or early, near-theatrical experiences when Celibidache seemed to dance through the air above the podium, when Mstislav Rostropovich made the audience wait for a quarter of an hour, or when the well-known Beethoven pianist Elly Ney played »Guten Abend, gut' Nacht« as an encore, asking the entire hall to sing along. **Suddenly, we transcended the borders** of what was a classical, academic concert.*

WH: Did that motivate you to compose not just »pieces«, but actually the concert format itself?

HG: Yes, and to alter it. For example, there was an attempt in the 1980s to reconceive Heiner Müllers »Mann im Fahrstuhl« with jazz musicians as a staged concert – or to work with microphones and lighting in the first concerts with Ensemble Modern, and at least to employ other strategies questioning the stereotypes of the concert form. Only much later did I meet the more complex Beethoven, who has other sides – as Adorno pointed out: the Beethoven of the bagatelles or the fourth piano concerto, or the late sonatas.

7

WH: Jetzt hast du ein neues Orchesterstück geschrieben; ein Format, das bislang nicht deinen Werkkatalog beherrscht.

HG: Es gibt bislang nur ›Surrogate Cities‹ als Zyklus und eine Handvoll Orchesterstücke. Seit 20 Jahren habe ich – mit zwei Ausnahmen – kein Orchesterstück mehr komponiert. Es interessiert mich nicht, wenn ein Stück von mir zwischen Strauss und Beethoven gespielt wird – oder eher vor Beethoven und Strauss. Erst wenn ich die Möglichkeit habe, einen ganzen Abend dramaturgisch zu strukturieren, kann ich dem Publikum eine starke, innere künstlerische Erfahrung anbieten.

WH: In deinem Stück ›A House of Call‹ bilden auch Stimmen eine substantielle Ebene. Das sind Stimmen, denen du begegnet bist, die du gefunden und aufgenommen hast. So wie man Gesichtern begegnet. Oder Fotografien. Eigentlich **akustische Bewegtbilder**.

HG: Ja. Wobei mich die tatsächlichen Gesichter nicht interessieren. Bei einer sogenannten »akusmatischen« Stimme, also einer Stimme, deren Quelle man nicht sieht, interessiert mich eher dieser Wunsch, sie sehen zu wollen – der aber unerfüllt bleibt. Dieses Begehren ist das wichtigste Potenzial für die Imagination: Wer singt hier? Wo wird gesungen? Warum? Worüber? Man muss sich als Hörer die Personen, die man hört, selbst inszenieren – über das, was die Stimmen ausstrahlen, was sie als Assoziation, als Bedürfnis wecken. Was wir an Erfahrungen, Sehnsüchten, Ängsten oder an Bedürfnissen entwickeln, ist ein wichtiger Anteil an der Aufarbeitung akustischer Erfahrung.

WH: Ist das einfach nur das Nicht-Da des Körpers, das die Imagination in Kraft treten und das Abwesende ergänzen lässt, oder ist es eine bestimmte Qualität der jeweiligen Stimme?

WH: Now you have written a new orchestral piece; a format that has not dominated your catalogue of works so far.

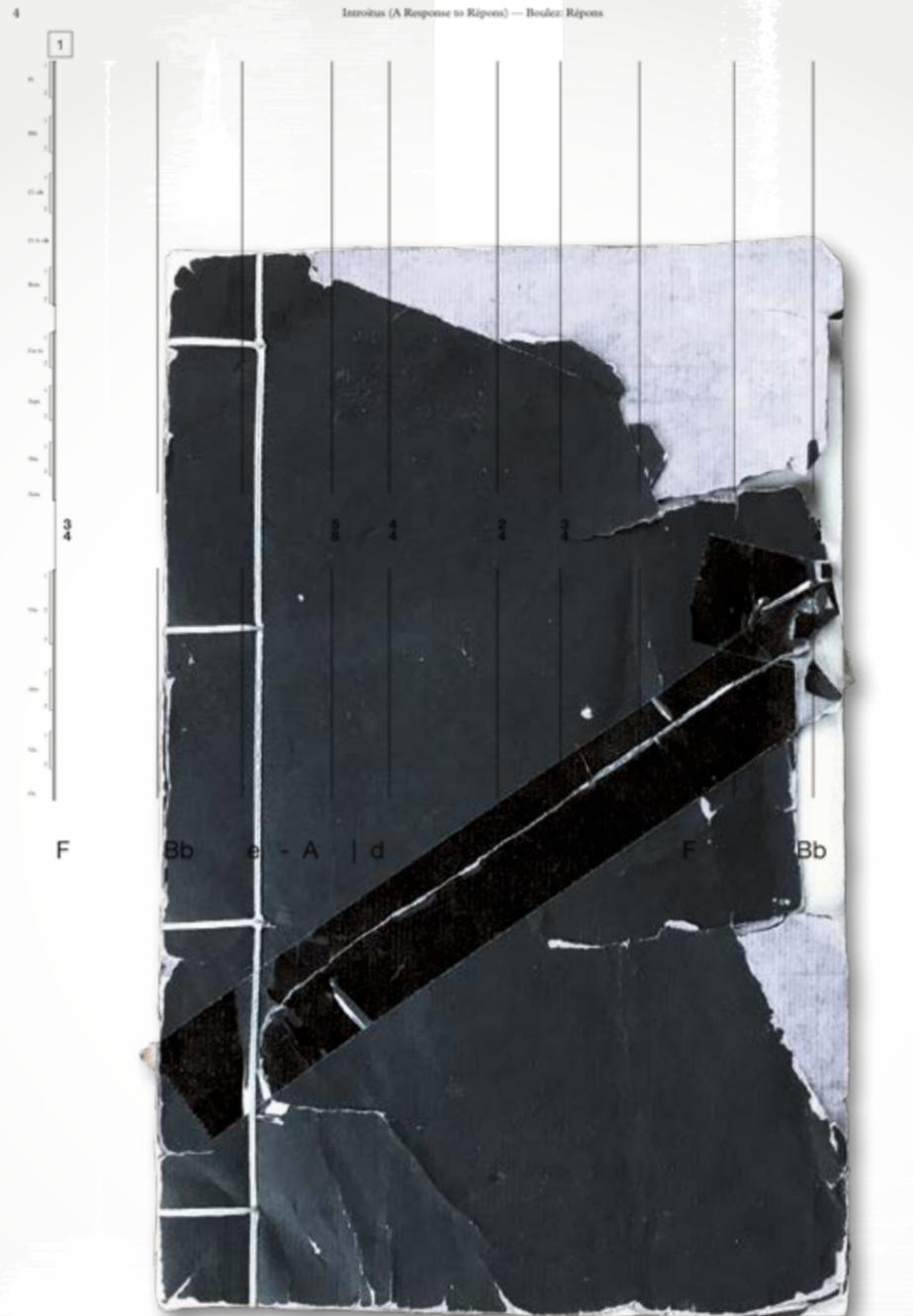
HG: So far, there is only the cycle ›Surrogate Cities‹ and a handful of orchestral pieces. With two exceptions, I have not written an orchestral piece in 20 years. I am not interested in having a piece of my own played between Strauss and Beethoven – or rather, before Beethoven and Strauss. Only if I have the possibility of dramaturgically shaping an entire evening I can offer the audience a powerful, inner artistic experience.

WH: In your piece ›A House of Call‹, voices also form a substantial part. These are voices you encountered, found and recorded. As one encounters faces. Or photographs. Actually, they are **acoustic moving images**.

HG: Yes. I am, however, not interested in the actual faces. In the case of a so-called »acousmatic« voice, in other words, a voice whose source you cannot see, I am more interested in this wish of seeing it – but the wish is not granted. This desire is the most important potential for imagination: Who is singing here? Where is this singing happening? Why? What about? As listeners, we must set the scene for the persons we hear – going on the voices' aura, the associations, the needs they arouse. The experiences, desires, fears or needs we develop are an important part of coming to terms with acoustic experiences.

WH: Is it merely the absence of body which empowers our imagination and allows us to construct the missing elements, or is it a certain quality of the voice in question?

HG: First and foremost, it is a voice which speaks to us, an individual, idiosyncratic and non-standardized voice. A voice which does not deny its traces in the physical, its history, its experiences. However, my musical theatre pieces are also dominated by this motif that the centre is void, that what we expect to see is missing –



HG: Zuerst natürlich eine Stimme, von der wir uns angesprochen fühlen, eine eigene, eigentümliche und nicht eine standardisierte Stimme. Eine Stimme, die ihre Körperspur, ihre Geschichte, ihre Erfahrungen nicht verleugnet. Aber es ist in meinen Musiktheater-Stücken auch ein bestimmendes Motiv, dass das Zentrum nicht besetzt ist, dass das, was wir zu sehen erwarten, fehlt – und was sich in mir als Betrachter dabei ereignet. Denn der Wunsch nach einem Zentrum bleibt natürlich.

WH: Das heißt, als Komponist konstituerst du Abwesenheiten?

HG: Ich glaube, es kann für alle Betrachter reicher sein, wenn das Zentrum nicht besetzt ist. 150 Zuschauer, die in ›Stifters Dinge‹ sitzen, denken sich 150 verschiedene Geschichten aus, weil niemand auf der Bühne steht, der etwas verkörpert und die Aufmerksamkeit an sich bindet.

Aber alle sehen etwas, das mit den thematischen Feldern zu tun hat, die vom Stück eröffnet werden. Ich rahme, umzingle die Themen. In ›Stifters Dinge‹ sind es ethnologische, ökologische Fragen. Bei ›Eislermaterial‹ ist es nicht unähnlich: Natürlich werden eine politische Zeit und eine politische Haltung aufgerufen mit seinem Material. Meine Hoffnung ist, dass wir plötzlich die Chance haben,

etwas Eigenes zu erleben und zu denken. Das Eigene zu denken, das ist es auch, was mich an den Architekturen von Louis Andriessen interessiert, beispielsweise wenn er zur Eröffnung seiner Oper ›De Materie‹ 144 Mal denselben Akkord spielt. Es ist wie ein leeres Gebäude, ein Rohbau; was in diesem Gebäude passiert, das ist Sache der Zuschauer bzw. Zuhörer.

and they explore what happens within me, the observer, as a result. For of course, this longing for a centre remains.

WH: Does that mean that as a composer, you construct absences?

HG: I think it can be a more rewarding experience for all observers if the centre is unoccupied. The 150 viewers present in ›Stifters Dinge‹ think up 150 different stories, because there is no one on stage embodying anything and occupying their attention. Yet everyone sees something related to the themes addressed by the piece. I provide a framework; I circle these themes. In ›Stifters Dinge‹ they are questions of ethnology, of ecology. ›Eislermaterial‹ is not unsimilar: of course its material evokes a certain political era and a political attitude.

My hope is that we suddenly have **the chance to experience and think something quite our own**. Thinking our own thoughts – that is also what interests me about Louis Andriessen's architectures, for example when he opens his opera ›De Materie‹ by repeating the same chord 144 times. It is like an empty building, a shell; what happens inside this construct is left to the viewers or listeners.

WH: Imagine yourself inside a centrally organized space, a concert, opera or theatre performance. Can you manage to decentralize the action through your own perception? To remove even the protagonists from the focus?

HG: Not really. I am less and less interested in performances centred on a soloist, a strong protagonist or a fantastic dancer or virtuoso actor. I am not interested in being reflected there, to identify with it.

WH: In that case, how can you still imagine a song recital, for example?

HG: As I do in my new orchestral work. That is a song recital. It could be subtitled ›A Song Recital‹ or ›A Songbook‹.

WH: Stell dir vor, du bist in einem zentral organisierten Raum, in einer Konzert-, Opern- oder Theaterauf-führung. Schaffst du es, das Geschehen mittels deiner eigenen Wahrnehmung zu dezentralisieren? Auch die Protagonisten aus dem Fokus zu nehmen?

HG: Nicht wirklich. Es interessiert mich immer weniger, wenn eine Auf-führung um einen Solisten oder eine Solistin, einen starken Protagonisten oder einen fantastischen Tänzer oder eine virtuose SchauspielerIn zentriert ist. Es interessiert mich nicht, mich darin zu spiegeln, mich damit zu identifizieren.

WH: Wie kannst du dir dann noch beispielsweise einen Liederabend vorstellen?

HG: Mit meinem neuen Orchesterstück. Das ist ein Liederabend. Es könnte im Untertitel heißen ›Ein Liederabend‹ oder ›Ein Liederbuch‹.

WH: Du hast dem Stück aber einen anderen Titel gegeben.

HG: ›A House of Call‹.

WH: Das ist ein Ausdruck, der nicht mehr so gängig ist ...

HG: Ich nutze gern Titel, die unvertraut sind. ›Hashirigaki‹ oder ›Eraritjaritjaka‹ zum Beispiel, ein Wort das schon aus der Welt gefallen war. So auch ›A House of Call‹. Noch im 19. Jahrhundert stand es für einen öffentlichen Raum, in dem Mitglieder bestimmter Berufsgruppen, die gerade unbeschäftigt waren, neue Aufträge bekommen konnten. Also Schreiner oder Maurer oder vielleicht auch Schauspieler und Musiker. Auch

das Konzert sollte ein öffentlicher Raum sein und nicht der persönliche Ausdruck des jeweiligen Komponisten. Ich habe den Begriff gefunden im ›Roaratorio‹ von John Cage, das für mich ein wichtiges Hörstück war. Mit einer nicht enden wollenden Kontinuität – eigentlich wie ein Schamane – spricht Cage einzelne Worte aus ›Finnegan's Wake‹.

WH: But you gave it a different title.

HG: ›A House of Call‹.

WH: That is an expression that has somewhat fallen out of use ...

HG: I like using titles that are unfamiliar. ›Hashirigaki‹ or ›Eraritjaritjaka‹, for example, a word that had fallen out of use. And so it is with ›A House of Call‹. In the 19th century, it still stood for a public space where members of certain trades who found themselves underemployed could find new jobs. Think of carpenters or bricklayers, perhaps also actors and musicians. Concerts should also be public spaces, not the personal expression of the composer in question.

I found the term in John Cage's ›Roaratorio‹, which was an important listening piece for me. With infinite continuity – like a shaman, really – Cage pronounced individual words from ›Finnegan's Wake‹. He reads his way through this novel, which in fact has more than 600 pages, selecting only those words which could vertically spell ›James Joyce‹.

I work with calls, with exhortations, invocations, incantations, with text forms oscillating between litanies and prayers, with poems, with literature. Perhaps, then, ›A House of Call‹ hits the nail I am searching for: all this has the potential to feel invoked by these voices.

WH: Then there are the instrumental sounds, and those are live ...

HG: ... and the orchestra responds to these voices, it reacts, supports and interrupts them, or brings them into the public sphere.

WH: Is it a kind of chorus?

HG: Yes. You could also call it a responsive, a secular one.

Er liest sich durch diesen Roman, der de facto über 600 Seiten hat, und sucht dafür nur die Worte aus, die in der Vertikale ›James Joyce‹ ergeben können.

Ich arbeite mit Rufen, mit Anrufungen, Invocations, Incantations, mit Textformen zwischen Litanei und Gebet, mit Gedichten, mit Literatur. Vielleicht trifft ›House of Call‹ also das, was ich vorhabe: All das hat das Potenzial, sich von diesen Stimmen angerufen zu fühlen.

WH: Dazu kommen die instrumentalen Klänge, und die sind live ...

HG: ... und das Orchester antwortet auf diese Stimmen, es reagiert, unterstützt oder unterbricht sie, oder bringt sie an die Öffentlichkeit.

WH: Ist das so eine Art Chor?

HG: Ja. Man könnte auch sagen, ein Responsorium, ein weltliches.

WH: Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern begleiten dein Schaffen schon sehr lange – und du sie auch. Ist das eine andere Arbeit, mit Orchestern oder Ensembles zu arbeiten als mit Schauspielern?

HG: Das ist ein großer Unterschied. Ich mache eigentlich lieber Theater, weil es ein sozialer Prozess ist, in dem ich über viele Wochen gemeinsam etwas entwickeln kann. Wenn ich für ein Orchester schreibe, ist das meist ein elendig einsamer Prozess.

Diese Einsamkeit ist nicht gut für mich und nicht gut fürs Werk. Bei der Arbeit mit einem Ensemble ist das aber anders. Viele Menschen haben mehr Ideen. Und den Musikern und Musikerinnen des Ensemble Modern, mit denen ich in dieser Weise seit 35 Jahren Musik und Musiktheater erfinden und aufführen kann, verdanke ich sehr, sehr viel. Ihre künstlerische Intelligenz und ihr selbstverantwortliches Arbeiten machen die kollektive Kreativität so wertvoll – und auch deren Vielstimmigkeit steckt in meinen Arbeiten.

WH: The Ensemble Modern musicians have accompanied your output for a very long time – and vice versa. Is the work of rehearsing with orchestras or ensembles different from working with actors?

HG: There's a big difference. Actually I prefer working in the theatre, as it is a social process, during which I can jointly develop something over the course of many weeks. When I write for an orchestra, it is usually a miserably lonely process. This loneliness is neither good for me nor for the work. Working with an ensemble, however, is different. Many people together have more ideas. And I owe an enormous amount to the musicians of Ensemble Modern, with whom I have been able to invent and perform musical theatre works in this manner for 35 years. Their artistic intelligence and their self-organized method of working make collective creativity so valuable – and this procedural polyphony has become part of my works.



Vimbayi Kaziboni

Geplante Termine

- 30.08.2021, Berlin, Berliner Philharmonie
- 06.09.2021, Köln, Kölner Philharmonie
- 07.09.2021, Düsseldorf, Tonhalle
- 21.09.2021, Hamburg, Elbphilharmonie
- 28./29.09.2021, München, Prinzregententheater
- sowie 2022 weitere europäische Städte

Heiner Goebbels: A House of Call. My Imaginary Notebook (2020) (Uraufführung)

Ensemble Modern Orchestra

Vimbayi Kaziboni Dirigent

Heiner Goebbels Lichtregie

Norbert Ommer Klangregie

Kompositionsauftrag von Ensemble Modern, Berliner Festspiele/Musikfest Berlin, Kölner Philharmonie, beuys2021, Elbphilharmonie Hamburg, musica viva/Bayerischer Rundfunk, Wien Modern und Casa da Música. Ein Projekt im Rahmen von BTHVN 2020. Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Wohin geht's? Ensemble Modern unterwegs

Es gibt sie im Fünfer-, Sechser-, Siebener- oder auch Neunerpack. Je nachdem, ob es gilt, einen Unfall zu melden oder einen journalistischen Text zu verfassen. Die W-Fragen helfen, nichts Wichtiges zu vergessen. Allerdings taucht das Fragewort »Wohin« in der erweiterten Wo-Wer-Was-Liste nicht auf. Für eine seit Jahrzehnten viel umherreisende Gruppe wie das Ensemble Modern ist und bleibt ein »Wohin geht's?« essenziell, zumal in den planungsunsicheren Corona-Zeiten. Im Juli führt die erste Tour in die Provence, nach Arles. Hier bringen die Frankfurter Musiker*innen ›L'Apocalypse Arabe‹ von Samir Odeh-Tamimi zur Uraufführung. Ein Musiktheater, das thematisch in der Tradition von Luigi Nonos Oper ›Intolleranza 1960‹ steht und ebenso alle Gewaltakte gegen Fremde(s) scharf verurteilt. Der Ort der Handlung ist der Libanon, der dort seit Jahrzehnten andauernde Bürgerkrieg. Dann reist das Ensemble Modern nach Dresden, um im dortigen Europäischen Zentrum der Künste Hellerau mit der Dresden Frankfurt Dance Company einen neuen Dialog von Gesten und Klängen zu realisieren – gelenkt auch von den Live-Electronics des Norwegers Jan Bang und den riesigen Kopfskulpturen, die Choreograf Jacopo Godani eigens für das Projekt ›With These Hands‹ entworfen hat. Die nächste Station liegt in heimatlichen Gefilden. Ende Juli eröffnet das Ensemble Modern die 50. Darmstädter Ferienkurse mit Werken von Olga Neuwirth, Malin Bång, Brigitta Muntendorf und Alvin Singleton, dessen Musik in der

Whereto? Ensemble Modern on the Road

They come in packs of five, six, seven or even nine. Depending on whether the goal is reporting an accident or writing a journalistic text. The »W questions« help us avoid the omission of important facts. However, the question »Whereto?« or »Whereto?« does not even figure in the extended list of where-who-what. For a group that has been traveling for decades, as Ensemble Modern has, the question »Whereto?« remains essential, especially during times of the coronavirus and its attendant planning insecurities. In July, the first tour goes to Provence, specifically to Arles. Here the musicians from Frankfurt give the world premiere of Samir Odeh-Tamimi's ›The Arab Apocalypse‹. It is a work of music theatre in the tradition of Luigi Nono's opera ›Intolleranza 1960‹ and also resembles it in its scathing criticism of all forms of xenophobe violence. The action is set in Lebanon amidst its decades-old civil war. Ensemble Modern then travels to Dresden for a new dialogue between movement and sound, cooperating with the Dresden Frankfurt Dance Company at the European Centre of the Arts Hellerau – guided by live electronics by the Norwegian Jan Bang and the huge sculptures of heads the choreographer Jacopo Godani has designed especially for the project ›With These Hands‹.

»Ich reise nicht mehr. Reisen, was für ein Interesse sollte das für mich haben?«

heutigen Wissenschaftsstadt erstmals 1972 erklingen ist. Das an sich wäre bei den Tausenden von Werken, die bei den Ferienkursen seit 1946 zu Gehör kamen, nichts Besonderes. Aber Singletons 1972 hier aufgeführtes Cellosolo ›Argoru II‹ war das erste Musikstück eines schwarzen Komponisten im Darmstädter »Zenit der Moderne«. Das nächste EM-Wohin heißt Jahrhunderthalle Bochum. Die diesjährige Ruhrtriennale bringt im August Olga Neuwirths bissig-schräges, klangbuntes Musiktheater ›Bählamms Fest‹ (Libretto: Elfriede Jelinek) auf die postindustrielle Bühne, musikalisch geleitet von Sylvain Cambreling. Dann ruft die Hauptstadt, und das Ensemble Modern wächst an zur Größe des Ensemble Modern Orchestra. In der Philharmonie Berlin steht die Uraufführung von Heiner Goebbels' ›A House of Call. My Imaginary Notebook‹ an. Die Instrumentalist*innen reagieren in diesem Stück auf unzählige, individuelle und teils eigentümliche Stimmen, die Goebbels auf Reisen, in Archiven oder anderswo begegnet sind. Nach der Premiere an Spree und Havel präsentiert das EMO das polyphone Notebook zeitnah auch in Hamburg, Köln, Düsseldorf und München. [→ Interview, Seite 4.] Zwei Tage später und ebenfalls in der Berliner Philharmonie kommt Catherine Millikens jüngstes Werk ›Night Shift‹ zur Uraufführung. Das Ensemble Modern interagiert mit Solist*innen, einem Laienchor und – das Großprojekt heißt ›CONNECT – Das Publikum als Künstler‹ – mit den Zuhörer*innen. [→ Interview, Seite 22.]

The next stop is closer to home. At the end of July, Ensemble Modern opens the 50th edition of the Darmstadt Summer Courses, playing works by Olga Neuwirth, Malin Bång, Brigitta Muntendorf and Alvin Singleton, whose music was first performed in Darmstadt, designated today as a City of Science, in 1972. In and of itself, that would not be remarkable, given the thousands of works premiered at the Summer Courses since 1946. Singleton's 1972 cello solo ›Argoru II‹, however, was the first piece of music by a Black composer to be heard in Darmstadt, that »zenith of modernism«. EM's next destination is the Jahrhunderthalle in Bochum. In August, this year's Ruhrtriennale brings Olga Neuwirth's caustic, skewed, colourful music theatre work ›Bählamms Fest‹ (libretto: Elfriede Jelinek) to its post-industrial stage, conducted by Sylvain Cambreling. After that, the German capital calls, and Ensemble Modern increases in size, morphing into the Ensemble Modern Orchestra: Berlin's Philharmonie sees the world premiere of Heiner Goebbels' ›A House of Call. My Imaginary Notebook‹. In this piece, the instrumentalists react to innumerable individual voices, some of them quite idiosyncratic, which Goebbels encountered during his travels, in archives or elsewhere. After the premiere on the banks of the Spree and Havel rivers, the EMO also presents this polyphonic notebook soon thereafter in Hamburg, Cologne, Düsseldorf and Munich. [→ Interview, p. 4.] Two days later, however, and also at

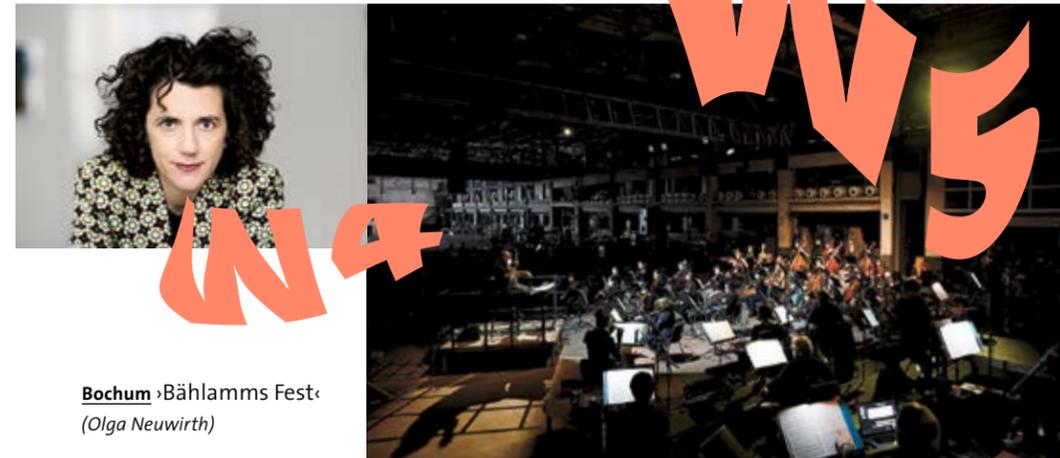
Dresden ›With These Hands‹



Darmstadt Darmstädter Ferienkurse
(Malin Bång)



Berlin ›A House of Call. My Imaginary Notebook‹



Berlin ›Night Shift‹
(Catherine Milliken)



Arles ›L'Apocalypse Arabe‹
(Samir Odeh-Tamimi)

Bochum ›Bählamms Fest‹
(Olga Neuwirth)

Zurück in Frankfurt am Main ist für das Ensemble Modern – nun wieder in seiner Kernbesetzung von 19 Musiker*innen – erneut der Libanon das zentrale Thema. Im Frankfurt LAB findet von Ende August bis Mitte September das Mehrsparten-Festival ›This Is Not Lebanon‹ statt. Jüngere Akteur*innen aus der libanesischen Kunst-, Performance- und Musikszene, darunter Rabih Lahoud, Zad Moultaqa, Nour Sokhon und Cynthia Zaven, gastieren in der Rhein-Main-Region und präsentieren in diversen Kooperationsprojekten – u.a. mit dem jordanisch-deutschen Komponisten Saed Haddad und dem Jazzpianisten Florian Weber wie dem Ensemble Modern – ihre Perspektiven auf die heikle Situation im Nahen Osten und anderswo. Der Oktober führt das Ensemble Modern ins Prinzregententheater München, wo die Ernst von Siemens Musikstiftung ihre Preise verteilt – musikalisch umrahmt von Stücken aus der Werkstatt von Förderpreisträger*innen der Jahre 2020 und 2021. Kurz danach geht es zum Tongyeong International Music Festival nach Südkorea. Ein Meisterkurs steht an und ein Konzert mit Stücken von Georg Friedrich Haas, Johannes Kalitzke, Oliver Knussen und Hankyeol Yoon. Die seit Jahrzehnten in Berlin residierende Komponistin Unsuk Chin, derzeit künstlerische Leiterin des Festivals, hat die Frankfurter*innen dazu eingeladen. Auch im Corona-Jahr 2021 ist das Ensemble Modern, wenngleich nicht so rege wie sonst, recht viel unterwegs. Im szenischen Konzert ›Liberté d'Action‹ von Heiner Goebbels heißt es zwar »Ich reise nicht mehr. Reisen, was für ein Interesse sollte das für mich haben?« – David Bennents helle, brüchige Stimme sagt dies, aber für erstklassige Interpretationen des Zeitgenössischen sind die globetrotzenden Neue-Musik-Botschafter unverzichtbar. Nach Aufführungen in Hannover, Wien und Berlin erklingt Goebbels' Werk über den Pariser Dichter und Maler Henri Michaux, einem der imposantesten Außenseiter in der Kunst des 20. Jahrhunderts, im November im Théâtre National du Luxembourg – mit zwei Pianist*innen des Ensemble Modern.

the Philharmonie in Berlin, Catherine Milliken's newest work ›Night Shift‹ will have its world premiere. Here, Ensemble Modern interacts with soloists, an amateur chorus and – as the large-scale project is entitled ›CONNECT – The Audience as Artist‹ – with its listeners. [-> Interview, p. 22.]

Back in Frankfurt, Ensemble Modern – now in its core formation of 19 musicians – revisits its focus on Lebanon. At the Frankfurt LAB, the cross-genre festival ›This Is Not Lebanon‹ takes place between the end of August and mid-September. Younger protagonists of the Lebanese arts, performance and music scene, including Rabih Lahoud, Zad Moultaqa, Nour Sokhon and Cynthia Zaven, appear in the Rhine-Main region, presenting their perspectives on the precarious situation in the Middle East and elsewhere in various cooperation projects – including with the Jordanian-German composer Saed Haddad and the jazz pianist Florian Weber as well as Ensemble Modern. October takes Ensemble Modern to Munich's Prinzregententheater, where the Ernst von Siemens Music Foundation is presenting its awards – with musical contributions from the desks of recipients of its 2020 and 2021 encouragement awards. Shortly thereafter, the destination is the Tongyeong International Music Festival in South Korea, where EM gives a master course and performs a concert of works by Georg Friedrich Haas, Johannes Kalitzke, Oliver Knussen and Hankyeol Yoon. The composer Unsuk Chin, a resident of Berlin for many decades and currently artistic director of the festival, has invited the ensemble from Frankfurt. Thus, even during the coronavirus year of 2021, Ensemble Modern is on the road quite a bit, albeit not at its normal levels. The staged concert ›Liberté d'Action‹ by Heiner Goebbels may feature the line »I no longer travel. Traveling, why should that be of any interest to me?« – David Bennent's bright, brittle voice speaks these words – but for first-rate interpretations of contemporary repertoire, the globetrotting ambassadors of New Music are indispensable.

Weitere temporäre EM-Spielstätten heißen im November Philharmonie Essen und Musikhochschule Karlsruhe sowie Music Willem Twee Toonzaal und Grote Kerk, beide im niederländischen 's-Hertogenbosch. An den vier Orten agiert das EM als emphatischer Erzähler der raffinierten, fragilen und faszinierenden Klangrhetorik der britischen Komponistin Rebecca Saunders, die – weil sie für sich Lärm, Bewegung und Energie braucht – in einer Großstadt lebt. [-> Interview, Seite 32.] Und die heißt, wie bei so vielen Komponist*innen aus aller Welt, Berlin. Dort war das Ensemble Modern erst vor einigen Wochen, aber ein baldiges Wohin wird für die Musiker*innen immer wieder auch die Bundeshauptstadt sein. Indes ist es in Frankfurt am Main kaum ruhiger, zumal das EM an seinem Heimat-Standort für mannigfache, laut-leise Avantgarde-Sounds sorgt: sei es in den Konzertreihen in der Alte Oper Frankfurt, bei den Happy New Ears- oder Checkpoint-Veranstaltungen, sei es als regelmäßige Sonorität in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie im Frankfurt LAB oder als Klangszenerie im Bockenheimer Depot.

After performances in Hanover, Vienna and Berlin, Goebbels' work about the Parisian poet and painter Henri Michaux, one of the most impressive outsiders in 20th century art, will be repeated in November at the Théâtre National du Luxembourg – featuring two Ensemble Modern pianists.

Further temporary EM performance venues in November include the Philharmonie in Essen and the Karlsruhe Music Academy as well as the Music Willem Twee Toonzaal and Grote Kerk, both in 's-Hertogenbosch in the Netherlands. In these four places, EM acts as an empathetic narrator of the sophisticated, fragile and fascinating sonic rhetoric of the British composer Rebecca Saunders, who lives in a big city because she needs the noise, movement and energy. [-> Interview, p. 32.] And that big city, as for so many other composers from all over the world, is Berlin. Ensemble Modern was there just a few weeks ago, but the German capital will always be calling to these musicians. In the meantime, Frankfurt am Main is hardly more quiet, especially since EM ensures that its home base has a steady diet of pluralistic, multi-faceted avant-garde sounds: whether its own concert series at the Alte Oper Frankfurt, the Happy New Ears or Checkpoint events, or the sonorities it regularly brings to the Frankfurt University of Music and Performing Arts and the Frankfurt LAB as well as the Bockenheimer Depot.

Eine Vorschau aller Projekte in der zweiten Jahreshälfte 2021 finden Sie im beigelegten Konzertkalender. Die genauen Termine bitten wir Sie, dem laufend aktualisierten Kalender auf unserer Website zu entnehmen.

A preview of all projects during the second half of 2021 can be found on the attached concert calendar. We kindly ask you to consult the calendar on our website, which is continuously updated, for the latest information on our concert performances.

München Preisverleihung der Ernst von Siemens Musikstiftung
(Mirela Ivičević)



Tongyeong, Südkorea Tongyeong International Music Festival
(Ensemble TIMF)

Luxembourg ›Liberté d'Action‹



Essen ›Hauch‹
(Frances Chiaverini)



Frankfurt am Main ›This Is Not Lebanon‹
(Zad Moultaqa)

Frankfurt am Main Alte Oper Frankfurt, Happy New Ears- oder Checkpoint-Veranstaltungen, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, Frankfurt LAB, Bockenheimer Depot

»Es wäre ein Fehler, Klänge und Töne
in Worte übersetzen zu wollen«

»It would be a mistake to try to translate
sounds and notes into words«

16

Ein Gespräch mit Ilija Trojanow

Sein Interesse für Neues hat den in Wien lebenden Schriftsteller Ilija Trojanow zur Musik geführt. Nachdem er im vorigen Jahr die Festrede zum vierzigjährigen Jubiläum des Ensemble Modern hielt, setzen das Ensemble Modern und Ilija Trojanow ihren Austausch nun intensiviert fort. So wird Ilija Trojanow das Ensemble Modern über längere Zeit als »poetischer Chronist« begleiten, um dem Schaffen gegenwärtiger Musik in allen Facetten nachzuspüren. Wolfgang Sandner sprach mit ihm über sein Interesse an Musik und den Reiz seines Vorhabens, der Musik mit Sprache nahezukommen.

Ilija Trojanow in conversation

His interest in novelty led the writer Ilija Trojanow, who lives in Vienna, to music. After he delivered the keynote address during Ensemble Modern's 40-year anniversary ceremony last year, Ensemble Modern and Ilija Trojanow will now continue their exchange more intensely. Thus, Ilija Trojanow will accompany Ensemble Modern over a longer period of time as a »poetic chronicler«, exploring the creation of contemporary music in all its facets. Wolfgang Sandner spoke to him about his interest in music and the attraction of his undertaking of approaching music through language.

***»ES BRAUCHT MUT,
SICH AUF ETWAS
EINZULASSEN,
DAS MAN NOCH
NICHT KANN.«**

**»VERTRAUEN
IST EINE
ÄSTHETISCHE
KATEGORIE.«**

**Auszüge aus der Festrede »40 Jahre Ensemble Modern«
von Ilija Trojanow*

WOLFGANG SANDNER: Herr Trojanow, man kennt Sie vor allem als vielseitigen Schriftsteller, Übersetzer und Publizisten. Gibt es in Ihrem Inneren auch einen bisher verborgenen Musiker?

ILIJAJA TROJANOW: Ja, nur dass dieser für mich nicht verborgen war. Jeder Text wird beim Entstehen mehrfach laut vorgelesen, ich achte dabei allein auf Rhythmus und Tonalität, nicht auf Semantik. Besonders auffällig war dies bei dem Roman »EisTau«, der von dem südafrikanischen Komponisten Hans Huyssen in Musik (für ein Trio: Saxofon, Bratsche, Cello) übertragen wurde. Wir sind auf Tournee gegangen und es war faszinierend zu erfahren, wie die Dynamik der Performance zwischen dem Text und seiner Musikalität einerseits sowie der Musik und ihrer Textur andererseits allabendlich ausbalanciert wurde.

WS: Sie haben vor, als »poetischer Chronist« das Ensemble Modern eine Zeitlang zu begleiten. Wie muss man sich den Chronisten vorstellen? Als Beiwohner eines kreativen Prozesses von der Arbeit mit den Komponisten bis zur Aufführung im öffentlichen Konzert? Auch als Archäologen im monumentalen Klangarchiv des Ensembles?

IT: Als **Wegbegleiter, der sammelt und sinniert**, im Archiv, in den gemeinsamen Tagträumen des Ensemble Modern, bei den handfest pragmatischen Prozessen genauso wie bei den intimen Reflexionen über Sinn und Sinnlichkeit dessen, was entsteht. Aber auch als Porträtist einiger dieser außergewöhnlichen Musiker*innen. Eine Chronik ohne Chronologie. Nach allen Seiten hin offen. Neulich las ich, eine Vielzahl von Studien habe herausgefunden, dass das gemeinsame Singen ebenso wie Hören von Musik das Hormon Oxytocin freisetze. Diese Veränderung in unserer Körperchemie führe dazu, dass wir den Menschen um uns herum mehr vertrauen und eher mit ihnen zusammenwirken. Solche Erkenntnisse faszinieren mich, weil sie die unselige Debatte »Wozu brauchen wir Kunst?«, die ja während der Pandemie mal wieder hochgekocht ist, auf eine solide wissenschaftliche Basis stellen und eine grandiose Antwort liefern: um mehr Mensch und besser Gesellschaft zu sein.

WS: Der große Reiz, Musik mit Sprache nahezukommen zu wollen, hängt vielleicht auch damit zusammen, dass es so schwierig ist. Manche Musikerinnen und Musiker meinen gar, über Musik könne man nicht reden und sich nur bedingt kluglesen. Warum und wie beschäftigen Sie sich als Schriftsteller mit Musik?

17

WOLFGANG SANDNER: *Mr. Trojanow, you are known mainly as a versatile writer, translator and journalist. Is there a musician inside you who has remained hidden so far?*

ILIJA TROJANOW: *Yes, except that musician was not hidden to me. Every text I write is read several times aloud during the writing process, and in doing so I focus only on rhythm and tonality, not on semantics. This was particularly notable in the case of the novel ›EisTau‹, which was transformed into music (for a trio: saxophone, viola, cello) by the South African composer Hans Huysen. We took it on tour, and it was fascinating to experience how every evening, the dynamics of the performance found an equilibrium between the text and its musicality on the one hand and the music and its texture on the other.*

ws: *You are planning to accompany Ensemble Modern for a while as a »poetic chronicler«. How can one imagine this chronicler? Is he a witness of the creative process, from working with the composer to performing in public? Is he an archaeologist in the monumental sound archive of the ensemble?*

»SELBSTVERWALTUNG IST EIN KREATIVES ENZYM.«

it: *Imagine him as a companion who collects and reflects in the archive, in the joint daydreams of Ensemble Modern, during the hands-on pragmatic processes and the intimate reflections on the sense and sensibility of the results. But also as a portraitist of some of these extraordinary musicians. A chronicler without chronology. Open to all sides. The other day I read that multiple studies demonstrate that joint singing and collective listening to music release the hormone oxytocin. This change in our body chemistry leads us to trust the people around us to a greater extent, raising our inclination to cooperate with them. I am fascinated by such insights, because they lend a solid scientific basis to the disastrous debate on »Why do we need the arts?«, which has once again boiled up during the pandemic, giving a great answer: so that we can be more human and a better society.*

ws: *The great challenge in approaching music through language might also be that it is so hard. Some musicians even believe that one cannot talk about music, and it is only possible to learn a certain amount about it by reading. Why and how do you study music as a writer?*

it: *The two are wonderfully complementary. Every time I hear a great work of music, I think it cannot be expressed in words, and when I read an impressive novel, I think that no opera and no symphony could achieve such a depth of insight. It is inevitable for people like us to envy composers and musicians.*

ws: *Writing about music seems a process of translation. You translate music into language, hoping that the reader can transform the words back into*

it: *Es ist wunderbar komplementär. Jedes Mal, wenn ich ein großartiges Musikwerk höre, denke ich, das ist nicht in Worte zu fassen, und wenn ich einen beeindruckenden Roman lese, denke ich mir, keine Oper und keine Symphonie könnte eine solche Tiefe an Erkenntnis erreichen. Unausweichlich, dass unsereiner Komponist*innen und Musiker*innen beneidet.*

ws: *Das Schreiben über Musik scheint ein Übersetzungsvorgang zu sein. Man übersetzt Musik in Sprache, in der Hoffnung, der Leser könne die Worte wieder in Klang überführen. Was passiert dabei? Und geht in diesem Prozess etwas verloren? Oder ist es gar keine Übersetzung, vielmehr eine Verwandlung, die für sich steht?*

it: *Es wäre ein Fehler, Klänge und Töne in Worte übersetzen zu wollen. Vielmehr geht es darum, eine Äquivalenz im Anderen zu finden oder gar abzutasten, was ästhetisch beabsichtigt ist, aber in der Musiksprache nicht zum Ausdruck kommt, also um eine Art Vervollständigung. Es gibt auch eine handfeste Ebene, nämlich das logistische Gerüst, das es für Musik auch braucht. Dieses gilt es zu begreifen und zu beschreiben, und da ist das Medium Sprache jeglicher Herausforderung gewachsen.*

ws: *Leicht dürfen Künstler es dem Publikum nicht machen. Sonst tritt ein, was die amerikanische Lyrikerin Emily Dickinson in einer ihrer epigrammatisch bündigen Zeilen notierte: »Die Rätsel, die wir lösen könnten, verachten wir sehr schnell.« Sollte ein Beobachter von Musik etwas Erkanntes offenbaren und den unaufgeklärten Rest auf sich beruhen lassen?*

it: *Es droht – glaube ich – keine Entzauberung oder Banalisierung. Die Neue Musik ist rätselhaft genug, ich denke, die meisten Menschen würden sogar meinen, dieses Rätsel ist unlösbar. Ein Weg, der mir persönlich hilft, entfernt sich von dem Konzept des Rätsels. Die Frage »Was ist damit gemeint?« ist für mich weniger interessant als »Wohin entführt es mich, wie provoziert es mich?«.*

ws: *Muss man beim Schreiben über Musik Konzessionen machen?*

it: *Bestimmt, aber das wird sich erst beim Schreiben herausstellen.*

ws: *Hat das Wort Kraft über die Musik oder bezieht es Kraft aus ihr?*

it: *Das Wort ist das anthropologische Fundament. Unsere kommunikative Grundlage. Es denken alle in Sprache, aber nur wenige in Musik. Insofern handelt es sich um ein ungleiches Verhältnis. Gedichte und Psalmen und Libretti sind unzählige Male vertont worden, die Verworfung von reiner Musik ist zwar einige Male versucht worden, aber stets erfolglos. Bei meiner Arbeit unterstützt mich Musik manchmal als atmosphärische Entführerin (es fällt mir leichter, über Indien zu schreiben, wenn ich einen Raga höre) und als strukturelles Vorbild (die Symphonien Mahlers animieren mich*

sound. What happens in this process? And is something lost within it? Or is it not translation at all, but rather a transformation of its own?

it: *It would be a mistake to try to translate sounds and notes into words. Rather, the point is to find an equivalent in the other element, or to try to understand the aesthetic intention, which is left unexpressed in the musical idiom; in other words, a kind of completion. There is also a tangible level, namely the logistic foundation which music also requires. This needs to be understood and described, and when it comes to that, language as a medium is equal to any challenge.*

ws: *Artists should not make it too easy for the audience. Otherwise, what happens is what the American poet Emily Dickinson noted in one of her epigrammatic lines: »The Riddle we can guess / We speedily despise.« Should an observer of music reveal an insight and leave the unexplained rest alone?*

it: *There is no threat – I believe – of disenchantment or trivialization. New Music is mysterious enough, I think most people would even say it is unsolvable. One approach which helps me personally is to move away from the concept of the riddle. »What does this mean?« is less interesting to me than »Where does this lead me, how does it provoke me?«.*

ws: *Does writing about music require making concessions?*

it: *I am sure it does, but that will only become apparent while writing.*

ws: *Does the word reign over music, or does it draw strength from it?*

it: *The word is the anthropological foundation. Our communicative base. Everyone thinks in language, but only a few think in music. Therefore, it is an unequal relationship. Poems and psalms and libretti have been set to music innumerable times; on the other hand, the linguification of pure music has been attempted many times, always unsuccessfully. In my work, music sometimes supports me as an atmospheric guide and seductress (I find it easier to write about India if I am listening to a raga) and a structural model (Mahler's symphonies encourage me every time to consider the statics of a novel). And sometimes I »abuse« music as a source of energy or antidepressant ...*

ws: *What do you find impressive about contemporary music? Do we learn more about ourselves when exploring it, more than from old music?*

it: *Edgard Varèse said: »I will never succumb to noises which have been heard before.« Why have I been wearing blinders on my ears for so many years, allowing only the same palette of sounds to reach my ears? The curiosity of discovery is a life-affirming attitude, and it also includes finding out what is beyond the horizon of the familiar sea of sound. This is yoga for the ears, which are suddenly standing on their head. Therefore, searching for*

immer wieder, die Statik eines Romans zu bedenken). Und manchmal »missbrauche« ich Musik als Energiequelle oder Antidepressivum ...

ws: *Was beeindruckt Sie an zeitgenössischer Musik? Erfahren wir bei der Beschäftigung mit ihr mehr über uns, mehr als bei der Beschäftigung mit alter Musik?*

it: *Der Satz von Edgard Varèse: »Ich werde mich niemals Geräuschen unterwerfen, die schon einmal gehört worden sind.« Wieso habe ich viele Jahre lang Ohrenklappen angelegt und es zugelassen, dass mir immer wieder dieselbe Palette an Klängen zu Gehör kam? Die Neugier des Entdeckens ist eine lebensbejahende Haltung, und sie beinhaltet auch herauszufinden, was jenseits des Horizonts des bisher vertrauten Klangmeeres liegt. Das ist Yoga für die Ohren, die auf einmal den Kopfstand mitmachen. Insofern benötigt die Suche nach dem Utopischen, die für mich zentraler Lebensinhalt ist, den waghalsigen Aufbruch ins Unerhörte (aber auch die Vergewisserung des Eingehorchten, also der »alten Musik«).*

ws: *Viele Hörerinnen und Hörer haben vor allem Schwierigkeiten mit neuer Musik. Muss man bei ihr noch mehr wissen? Oder hindert das Wissen geradezu das musikalische Empfinden?*

it: *Viele Leute haben Schwierigkeiten, ein Pferd zu reiten. Und doch ist es erstaunlich, wie schnell sie sich im Sattel zurechtfinden, wenn sie sich einmal trauen und wie bald schon der Blick von oben und das Zwiegespräch mit etwas Neuem sie begeistert. Es braucht allerdings Zeit und bedarf einer gewissen Konzentration. Viele Musikstücke musste ich mehrfach hören und mit jedem weiteren Lauschen nahm mein Befremden ab und die Musik fand Einlass zu mir. Wissen erscheint mir bei dieser Bewegung weniger wichtig als Geduld und Haltung. Vergleichbar einer Reise in die Fremde. Wieso wollen Reisende alles gleich verstehen? Es ist doch aufregend, in einem Bus zu sitzen, durch die Wüste zu fahren und kein Wort zu begreifen von dem, was um einen herum gesagt wird.*

ws: *Was hat Sie an den Interpretationen des Ensemble Modern so angezogen?*

it: *Die Diversität der musikalischen Projekte, der basisdemokratische Prozess, die kosmopolitische Zusammensetzung, die unbedingte Neugier, die Mittäterschaft beim Komponieren und Inszenieren. Ihnen gelingt im Musikalischen, was ich im Literarischen versuche.*

»ALLES KANN SICH ÄNDERN, ALLES IST IM FLUSS.«

ws: *Welche Form wird Ihre langfristige Beobachtung der Arbeit des Ensemble Modern annehmen?*

it: *Literarische Reportage, Porträt, Essay, poetische Miniatur. Nur die Vielfalt der Form kann dem Ensemble Modern gerecht werden.*

»WAS FÜR EIN GLÜCK, EINEN FREMDEN RAUM NICHT NUR ZU BETRETEN, SONDERN ZU BELEBEN.«

»MANCHMAL KOMMUNIZIEREN SIE MIT EINANDER OHNE DIRIGENTEN AUF OFFENER BÜHNE. DAS TEMPO WIRD AUSGEHANDELT, AUGENHÖRIG.«

DURCH GLEICHBERECHTIGUNG ERLANGT JEDES INSTRUMENT MEHR WÜRDE.

WS: Welche Projekte aus dem Tonvorrat, den sich das Ensemble Modern in den vierzig Jahren seines Bestehens erarbeitet hat, haben Ihre besondere Aufmerksamkeit erregt?

IT: Zunächst und wichtiger als alles andere: die Vielfalt. Diese Beharrlichkeit, immer wieder den eigenen Horizont zu verschieben, durch die Erweiterung der Spieltechniken das eigene Instrument weiterzuentwickeln. Sich ins Ungewisse zu trauen, um sich immer wieder zu vergewissern.

WS: In Ihren ›Gedankenspielen über die Neugier‹ sagen Sie, eine dynamische Form der Neugier sei die Reise. Was passiert am Ende Ihrer musikalischen Reise? Könnte es sein, dass Sie die Musikerinnen und Musiker dann noch mehr als zuvor schon beneiden?

IT: Oh ja, das sehe ich jetzt schon voraus. Die Literatur ist den anderen Kunstformen in gewisser Hinsicht überlegen, weil sie singen, malen, imaginieren und reflektieren kann. Aber die Glücklichen unter den Künstlern sind, so bilde ich es mir ein, Musiker und Musikerinnen in jenem Moment des Gelingens, des Versinkens, des Abhebens – stopp, bevor ich zu pathetisch werde; die Ewigkeit in einem Augenblick kristallisieren, das gibt es nur bei einer musikalischen Performance (das Orgiastische fehlt bei meiner Arbeit). Sie haben mit Ihrer Vermutung recht, mein Neid dürfte noch mehr anwachsen. Aber auch aus Neid können gute Texte entstehen.

Das Gespräch führte Wolfgang Sandner. Teile dieses Interviews erschienen im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

The interviewer was Wolfgang Sandner. Parts of this interview appeared in the culture section of the Frankfurter Allgemeine Zeitung.

»MANCH EINE KOMPOSITION
IMAGINIERT KLÄNGE, DIE
AUF DEM INSTRUMENT
ERST GEFUNDEN WERDEN
MUSSTEN. DIE KOMPOSITION
KANN JEDE GRENZE ÜBER-
SCHREITEN, WENN DIE
MUSIKERINNEN ÜBER IHRE
GRENZEN GEHEN KÖNNEN.«

utopias, which is what I consider a central purpose of my life, requires recklessly setting sail for the unheard-of – but also the affirmation of the well-heard-of, in other words, »ancient music«.

WS: *Many listeners have difficulties with new music particularly. Does it require knowing even more? Or does knowledge actually hinder musical emotion?*

IT: *Many people have difficulties riding a horse. And yet it is amazing how quickly they are fine in the saddle once they have screwed up their courage, and how soon they become enthusiastic about the view from above and the dialogue with a new activity. However, it requires time and a certain concentration. I had to listen to many pieces of music several times, and with each additional hearing, my surprise lessened and the music found its way to me. Knowledge seems less important in this process than patience and attitude. It is comparable to traveling abroad. Why do travellers immediately want to understand everything? It is exciting to sit on a bus, driving through the desert, and not to understand one word of what is being said around you.*

WS: *What attracted you about Ensemble Modern's interpretations?*

IT: *The diversity of musical projects, the process based on equal democracy, the cosmopolitan cast of characters, the absolute curiosity, the complicity in composing and staging. They achieve in music what I am trying to do in literature.*

WS: *Which form will your long-term observation of Ensemble Modern's work take?*

IT: *Literary reportage, portraits, essays, poetic miniatures. Only a plurality of forms can do justice to Ensemble Modern.*

WS: *Which projects from the sonic reservoir which Ensemble Modern has built up over its forty years of existence has caught your particular attention?*

IT: *First and foremost: its diversity. This dogged determination to keep moving the goalposts of one's horizon, to keep developing one's own instrument by expanding playing techniques. To dare to delve into the unknown, seeking to reassure oneself over and over.*

WS: *In ›Gedankenspiele über die Neugier‹, you claim that travel is a dynamic form of curiosity. What happens at the end of your musical journey? Could it be that you will then envy the musicians even more than you did already?*

IT: *Oh yes, I can already see that. Literature has an edge over the other art forms in a certain sense, because it can sing, paint, imagine and reflect. But the happiest among all artists, so I imagine, are the musicians at that moment of success, of submersion, of lift-off – I'll stop before I get too pathetic; that crystallization of eternity in the moment exists only in a musical performance (my work lacks the orgiastic element). You are right to suspect that my envy will only grow. But envy can also lead to good texts.*



Festkonzert ›40 Jahre Ensemble Modern‹

CONNECT

10 Fragen an Catherine Milliken

10 Questions for Catherine Milliken

›CONNECT – Das Publikum als Künstler‹ löst Hierarchien zwischen Publikum und Interpret*innen auf und stellt das Publikum ins Zentrum. Die europaweite Initiative, ermöglicht durch die Art Mentor Foundation Lucerne, wurde 2016 als Kooperation vier führender Ensembles zeitgenössischer Musik – Ensemble Modern, London Sinfonietta, Asko|Schönberg und Remix Ensemble – ins Leben gerufen und erstmals durchgeführt. Für die dritte Auflage 2021 erging der Kompositionsauftrag an Catherine Milliken. Die in Australien geborene Komponistin und Oboistin, einst Gründungsmitglied des Ensemble Modern, komponiert seit 1990 Musiktheater-, Instrumental- und Kammermusikwerke, Hörspiele, Installationen, Theater- und Filmmusik. In ihrem neuen Werk ›Night Shift‹, das Shakespeares ›Sommernachtstraum‹ zum Ausgangspunkt nimmt, bezieht sie spielerisch das Publikum, einen Laienchor und das Instrumentalensemble mit ein. Die Uraufführung findet mit dem Ensemble Modern am 1. September 2021 im Rahmen des Musikfest Berlin in der Berliner Philharmonie statt. Weitere Aufführungen sind im Anschluss mit den Partnerensembles in London, Amsterdam und Porto sowie 2022 mit dem Ensemble Modern beim Festival ›cresc... – Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main‹ zu erleben. Das Ensemble Modern stellte Catherine Milliken 10 Fragen zu diesem außergewöhnlichen Projekt.

›CONNECT – The Audience as Artist‹ dissolves hierarchies between audience and performers, focusing particularly on the audience. The pan-European initiative enabled by the Art Mentor Foundation Lucerne began in 2016 as a cooperation between four leading contemporary music ensembles – Ensemble Modern, London Sinfonietta, Asko|Schönberg and Remix Ensemble – and first took place that year. For its third edition in 2021, Catherine Milliken was commissioned to write a new work. The Australian-born composer and oboist, once a founding member of Ensemble Modern, has been composing musical theatre works, instrumental and chamber music, radio plays, installations, theatre and film music since 1990. Her piece ›Night Shift‹, which takes Shakespeare's ›Midsummer Night's Dream‹ as its point of departure, playfully involves the audience, an amateur chorus and the instrumental ensemble. The world premiere will take place with Ensemble Modern on September 1, 2021 at Berlin's Philharmonie as part of the Musikfest Berlin; after that it will be performed by the partner ensembles in London, Amsterdam and Porto as well as in 2022 with Ensemble Modern at the festival ›cresc... – Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main‹. Ensemble Modern has 10 questions for the composer regarding this extraordinary project.

Das Publikum als Künstler



Catherine Milliken

Music 10:

Music segues to next song, lights stay low. MICHAEL comes to the front and NA retreats but she is still trying to find a chink in the wall. CHOIR turns phon around so their faces are lit. Audience still wave torches but are led in a light ography by MICHAEL. He divides the audience in two and does different phies with each half.

CHOIR CHORUS

And thou, oh Wall, O sweet O lovely wall,
Show me thy chink to blink through with mine eye.
Oh grim looked night, Oh night with hue so black,
Alack, Alack, Alack, Alack.

Alack, Alack, Alack, Alack.
Oh wicked wall through whom I see no bliss,
Curst be thy stones for thus deceiving me.

CHOIR stanzas: own song about walls (personal, political, cultural)

»CONNECT – Das Publikum als Künstler« lautet der Titel des Projekts. Die Grenzen zwischen Interpret*innen und Zuhörer*innen verschwimmen. Was bedeutet das für deine Rolle als Komponistin? Was hat dich an dem Projekt interessiert?

Wenn wir uns verschiedene dadaistische Veranstaltungen an der Wende zum 20. Jahrhundert anschauen, die die Wahrnehmung des Publikums herausforderten, und dann in die 1960er Jahre springen, als Augusto Boal das Theater als Raum der Teilhabe begriff und Gruppen wie Cornelius Cardews Scratch Orchestra mit offenen Partituren arbeiteten – dann stellen wir in der Tat fest, dass sich die Grenzen zwischen Interpret*innen und Zuhörer*innen in fast allen Genres der darstellenden Künste schon lange langsam auflösen. Das Publikum einzuladen, an verschiedenen musikalischen Aktionen teilzunehmen, ist immer noch in gewisser Weise eine Herausforderung, für das Zuhören ebenso wie für das Aufführen von Musik; die Grenze aufzulösen, die beides traditionellerweise trennt, ist nicht so leicht.

Als Komponistin genieße ich die Herausforderung, kollektiv etwas zu schaffen, gemeinsam musikalische Resultate zu erforschen. Das bedeutet, dass man verschiedene Fähigkeiten braucht und entwickeln muss: Workshops anzuleiten, zuzuhören und sich einzulassen auf die Vorstellungskraft anderer; es bedeutet, Urheberschaft zu teilen und demokratische Beziehungen zu ermöglichen – ebenso wie die Freude daran, sich verschiedene Zugänge und neue Formate auszudenken.

Ich fing mit Fragen an: Wie kann man Partizipation so gestalten, dass sie sich nahtlos zwischen Zuständen des Hörens und des Teilnehmens bewegt und es allen erlaubt, teilzunehmen, zu kreieren, aufzuführen und zuzuhören? Wie schafft man ein Konzertstück als in sich geschlossenes Werk, das auf viele unterschiedliche Bühnen und in diverse Kontexte passt? Wie kriert man ein Werk, das die Freude weckt, es gemeinsam aufzuführen? Vor allem aber, wie schreibt man eine Komposition, die offen ist, mit Fenstern für Improvisation, für kollaborative Komposition oder unbekannte Ergebnisse, und die trotzdem die Aufmerksamkeit und Konzentration aller aufrechterhält?

»CONNECT – the audience as artist«, such is the project's title. The boundaries between artist and listener are blurred. What does that mean for your role as a composer? What element of the project interested you, and how did you approach your commission?

Looking at the turn of the 20th Century and the various Dadaist events which challenged the public's perceptions, then jumping forward to the sixties with Augusto Boal's exploration of theatre as a participatory space as well as to the work of open scoring and groups such as Cornelius Cardew's »Scratch Orchestra« we indeed find that the gradual dissolving of borders between interpreter and listener has been happening in almost all forms of performative arts. Inviting public to partake in various musical actions is still in some way a challenge to the states of either listening or performing music and to dissolving the line that traditionally divides them.

As a composer, I enjoy the challenge of creating together, in investigating musical outcomes together. This has meant employing and developing skills such as workshop leading, listening and tuning in to the imagination of others, sharing authorship and facilitating democratic relationships as well as the joy of devising various approaches and new formats.

I began with questions: How to shape participation in a way that seamlessly moved between states of listening and participating, that allowed all to be participators, creators, performers and listeners? How to create a concert piece as a work in itself that could take place in many different stages and contexts? How to create a piece that invited the joy of performing together? Above all, how to create a composition that was open-ended with windows for improvisation, for collaborative composition or unknown outcomes and yet still hold attention and focus by all?



Der Auftritt der Handwerker in Shakespeares »Sommernachtstraum«, die sich treffen, um ein Stück zu proben und aufzuführen, ist historisch gesehen vielleicht das erste Mal, dass auf der Bühne das künstlerische Spiel von Laien in den Fokus rückte. Inspiriert von diesem Stück innerhalb eines Stücks entwickelte ich gemeinsam mit dem Librettisten Patrick Hahn die Idee für »Night Shift«, das die Situation einer öffentlichen Probe nutzt, um eine Aufführung zu entwickeln, die an jedem Ort, zu jeder Zeit oder bei jeder Präsentation einzigartig sein wird. »Night Shift« enthält Bezüge zu Figuren aus dem »Sommernachtstraum« – zum Beispiel die Handwerker, Königin Titania, Puck und die Elfen – und wird von den teilnehmenden Ensemblesmusiker*innen, zwei Solist*innen, einer Dirigentin, einem Laienchor und dem Publikum kreiert.

Arbeitest du während des Kompositionsprozesses mit den vier Ensembles zusammen? Wenn ja, wie?

Jedes Ensemble vorher zu kennen und mit jedem zu arbeiten ist sicherlich von Vorteil, da einige der Aufgaben für die Musiker*innen improvisatorisch sind. Eine der Hauptaufgaben in den Proben mit den Ensembles wird sein, diese Rollen mit den Mitwirkenden zu diskutieren und zu proben. Gleichzeitig werde ich mit den jeweiligen Laienchören in jeder Stadt Workshops abhalten, in denen sie ihr eigenes Lied mit mir komponieren.

Neben dem Austausch mit den Ensembles steht vor allem die Kommunikation und Interaktion mit dem Publikum im Vordergrund. Wie wird das Publikum in das Konzertgeschehen eingebunden?

»Night Shift« hat die Form einer gelenkten Probe, die auf einem Skript basiert, und die von der Dirigentin, den Musiker*innen oder dem Publikum geleitet wird – mit Interventionsmöglichkeiten für alle. Die Beteiligung des Publikums umfasst das Improvisieren mit Musikinstrumenten, den Gebrauch der Stimme und die theatralische Einflussnahme, auch kreative Schreibimpulse. Das Publikum wird mal mit dem Laienchor, mal mit den Musiker*innen agieren und manchmal auch eine unabhängige Rolle spielen. Die Solist*innen und die Dirigentin sind die Schlüsselfiguren, die die Beiträge aller Beteiligten verbinden. So fluktuiert das Stück zwischen dem Charakter eines Workshops, einer Probe und einer Aufführung.

The role of the artisans meeting to rehearse and perform a play in Shakespeare's »Midsummer Night's Dream« is, historically, perhaps the first instance where the subject of performing art by laypersons became a focal point. Drawing on this play within a play and together with librettist Patrick Hahn, we had the idea for »Night Shift« which would utilise the situation of a public rehearsal to develop a performance unique to each place and time or presentation. »Night Shift« includes references to characters from »Midsummer Night's Dream« – such as the artisans, Queen Titania, Puck and the Fairie crowd. Taking part in and creating »Night Shift« are the ensemble musicians, two soloists, the conductor, an amateur choir as well as the audience.

Are you working with the four ensembles during the composition process? And if so, how?

Knowing each ensemble beforehand and working with them is certainly a bonus as some of the tasks for musicians are improvisatory. It will be one of the main tasks in the rehearsals with the ensembles to discuss and rehearse these roles with the players. At the same time, the respective amateur choirs in each city will be workshoping and composing their own song with me.

In addition to exchange with the ensembles, the main focus is on communication and interaction with the audience. How is the audience involved in the stage action?

»Night Shift« takes place as a scripted rehearsal led by the conductor or musicians or audience members themselves – with intervention opportunities for everyone. As such the audience participation will span improvising with musical instruments and using voice as well as theatrical and creative writing interventions. Thus, the audience will at times align with the amateur choir, sometimes with the musicians, sometimes independently with an own role to play. The soloists and the conductor are both pivotal characters in joining the input of all participants as the work moves fluidly between the flavour of a workshop, a rehearsal and performance.

Wie erfolgt die »Vorbereitung« des Publikums?

Zur Vorbereitung wird es für das Publikum eine kurze Einführung geben, um die Instrumente, Lieder oder Aktionen kennenzulernen. Aufgrund der Covid-19-Beschränkungen ist es schwierig vorherzusehen, welche Art von Intervention zulässig sein wird: Dürfen wir mit unseren Stimmen arbeiten? Dürfen wir Instrumente und Klangobjekte verteilen? Dürfen wir uns während der Aufführung im Saal bewegen? Aufgrund der Flexibilität der Partitur und aufgrund der Situation, dass die Aufführung quasi als Probe stattfindet, bin ich jedoch zuversichtlich, dass wir für alle Einschränkungen, die sich ergeben können, eine Lösung finden werden.

Wie groß ist der Gestaltungsspielraum des Publikums? Wie ist das Verhältnis zwischen festgelegten und durch das Publikum beeinflussbaren Elementen?

Ein Stück wie »Night Shift« zu schreiben ist spannend, weil es eine Herausforderung ist, aktive Mitwirkung und Kreativität zu ermöglichen und gleichzeitig ein durchstrukturiertes Stück Musik zu präsentieren. Seine Konstruktion erlaubt, wie bereits erwähnt, allen Mitwirkenden gleichermaßen – Musiker*innen, Solist*innen, Chor, Publikum – in die Rolle aktiver Zuhörer*innen und aktiver Interventionist*innen einzutauchen, sowohl individuell als auch als Gruppe. In kontinuierlichem Fluss zwischen Phasen der Aktivität oder der Reflexion tragen alle Mitwirkenden so dazu bei, die Atmosphäre und Bedeutung dieses Moments zu gestalten und zu kreieren.

Wie gehst du mit dem Faktor des Ungewissen – der Unberechenbarkeit des Publikums – um?

Obwohl wir bei »Night Shift« für alle Mitwirkenden eine ganze Reihe von möglichen Interventionen haben, ist es wichtig, die unterschiedlichen Wahrnehmungen, Gefühle und Reaktionen des Publikums zu respektieren und zu antizipieren. »Night Shift« ist so konzipiert, dass sich das Publikum entscheiden kann, aktiv mitzuwirken, indem es Sitzplätze auswählt, bei denen ein Instrument platziert wurde – oder eben nicht. Und natürlich kann das Publikum auch frei entscheiden, ob es an anderen Interventionen teilnimmt – mit der Stimme oder eigenen Textbeiträgen oder durch Entscheidungen über den weiteren Verlauf des Stücks.

How do you »prepare« the audience?

In preparation, there will be a short introduction before the performance for the audience which will involve getting to know the instruments, songs or actions involved. Due to Covid restrictions, it has been difficult to foresee which sort of intervention may be allowable: May we use voices? May we distribute instruments and sound objects? May we move in the hall during the performance? Due to the flexibility of the score and the situation of the performance as a rehearsal, I am confident however that we will find a solution for all restrictions that may arise.

How much can the audience influence the work [before and during the performance]? What is the ratio between predetermined elements and those the audience may influence?

The composition of such a piece as »Night Shift« is exciting because of the challenge of facilitating active participation and creation as well as presenting a tough structured piece of music. As I mentioned before, its construction allows all partakers – musicians, soloists, choir, audience alike – to delve into the role of active listener and active interventionist both individually as in a group. So, in a continuous flow between states of activity or reflection all partakers are helping to shape and create the atmosphere and meaning of the moment.

How do you deal with the factor of the unknown – the unpredictability of the audience?

Although we have a range of possible ways of intervention for all participants alike in »Night Shift«, it is important to respect and anticipate the different perceptions, feelings and reactions of the audience members. »Night Shift« has been so conceived that audience members can elect to actively participate by agreeing to sit at seats where there has been an instrument placed or not. The audience members are of course also free to decide if they participate in other interventions – using voice or creating text or deciding the further course of the piece.

What would happen if the audience refused to interact?

It is every person's right to decide to take part or not. This has been factored into the dramaturgy of »Night Shift« as it contains moments of reflection, moments of possible actions. Whether listening or doing, both states denote participation as the performance is an imagined scripted performance by all.

Public Theatre Lucerne



Was wäre, wenn das Publikum die Interaktion verweigern würde?

Jede Person hat das Recht zu entscheiden, ob sie teilnehmen möchte oder nicht. Das ist in die Dramaturgie von »Night Shift« bereits eingebaut, da sie Momente der Reflexion und Momente möglicher Aktivität enthält. Sowohl das Zuhören als auch das Tun sind Möglichkeiten der Beteiligung. Die Aufführung ist nach den Vorstellungen des Skripts immer eine Aufführung aller.

Dein Stück wird in kurzer Folge in vier europäischen Städten aufgeführt. Vermutest du, dass das Publikum aufgrund verschiedener kultureller Herkunft und Hörerfahrungen auch unterschiedlich agiert und reagiert?

In unserem Kontext ist die Frage nicht nur, ob sich die Intention übertragen lässt, sondern auch, ob sich ihre Form so übertragen lässt, dass sie zu jeder Stadt passt. Ich tendiere dazu, das zu bejahen! Und das hat mit der umfassenden Allgemeingültigkeit von Shakespeares Originalstück zu tun, aber auch mit der Universalität des Klangerzeugens und Musizierens, des Versuchs, gemeinsam etwas zu kreieren.

Welche Erwartungen hast du an die Aufführungen? Unterscheiden sich deine Erwartungen von denen bei einem herkömmlichen Konzert?

Das Stück wird sich so entwickeln, wie es die Mitwirkenden und das Publikum gemeinsam in Echtzeit entscheiden. Ich hoffe, dass Publikum wie Mitwirkende ihre Freude daran haben und auch den Zauber erleben, wenn sie an »Night Shift« teilnehmen.

Wie wichtig ist bei diesem Projekt Social Media?

Für dieses Projekt bietet Social Media die Möglichkeit, Zugänglichkeit und das »connecting«-Potential zu beeinflussen. Wir sind noch am Entwickeln – jedoch begrüße ich die Möglichkeit, weitere Aktionen im Bereich Social Media im Zusammenhang mit dem Stück vor oder nach der Aufführung anzugehen.

Your piece will be performed in four European cities in quick succession. Do you suspect that because of different cultural backgrounds and listening experiences, the audiences will also act and react differently?

In this context the question is not only whether the intention is translatable but also if its form can be translated to suit each city. I tend to think yes! – which has to do with the all-round universality of Shakespeare's original play as well as the universality of making sound and music and endeavouring to create together.

What do you expect of the performances?

The piece will develop as is directed or determined by the performers and audience members together in real time. I have hopes, that audience members and performers alike will find joy and magic in taking part in »Night Shift«.

How important is social media for this project?

In this project, social media offers the possibility to affect accessibility and the potential for connecting. We are still in the development phase, but I welcome the possibility of further action in the social media area in the context of the piece, either before or after the performance.

Geplanter Termin

01.09.2021, 20 Uhr

Berlin, Philharmonie Berlin

Berliner Festspiele

Catherine Milliken: Night Shift – The Rehearsal (2021)
(Uraufführung)

Ensemble Modern | Kammerchor Berlin | Catherine Larsen-Maguire Dirigentin | Helena Rasker Gesang/Schauspiel | Michael Schiefel Gesang/Schauspiel | Catherine Milliken Komposition/Text | Patrick Hahn Text/Dramaturgie | Robert Lehmeier Szenische Umsetzung | Ulrike Becker Übersetzung

CONNECT ist eine Initiative ermöglicht durch ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE in Zusammenarbeit mit London Sinfonietta, Ensemble Modern, Asko/Schönberg und Remix Ensemble Casa da Música.

von Franziska Betz und Dorothee Harpain
by Franziska Betz and Dorothee Harpain

Das Projekt ›Akademie Musiktheater heute‹ (AMH) ist ein Förderprogramm der Deutsche Bank Stiftung für den Musiktheaternachwuchs. 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 Musiktheaterstücks zum Abschluss des Stipendiums. Aufgrund der Coronapandemie wurde das Förderprogramm für den Stipendiatenjahrgang 2018–20 um ein Jahr verlängert. Für dessen Abschlussprojekt arbeitet die ›Akademie Musiktheater heute‹ nun zum zweiten Mal mit dem Ensemble Modern zusammen. Gemeinsam entwickeln die Musiker*innen des Ensemble Modern sowie Sänger*innen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK) mit den Stipendiat*innen drei Werke, die am 26. November 2021 beim Festakt der ›Akademie Musiktheater heute‹ im Frankfurt LAB uraufgeführt werden und im Stream zu erleben sind. ›Stresstest‹ – so lautet das Thema, dem sich die jungen Künstler*innen aus drei unterschiedlichen Perspektiven nähern und damit ein Kaleidoskop zeitgenössischer Musiktheaterformen erschaffen.

The project ›Akademie Musiktheater heute‹ (AMH) is an initiative of the Deutsche Bank Foundation supporting young musical theatre professionals. Every year, 15 fellowships are awarded in the categories set and costume design, conducting, dramaturgy, composition, arts management, libretto/text and directing. The two-year fellowship programme includes regular workshops, attending selected productions at European opera houses and festivals as well as the joint development of a musical theatre work at the end of the fellowship. Due to the coronavirus pandemic, the programme was extended by an additional year for the fellowship class of 2018–2020. For its final project, the ›Akademie Musiktheater heute‹ is collaborating with Ensemble Modern for the second time. Together, Ensemble Modern musicians and singers from the Frankfurt University of Music and Performing arts (HfMDK) are developing three works with the fellows, to be performed on November 26, 2021 at a ceremony hosted by the ›Akademie Musiktheater heute‹ at the Frankfurt LAB, which can be viewed via streaming. ›Stress test‹ is the theme which the young artists will approach from three different vantage points, creating a kaleidoscope of contemporary forms of musical theatre.

STRESS

Akademie Musiktheater heute



»Dein Meer ist aus Stahl« – ICARO

»Das Thema ›Stresstest‹ weckte in uns die Assoziation, mit Extremen konfrontiert zu werden und an Grenzen zu gehen«, erklärt der Komponist Alessandro Baticci, »ich dachte intuitiv an Roofer, junge Menschen in Russland, die ungesichert auf Wolkenkratzer klettern und Livevideos von sich in atemberaubender Höhe posten. Ein Fehltritt, und die Betonwüste der Stadt wird ihnen zum Grab.«

Zentral für das Projekt ›Icaro‹ ist die Frage: **Was treibt Menschen freiwillig in eine Stresssituation?** Und wie wird sie wahrgenommen?

Vor diesem Hintergrund erzählt ›Icaro‹ die Geschichte zweier Figuren, in der sich die Unruhen einer ganzen Generation widerspiegeln. »Als Stellvertreter der Roofer-Subkultur repräsentieren sie einerseits die aktuelle, reale Welt; als Personifikation der Mythengestalt Ikarus andererseits die zeitlose Projektionsebene menschlicher Freiheitsträume – sich der ständigen Gefahr des Sturzes bewusst«, so die Regisseurin Gabrielė Bakšytė. Fremd geworden in der eigenen Stadt, verlassen sie die gewöhnlichen Wege des Alltags und loten die vertikalen Grenzen des urbanen Lebens aus ...

Der Balanceakt zwischen Konzentration und Nervenkitzel lebt von der **Spannung zwischen Extremen**: Höhe und Tiefe, körperliche Energie und mentale Wachsamkeit, Ruhm und Scheitern – letztlich Leben und Tod. »Das versucht die Musik, mit Klangschichtungen aus Elektronik, Instrumentalensemble und der menschlichen Stimme zu erzeugen«, verrät Alessandro Baticci. Bühnenraum und Musik verschmelzen dabei zu einer suggestiven Atmosphäre von unmittelbar erlebtem Stress.

STRESSTEST Akademie Musiktheater heute

»Your sea is made of steel« – ICARO

»To us, the subject ›stress test‹ was associated with the confrontation with extremes and exploring our limitations«, the composer Alessandro Baticci explains: »My first intuition was to think of rooftoppers, young people in Russia who climb skyscrapers unsecured, posting live videos of themselves at breath-taking heights. One misstep and the urban concrete desert becomes their graveyard.«

The central question in ›Icaro‹ is: **What drives people to seek out stressful situations?** And how is that situation perceived?

Before this backdrop, ›Icaro‹ tells the story of two figures mirroring the restlessness of an entire generation. »As protagonists of the rooftopping subculture, on the one hand they represent the current real world, as a personification of the mythical figure of Icarus, on the other, they symbolize timeless projections of human dreams of freedom – always aware of the danger of falling«, says director Gabrielė Bakšytė. Estranged from their own city, they abandon the well-trodden paths of everyday life, exploring the vertical boundaries of urban existence ...

The **balancing act between concentration and thrill-seeking** thrives on the tension between extremes: heights and depths, physical energy and mental alertness, fame and failure – ultimately, life and death. »That is what the music is trying to create, through layers of sound consisting of electronics, an instrumental ensemble and the human voice«, Alessandro Baticci reveals. Stage and music merge in a suggestive atmosphere of stress experienced directly and personally.

»Bei der Beschäftigung mit dem Thema ›Stresstest‹ haben sich für unser Projekt zwei Konstanten herauskristallisiert: Zum einen der Aspekt der Zeit. Zum anderen unser Interesse an dem Begriff ›Care‹ – was sich mit ›Fürsorge‹ übersetzen lässt – als möglicher Strategie, Stress zu begegnen«, erklärt der Regisseur Philipp Lossau. In ›Studies of Duration‹ steht das Zurückgeworfensein auf das eigene Selbst im Zentrum. Welche Art der Beanspruchung geht damit einher, was bedeutet das Aushalten dieses Zurückgeworfenseins und gibt es einen Ausweg aus dieser Situation? Wie können wir »fürsorglich« mit uns selbst und anderen Menschen in Kontakt treten?

Die äußere Handlung ist sehr reduziert und beschreibt die Lebensumstände in einem Zustand der Isolation. Alltagshandlungen wie essen, trinken, sich waschen. Durchhalten. Doch die Stille, die Sprachlosigkeit, die Enge und die Einsamkeit stellen eine immer größere Herausforderung dar. Schließlich öffnet sich doch noch ein anderer Raum der Kommunikation ...

Der Titel ›Studies‹ wurde dabei ganz bewusst gewählt: »Es geht inhaltlich, szenisch und musikalisch um Momentaufnahmen, Skizzen, einzelne Motive, die sich am Ende kaleidoskopartig zu einem Narrativ zusammenfügen«, erläutert Philipp Lossau. Obwohl die Thematik bereits 2019 feststand, hat sie durch die Erfahrung der Isolation in der Coronapandemie nochmals an Bedeutung gewonnen. »Auch wenn wir in unserem Projekt nicht explizit auf die derzeitige Situation Bezug nehmen wollen, schwingen die Erlebnisse der letzten Monate natürlich mit.«

Geplanter Termin

26.11.2021, 19 Uhr
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

ICARO

Komposition: Alessandro Batucci
Text & Regie: Gabrielè Bakšytė

A WOMAN IN LABOR (AT)

Komposition: Patrick Schäfer
Text: Pauline Jacob
Regie: Anika Rutkofsky

STUDIES OF DURATION

Komposition: Beiträge von AMH-Alumni
Regie: Philipp Lossau

»When pondering the subject ›stress test‹, two constants emerged regarding our project: on the one hand, the aspect of time. On the other, our interest in the term ›care‹ – as a possible strategy of countermanding stress«, director Philipp Lossau explains. ›Studies of Duration‹ focuses on the situation in which humans are reduced to their own selves. What kinds of demands does this make, what does it mean to endure this reduction, and is there a way out of this situation? How can we get in touch with ourselves and others in a »caring« way?

The external action is highly reduced, describing the circumstances of life in a state of isolation. Daily tasks such as eating, drinking, washing oneself. Enduring. The silence, however, the voicelessness, narrowness and loneliness all become more and more of a challenge. Finally, a different space for communication opens up ...

The title ›Studies‹ was a conscious choice: »In terms of content, staging and music, this is about snapshots, sketches, individual motifs which ultimately add up to a narrative, like a kaleidoscope«, Philipp Lossau explains. Although the theme was chosen as early as 2019, it has gained an additional dimension of meaning due to the experience of isolation during the coronavirus pandemic. »Even if our project does not try to refer to the current situation explicitly, of course the experiences of the past months are present.«

Weitere Informationen zum Projekt und dem Stream unter:
www.akademie-musiktheater-heute.de/festakt2021

For further information on the project and the stream, please visit:
www.akademie-musiktheater-heute.de/festakt2021

Raumkonzept & Video: Susanne Brendel
Kostüme: Lara Scherpinski
Dramaturgie: Franziska Betz, Dorothee Harpain
Kulturmanagement: Valerian Geiger, Leonora Scheib
Sopran: Alina Huppertz*
Mezzosopran: Frederike Schulten*
Bassbariton: Harald Hieronymus Hein
Ensemble Modern
Musikalische Leitung: Damian Ibn Salem, Marc Leroy-Calatayud
Klangregie: Norbert Ommer
Lichtdesign: Matthias Rieker
* Studierende der HfMDK Frankfurt

Eine Kooperation der Deutsche Bank Stiftung, des Ensemble Modern und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

»Mein Körper hat keine Ränder mehr« – A WOMAN IN LABOR (AT)

»Uns war von Anfang an klar, dass wir gern ein aktuelles politisches Thema aufgreifen würden«, meint die Librettistin und Performerin Pauline Jacob, »wir haben uns daher für die Thematik des ›Kinderkriegens‹ als gesamtgesellschaftliche Frage danach, wie frei und gleichberechtigt Menschen mit ihren unterschiedlichsten Körpern in unserer Gesellschaft zusammenleben können, entschieden.« So entstand mit ›A Woman in Labor‹ ein Gedankenspiel: Was wäre, wenn Frauen ab 35 nur, wenn sie ein Kind geboren haben, einen Job bekommen? Im Zentrum des Stückes steht ein junges Paar, das sich unter diesem enormen gesellschaftlichen Druck dazu gezwungen sieht, eine Schwangerschaft vorzutäuschen.

»Das Stück behandelt viele Themen: dystopische Welt, weiblichen Körper und patriarchale Arbeitswelt etc., die man in 20 Minuten Oper nicht auserzählen kann«, erklärt die Regisseurin Anika Rutkofsky, »deshalb haben wir uns für die Aufführung im Frankfurt LAB auf den fünften Schwangerschaftsmonat konzentriert«. Das Paar genießt in dieser Szene alle Vorteile, die die Gesellschaft in dieser verdrehten Welt für junge Eltern bereithält: Sie lassen sich im warmen Wasser des Schwimmbads treiben. Doch unter der Oberfläche brodelt bereits die Angst, enttarnt zu werden.

»Die Musik ist in diesem Stück ein Abbild der gegenseitigen Manipulation des Paares und der Gesellschaft, die durch das Instrumentalensemble repräsentiert wird«, erläutert der Komponist Patrick Schäfer. Dabei lösen sich die Grenzen zwischen den Singstimmen und dem Ensemble immer mehr auf. Auch szenisch werden die Verzerrung und Manipulation der Wahrnehmung eine Rolle spielen.

»My body no longer has boundaries« – A WOMAN IN LABOR (Working Title)

»It was clear to us from the beginning that we would like to examine a current political issue«, the librettist and performer Pauline Jacob recounts, »which is why we chose the theme of ›having children‹ as a question affecting all of society: how freely and equally people with their very different bodies are able to coexist in our society.« ›A Woman in Labor‹ creates a thought experiment: what if women could only get a job from the age of 35 onwards if they had given birth to a child? The piece focuses on a young couple which feels compelled by this enormous social pressure to simulate a pregnancy.

»The piece raises many subjects: a dystopian world, the female body, the patriarchal sphere of work, etc. – more than one can do justice to in a 20-minute opera«, director Anika Rutkofsky says, »which is why the performance at the Frankfurt LAB focuses on the fifth month of pregnancy.« In this scene, the couple enjoys all the benefits society offers to young parents in this twisted world: they float in the warm water of a swimming pool. Below the surface, however, fear of discovery is already brewing.

»In this piece, the music mirrors the mutual manipulation going on between the couple and society, which is represented by the instrumental ensemble«, the composer Patrick Schäfer explains. Over the course of the piece, the boundaries between the voices and the ensemble gradually dissolve. The staging will also focus on the distortion and manipulation of perception.

Das Ensemble Modern blickt auf viele Jahre intensiver Zusammenarbeit mit der Ausnahmekomponistin Rebecca Saunders zurück, deren Werke es in verschiedenen Porträtkonzerten präsentiert hat. Gemeinsam mit der international renommierten Choreografin und Tänzerin Frances Chiaverini wird Saunders etliche Solowerke und ein Duo um choreografische Module erweitern; das Ergebnis ist die Collage ›Hauch‹, die am 4. November 2021 beim ›Festival NOW!‹ in der Philharmonie Essen von Mitgliedern des Ensemble Modern und Tänzer*innen uraufgeführt wird. Gleich zu Beginn ihrer Zusammenarbeit traf der Tanz- und Theaterwissenschaftler David Rittershaus die beiden Künstlerinnen, um über ihre Gemeinsamkeiten und ihre modulare Herangehensweise zu sprechen.

The Ensemble Modern looks back on many years of intensive collaboration with the outstanding composer Rebecca Saunders and has presented her works in various portrait concerts. In collaboration with the internationally renowned choreographer and dancer Frances Chiaverini, Rebecca Saunders will expand several of her solo works and a duo to include choreographic modules, for a joint collage entitled ›Hauch‹ that will be premiered on November 4, 2021 as part of ›Festival NOW!‹ at the Philharmonie Essen, involving members of Ensemble Modern and dancers. At the very beginning of their collaboration, dance and theatre scholar David Rittershaus met with the two artists to discuss their common ground and modular approach.

Hauch n. (German)

tracing fragments

DAVID RITTERSHAUS: Das ist Ihre erste Zusammenarbeit. Wie kam es zu dem gemeinsamen Projekt, und was interessiert Sie an der Arbeit der jeweils anderen?

REBECCA SAUNDERS: Ich habe schon mehrfach mit Choreografie gearbeitet, und das ist etwas, das ich in meiner Arbeit deutlich ausbauen möchte. Ich sagte mal zu Christian Fausch – dem Künstlerischen Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern, mit dem ich in regelmäßigem Austausch zu verschiedenen Projekten bin, ich würde wirklich gern einmal bereits existierende Solostücke nehmen und sie mit choreografischen Modulen zu einer Musik- und Tanzcollage kombinieren. Das würde auf meinen früheren Arbeiten mit räumlichen, polyphonen Installationen aufbauen. Ich wollte eine Choreografin oder einen Choreografen einladen, eigene modulare choreografische Elemente einzubringen und all diese Musik mit Tanz zu verbinden. Es gibt kein Narrativ, keine Geschichte. Es ist ein Dialog zwischen Protagonisten, oder Körpern, die sich in zwei sehr unterschiedlichen Medien artikulieren, und es geht auch darum, nach Ähnlichkeiten dieser Medien zu suchen. Christian schlug Frances vor: eine ausgezeichnete Idee. Frances fasste sofort eine ausgeprägt modulare Gestaltung der Tanelemente ins Auge, ganz unabhängig von meinen Ideen, und das passte perfekt zu den Vorstellungen, die ich entwickelt hatte. So war ich sehr glücklich darüber.

FRANCES CHIAVERINI: Unsere Ideen existierten bereits ganz ähnlich in unseren Köpfen, bevor wir sie einander mitteilten. Und ich denke, das sagt schon viel. Immerhin kann eine Zusammenarbeit auch sehr schwierig sein. Es ist wirklich großartig, bereits eine gemeinsame Basis zu haben, bevor man überhaupt anfängt.

DAVID RITTERSHAUS: This is your first collaboration. How did the joint project come about, and what interests you in each other's work?

REBECCA SAUNDERS: I've worked with choreography a few times, and it's something I would like to develop significantly more in my work. I once said to Christian Fausch, Ensemble Modern's artistic and managing director, with whom I'm in regular contact about various projects, what I would really like to do would be to take existing solo pieces and to combine them with choreographic modules, in a music and dance collage. This would build on my previous work with spatial polyphonic installation pieces. I wanted to invite a choreographer to bring their own modular choreographic elements into the collage and to combine all this music and dance. It's not a narrative, there is no story. It's a dialogue between protagonists, or bodies expressing themselves in two very different mediums, and it is also about searching for similarities in those mediums. Christian suggested Frances: an excellent idea. Frances immediately envisaged a distinct modular approach for the dance elements, independent of my ideas, which chimed perfectly with the ideas I had been developing. So I was really happy about that.

FRANCES CHIAVERINI: Our ideas existed very similarly in our heads before we expressed them to each other. And I think that's quite telling in itself. After all, collaborations can be very difficult. It's really great to meet on a common ground such as ours before even starting. Rebecca sent me these tracks and most of them were videos, and I immediately realized that Rebecca has a very strong vision of how the pieces are already living in space, embodied by the performers and the setup and the instrumentation. I'm really excited to see how we can fit the ideas together. Collage.

Rebecca schickte mir all diese Tracks, die meisten Videos, und mir wurde sofort klar, dass Rebecca eine sehr starke Vorstellung davon hat, wie die Stücke schon im Raum leben, wie sie von den Ausführenden, der Anordnung und der Instrumentierung verkörpert werden. Ich bin wirklich gespannt, wie wir diese Ideen zusammensetzen können. Eine Collage. Ich glaube, »Collage« ist der perfekte Begriff dafür, wie wir vorgehen möchten und was wir zu erreichen hoffen.

RS: Wir stellen uns beide etwas Abstraktes vor. Ich habe Solostücke und ein Duo ausgewählt, und diese Werke haben alle eine sehr fokussierte und reduzierte »Klangpalette«, oder Fragmente von Klängen und Klangfarben. An Frances' Hintergrund und ihrer Arbeit hat mich sehr interessiert, auf welche Weise sie ein reduziertes physisches Vokabular erforscht, um das Wesentliche einer bestimmten körperlichen Geste zu bestimmen – so dass diese dann zur Manifestation eines ganzen Stückes werden kann. Viele meiner Solos und Duos kreisen wieder und wieder um das Gleiche. Sie haben etwas durchaus Obsessives, auch wenn es leise, fragile Stücke sind, und besonders, wenn sie cholerisch sind.

DR: Rebecca Saunders, Ausgangspunkt für die Produktion sind existierende Stücke, planen Sie denn auch, dazwischen Übergänge zu bauen?

RS: Manche der Stücke werden nebeneinandergestellt, manche können gekürzt oder aufgeteilt werden, und später am Abend fortgesetzt werden.

FC: Ich habe mir heute eine Reihe Tracks angehört und dabei etwas sehr »Rohes« gemacht, und ich hoffe, du bist nicht beleidigt, Rebecca.

I think »collage« is the perfect term for how we want to approach it and what we hope to achieve.

RS: We both envision something abstract. I chose solo pieces and one duo, and these works all have a very particular focused and reduced »palette of sounds«, or fragments of sounds and timbre. What interested me very much about Frances' background and her work is the way in which she investigates a reduced physical vocabulary, finding the essence of a certain physical gesture, and allowing it to become a manifestation of a whole piece. Many of my solos and duos encircle the same thing again and again. There is something quite obsessive about them, even if they might be quiet fragile pieces, and especially if they are cholerich.

DR: Rebecca, the starting point for the production are existing pieces, but you are also planning to build transitions in between?

RS: Some of the pieces will be juxtaposed, and some can be cut, or spliced, and then continued later in the evening.

FC: I was listening today to a bunch of the tracks, and I was doing something really crude, and I hope you're not offended, Rebecca. You were talking about juxtaposing the pieces. So I opened two YouTube videos and listened to them both simultaneously, which is not at all kosher, but pretty close to what it could be.

RS: Yes.

FC: And so, I was just imagining what it might be like together, because we have a big working session coming up, during which hopefully a lot of these things will become clearer, including how we want to proceed. But I was imagining it would be really nice to sit down together – which unfortunately we can't – and to get a big roll of paper and just draw, almost like if you're editing a video.

RS: Well, that is actually how I will define the form anyway. I will draw a collage, what I call a timeline, and each solo or duo is allocated a horizontal line. The collage isn't a musical score, but instead shows the juxtaposition of the different musical modules, and of course eventually also the dance modules too.

the sound out of silence

Du sprachst davon, die Stücke nebeneinanderzustellen. Also habe ich zwei YouTube-Videos aufgemacht und beide gleichzeitig gehört, was überhaupt nicht koscher ist, aber dem, was es sein könnte, recht nahekommt.

RS: Ja.

FC: Und so habe ich mir eben vorgestellt, wie das vielleicht zusammen sein könnte – denn wir haben demnächst ein großes Arbeitstreffen, bei dem hoffentlich viele dieser Dinge klarer werden, eben auch, wie wir vorgehen wollen. Ich hab' mir nur vorgestellt, es wäre wirklich schön, sich gemeinsam hinsetzen zu können – was wir leider nicht können –, eine große Rolle Papier zu nehmen und einfach zu zeichnen, fast so wie wenn man ein Video bearbeitet.

RS: Nun, tatsächlich genauso werde ich ohnehin die Form definieren: Ich werde eine Collage zeichnen, ich nenne das eine Timeline, eine Zeitleiste, und jedes Solo oder Duo ist einer horizontalen Linie zugeordnet. Die Collage ist keine musikalische Partitur, zeigt jedoch das Nebeneinander der verschiedenen musikalischen Module – und schließlich natürlich auch der Tanzmodule. Einige der Kompositionen können gesplittet, in zwei oder drei Teile geteilt und von anderen Stücken überlagert werden. Es gibt ein Schlagwerksolo, das aus acht verschiedenen Modulen besteht, die wir beliebig kombinieren und anordnen können. Das gibt uns auch enorme Flexibilität beim Gestalten der gesamte Collage. Und die Tänzer*innen werden dieser Collage weitere Linien hinzufügen.

FC: Genau. So möchten wir auch die Tanzteile gern behandeln. Ich plane, mit vier Tänzer*innen zu arbeiten,

Some of the compositions can be spliced, divided into two or three parts and overlaid with other pieces. There is also a percussion solo, made up of eight different modules, which can be combined and placed in any order we want. That also gives us an enormous flexibility when defining the overall collage. And the dancers will also provide further lines within this collage.

FC: *Exactly. This is how we would like to treat the dancing sections. I plan to work with four dancers, who are also choreographers. It was really important to me to select and work with dancers who have choreographic vision themselves, a strong view of how they would like to perform and a strong voice in the process. I would like them to treat it the same way that they make up solos. Let's call them modules, little pieces of choreography that we can then cut, duplicate, move or shift.*

DR: *In terms of the idea of the collage, is there already other material that will become part of it, or are there other modules that already exist? What is the starting point for the choreographic work with your co-choreographers?*

FC: *I certainly have my own ideas of how I'd like to start. I'm going to work with each dancer individually and with two of the dancers together, as a pair. But I'm not married to my ideas. If those dancers want to take these ideas and go off on a tangent, or take them, try them, throw them away, if they're not working, try something else, then we're open to all of that.*

DR: *You've mentioned that you noticed a kind of corporality in the pieces. You were paying attention to the bodies and movements of the musicians. Is that something you were also thinking about when you were watching videos of the pieces?*

FC: *It's very slippery. It depends on a lot of things. If I have just eaten, or not, when I'm watching it, different things stand out. And if I've just watched something on TV that still casts a shadow in my mind, that could be influencing it.*

RS: *But isn't that the case for any artistic experience? What each of us brings to the listening or the*

die ebenfalls Choreograf*innen sind. Es war mir sehr wichtig, solche Tänzer*innen auszusuchen und mit ihnen zu arbeiten, die eine eigene choreografische Vision und klare Ansichten haben, wie sie auftreten möchten, also eine starke Stimme in diesem Prozess haben. Ich möchte, dass sie damit genauso umgehen wie mit eigenen Solos, die sie erfinden: Nennen wir sie Module, kleine choreografische Stücke, die wir dann schneiden, kopieren, verschieben oder umstellen können.

DR: Was die Idee der Collage angeht: Gibt es bereits Material, das dort eingearbeitet wird, oder andere Module, die bereits existieren? Was ist der Ausgangspunkt für die choreografische Arbeit mit Ihren Co-Choreograf*innen?

FC: Ich habe natürlich meine eigenen Vorstellungen, wie ich anfangen möchte. Ich möchte mit jedem Tänzer, jeder Tänzerin einzeln und mit zwei von ihnen als Paar arbeiten. Aber ich bin mit meinen Ideen nicht verheiratet. Wenn die Tänzer*innen diese Ideen aufgreifen und in eine andere Richtung entwickeln möchten – oder sie nehmen, sie ausprobieren und verwerfen, wenn sie nicht funktionieren, und etwas anderes versuchen –, dann sind wir für all das offen.

DR: Sie sagten, Ihnen sei eine Art Körperlichkeit in den Stücken aufgefallen. Sie haben auf die Körper und die Bewegungen der Musiker*innen geachtet. Ist das etwas, worüber Sie auch nachgedacht haben, als Sie sich die Videos der Stücke angesehen haben?

FC: Das ist sehr schwer zu fassen. So etwas hängt von vielen Dingen ab: Je nachdem ob ich gerade gegessen habe oder nicht, wenn ich mir das anschau, fallen mir andere Dinge auf. Und wenn ich gerade etwas im Fernsehen gesehen habe, das mir noch im Kopf herumgeht, könnte auch das meine Wahrnehmung beeinflussen.

watching experience is always completely unique. It is still hard to define exactly what we're doing. There's something very fragile about the whole process. We're working with solos and duos, and you could say we're working with a collage of soliloquies, or we're working with a collage of individuals who are sharing the same common visual, acoustic and architectural space. This is a complex network of dialogues. And each solo is in a way almost singing its own song.

FC: *I like the word soliloquy ...*

RS: *Finding ways in which these soliloquies can coexist and interact with each other, creating a dialogue between them and developing a structural format, is an exciting challenge. The music itself has a strong physicality. And what attracted me very much to working with Frances is the enormous physicality of her choreographic work. I hope the physicality, both in music and in dance, will be extremely present for the audience.*

DR: *I'm not sure if you agree, but to my mind the performance videos all had a certain intimacy or intimate quality. Perhaps because most of them are solos. Does that correspond*



RS: Aber gilt das nicht für jede künstlerische Erfahrung? Was wir jeweils in die Hör- und Seherfahrung einbringen, ist einzigartig. Es ist immer noch schwer, exakt zu definieren, was wir hier tun. Der ganze Prozess hat etwas sehr Fragiles: Wir arbeiten mit Solos und Duos, und so könnte man sagen, wir arbeiten mit einer »collage of soliloquies«, einer Collage aus Selbstgesprächen – oder wir arbeiten mit einer Collage von Personen, die sich denselben visuellen, akustischen und architektonischen Raum teilen. Es ist ein komplexes Netzwerk aus Dialogen. Und jedes Solo singt gewissermaßen sein eigenes Lied.

FC: Ich mag das Wort »soliloquy«, Selbstgespräch, ...

RS: Wege zu finden, wie diese »soliloquies« nebeneinander bestehen und aufeinander wirken können, zwischen ihnen einen Dialog zu kreieren und ein strukturelles Format zu entwickeln – das ist eine spannende Herausforderung. Die Musik selbst hat eine starke Körperlichkeit. Und die enorme Körperlichkeit ihrer choreografischen Arbeit hat mich sehr gereizt, mit Frances zu arbeiten. Ich hoffe, dass diese Körperlichkeit sowohl in der Musik wie im Tanz für das Publikum höchst präsent sein wird.

DR: Ich weiß nicht, ob Ihnen das auch so geht, aber für mich hatten die Aufführungsvideos alle eine gewisse Intimität, eine intime Qualität. Vielleicht liegt es daran, dass die meisten Solos sind. Korrespondiert das mit dem, worüber Sie gerade sprachen? Ist das auch eine Qualität, mit der Sie vielleicht in der Aufführungssituation arbeiten möchten?

FC: Das ist schwer zu sagen, denn ich denke dabei sofort an den ersten Raum, für den wir das produzieren: die Philharmonie in Essen. Das ist ein schöner, sehr beeindruckender Raum, aber es gibt dort eine solche Distanz zwischen den Zuschauer*innen und dem Geschehen! Es wird in jedem Fall eine Herausforderung sein, eine physisch intime Verbindung zwischen Publikum und Aufführenden herzustellen.

RS: Ich kenne den Raum. Er hat eine ausgezeichnete Akustik. Der Saal ist aus Holz, und obwohl er sehr groß

with what you were just talking about? Is that maybe also a quality that you want to work with in the performance situation?

FC: *It's tricky to say, because I immediately think about the first space that we're meant to produce this for, which is this Philharmonie in Essen. It is a beautiful, very impressive space, but there's such a distance between the viewer and the action. It will be a challenge to establish a physically intimate connection between the audience and the performer in any case.*

RS: *I know the space. It has an excellent acoustic. The hall is made of wood, and despite the fact that it is very large and has a certain nakedness in a formal classical concert environment, it is extremely warm. We have already discussed bringing our own lighting environment, so we can create a performance concept which adapts easily and quickly to different performance situations. This portable lighting system also enables us to create a more intimate environment.*

DR: *You mentioned earlier a long creative session coming up in a couple of weeks. How is the current coronavirus situation influencing your work and planning?*



Rebecca Saunders

Neuer Meisterkurs der Internationalen Ensemble Modern Akademie



Meisterkurs mit Ensemble Modern-Mitgliedern

New master course forms part of the International Ensemble Modern Academy

*Establishment of the ›Hans Zender Academy‹
on Lake Constance*

Etablierung einer ›Hans Zender Akademie‹ am Bodensee

Hans Zender war nicht nur schöpferischer und stets reflektierender Geist, sondern Initiator auf vielen Ebenen. So lag ihm auch der Austausch mit nachfolgenden Künstlergenerationen am Herzen. Entsprechend wird erstmals im November 2021 im Rahmen einer neuen ›Hans Zender Akademie‹ in Meersburg am Bodensee fortgeschrittenen Instrumentalstudierenden die Möglichkeit gegeben, von der Expertise einzelner Mitglieder des Ensemble Modern sowie weiterer Gastdozent*innen zu profitieren. Der einwöchige Meisterkurs mündet in die Meersburger Konzertgespräche, die bereits 2018 noch gemeinsam mit Hans Zender ins Leben gerufen wurden. Durch die Unterstützung der Stadt Meersburg, der Hans und Gertrud Zender-Stiftung und der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V. ist es somit möglich, die musikpraktische Weitergabe von Kenntnissen und Erfahrungen an eine nächste Generation zu gewährleisten, um das zeitgenössische Repertoire in seiner Vielfalt zu erhalten und auch zukünftig adäquat zu Gehör bringen zu können. Im Zentrum des ersten Kurses steht Hans Zenders – durch den Dadaismus inspiriertes – ›Cabaret Voltaire‹ (2001/02), ergänzt durch Kammermusik von Giacinto Scelsi, Erwin Schulhoff, Paul Hindemith, Nikolaus Brass, Arnold Schönberg und anderen. Als Dozent*innen fungieren neben Mitgliedern des Ensemble Modern die Sängerin Salome Kammer sowie der Komponist Nikolaus Brass.

Hans Zender was not only a creative and profoundly reflective spirit, but also the initiator of many projects and ventures. Thus, he was also profoundly interested in exchange with subsequent generations of artists. Accordingly, the new ›Hans Zender Academy‹ in Meersburg on Lake Constance in November 2021 will be a one-week master course for advanced instrumental students, who will have the opportunity to benefit from the expertise of individual Ensemble Modern members and additional guest docents. The course culminates in the ›Meersburger Konzertgespräche‹, the Meersburg Concert Conversations, which were launched in 2018 when Hans Zender was still alive. Support from the city of Meersburg, the Hans and Gertrud Zender Foundation and the Ensemble Modern Board of Patrons will make it possible to transfer practical musical knowledge and experience to another generation, helping to maintain contemporary repertoire in all its diversity and ensuring that it continues to be performed adequately in the future. The main focus of the course is on Hans Zender's ›Cabaret Voltaire‹ (2001/02), a work inspired by Dadaism, alongside chamber music by Giacinto Scelsi, Erwin Schulhoff, Paul Hindemith, Nikolaus Brass, Arnold Schoenberg and others. Docents include Ensemble Modern members, the singer Salome Kammer and the composer Nikolaus Brass.



polyglot

Porträt-CD Paul Cannon bei Ensemble Modern Medien

Das Ensemble Modern setzt seine Reihe der Porträt-CDs, bei der die Mitglieder individuell ihre persönlichen Konzepte und Programmfolgen auf einem Album verwirklichen, mit einem Porträt des Kontrabassisten Paul Cannon fort. Er nennt sein Album ›polyglot‹, denn als Interpret*in aktueller Musik müsse man die Bereitschaft zur »Mehrsprachigkeit« mitbringen. »Moderne Musiker*innen sprechen nicht mehr einfach eine Musiksprache. Sie müssen jeden Dialekt fließend beherrschen, jeden Akzent und jede Ausdrucksweise verstehen«, so Paul Cannon. Tatsächlich vereint das Album acht Werke von enormer stilistischer Vielseitigkeit. Neben Elliott Carters Solostück ›Figment III‹ umfasst die Auswahl kleiner besetzte kammermusikalische Werke von Vito Žuraj, Kaija Saariaho und Ondřej Adámek, die Paul Cannon gemeinsam mit Kolleg*innen des Ensemble Modern und weiteren Künstler*innen eingespielt hat. So kombiniert auch das eigens für das Album in Auftrag gegebene ›Take Five for Three‹ von Bernhard Gander, ein hochgradig rhythmisches Stück, einen E-Kontrabass mit zwei Schlagzeugern. Geradezu »streitlustig« konzertiert Paul Cannon in Brian Ferneyhoughs ›Christus Resurgens‹ (aus ›Umbrations‹) mit dem Arditti Quartet. Rebecca Saunders' ›Fury II‹ für Kontrabass und Ensemble, sprengt in seiner unbändigen Kraft und Energie die Grenzen der Kammermusik. Die CD entstand in Kooperation mit dem WDR und dem Abbey Road Institute in Frankfurt am Main und erscheint im Sommer 2021 bei EM Medien.

polyglot

Portrait CD of Paul Cannon released by Ensemble Modern Media

Ensemble Modern continues its series of portrait CDs, on which its members implement their personal concepts and programming sequences on an album, with a disc dedicated to double bass player Paul Cannon. He has chosen the title ›polyglot‹ for his album, believing that an interpreter of current music must be willing to adopt a form of »multilingualism«. »A modern musician no longer simply speaks one language of music. They must fluently speak every dialect, understanding each accent and idiom,« says Paul Cannon. In this spirit, the album assembles eight works with an enormous range of stylistic diversity. In addition to Elliott Carter's solo piece ›Figment III‹, the selection includes small-scale chamber music works by Vito Žuraj, Kaija Saariaho and Ondřej Adámek, recorded by Paul Cannon with Ensemble Modern colleagues and other artists. Bernhard Gander's highly rhythmic ›Take Five for Three‹, especially commissioned for this album, combines an electric bass with two percussionists. And in Brian Ferneyhough's ›Christus Resurgens‹ (from ›Umbrations‹), Paul Cannon engages in a spirited »debate« with the Arditti Quartet. Rebecca Saunders' ›Fury II‹ for double bass and ensemble, an expansion of the double bass solo ›Fury‹, on the other hand, blows away the boundaries of chamber music with its irrepressible power and energy. The CD was recorded in cooperation with the WDR and the Abbey Road Institute in Frankfurt am Main and will be released by EM Media in the summer of 2021.

Förderer

Wir danken allen Förderern und Partnern des Ensemble Modern und der Internationalen Ensemble Modern Akademie, ohne deren Unterstützung es nicht möglich wäre, die ambitionierten und außergewöhnlichen künstlerischen Ideen und Produktionen zu verwirklichen. Insbesondere bedanken wir uns auch für alle Spenden, die uns in der aktuellen Krise erreichen und uns eine Perspektive über die Pandemie hinaus geben.

Ensemble Modern and the 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 particularly grateful for all the donations we are receiving during the current crisis, giving us a perspective beyond the pandemic.

Ensemble Modern

Öffentliche Förderer



Projektförderer



Medienpartner

Internationale Ensemble Modern Akademie

Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



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

Patrone
 Mark Andre, Nicole Kerstin Berganski und Andreas Krawczyk, Hans-Heinrich Bethge, Christiane Cuticchio, Thomas Dürbeck, Catarina Felixmüller, Hans-Joachim Gante, Kerstin Giuliani, Heiner Goebbels, Traudl Herrhausen, Manfred Hess, 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, Marcus Antonius Wesselmann, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark sowie weitere Patrone, die nicht genannt werden möchten.

Unterstützen Sie das Ensemble Modern mit Ihrer Mitgliedschaft in der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.
www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft

Freunde des Ensemble Modern e.V.



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

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

Netzwerk



Ensemble Modern

Mitglieder

- Dietmar Wiesner Flöte
- Christian Hommel Oboe
- Jaan 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
Dr. Marie von Lüneburg Kaufmännisches Management
Monika Cordero Sonderprojekte/Personal/Hausmanagement
Marie-Luise Nimsgern Presse und Marketing
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach, Ina Meineke, Kathrin Schulze Projektmanagement
Sylke Günther Reise- und Datenbankmanagement
Erik Hein, Ernst Neisel, Sebastian Nier Stagemanagement
- Deutsche Ensemble Akademie e.V.**
Christian Fausch Geschäftsführung
Rieke Krömmelbein Teamassistentin
Christine Klinar, Regina Hassenpflug Buchhaltung
- Internationale Ensemble Modern Akademie e.V.**
Christiane Engelbrecht Geschäftsführung
Aaron Stephan Projektmanagement

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 Zeidler, Mainz-Kastel

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
 A House of Call © Wonge Bergmann
Magazin Magazine
 David Haller (3) © Andreas Etter | A House of Call (4/5, 6, 11) © Wonge Bergmann | Notizbuch (8/9) © Heiner Goebbels | L'Apocalypse Arabe (Samir Odeh-Tamimi) (12) © Harald Hoffmann | With These Hands (12) © Dominik Mentzos | Darmstädter Ferienkurse (Malin Bång) (12) © Peter Cederling | Bählamms Fest (Olga Neuwirth) (13) © Harald Hoffmann | A House of Call (13) © Wonge Bergmann | Night Shift (Catherine Milliken) (13) © Astrid Ackermann | This Is Not Lebanon (Zad Moulitaka) (14) © Catherine Peillon | Preisverleihung (Mirela Ivičević) (14) © Igor Ripak | Tongyeong International Music Festival (Ensemble TIMF) (14) © Tongyeong International Music Festival | Liberté d'Action (15) © KunstFestSpiele Herrenhausen, Helge Krückeberg | Hauch (Frances Chiverini) (15) © Nadine Fraczkowski | Ilija Trojanow/Festkonzert 40 Jahre Ensemble Modern (16, 21) © Wonge Bergmann | Catherine Milliken (22) © Astrid Ackermann | CONNECT (24/25) © Walter Vorjohann | Stresstest (29, 30, 31) © Susanne Brendel | Frances Chiverini (32, 39) © Nadine Fraczkowski | Rebecca Saunders (33, 37) © Astrid Ackermann | Meisterkurs (40) © Barbara Fahle | Ensemble Modern (43) © Wonge Bergmann
Konzertkalender Concert Calendar
 Struwwelpeter © Niko Neuwirth | Malin Bång © Peter Cederling | Samir Odeh-Tamimi © Harald Hoffmann | With These Hands (12) © Dominik Mentzos | Olga Neuwirth © Harald Hoffmann | A House of Call © Wonge Bergmann | Catherine Milliken © Uwe Walter | Liberté d'Action © KunstFestSpiele Herrenhausen, Helge Krückeberg | Zad Moulitaka © Catherine Peillon | IEMA-Ensemble 2020/21 © Barbara Fahle | Johannes Motschmann © Gregor Hohenberg | IEMA auf Naxos © Barbara Fahle | Mirela Ivičević © Igor Ripak | Rebecca Saunders © Astrid Ackermann | Ensemble TIMF (14) © Tongyeong International Music Festival | epoche_f © Lennart Möller | Anna Korsun © Konrad Fersterer | Hauke Berkheide © Marie Laforge | Ondřej Adámek © Astrid Ackermann

Änderungen vorbehalten,
 Redaktionsschluss 15.06.2021.
 Aktuelle Informationen unter
www.ensemble-modern.com



1

Ensemble Modern - Ensemble

1



4/4

5/8

4/4

2/4

3/4

4/4

1
1
1

1

4/8

4/8

F

Bb

e

-

A

|

d

g

C

F

Bb

g

C

F

Bb

e

-

A

|

d

g

C

F

Bb

g

C

F

Bb

e

-

A

W17