

#17/1

M 2005

MIRCUR - pitagoreu

I

A marea de mite
devenim un
lucrositate

人の行く裏に道あり花の山
いぢれを行くも散らぬ間に行け

Handwritten musical score for 'MIRCUR - pitagoreu I'. The score includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones). Annotations include 'recapitolo', '2005', 'Area Yima (sem armonizata)', 'Area armonizata', 'Armonizati PP', and 'escoltar ale optim do impetio'. There are also diagrams of circles and lines, and a small diagram of a person on a bicycle.



人の行く裏に道あり花の山 月日は百代の過客にして
行かふ年も又旅人也

Behind the crowded road,
you may find road and mountain
full of flower (Rikyū)

月日は百代の過客にして
行かふ年も又旅人也

"Sunne und Mond, Tage und Monate
verweilen nur kurz als Gäste ewiger Zeiten,
und so ist es mit den Jahren auch:
sie gehen und kommen. (Bashō)"

私は地味に地道に行きこゆ。恵
Megumi Kasakawa

10.2016. Offenbach am Main

Abseits der überfüllten Straße
findest du vielleicht Wege und Berge
in voller Blüte.

Sen no Rikyū (1522–91)

Behind the crowded road,
you may find road and mountain
full of flower.

Sen no Rikyū (1522–91)

Sonne und Mond, Tage und Monate
verweilen nur kurz als Gäste ewiger Zeiten,
und so ist es mit den Jahren auch:
Sie gehen und kommen.

Matsuo Bashō (1644–94)

Sun and moon, days and months
stay only a short while, guests of eternal times,
and thus it is with the years:
they go and come.

Matsuo Bashō (1644–94)

Inhalt Index

- 4 **Haben Sie Techno gesagt?**
Mit ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹ und einem Techno-Remix ist das Ensemble Modern bei den Frankfurter Positionen vertreten
Did You Say Techno?
Ensemble Modern brings ›Did you say 'Modern'?‹ and a techno remix to the festival Frankfurter Positionen
 - 10 **Re-inventing Smetak**
von Max Nyffeler
Re-Inventing Smetak
by Max Nyffeler
 - 18 **Surrogate Cities bei den KunstFestSpielen Herrenhausen**
Interview mit Ingo Metzmacher
Surrogate Cities at the KunstFestSpiele Herrenhausen
An Interview with Ingo Metzmacher
 - 24 **Uraufführung als Ernstfall, als Erlebnis, als Erkenntnis**
von Stefan Fricke
The World Premiere Reality Check, Experience, Insight
by Stefan Fricke
 - 30 **Kurz notiert**
Briefly noted
- Konzertkalender & Poster**
Concert calendar & poster



Haben Sie **TECHNO** gesagt?

Frankfurter Positionen

von Stefan Schickhaus
by Stefan Schickhaus

Mit ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹
und einem Techno-Remix
ist das Ensemble Modern
bei den Frankfurter Positionen
vertreten

Did You Say Techno?

Ensemble Modern brings ›Did you say 'Modern'?‹ and a techno remix to the festival Frankfurter Positionen

Wenn es um die Frankfurter Positionen geht, ist »neu« das zentrale Schlüsselwort. Das 2001 erstmals veranstaltete interdisziplinäre Festival macht sich in einem etwa zweijährigen Turnus auf die Suche nach neuen Erfahrungen, neuen Erkenntnissen, neuen Präsentationsformen für Konzerte, Theater, Ausstellungen und Performances. Es geht um Positionsbestimmung, um gesellschaftlichen Wandel, das Neue ist da eine Zwangsläufigkeit. »Die Frankfurter Positionen initiieren so einen kontinuierlichen kreativen Prozess mit dem Ziel, neue Sichtweisen und soziale Phantasie zu entwickeln«, so das Selbstverständnis dieses auf einer Initiative der BHF-Bank-Stiftung basierenden Projekts.

Regelmäßiger Partner der Frankfurter Positionen ist das Ensemble Modern – was ja nachgerade auf der Hand zu liegen scheint, alleine schon aufgrund des Namens. Oder ist »Modern« nicht das gleiche wie »Neu«? Nicht ganz, meint das 2016 gegründete Issho Ni Ensemble. Und hat für die Frankfurter Positionen 2017 eine Art Ausstellungskonzept entworfen, das dezidiert den Namen unseres Ensembles aufgreift. ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹, so nennen sie das Projekt, das eine fundamental andere Möglichkeit zeigen soll, die Arbeit des Ensemble Modern zu präsentieren. Nicht in Form eines Konzerts, nicht szenisch, illustrativ oder als musikalische Performance. Wäre ja alles schon einmal dagewesen. Nein, Xavier Le Roy, Tiziano Manca and Christophe Wavelet vom Issho Ni Ensemble machen eine Ausstellung, eine auch für die Frankfurter Positionen neue Darstellungsform. Und das Ensemble Modern und alle seine Mitglieder und Mitarbeiter sind die, nun ja, Ausstellungssubjekte.

Frage Nummer 13:
 »How do you understand
 ›Ensemble‹ in Ensemble Modern?
 How do you understand ›Modern‹
 in Ensemble Modern?«

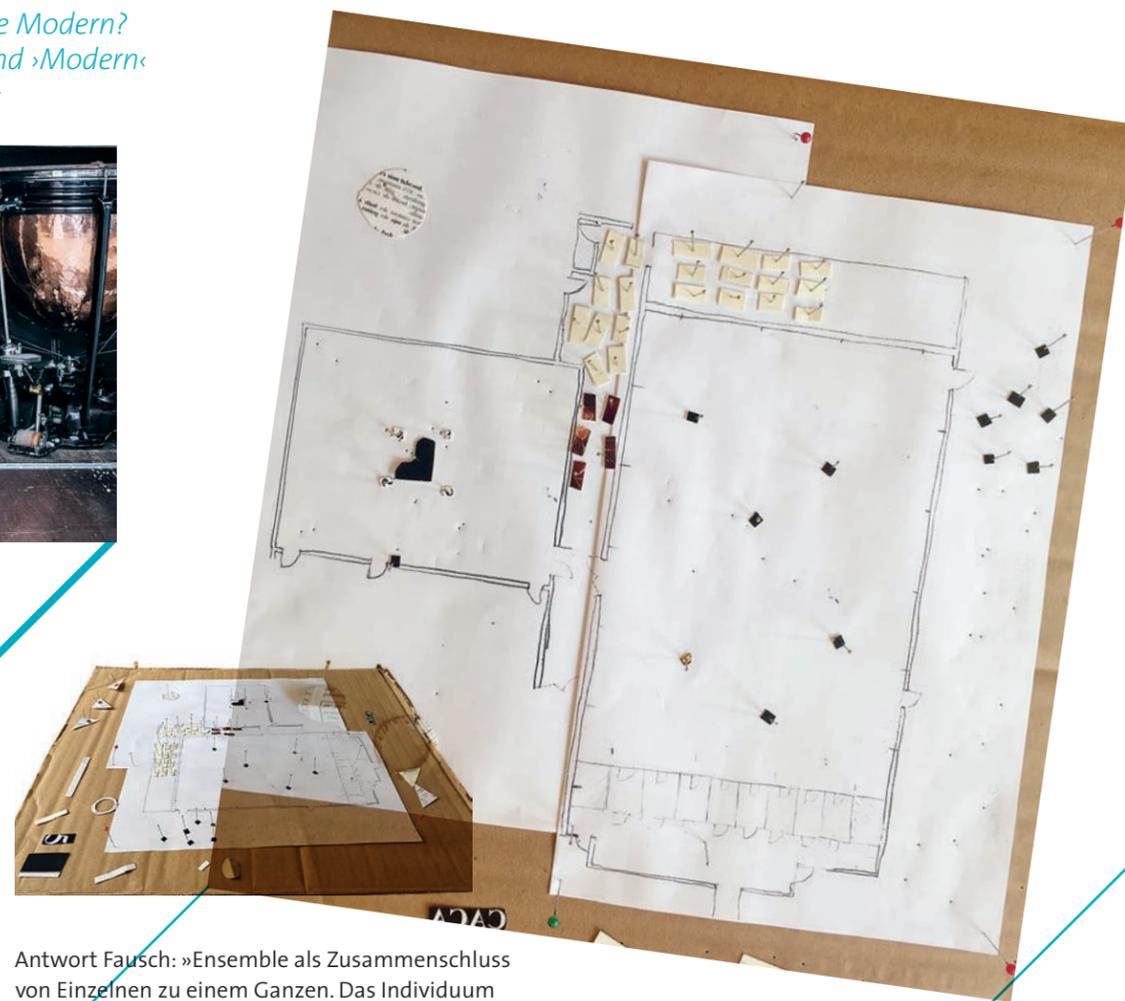


6

Es geht ihnen um Musik, das schon. Aber mindestens ebenso geht es den drei Künstlern um das Kollektiv Ensemble Modern selbst, den Organismus, die Arbeitseinheit. Die Struktur, die Finanzen, die Logistik. Die Ausstellungsbesucher werden eingeladen, hineinzuschauen in dieses komplizierte Gebilde, wo Musik, Instrumente, Werke, Technik, Organisation, vor allem aber wo Menschen täglich im Zusammenspiel sind. Im störungsfreien? Im dissonanten? Wer weiß.

Beleuchtet werden soll auch: Das »Moderne«, das sich das Ensemble ja bei seiner Gründung 1980 auf die Fahnen und in den Namen geschrieben hat. Haben Sie »Modern« nur gesagt? Was bedeutet Ensemble, was versteht man im Haus des Ensemble Modern in der Schwedlerstraße im Frankfurter Ostend darunter? Wie kann man Arbeiten von Experimentieren unterscheiden, und wie kann einer, der hochspezialisiert ist an seinem Instrument, überhaupt noch in Experimenten denken?

Die Antworten konnten Xavier Le Roy, Tiziano Manca und Christophe Wavelet selbst nicht wissen, woher auch. Nur im Haus in der Schwedlerstraße waren sie zu finden, in den Köpfen der Menschen dort. Also wurden die Musiker befragt: Über eine Stunde wurde jeder einzelne Ensemble-Modern-Musiker befragt, interviewt, in seinen Kopf geblickt. Und auch wer kein Instrument, jedenfalls kein musikalisches bedient in der großen Familie Ensemble Modern wurde mit einem Fragebogen bedacht. Selbst vor Christian Fausch, dem Manager und Geschäftsführer, machte die Sammelwut nicht halt, wobei ganz dezidiert betont wird, dass eine Managermeinung nicht mehr zählen wird als jede andere. Zum Beispiel Frage Nummer 13: »How do you understand ›Ensemble‹ in Ensemble Modern? How do you understand ›Modern‹ in Ensemble Modern?«



Antwort Fausch: »Ensemble als Zusammenschluss von Einzelnen zu einem Ganzen. Das Individuum als Bestandteil des Kollektivs. Ausdruck einer Gemeinschaft, in welcher man auf Gedeih und Verderben aufeinander angewiesen ist. Modern im Sinne von ›am Puls der Zeit‹, alterslos, gleichzeitig durch den leicht antiquiert wirkenden Begriff aus der Tradition kommend, mit der Tradition im Gepäck auf dem Weg ins Morgen.« Sie wird also eine Art Selbstentblößung werden, die Ausstellung ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹ im Rahmen der Frankfurter Positionen – und passt damit gut zum Thema der 2017er-Positionenbestimmung. Denn das ICH soll da im Zentrum stehen, das ›ICH reloaded‹. Nicht nur im Internet, auf den Bahnen von Facebook und WhatsApp lässt der neue Mensch ja jede Hemmung fallen, gibt alles von sich preis und kann sich der Neugierde Verschiedenster sicher sein. Bei ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹ trägt also jeder EM-Mitarbeiter eine virtuelle Selfie-Stange vor sich her.

›ICH reloaded‹

Skizzen zu
 ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹



7

When it comes to the festival Frankfurter Positionen, the central keyword is »new«. Since its first edition in 2001, the interdisciplinary festival has taken place roughly every two years, searching for new experiences, new insights, new forms of presentation for concerts, plays, exhibitions and performances. Given its goals of defining positions and effecting social change, innovation and novelty are a matter of course.

»In this manner, the Frankfurter Positionen initiate a continuous creative process, seeking to develop new perspectives and social imagination«, thus the self-definition of the project originally launched by the BHF Bank Foundation.

One of the Frankfurter Positionen's regular partners is Ensemble Modern – which seems perfectly obvious, given the name alone. Or is »modern« not the same as »new«? Not quite, says the Issho Ni Ensemble, founded in 2016. For the 2017 Frankfurter Positionen, it has developed a kind of exhibition concept making explicit reference to our ensemble's name. ›Haben Sie 'Modern' gesagt?‹ – ›Did you say 'Modern'?‹ is their title for the project which aims to demonstrate a fundamentally different possibility of presenting Ensemble Modern's work.

Not in concert, not staged, illustrative or as a musical performance. Any of those would have been familiar indeed – almost old hat. No, Xavier Le Roy, Tiziano Manca and Christophe Wavelet of the Issho Ni Ensemble are preparing an exhibition – a new form of presentation for the Frankfurter Positionen as well. And Ensemble Modern and all its members and staff are the exhibition's – well, let us say subjects. It is about the music, yes. But as least as much, the three artists are seeking to illuminate the collective entity that is ›Ensemble Modern‹, the organism, the working unit. The structure, the finances, the logistics. Visitors to the exhibition are invited to look inside this complex entity, where music, instruments, technology, organisation, but most importantly, people are in daily interaction. Is it seamless interaction? Or dissonant? Who knows.

Or is »modern«
 not the same as »new«?

Another issue to be illuminated: the »Modern«, which the Ensemble chose as its banner and name at its founding in 1980. Did they only say »modern«? What does »ensembles« mean, what does the term indicate at Ensemble Modern's home on Schwedlerstraße? How can working be distinguished from experimentation, and how can any highly specialised expert at his own instrument still even consider experimentation?

Xavier Le Roy, Tiziano Manca and Christophe Wavelet did not know the answers to these questions in advance – how could they? They were to be found exclusively in the house on Schwedlerstraße in the east of Frankfurt, in the heads of the people there. So they asked the musicians: every single Ensemble Modern member was questioned and interviewed, in pursuit of an inside view of their heads. And even those who do not play an instrument – at least not a musical one – in the great Ensemble Modern family received a questionnaire. The collecting frenzy did not stop at Christian Fausch, EM's manager and managing director – though it was made very clear that a manager's opinion weighed no more than any other. For example Question No. 13: »How do you understand ›Ensemble‹ in Ensemble Modern?

How do you understand ›Modern‹ in Ensemble Modern?« Fausch's answer: »Ensemble as a joining of individuals to form a whole. The individual as part of the collective. Expression of a community in which each depends upon the others, for better or worse. Modern in the sense of being ›cutting-edge‹, ageless, yet at the same time, the slightly antiquated term indicates that we emerge from a tradition, and, with that tradition in our baggage, we travel towards tomorrow.«

Thus, it will be a kind of self-exposure, the exhibition ›Did you say 'Modern'?‹ at the Frankfurter Positionen – and therefore, it goes well with the 2017 mission of position-defining. For at the centre of that process stands the EGO, as in ›EGO reloaded‹. Not only on the internet, but on the feeds of Facebook and WhatsApp, the new human being lets go all inhibitions, revealing everything there is to know, being assured of the curiosity of all kinds of people. Thus, at ›Did you say 'Modern'?‹, every EM member and staff carries a virtual selfie stick.

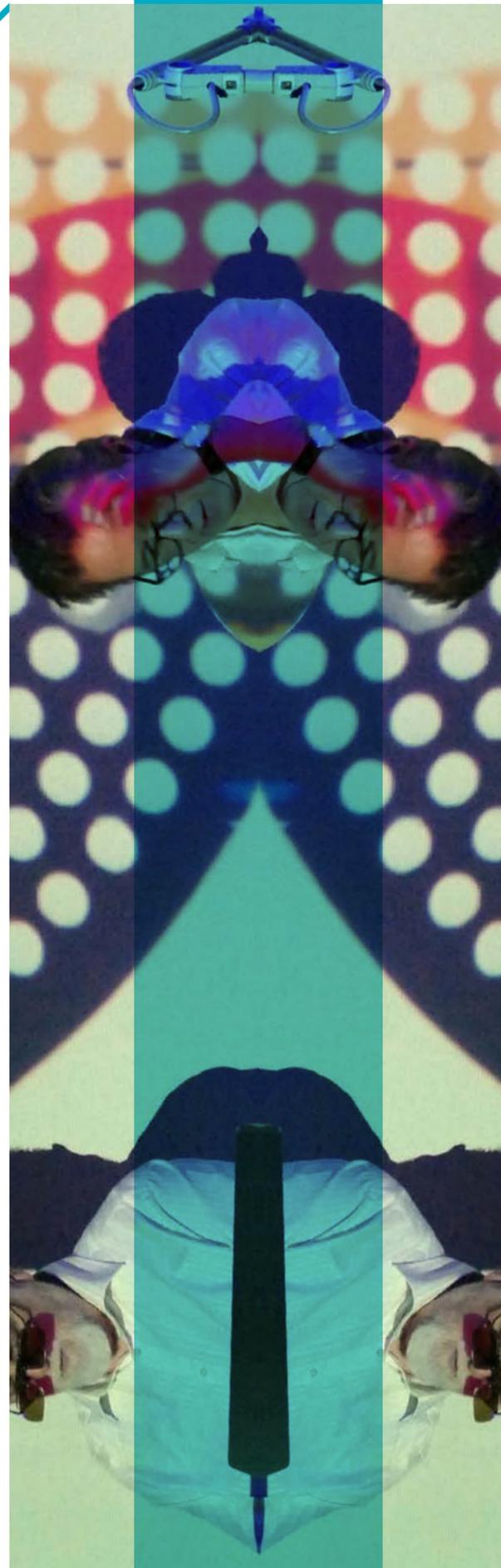
»Das Ensemble Modern hat in diesem Spiel den nächsten Level erreicht: die Techno-Ära.«

Das zweite Projekt, mit dem das Ensemble Modern bei den Frankfurter Positionen vertreten sein wird, hält den Musikern nicht das Smartphone, sondern den Spiegel vor. Denn was die EM-Musiker spielen werden bei diesem Konzert im Frankfurt LAB, wird von Xavier Garcia und Guy Villerd verarbeitet und den Musikern wieder vorgespielt. Garcia, Komponist und Improvisationsmusiker an den Tasten, und Villerd, Saxofonist und ebenfalls Komponist, arbeiten seit mehr als 25 Jahren zusammen. Als Duo »Actuel Remix« haben sie sich darauf spezialisiert, Neue Musik elektronisch zu spiegeln – und vor allem sie mit Techno zu fusionieren, was eine singuläre Herangehensweise ist. Zwei Projekte dieser Art haben die Musiker bereits realisiert und dabei Musik von Iannis Xenakis und Heiner Goebbels mit Techno-Klängen unter anderem von Sven Väth und Ricardo Villalobos kombiniert. Jetzt folgt als Opus 3 ein »Ensemble Modern Remix«: Die EM-Musiker werden live spielen und dabei umgeben sein von Techno sowie einem Remix ihrer eigenen Musik. »Guy Villerd ist eigentlich Jazz-Saxofonist, interessierte sich aber schon immer auch für neue Technologien und speziell für Techno Music, die ja im Jazz eigentlich keine Rolle spielt«, so erklärt Xavier Garcia die Anfänge von Actuel Remix.

»Ensemble Modern Remix«

»Es ist ja merkwürdig: Ich selbst komme von der elektroakustischen Musik, arbeitete mit François Bayle und Pierre Schaeffer, hatte aber nie Kontakt zu Techno. Erst Guy brachte mich auf den Geschmack, er sagte, da gibt es eine Menge zu entdecken. Im Grunde hat ja das, was man unter Neuer Musik versteht, und Techno rein gar nichts miteinander zu tun, es gibt kaum Berührungspunkte. Wir aber möchten die beiden Welten zusammenführen.« Was aber haben sie nun genau entdeckt? Um welche chemischen Elemente wurde die Musik bei der Verschmelzung bereichert? »Man könnte es Transformation des Klanges nennen. Wenn man Techno hört, hat man zunächst einmal dieses permanente »buff-buff-buff« vor Ohren, einen andauernden gleichmäßigen Taktschlag. Aber dahinter gibt es so viel zu hören!« Als Garcia und Villerd die Werke von Heiner Goebbels oder Iannis Xenakis ihrer Remix-Behandlung unterzogen, hatten sie CDs zur Verfügung, digitales Material, mit dem sie arbeiten konnten. »Jetzt haben wir es mit zwei Aufgaben zu tun: Wir müssen ein Resample der Ensemble-Modern-Musik erstellen und die Ensemble-Musiker müssen live mit uns musizieren. Das ist eine ganz neue Herausforderung für alle.« Mit Techno assoziiert man nun nicht gerade eine konzentrierte Konzertatmosphäre, grüblerische Hand am Kinn, irritiert-interessiertes Blättern im Programmheft. Sondern: Verschwitzte Körper auf Tanzflächen, zuckend, energetisch. Kann man aber auf Actuel Remix tanzen? »Ja, sicher«, sagt Xavier Garcia, »es ist jedenfalls tanzbare Musik. Bei unserem »Heiner-Goebbels-Remix« gab es für das Publikum keine Bestuhlung, die Leute tanzten dann auch. Ich finde das gut.« Garcia ist sich auch sicher, dass diese Musik den Nerv junger Zuhörer trifft – denn sie verwendet mit den Techno-Elementen Formulierungen einer der Jugend vertrauten Sprache. Und dank dieser Sprache verstehen die jungen Zuhörer auch die Anteile Neuer Musik einfacher. Als Fachmänner für Education-Aufgaben allerdings sehen sich die Musiker von Actuel Remix selbst nicht. »Ich möchte niemanden missionieren«, betont Xavier Garcia. Für Stefan Mumme, den Geschäftsführer der BHF-Bank-Stiftung, ist dies ein ganz wichtiger Aspekt: Ein junges Publikum für Neue Musik zu öffnen über die Klangwelt, mit der diese Generation vertraut ist. Wenn also ein junges Publikum im Frankfurt LAB zum Ensemble-Modern-Remix tanzt, wäre für Mumme ein Ziel erreicht. Schließlich ist er angetreten, mit dem »Frankfurter Positionen«-Festival dezidiert die Attraktivität der Neuen Musik zu fördern – durch neue Konzertformen, durch musikalische Symbiosen, durch Verschmelzung mit dem Tanz wie 2008 mit dem Projekt »Jagden und Formen« an der Seite der Tanzcompagnie Sasha Waltz. Fester Partner dabei immer: Das Ensemble Modern. »Ensemble Modern Remix« und »ICH reloaded«: Das Konzertprojekt ist alleine schon dem Namen nach ganz nah am Motto der Frankfurter Positionen 2017 dran. Remix und Reload, zwei Schwestern sozusagen. »Wir machen ein Reload des Ensemble Modern in einer neuen Ära«, lacht Xavier Garcia. »Das Ensemble Modern hat in diesem Spiel den nächsten Level erreicht: die Techno-Ära.«

Guy Villerd und Xavier Garcia



The second project Ensemble Modern presents at the Frankfurter Positionen confronts the musicians not with a smartphone, but a mirror. For whatever the EM musicians play at this concert at the Frankfurt LAB, Xavier Garcia and Guy Villerd will process and replay to the musicians. Garcia, a composer and keyboard improviser, and Villerd, a saxophone player and also a composer, have worked together for more than 25 years. As the duet »Actuel Remix« they have specialised in mirroring New Music electronically – and most importantly, in fusing it with techno, which is a singular approach. The musicians have already implemented two projects of this kind, combining music by Iannis Xenakis and Heiner Goebbels with techno sounds by artists including Sven Väth and Ricardo Villalobos. Now their Opus 3 is an »Ensemble Modern Remix«: the EM musicians will be playing live, surrounded by techno and a remix of their own music. »Guy Villerd is really a jazz saxophone player, but he has always been interested in new technologies and especially in techno music, which does not really play a role in jazz«, Xavier Garcia explains the origins of Actuel Remix. »It is strange, after all: my own background is electroacoustic music, I worked with François Bayle and Pierre Schaeffer, but I never encountered techno. It was Guy who first got me interested; he said there was a lot to discover there. Basically, what people consider New Music and techno have nothing whatsoever in common, they hardly ever intersect. However, we would like to bring both worlds together.« But what exactly have they now discovered? What are the chemical elements enriching the music during this fusion? »You might call it a transformation of sound. When you listen to techno, first of all you hear this permanent »bam-bam-bam« in your inner ear, a constant regular beat. Behind that, however, there is so much to hear!« When Garcia and Villerd subjected works by Heiner Goebbels and Iannis Xenakis to their remix treatment, they had CDs at their disposal, digital material they could work with. »This time we are looking at two tasks: we have to resample the Ensemble Modern music, and the Ensemble musicians have to make music together with us. That is a whole new challenge for all of us.« Techno is not exactly associated with a concentrated concert-hall atmosphere, pensive hands resting on chins, irritated to interested leafing through evening programmes. Instead: sweaty bodies on dance floors, twitching and energized. But is it possible to dance to Actuel Remix? »Yes, of course«, says Xavier Garcia, »it is definitely danceable music. When we did our »Heiner Goebbels Remix«, there was no seating for the audience, and people did dance. I like that.« Garcia is also convinced that this music hits a nerve with young listeners – for with its techno elements, it uses phrases of a language familiar to young people. And thanks to this language, he thinks that the young listeners also find it easier to understand the elements of New Music. However, the two musicians of Actuel Remix do not consider themselves specialists in music education issues. »I have no wish to proselytise«, Xavier Garcia emphasises. For Stefan Mumme, Managing Director of the BHF Bank Foundation, this is a very important aspect:

cultivating a young audience for New Music via the sound world this generation is familiar with. If, ultimately, a young audience were to dance at the Frankfurt LAB to the Ensemble Modern Remix, Mumme would consider that one mission accomplished. After all, his declared goal is to enhance the attractiveness of New Music through the efforts of the festival Frankfurter Positionen – through new concert forms, through musical symbioses, through merging with dance, as was the case in 2008, when the dance company Sasha Waltz & Guests presented the project »Jagden und Formen«. As always, its partner Ensemble Modern was on board. »Ensemble Modern Remix« and »EGO reloaded«: even by their names alone, the concert projects are closely connected to the 2017 Frankfurter Positionen. Remix and Reload – two sisters, so to speak. »We create a reload of Ensemble Modern in a new era«, Xavier Garcia laughs. »In this game, Ensemble Modern has reached the next level: the Techno Era.«

Termine

28./29.01.2017, 15 bis 21 Uhr (durchgehender Einlass)
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Frankfurter Positionen 2017

Ausstellungperformance / Musik

Issho Ni Ensemble: Haben Sie 'Modern' gesagt? (2016)
(Uraufführung)

Ensemble Modern

Issho Ni Ensemble: Xavier Le Roy | Tiziano Manca |

Christophe Wavelet

Eine Produktion von Künstlerhaus Mousonturm und Ensemble Modern, in Koproduktion mit der Ruhrtriennale – für die Frankfurter Positionen 2017, eine Initiative der BHF-Bank-Stiftung.

04.02.2017, 19 bis 24 Uhr (durchgehender Einlass)
Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst

Frankfurter Positionen 2017,

im Rahmen der Langen Nacht der Sozialforschung

Feldman@mmk

Morton Feldman: For Philip Guston (1984)

Dietmar Wiesner, Flöte | Hermann Kretzschmar, Klavier |

Rainer Römer, Schlagzeug

09.02.2017, 19-30 Uhr
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Frankfurter Positionen 2017

ACTUEL REMIX #03

Ensemble Modern Live Remix

Ensemble Modern

Actuel Remix: Xavier Garcia & Guy Villerd

Re-inventing Smetak

Re-inventing Smetak



Pindorama, 1973

Smetak machte auf mich den Eindruck einer Mischung von verrücktem Wissenschaftler und Weihnachtsmann aus der Provinz; eine Mischung von bedrohlich strengem Religionsführer und altersmildem Gerichtsrat mit üppig weißem Haar, dessen Tür denjenigen stets offenstand, die sich für Altertum und Mysterium interessieren.

[Gilberto Gil, bahianischer Liedermacher]

Diese Instrumente lehren uns, dass eine kreativ verstandene »Involution« wichtiger ist als Evolution. Wir müssen auf irgendeine Weise zu unserem Ursprung zurückfinden, wenn auch nicht in der Art eines neuen Primitivismus. Das Ei ist manchmal wichtiger als der durchorganisierte Körper. Das ist für mich die Botschaft, die von den Instrumenten, der Philosophie und der Figur Smetaks ausgeht.

[Paulo Rios Filho, Komponist]

Mehr als der Klang der Instrumente interessiert mich die Tatsache, dass Smetak versucht, seine eigene Musik zu finden. Es geht mir also um seine eigene Einstellung als Komponist, überhaupt als Künstler. Andererseits fasziniert mich die Gestalt dieser fremden Objekte, bei denen man zuerst nicht genau weiß, was sie eigentlich sind: Musikinstrumente, Kunstobjekte oder nur Schrott. Diese Mehrdeutigkeit ist absolut inspirierend.

[Daniel Moreira, Komponist]

To me, Smetak seemed like a mixture of mad scientist and provincial! Santa Claus; a crossing between a menacing, strict religious leader and a court councillor with abundant white hair, mellow with age, whose door was always open to those interested in antiquity and mystery.

[Gilberto Gil, songwriter from Bahia]

These instruments teach us that a creatively conceived »involution« is more important than evolution. We must find some way of returning to our origins, though not through a new primitivism. An germ cell can sometimes be more important than the fully organized body. That is the message that I perceive in the instruments, the philosophy and the figure of Smetak.

[Paulo Rios Filho, composer]

More than the sound of the instruments, I am interested in the fact that Smetak tries to find his own music. The essential point is his own attitude as a composer, as an artist in general. On the other hand, the form of these strange objects fascinates me, the fact that initially you do not know what they are: musical instruments, objects of art or just garbage. This ambiguity is absolutely inspiring.

[Daniel Moreira, composer]

Smetak

Walter Smetak verstand die Welt als eine Polarität von Energien, die durch Entwicklungsachsen hindurchströmen und sie spiralförmig umfließen, und er baute seine Instrumente oder Klangplastiken als Ausdrucksformen der komplexen Symbolik spiritueller Beziehungen. Im Museum zog es mich unmittelbar zu mehreren seiner kinetischen Instrumente hin: zur eindrucksvollen Máquina do Silêncio (Maschine der Stille) zu den Três Sóis (Drei Sonnen) und besonders zur Ronda, die Smetak ein »klangproduzierendes Karussell« nannte.

[Liza Lim, Komponistin]

Walter Smetak conceptualised the world as polarities of energy flowing across and spiralling around axes of evolution, and he built his instruments or plásticas sonoras (sound sculptures) to express his complex symbolism of spiritual relations. At the museum, I was immediately drawn to several of his rotating kinetic instruments: the impressive Máquina do Silêncio (Machine of Silence); the Três Sóis (Three Suns) and particularly to the Ronda, which Smetak called a carousel producing sounds'

[Liza Lim, composer]

von Max Nyffeler

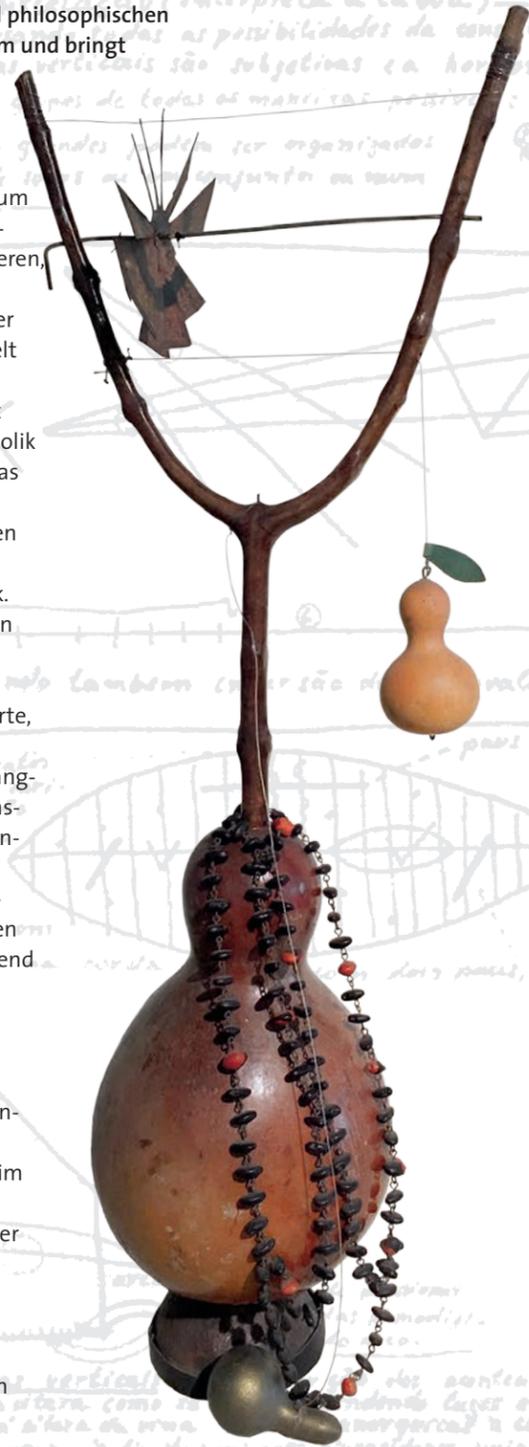
Das Ensemble Modern holt gemeinsam mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD die experimentellen Klangerzeuger des brasilianischen Musikerfinders und philosophischen Grenzgängers Walter Smetak aus dem Museum und bringt sie wieder zum Leben.

Instrumente werden normalerweise gespielt, um die in der Notenschrift festgehaltenen Vorstellungen des Komponisten oder, beim Improvisieren, die inneren Vorstellungen des Spielers selbst zum Klingen zu bringen. Dass Instrumente aber mit ihrem Klang den Zugang zu einer Ideenwelt ermöglichen sollen, die mit Musik wenig bis nichts zu tun hat, oder dass sie gar als eine Art magische Objekte konzipiert sind, deren Symbolik wichtiger ist als der produzierte Klang: So etwas kennt man bestenfalls von den Naturvölkern, aber nicht aus dem Umfeld einer akademischen Ausbildungsstätte.

Genau das war aber der Fall bei Walter Smetak. Er führte eine Existenz am Rande des offiziellen Lehrbetriebs der Universität von Salvador im brasilianischen Bundesstaat Bahia. In einem Untergeschoss, wohin sich kaum jemand verirrt, richtete er seine Werkstatt ein und baute hier seine fantastischen »Plásticas sonoras«. Die Klangplastiken sind ausnahmslos Unikate und umfassen alle Varianten vom konventionell zu spielenden Streichinstrument bis zum visuellen, mit symbolischer Bedeutung aufgeladenen Kunstobjekt. Nach Jahrzehnten des Vergessens haben sie heute Museumswert und wecken zunehmend das Interesse der internationalen Musikwelt.

»Die Instrumente müssen klingen!«

In Europa waren einige von Smetaks Instrumenten, von der Öffentlichkeit kaum bemerkt, schon dreimal zu sehen und zu hören: 1982 beim »Horizonte-Festival« der Weltkulturen in Berlin (hier allerdings nur als Duplikate), 1998 bei einer Ausstellung in der Schweiz und 2005 bei der Berliner MaerzMusik; 1982 war Smetak auch Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Umfängliches Archivmaterial von den Berliner Veranstaltungen – Fotos, Schriften und Briefwechsel – geriet vor einigen Jahren Julia Gerlach in die Hände. Die Leiterin Musik im Berliner Künstlerprogramm fing Feuer: »Diese Instrumente müssen zum Klingen gebracht werden!« Beim Ensemble Modern stieß sie damit auf spontane Zustimmung und man begann gemeinsam zu planen. Zentrale Partner fand man in der Kulturstiftung des Bundes und im Goethe-Institut mit seinen südamerikanischen Niederlassungen in São Paulo, Rio de Janeiro und Salvador.



Mulher Faladora, Movida Pelo Vento, 1974

Together with the DAAD Artists-in-Berlin Program, Ensemble Modern brings the experimental sound machines of Walter Smetak, the Brazilian music inventor and philosophical maverick, out of the museum and back to life.

Instruments are normally played in order to make the composer's ideas, as notated in the score, resound – or, in improvisation, to make the player's own ideas audible. The concept, however, that the sound of specific instruments should enable the listener to enter a world of ideas which has little or nothing to do with music, or that they are conceived as magical objects whose symbolism is more important than the sound they produce – if at all, that concept is familiar from indigenous peoples, but not from the environs of an academic institution.

That, however, was exactly Walter Smetak's case. He made a life for himself on the fringe of the official teaching curriculum at the University of Salvador in the Brazilian state of Bahia. In a basement floor hardly ever visited by anyone, he installed his workshop and built his fantastic »plásticas sonoras«, or »resounding sculptures«. Every single one of the sound sculptures is unique, and they cover all variations from conventionally-played string instruments to visual objects of art charged with symbolic meaning. After decades of oblivion, they are museum pieces today, but are also increasingly coming to the attention of the international music world.

»These instruments must be made to resound again!«

In Europe, some of Smetak's instruments were already seen and heard on three occasions – almost unnoticed by the public: in 1983 at the »Horizonte Festival« of World Cultures in Berlin (though only as replicas), in 1998 at an exhibition in Switzerland, and in 2005 at Berlin's festival »MaerzMusik«; in 1982 Smetak was also a fellow of the DAAD Artists-in-Berlin Program. A few years ago, Julia Gerlach came across comprehensive archival material of the Berlin events – photographs, documents and correspondence. The Director of Music at the Berlin Artists-in-Residence Programme was inspired: »These instruments must be made to resound again!« Her initiative was met with spontaneous enthusiasm from Ensemble Modern, and joint planning began. Essential partners were found in the German Federal Cultural Foundation and the Goethe-Institute with its South American branches in São Paulo, Rio de Janeiro and Salvador.

By Max Nyffeler

In July 2016 three members of Ensemble Modern, Valentin Garvie, Rainer Römer and Michael M. Kasper, travelled with Julia Gerlach of the Artists-in-Berlin Program to a workshop in Salvador, to examine the instruments for their compositional potential. They were joined by three Brazilian composers. Later, the Australian composer Liza Lim also joined them. Experiments with the sound machines and conversations with Smetak's relatives and former »comrades-in-arms« as well as with two young Brazilian Smetak experts fired up the creative imagination of the workshop participants. The four composers took very different approaches to Smetak. Paulo Rios Filho, who studied in Salvador and is familiar with the city's cultural biotope, knew Walter Smetak only by name. What intrigues him about the instruments is mainly their undomesticated character and their lack of sophistication. To Arthur Kampela, who is from Rio de Janeiro but lives in New York, Smetak is an inspiring and legendary figure. The instruments, he says, question every safe assumption, are not beholden to any tradition and therefore leave every path open to the composer. Daniel Moreira, who lives in Germany, is fascinated by the instruments' movement patterns, which he perceives as ambiguous, mysterious objects. By means of video, he wishes to capture this vagueness, thus attaining a clear picture of the blurring – one of many possible images. Liza Lim, on the other hand, delved deep into Salvador's multicultural atmosphere during her one-month stay there. She sees analogies between the social structures that dominate the circular dance of the »roda« and the »candomblé« ritual and the circular forms discernible in the shapes and sounds of Smetak's kinetic instruments. Smetak's instruments pose special challenges for the Ensemble Modern musicians. Their four days of experimenting resembled an expedition into the unknown. How does one even hold them? How can they be made to produce their optimal sound? How should the string instruments be tuned? How much can dynamics and sound colours be varied? These are only a few of the many questions raised in the process. Suddenly, the image of the visionary and instrument-maker Smetak came into much more vivid focus.

Im Juli 2016 reisten drei Mitglieder des Ensemble Modern – Valentín Garvie, Rainer Römer und Michael M. Kasper – sowie Julia Gerlach vom Berliner Künstlerprogramm zu einem Workshop nach Salvador, um zusammen mit drei brasilianischen Komponisten die Instrumente auf ihr kompositorisches Potenzial zu untersuchen. Später stieß auch noch die Australierin Liza Lim dazu. Die Experimente mit den Klangerzeugern und die Gespräche mit den Angehörigen und ehemaligen Weggefährten Smetaks sowie mit zwei jungen brasilianischen Smetakforschern brachten die kreativen Fantasien der Workshop-Teilnehmer auf Hochtouren. Die Annäherung der vier Komponisten an Smetak erfolgt aus ganz verschiedenen Blickwinkeln. Paulo Rios Filho, der in Salvador studiert hat und mit dem kulturellen Biotop der Stadt vertraut ist, kannte Walter Smetak nur dem Namen nach. An den Instrumenten interessieren ihn vor allem der Charakter des Undomestizierten und die Abwesenheit von Raffinesse. Für den aus Rio stammenden, in New York lebenden Arthur Kampela ist Smetak eine begeisternde Legende. Die Instrumente, sagt er, stellen alles Sichere in Frage, sind keiner Tradition verpflichtet und lassen deshalb für den Komponisten alle Möglichkeiten offen. Der in Deutschland lebende Daniel Moreira ist fasziniert von den Bewegungsmustern der Instrumente, die er als mehrdeutige, geheimnisvolle Objekte wahrnimmt. Mit den Mitteln des Videos will er diese Unschärfen einfangen und dadurch überhaupt erst ein klares Bild von ihnen bekommen – eines von vielen möglichen. Liza Lim wiederum tauchte während ihres einmonatigen Aufenthalts in Salvador tief in die multikulturelle Atmosphäre der Stadt ein. Sie sieht Analogien zwischen den sozialen Strukturen, wie sie im Kreistanz der ›Roda‹ oder im rituellen ›Candomblé‹ herrschen, und den kreisförmigen Strukturen in Gestalt und Klang von Smetaks kinetischen Instrumenten. Eine besondere Herausforderung bildeten Smetaks Instrumente für die Musiker des Ensemble Modern. **Die vier Tage des Experimentierens glichen einer Expedition ins Unbekannte.** Wie fasst man sie überhaupt an? Wie sind sie am besten zum Klingen zu bringen? Wie sollen die Saiteninstrumente gestimmt werden? Wie stark lassen sich Dynamik und Klangfarbe variieren? Nur einige der vielen Fragen, die sich dabei stellten. Und plötzlich gewann auch das Bild des Visionärs und Instrumentenbauers Smetak lebendige Konturen.



Walter Smetak

Wer war Walter Smetak?

Walter Smetak, geboren 1913 in Zürich, studierte Cello in seiner Heimatstadt, in Salzburg und Wien. 1937 sagte er Europa adieu und emigrierte nach Brasilien. Im Süden Brasiliens arbeitete er zunächst als Cellist, und hier begegnete er um 1945 Henrique José de Souza, dem Gründer der brasilianischen ›Eubiose‹-Gesellschaft. Er wurde Mitglied dieser anthroposophischen Gemeinde, was sein Denken tiefgreifend verändern sollte. Seine musikalischen Tätigkeiten verstand er fortan als Einübung in den Zustand einer höheren geistigen Existenz. 1957 zog er in den Nordosten nach Salvador, wo er im Sinfonieorchester der Universität Cello spielte und unterrichtete. Hier begann Smetak seine Tätigkeit als Instrumentenbauer, Experimentator, Komponist, Schriftsteller und Theoretiker. Und hier schuf er auch sein künstlerisch-weltanschauliches Gedankenuniversum, das mit seiner kreativen Widersprüchlichkeit auf alle, die sich mit ihm näher befassen, bis heute eine große Faszination ausübt. Als Smetak 1984 starb, hinterließ er rund 150 Klangplastiken, dazu zahllose Skizzen, grafische Partituren, theoretische Schriften, poetische Texte und einige Theaterstücke. Die Klangplastiken wurden vor einigen Jahren zu Museumsstücken aufpoliert und sind heute im Centro Cultural Solar Ferrão, einem lokalhistorischen Museum im Herzen der Stadt Salvador, zu besichtigen. Mit seinem Projekt ›Re-inventing Smetak‹ wird sie nun das Ensemble Modern zu neuem Leben erwecken.



Três Sóis, 1971

Gewiss sollten die Instrumente auch »gut klingen«, das heißt nicht stumpf und auch nicht ordinär, sondern mit optimalen Obertonmischungen und mit voller Resonanz; die vielfältigen, teils mit dem Instrument fest verbundenen, teils als Unterlage genutzten Resonanzkörper aus Holz, Styropor oder Metall bezeugen das. Doch der »richtige Klang« war derjenige, der am ehesten die Verbindung zu der von Smetak anvisierten Geisteswelt gewährleistete.

(Tuzé Abreu, Teilnehmer an Smetaks Musizierstunden)

Of course the instruments were also supposed to »sound good«, i.e. neither dull nor common, but with optimally mixed overtones and full of resonance; the many and varied resonators made of wood, Styrofoam or metal, some of them affixed to the instrument, some of them used as a basis, attest to this. However, the »right sound« was the one which was most likely to guarantee the connection with the spiritual world Smetak envisioned.

(Tuzé Abreu, participant in Smetak's music-making sessions)

Who was Walter Smetak?

Walter Smetak, born in Zurich in 1913, studied cello in his hometown as well as Salzburg and in Vienna. In 1937 he bid Europe farewell, emigrating to Brazil. He first worked as a cellist in the south of Brazil, where he met Henrique José de Souza, the founder of the Brazilian ›Eubiose Society‹, around 1945. He became a member of this anthroposophical community, which was to change his thinking profoundly. Henceforth, he considered his musical activities a form of practice for achieving a higher spiritual existence. In 1957 he moved to Salvador in the northeast of Brazil, where he played cello in the University's Symphony Orchestra and taught. There, Smetak took up his work as an instrument-builder, experimenter, composer, writer and theorist. He also created his own artistic and philosophical cosmos – which, to this day, has exerted a profound fascination upon those who study it, in all its creative contrariness. When Smetak died in 1984, he left approximately 150 sound sculptures in addition to innumerable sketches, graphic scores, theoretical texts, poetic writings and various plays. Several years ago, the sound sculptures were polished to a state worthy of a museum, and today they can be viewed at the Centro Cultural Solar Ferrão, a museum of local history in the heart of the City of Salvador. Now, the Ensemble Modern project ›Re-inventing Smetak‹ will bring them back to life.

The Instruments' Idiosyncrasy

Certainly, having his sound sculptures exist as mere museum artefacts would not have pleased their creator. He wanted them to be played, always in pursuit of the higher idea of ›eubiose‹. Based on this anthroposophical movement, he created a philosophy of the world which mixed elements of Asian and Greek wisdom, Masonic symbolism and the theosophical opinions of Madame Blavatsky with his own artistic fantasies, to the point where they became indistinguishable – a syncretism which presumably could only flourish in the climate of a cultural melting pot such as Salvador. Today's instrumentalists are faced with a delicate problem: how to deal with this world of ideas which is inscribed upon the instruments? ›Re-inventing Smetak‹ gives an artistic answer: the mysteries inherent in the sound of these fantastical resonating bodies should be decoded by means of music and the stage, should be made to **speak through compositional logic**. This, however, means taking them out of the metaphysical and speculative context in which Smetak placed them; not only for Europeans, but also for today's Brazilian musicians, this background is difficult to fathom – despite all due respect for Smetak's inner world, which had all the characteristics of a highly productive private mythology designed to broaden horizons.

Der Eigensinn der Instrumente

Eine Existenz der Klangplastiken als Museumsstücke wäre ohnehin nicht im Sinn ihres Schöpfers gewesen. Er wollte, dass sie gespielt werden, und zwar immer im Dienst der höheren Ideen der »Eubiose«. Getragen von dieser anthroposophischen Strömung schuf er ein Weltbild, in dem sich Elemente aus asiatischen und griechischen Weisheitslehren, Freimaurersymbolik, die theosophischen Meinungen der Madame Blavatsky und seine eigenen künstlerischen Fantasien unentwärtbar durchdringen – ein Synkretismus, der in dieser Form wohl nur im Klima eines kulturellen Melting Pots wie Salvador entstehen konnte. Für den heutigen Interpreten ergibt sich ein delikates Problem: Wie geht man mit dieser den Instrumenten eingeschriebenen Ideenwelt um? »Re-inventing Smetak« gibt eine künstlerische Antwort: Die Klanggeheimnisse der fantastischen Klangerzeuger sollen mit musikalischen und szenischen Mitteln entschlüsselt, durch eine kompositorische Logik zum Sprechen gebracht werden. Das bedeutet aber, sie aus den metaphysisch-spekulativen Zusammenhängen herauszulösen, in die Smetak sie gestellt hat; nicht nur aus europäischer Sicht, auch für die heutigen brasilianischen Musiker sind diese Hintergründe nur noch schwer nachvollziehbar. Dies bei aller Hochachtung vor Smetaks Gedankenwelt, die alle Züge einer hoch produktiven, weite Horizonte öffnenden Privatmythologie besaß. Der Cellist Michael M. Kasper bringt das auf den Punkt: »Theorie und Praxis muss man trennen. Die Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt, wenn ich mich mit den Instrumenten beschäftige, sind instrumentenspezifischer Art, etwa wenn sie aufgrund der Saiten oder der Bauart nicht optimal klingen. Dann muss ich mich mit dem konkreten Instrument befassen. Die Ideenwelt von Smetak hilft mir da nicht weiter.« Klar ist: Die Rezeption des fein verästelten musikalisch-philosophischen Werks muss ihre eigenen Wege finden. Doch sollte man nicht vergessen, dass in Smetaks Schaffensprozess das spekulative Moment durchaus von Belang war. Wenn er in seiner Werkstatt mit Gleichgesinnten improvisierte, dann war das Ziel die Öffnung des Bewusstseins hin zu Höherem. Tuzé Abreu, Mediziner im Hauptberuf und häufiger Teilnehmer an Smetaks Musizierunden, stellt klar: Es ging Smetak nicht um die Herstellung musikalischer Kunstwerke, sondern um den Zugang zu einer metaphysischen Ideenwelt. Er erinnert sich auch an einen zornigen Ausspruch Smetaks: »Ich bin kein Musiker, kein Künstler! Ich mache das alles für die Eubiose, zur Erweiterung des Bewusstseins! Den Begriff »Künstler« will ich nicht mehr hören!« Aber Smetak blieb insgeheim doch Musiker und Komponist. Er ließ nie ab von seinen Klangforschungen und zeigte stets ein waches Interesse am konkreten akustischen Phänomen.



Michael M. Kasper spielt Choris Sol e Lua, 1968, vorne: Ronda I + II, 1969

An seinen musikalischen Séancen nahmen auch viele Musiker teil, die nicht dem akademischen Spektrum angehörten, so etwa die später weltberühmten bahianischen Liedermacher Caetano Veloso und Gilberto Gil; letzterer war von 2003 bis 2008 auch brasilianischer Kulturminister. Nach dem Zeugnis der Kollegen war Smetak ein bärbeißiger, aber letztlich doch gutmütiger Mensch, ein Eigenbrötler mit visionären Zügen. Gil nannte ihn liebevoll »Tak Tak« und spielte damit auf seine Herkunft aus der Uhrmachernation Schweiz an. In Smetaks Tun spürte er ein Oszillieren zwischen zwei Welten: zwischen der »alten Größe eines atlantischen, sieghaften, gesicherten, arischen Europa und der verlorenen Größe eines auf seine Zukunft wartenden, lemurenhafte[n], unterworfenen und verschlafenen Afrika/ Amerika«.

Die Konzerttournee

Das Eintauchen in dieses faszinierende kulturelle Biotop am Südatlantik stellt für das Ensemble Modern wieder einmal eine spannende Herausforderung dar. Den gelungenen Auftakt bildete der Workshop in Salvador im Juli 2016, bei dem die skeptische Neugier der Musiker sich schnell in ein professionelles Interesse an den Klangmöglichkeiten der Instrumente und ihrer verborgenen Logik verwandelte. Einer musikalisch ertragreichen »Neuerfindung« der phänomenalen Klang- und Ideenwelt Walter Smetaks steht damit nichts mehr im Weg. Die Resultate wird man auf der Konzerttournee 2017 zu hören bekommen. Sie beginnt am 25. Februar 2017 in Frankfurt und führt über die MaerzMusik der Berliner Festspiele (23. März 2017) im Sommer nach Brasilien. Ergänzt werden die Konzerte in Deutschland und Brasilien mit einer Ausstellung, Vorträgen und Diskussionsrunden sowie einem Workshop mit deutschen und brasilianischen Teilnehmern.



Museum Solar Ferrão in Salvador de Bahia, Brasilien, vorne: Amém

I felt that Smetak's ideas are always ideas of deconstructing things. It affected me in the sense that Brazil is not a place where you take things for granted. It is a place where you have to invent your own ways, because there are gaps of education and a lack of material. Naturally I feel inclined towards somebody like Smetak, who fills these gaps with his own invention.

(Arthur Kampela, composer)

Ich merkte, dass Smetaks Ideen immer auf die Dekonstruktion der Dinge hinauslaufen. Das betraf mich insofern, als Brasilien kein Ort ist, wo die Dinge als gesichert gelten. Es ist ein Ort, wo man seine eigenen Wege finden muss, denn es gibt Lücken in der Bildung, im Material. Zu jemandem wie Smetak, der diese Lücken mit seiner Erfindungskraft füllt, fühle ich mich natürlich hingezogen.

(Arthur Kampela, Komponist)

Cellist Michael M. Kasper sums it up: »You have to separate theory and practice. The difficulties that must be overcome when studying the instruments are specific to the instruments, for example when their strings or their construction makes their sound less than optimal. In that case, I have to examine the concrete instrument. Smetak's world of ideas does not help me there.« One thing is clear: the public perception of his finely ramified musical-philosophical oeuvre must find its own paths. However, it should not be forgotten that the speculative element was quite significant for Smetak's creative process. When he improvised in his workshop with like-minded fellows, their goal was to open their consciousness to higher elements. Tuzé Abreu, a physician by profession and a frequent participant in Smetak's music-making sessions, emphasises that Smetak was not out to create musical works of art, but to gain access to a metaphysical world of ideas. He remembers an angry remark of Smetak's: »I am not a musician, not an artist! I am doing all this for Eubiose, to expand my consciousness! I never want to hear the term »artist« again!« However, Smetak secretly remained a musician and composer. He never abandoned his experiments with sound, and always displayed a keen interest in concrete acoustic phenomena. Many musicians who were not part of the academic scene participated in his musical séances, for example the songwriters Caetano Veloso and Gilberto Gil, both from Bahia, who would later rise to world fame; the latter was also Brazil's Minister of Culture from 2003 to 2008. According to his colleagues, Smetak was a surly yet ultimately good-natured man, a maverick with a visionary nature. Gil affectionately called him »Tak Tak«, alluding to his fatherland, the watch-making nation of Switzerland. In Smetak's work, he felt two worlds oscillating: the »ancient greatness of an Atlantic, victorious, secured, Aryan Europe and the lost greatness of Africa/America, forever waiting for the future, ghostlike, subjugated, somnolent«.

The Concert Tour

Delving into this fascinating cultural biotope on the southern shore of the Atlantic is another intriguing challenge for Ensemble Modern. The workshop in Salvador in July 2016 was a successful beginning, during which the sceptical curiosity of the musicians quickly morphed into professional interest in the sound possibilities offered by the instruments and their hidden logic. Thus, nothing stands in the way of a musically rewarding »reinvention« of Walter Smetak's phenomenal world of sound and ideas. The results will be heard during a concert tour. It begins on February 25, 2017 in Frankfurt and goes to Brazil in summer, via a stop at the Berliner Festspiele's MaerzMusik on March 23, 2017. The concerts in Germany and Brazil are complemented by an exhibition, lectures and panel discussions as well as a workshop with German and Brazilian participants.

Termine

25.02.2017, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt,
Mozart Saal

5. Abonnementkonzert der Saison 2016/17

23.03.2017, 20 Uhr
Berlin, Haus der Berliner Festspiele

MaerzMusik – Festival für Zeitfragen

Arthur Kampela: ...tak-tak...tak... (2017) (Uraufführung)

Liza Lim: Ronda – The Spinning World (2017) (Uraufführung)

Daniel Moreira: Instrumentarium for ensemble and video/soundtrack (2017) (Uraufführung)

Paulo Rios Filho: volvere (2017) (Uraufführung)

Ensemble Modern

Vimbayi Kaziboni, Dirigent

Norbert Ommer, Klangregie

Weitere Konzerte in Brasilien im Sommer 2017.

Re-inventing Smetak ist ein Projekt von Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Ensemble Modern in Kooperation mit dem Goethe-Institut. Ermöglicht durch die Kulturstiftung des Bundes. Unterstützt durch die Ernst von Siemens Musikstiftung und Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung.

23.03.–25.03.2017
daadgalerie

Konferenz Re-inventing Smetak

17.03.–08.04.2017
daadgalerie

Ausstellung Smetak's Inventions

DAAD

ENSEMBLE MODERN

Ensemble Modern Frankfurt

GOETHE INSTITUT

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

ernst von siemens musikstiftung

schweizer kulturstiftung prohelvetia

Interview mit Ingo Metzmacher

Surrogate Cities

bei den KunstFestSpielen
Herrenhausen

18



Der Orchester-Zyklus ›Surrogate Cities‹ von Heiner Goebbels, seit seiner Uraufführung 1994 überall auf der Welt erfolgreich aufgeführt, entwirft das musikalische Porträt einer imaginären Metropole. Das Werk bezieht seine Impulse aus Texten, Zeichnungen und Strukturen von Stadtplänen, verwendet Sounds aus Berlin und New York, aus Tokio und St. Petersburg oder trifft unvermittelt auf historisch-musikalische Bruch- und Fundstücke. Am 21. Mai 2017 ist ›Surrogate Cities‹ bei den KunstFestSpielen Herrenhausen in Hannover mit dem Ensemble Modern Orchestra zu erleben, das sich erstmals für dieses Projekt aus dem Ensemble Modern, Musikerinnen und Musikern der Jungen Deutschen Philharmonie sowie der Internationalen Ensemble Modern Akademie zusammensetzt. Vokalist David Moss und die Jazzsängerin Jocelyn B. Smith geben den erzählerischen Parts ihre Stimme. Das Ensemble Modern sprach mit Ingo Metzmacher, Intendant der KunstFestSpielen Herrenhausen und Dirigent der Produktion, über die Idee zum Projekt, den ungewöhnlichen Veranstaltungsort und seine Verbindung zum Ensemble Modern.

ENSEMBLE MODERN: Wie kam die Idee zu ›Surrogate Cities‹ bei den KunstFestSpielen 2017 zustande?

INGO METZMACHER: Seit ich Intendant der KunstFestSpielen bin, bin ich auf der Suche nach größeren Räumen, Industriehallen in Hannover, um den barocken Aufführungsorten in Herrenhausen etwas entgegenzusetzen. Ich erhielt den Tipp, mir einmal die Fabrik von Volkswagen Nutzfahrzeuge in Hannover anzuschauen. Das ist ein riesiger Komplex, in dem über 13.000 Menschen arbeiten. Dort gibt es eine Halle, in der regelmäßig die Betriebsversammlungen mit ca. 5000 Leuten abgehalten werden. Sie lässt sich innerhalb kürzester Zeit umwandeln. Glücklicherweise stießen wir aufseiten von Volkswagen Nutzfahrzeuge auf großes Interesse, dort einmal etwas ganz anderes zu veranstalten. Mein Dramaturg Stephan Buchberger, der ja viele Jahre für das Ensemble Modern und mit Heiner Goebbels gearbeitet hat, hatte gleich ›Surrogate Cities‹ im Kopf. Das hat mehrere Gründe: Wir wollten nicht ein klassisches Konzert im herkömmlichen Sinne machen, sondern ein Stück, bei dem der »Sound« in die Umgebung passt, wie es in ›Surrogate Cities‹ der Fall ist. Hier spielt der Sampler als Speicher konkreter Klänge eine große Rolle und das Orchester wird elektronisch verstärkt. Auch thematisch ist die Fabrik – eine »Stadt in der Stadt« – sehr passend für ›Surrogate Cities‹. Wir sind dann mittendrin!

Surrogate Cities at the KunstFestSpielen Herrenhausen

An Interview with Ingo Metzmacher

The orchestra cycle ›Surrogate Cities‹ by Heiner Goebbels, which has been successfully performed all over the world since its premiere in 1994, offers the musical portrait of an imaginary metropolis. The work derives its impulses from texts, drawings and structures of city maps, using sounds from Berlin and New York, Tokyo and St. Petersburg, and unexpectedly hitting upon historical-musical fragments and finds. On May 21, 2017, ›Surrogate Cities‹ will be performed at the KunstFestSpielen Herrenhausen in Hanover by the Ensemble Modern Orchestra, which for the first time brings together Ensemble Modern, musicians of the Junge Deutsche Philharmonie and the International Ensemble Modern Academy for this project. Vocalist David Moss and jazz singer Jocelyn B. Smith lend their voices to the narrative parts. Ensemble Modern spoke to Ingo Metzmacher, artistic director of the KunstFestSpielen Herrenhausen and conductor of this production, about the idea for the project, the unusual performance venue and his connection with Ensemble Modern.

ENSEMBLE MODERN: How did the idea for ›Surrogate Cities‹ at the 2017 KunstFestSpielen come about?

INGO METZMACHER: Ever since I became artistic director of the KunstFestSpielen, I have been searching for larger spaces, industrial buildings in Hanover, attempting to counterbalance the baroque performance venues in Herrenhausen. I was told to go look at the factory where Volkswagen builds its commercial vehicles in Hanover. It is a huge complex, where more than 13,000 people work. They have a hall where they regularly hold their general assemblies of about 5,000 employees. It can be transformed in no time. Fortunately, Volkswagen Commercial Vehicles was very interested in hosting something

19

Neben uns steht ein Güterzug, man sieht die Karosserieteile auf dem Band und in Containern. Mir gefallen solche Umgebungen. Für uns ist es sehr interessant, aus Herrenhausen heraus an einen Ort zu gehen, der ganz anders ist.

EM: Das ist also weniger einem konkreten Festivalthema geschuldet, sondern mehr der grundsätzlichen Ausrichtung des Festivals, in neue Räume vorzustoßen?

IM: Wir wollen jedes Jahr etwas Großes machen, das ganz Hannover anspricht. Wir haben im ersten Jahr 2016 die ›Gurre-Lieder‹ gemacht, mit denen wir die Stadt in Bewegung gebracht haben. Für das zweite Jahr scheint uns ›Surrogate Cities‹ genau passend.

EM: ›Surrogate Cities‹ ist eine Collage aus Stadtelementen, Texten, klassischen und elektronischen Klängen. Inwiefern siehst du das Spannende in dieser ganz konkreten Konstellation in diesem Werksgebäude, inmitten der Produktionsmaschinen?

IM: Volkswagen Nutzfahrzeuge hält für uns zwar die Produktion nicht an, aber wir dürfen in der Produktionspause zwischen Freitagabend und Montag früh in diesen Bereich der Fabrik. So etwas hat es dort zuvor noch nicht gegeben: Mitten hinein zwischen die Produktionsprozesse kommt eine ganz andere »Mannschaft« in die Halle, die gewissermaßen auch etwas »zusammenbaut«: ein Stück, das dann dort aufgeführt wird. Das Montagehafte der Musik kommt der Sache natürlich sehr entgegen. Dass ›Surrogate Cities‹ so viele Elemente vereint, passt überhaupt sehr gut zu unserem Festival. Wir versuchen, Dinge zusammenzubringen, Verbindungen zu suchen und Zusammensetzungen zu schaffen, die man sonst nicht so oft sehen und hören kann.

completely different there. My dramaturge Stephan Buchberger, who worked for Ensemble Modern and with Heiner Goebbels for many years, immediately thought of ›Surrogate Cities‹. There are many reasons for this: we did not want to present a concert in the conventional sense, but a piece in which the sound matches the surroundings, as is the case in ›Surrogate Cities‹. Here, the sampler which stores concrete sounds plays a major role, and the orchestra is electronically amplified. Thematically, the factory – a »city within a city« – is also very appropriate for ›Surrogate Cities‹. We are in the midst of one! Next to us, a freight train is parked, and you see auto body parts on a conveyor belt and in containers. I like such environments. For us it is very interesting to go from Herrenhausen to a place which is totally different.

EM: *So the reason was not a concrete theme of your festival in 2017, but rather a general desire to take the festival in new directions?*

IM: *Every year, we want to do something big, speaking to Hanover as a whole. In the first year, 2016, we did the ›Gurre-Lieder‹, setting the city in motion. For the second year, ›Surrogate Cities‹ seems just the thing to us.*

EM: *›Surrogate Cities‹ is a collage of urban elements, texts, classic and electronic sounds. How much of the intriguing element is due to this very concrete situation within this factory building, set amidst production machinery?*

IM: *Volkswagen Commercial Vehicles will not interrupt production for us, but we are allowed to enter this area of the factory in the production pause between Friday evening and Monday morning. There has never been anything like it there: in mid-production process, another »team« will enter the hall, also »constructing« something: a piece which will be performed there. Of course the montage-like nature of the music helps matters considerably. The fact that ›Surrogate Cities‹ unites so many elements makes it a good fit for our festival in general.*

EM: Ist das ein Kernmerkmal, das die Intendanz Metzmacher in Herrenhausen prägen soll? Oder gibt es weitere Kernbereiche, die dir wichtig sind?

IM: Wir beide – Stephan Buchberger und ich – haben unsere Wurzeln in der Musik, denken alles von der Musik aus, wobei wir auch in allen anderen Kunstrichtungen nach Verbindungen suchen. In den letzten Jahren zeichnet sich ganz klar ab, dass die Grenzen zwischen den Sparten immer weiter verschwinden. Ich habe mich immer dagegen gewehrt, dass die Musik, die ja überall gebraucht wird – im Film, Theater, beim Tanz, in der Performance – nur eine notwendige Randerscheinung ist. Denn für mich ist Musik etwas sehr Bedeutsames und inhaltlich wichtig. Wir gehen umkehrt von der Musik aus in die anderen Bereiche hinein. Diese Idee ist zentral. Auch ›Surrogate Cities‹ wendet sich von der Musik aus in andere Textbereiche, Deutungsbereiche der Stadt. »Musikalisch« kann für mich auch heißen, dass gar nichts erklingt. Es gibt Aufführungen, in denen ein besonderes Timing gefragt ist, wo sich etwas wie eine Art Musik verdichtet, obwohl keine Musik erklingt. Oder Aufführungen, in denen Musik nur sparsam verwendet wird, aber eine ganz wichtige Rolle spielt. Letztes Jahr zum Beispiel haben wir ›Singspiele‹ von Maguy Marin gezeigt, bei denen ein Darsteller eine Stunde lang Gesichter und Kleider wechselt und dabei ein Schubert-Lied summt. Es kann aber auch ein Tanzabend sein, in dem die Musik eine sehr anregende Rolle spielt und nicht nur irgendeine Musik ist, zu der man tanzt. Es kann sich um eine Installation handeln, in der man sich frei bewegen kann, in der man von Musik umgeben ist. Wir haben letztes Jahr ein Nachtkonzert gemacht, hinterher die Türen aufgemacht und die Leute in den Morgen hinausgelassen, wo die Vögel sangen.

We try to bring things together, to seek out connections and create combinations which one is unlikely to see and hear elsewhere.

EM: *Is that a core characteristic you have chosen for the Metzmacher tenure in Herrenhausen? Or are there further key areas which are important to you?*

IM: *Both of us – Stephan Buchberger and I – have our roots in music. We look at everything from the musical perspective, even as we search for connections in all other art genres as well. During recent years, it has become very clear that the boundaries between these genres are disappearing more and more. I always resisted the fact that music, which is needed everywhere – in film, theatre, dance and performance – is considered merely a necessary side attraction. For me, music is very meaningful and important in its content. So we start with music and branch out into these other areas. That is the central idea. ›Surrogate Cities‹ also turns from music to other areas of texts, to areas of urban interpretation. To me, »musical« might also mean that there is no sound at all. There are performances that require special timing, where something intensifies, becomes dense like music, although no music is heard. Or performances in which music is used only sparingly, but plays a very important role. Last year, for example, we presented ›Singspiele‹ by Maguy Marin, in which a performer changes faces and clothes for an hour, humming a Schubert song. Yet it might also be an evening of dance in which music plays a very inspiring role, instead of merely being random music one can dance to. It might be an installation within which one moves around, surrounded by music. Last year we did a night concert, opening the doors afterwards and sending people out into the morning as the birds were singing.*

EM: *Are these cornerstones due to the tandem Metzmacher/Buchberger or does the region of Hanover also play a role in this direction you are taking?*

EM: Sind diese Kernpunkte dem Tandem Metzmacher/Buchberger geschuldet oder ist auch der Raum Hannover entscheidend, dass es zu einer solchen inhaltlichen Ausrichtung gekommen ist?

IM: Ich glaube, der Raum lässt alles Mögliche zu. Wir haben in Herrenhausen zwei Räume: einen Raum mit einem sehr historischen Kontext und einen funktionalen Theaterraum. Sie sind beide nicht sehr groß. Wenn man etwas Größeres machen will, muss man rausgehen aus Herrenhausen. Wir brauchen außerdem eine Balance zu der historischen Umgebung in Herrenhausen, wenn wir wirklich in die Stadt hinein wirken wollen. Der Ausgangspunkt Musik ist aber tatsächlich dem Tandem geschuldet.

EM: Du hast bei dem Festival und auch speziell bei ›Surrogate Cities‹ eine Doppelfunktion als Veranstalter und Künstlerischer Leiter der Produktion. Wie fühlt sich das an?

IM: Gut! Ich möchte, dass die Leute mich auch erleben können im Festival. 2017 werde ich sogar zwei Projekte dirigieren. Es wäre ja eher verwunderlich, wenn ich im Festival als Dirigent nicht vorkäme.

EM: Definitiv. Aber gibt es da ein Spannungsfeld – sei es anregend oder vielleicht auch belastend?

IM: Man ist noch näher dran. Man initiiert etwas, das tatsächlich realisiert wird. Wenn man ansonsten engagiert wird, muss man meistens Kompromisse machen und hat die Sache nicht vollständig in der Hand. Insofern ist mir das schon sehr lieb. Belastend ist es nicht, da ich ein hervorragendes Team habe, das mir den Rücken freihält.

IM: *I think that the region has room for all kinds of things. We have two spaces in Herrenhausen: one with a highly historic context, the other a functional theatre space. Neither of them is very large. If you want to do something larger, you have to look outside Herrenhausen. Furthermore, we need a counterweight for the historic surroundings of Herrenhausen if we really want to affect the city. However, taking music as a point of departure is due to this tandem indeed.*

EM: *Both at the festival and specifically with ›Surrogate Cities‹, you have a double role as presenter and artistic leader of the production. How does that feel?*

IM: *It feels good! I want people to be able to hear and experience me within the festival. In 2017 I will even conduct two projects. It would be a bit odd if I had no presence as a conductor at the festival.*

EM: *Definitely. But might it also create tension – whether stimulating or perhaps stressful?*

IM: *You are even closer to the process. You initiate something and it is actually implemented. In other places, once you are engaged, you usually have to compromise, and you're not fully in charge of things. Therefore, I like this situation. It is not stressful, since I have an outstanding team covering my back.*

EM: *Why is an orchestra like the Ensemble Modern Orchestra particularly suited to such a production?*

IM: *Apart from its experience with Heiner Goebbels' music, it brings to the table the curiosity and willingness to perform a work in such a place. It is an adventure which has never been undertaken in Hanover in this form.*

EM: *Surely, another special feature is that we have the experienced Ensemble Modern members on the one hand and the current and former fellows of the International Ensemble Modern Academy and members of the Junge Deutsche Philharmonie on the other. We will be working at different*

EM: Inwiefern eignet sich ein Klangkörper wie das Ensemble Modern Orchestra besonders für eine solche Produktion?

IM: Neben der Erfahrung mit der Musik Heiner Goebbels' ist auch die Neugier und Bereitschaft da, ein Werk an solch einem Ort aufzuführen. Es ist ein Abenteuer, das es in dieser Form in Hannover noch nie gegeben hat.

EM: Eine Besonderheit ist sicherlich auch, dass wir auf der einen Seite die erfahrenen Mitglieder des Ensemble Modern haben, auf der anderen Seite die derzeitigen und ehemaligen Stipendiaten der Internationalen Ensemble Modern Akademie und die Musiker der Jungen Deutschen Philharmonie. Es wird in unterschiedlichen Einstudierungstempis gearbeitet, mit vorgelagerten Proben, um die jungen Musiker rasch ins Gesamtgefüge einzubinden. Inwiefern hat eine solche Konstellation auch Auswirkungen auf deine Arbeitsweise?

IM: Auch das ist eine Fortsetzung dessen, was wir im ersten Jahr gemacht haben. Wir haben mit der NDR Radiophilharmonie und dem Orchester der Musikhochschule Hannover zusammengearbeitet. Das hat sehr gut funktioniert. Natürlich habe ich mit den Studierenden mehr gearbeitet bzw. das professionelle Orchester hat sich die Zeit genommen, die Studenten in Gruppen- und Teilproben anzuleiten. Es ist ein schöner Prozess, denn Erfahrung tut sich mit jugendlichem Enthusiasmus und der Neugier zusammen.

EM: Es ist sicherlich auch eine Besonderheit, dass du zur ›Fabrik‹ in der Schwedlerstraße eine enge Beziehung hast, zum Ensemble Modern und zur Jungen Deutschen Philharmonie.

IM: Das Ensemble Modern ist meine musikalische Heimat. Und eines meiner ersten großen Orchesterprojekte habe ich mit der Jungen Deutschen Philharmonie gemacht. Ich bin sehr verwurzelt in deren

rehearsal speeds, holding pre-rehearsals to quickly integrate the young musicians into the overall picture. How does such a constellation affect your work?

IM: *This too is a continuation of what we did in the first year. We brought together the NDR Radio Philharmonic and the orchestra of the Hanover Music Academy. That worked very well. Of course I rehearsed more with the students, and the professional orchestra took the time to lead the students in sectionals and partial rehearsals. It is a good process in which experience joins youthful enthusiasm and curiosity.*

EM: *In addition, it is surely noteworthy that you also have a close relationship with the ›factory‹ on Schwedlerstraße, where both Ensemble Modern and the Junge Deutsche Philharmonie are headquartered.*

IM: *Ensemble Modern is my musical home. And one of the first large orchestra projects I did involved the Junge Deutsche Philharmonie. My roots and theirs are closely connected: Ensemble Modern was a place where young musicians met in the 1980s, eager to tread a different path, and that was of essential importance for my musical life. I dare not imagine what my trajectory might have been if Ensemble Modern had not existed. The fact that I took my first steps as a conductor with Ensemble Modern has influenced me essentially. We already opened last year's KunstFestSpiele with Ensemble Modern. I am delighted to continue this now on this larger scale.*

EM: *We are also very happy – including about the idea of bringing together all the institutions at home at the ›factory‹ in Frankfurt, which we developed jointly. Thank you for this initiative, and for our conversation.*

Ingo Metzmacher spoke to Christian Fausch, Artistic and General Manager, Ensemble Modern

Geschichte: Das Ensemble Modern als ein Ort, an dem sich damals in den 1980er Jahren junge Musiker trafen, die einen anderen Weg gehen wollten, ist für mich ganz entscheidend und wichtig für mein musikalisches Leben. Ich wage mir gar nicht vorzustellen, wie mein Weg verlaufen wäre, wenn es das Ensemble Modern nicht gegeben hätte. Dass ich meine ersten Schritte als Dirigent beim Ensemble Modern tun konnte, ist für mich absolut prägend gewesen. Wir haben ja auch schon letztes Jahr mit dem Ensemble Modern die KunstFestSpiele eröffnet. Ich finde es sehr schön, dass sich das jetzt in dieser vergrößerten Form fortsetzt.

EM: Darüber freuen auch wir uns sehr – auch über die gemeinsam entwickelte Idee, bei dieser Gelegenheit alle in der Frankfurter ›Fabrik‹ ansässigen Institutionen zusammenzuführen. Herzlichen Dank für die Initiative und für das Gespräch.

Das Gespräch führte Christian Fausch, Künstlerischer Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern.

Termin

21.05.2017, 18 Uhr
Hannover, Volkswagen Nutzfahrzeuge, Transporterwerk

KunstFestSpiele Herrenhausen

City in the City

Heiner Goebbels: Surrogate Cities für Mezzosopran, Sprechstimme, Sampler und großes Orchester (1993/94)

Ensemble Modern Orchestra

Ingo Metzmacher, Dirigent

David Moss und Jocelyn B. Smith, Voices

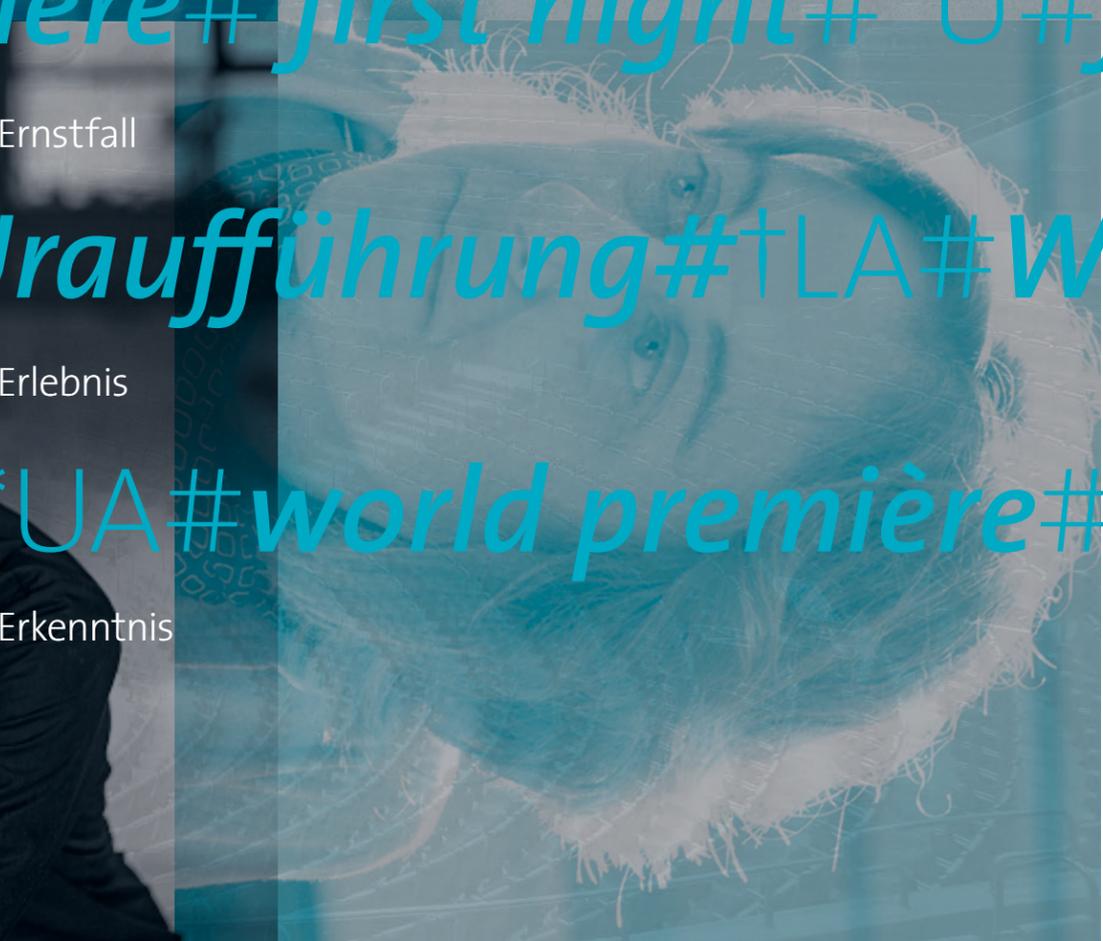
Norbert Ommer, Klangregie

Das Ensemble Modern Orchestra setzt sich erstmals für dieses Projekt aus dem Ensemble Modern, Musikerinnen und Musikern der Jungen Deutschen Philharmonie sowie der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) zusammen. Die Mitwirkung von Stipendiaten und Absolventen der IEMA am Ensemble Modern Orchestra wird ermöglicht durch die Kulturstiftung des Bundes.

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

Ingo Metzmacher





24

25

Uraufführung

als Ernstfall

als Erlebnis

als Erkenntnis

#*WUA#première #*UA#world première# first night#*U#fr
 rst performance#création mondial#Uraufführung#†LA#We
 Ituraufführung##*WUA#première #*UA#world première#j

von Stefan Fricke

»U« und »UA« sind zwei Kürzel, die dasselbe meinen und die im Kulturleben eine wichtige Rolle spielen: auf Veranstaltungsplakaten, in Programmheften, in Werkverzeichnissen, auf Spielplänen, in Komponistenbiografien, in Pressemitteilungen. Der einzelne Buchstabe und die Vokalkonstellation sind so selbstverständlich im Musikbetrieb, dass Fachlexika nicht eigens aufschlüsseln, wofür die beiden Abkürzungen stehen: klar, gemeint ist die *Uraufführung*. Ein seltsam Ding ...

Seit etwa 1900 bezeichnet man die erste Aufführung eines Musikstücks oder eines dramatischen Werks als *Uraufführung*. Gelegentlich und dann höchst gewichtig gar als *Welturaufführung*. Zuvor sprach man von *Erstaufführung* oder von *Premiere*. Im Englischen heißt die öffentliche Taufe eines Zeitkunst-Werks auch *première* oder eben *world première* oder – »down to earth« – *first night, first performance*, im Französischen *création mondiale*. Uraufführungen sind großartige, mithin spektakuläre Ereignisse. Allerdings nicht immer zur Freude aller Beteiligten. Ein Komponist ist unzufrieden mit der Leistung der durchaus engagierten Interpreten; »unterprobt« lautet dann oft sein Befund. Oder: Die Musiker verweigern sich dem Stück, spielen alles Mögliche, nur nicht das, was in den Noten steht. Oder: Das Publikum stellt sich vehement gegen das neue Werk, zischt, pfeift, buht. Und das nicht immer erst nach dem Schluss. Skandal ..., im Philharmoniebezirk. Heute allerdings, zur Wehmut vieler, nur noch ganz, ganz selten. Aber das ist ein anderes Thema. Die öffentliche Geburt eines Musikstücks ist jedenfalls stets höchst fragil. Niemand kann vorhersagen, was danach mit dem Werk passieren wird. Nimmt es die Hürde zu weiteren Aufführungen, schafft es den Weg vielleicht ins Repertoire? Oder bleibt es auf der Strecke; ist seine »UA« zugleich seine »LA«, also die Letztaufführung. Nicht selten widerfährt aktuellen Kompositionen nämlich genau dies, übrigens zu allen Zeiten. Jedoch tauchen manche nach Jahren, Jahrzehnten, Jahrhunderten wieder auf und einzelne schaffen nun sogar den zweiten Anlauf. Aber oft geschieht das nicht.

Der »musikalische Kanon«, der das heutige Konzertleben bestimmt, hat zwar lange gebraucht, um sich dergestalt zu konstituieren, doch seine Konstellationen scheinen sakrosankt und petrifiziert.

Das war nicht immer so, müsste auch nicht so bleiben, wenn unsere Musikpraxis nicht stetig jenes bestätigte, was schon Christian Gottlob Neefe, Beethovens Lehrer in Bonn, Ende des 18. Jahrhunderts überaus merkwürdig gefunden hat:

Er habe, schreibt er in einer Rezension, ein Konzert besucht, in dem ausnahmslos Werke von schon gestorbenen Komponisten aufgeführt worden seien. Obgleich dies interessant und faszinierend gewesen wäre, mögen sich solche Konzerte künftig bitte nicht durchsetzen. Doch genau das hat sich dann durchgesetzt. Die Musik der schon lange Zeit Toten ist uns viel, viel lieber als die der vor erst hundert Jahren Gestorbenen oder gar der Lebenden. Aber auch das Wesen und Werden der musikalischen Nekrophilie ist ein Thema für sich. Gleichwohl hängt es mit dem Phänomen der Uraufführung zusammen; schließlich und naturgemäß sind die Spielminuten limitiert. Sie wären eben nicht ewig, weshalb in Sachen Musik Vergangenheit und Gegenwart so stark miteinander konkurrieren wie kaum anderswo in unserer Gesellschaft.

Das musikalische Jetzt hat es nach wie vor unglaublich schwer, sich Gehör zu verschaffen, obzwar, so Wolfgang Rihm einmal, »Uraufführungen dem Musikleben neues Leben zuführen« und obwohl es längst so herausragende Gegenwartskräfte wie das Ensemble Modern gibt, das seit seinem Bestehen, keiner hat sie bisher gezählt, etliche hundert Uraufführungen unterschiedlichster Komponistinnen und Komponisten gespielt hat und unaufhörlich weitere realisieren wird. Was hätten die Tonkünstler von einst nicht alles für solche erstklassigen Formationen, wären sie ihnen damals zugänglich gewesen, geschrieben? Zweifellos könnte die bisherige Musikgeschichte so manche Premiere mehr verzeichnen. Aber das ist spekulative Historie; deshalb zurück in die Gegenwart bzw. in die nahe Zukunft.

by Stefan Fricke

The German acronyms »U« and »UA« stand for »Uraufführung«, signifying an event that plays an important role in cultural life: the abbreviation can be found on concert posters, in evening programmes, in catalogues of works, on playbills, in composers' biographies, in press releases. The letter, or letters, are such a self-evident part of daily musical life that specialist literature even fails to explain what they stand for. A rare phenomenon indeed ...

Since around 1900, the first public performance of a musical or dramatic work has been labelled Uraufführung – occasionally, with an added soupçon of pathos, Welturaufführung. Before 1900, the German term would have been Erstaufführung or Premiere. In English, the public baptism of a contemporary work is known as premiere or world premiere, or – more down-to-earth – first night, first performance. The French language offers création mondiale.

World premieres are grand, often spectacular events. However, they are not always a joy for all those involved. A composer may be displeased with the rendition by the musicians, even if they are fully engaged in the process; often, his diagnosis will be: »Underrehearsed«. Or the musicians might refuse to accept the piece, playing all kinds of notes, except those notated in the score. Or the audience might reject the new work vehemently, hissing, whistling, booing. Nor does it necessarily wait until the last note before engaging in these activities. Scandal at the Philharmonic. Today, however – to many people's disappointment – this has become rare indeed. But that is another story. In any case, the public birth of a piece of music is always highly fragile. Nobody can predict what will happen to the work afterwards. Will it pass the hurdle and have further performances, will it perhaps manage to join the repertoire? Or will it fall by the wayside; will its first performance also be its last? After all, that is not an uncommon fate for current compositions – and has been the case since time immemorial. However, some of them resurface after years, decades, centuries – and some of them make it at this second attempt. Often, however, that fails to happen. The »musical canon«

dominating today's concert life may have taken a long time to assume its current shape, but its constellations appear to be sacrosanct and petrified. It was not always so, and would not have to remain that way, if our musical practice would not constantly confirm what Christian Gottlob Neefe, Beethoven's teacher in Bonn, already found decidedly odd at the end of the 18th century: in a review, he wrote about a concert in which only works by dead composers were performed. Although he described this as interesting and fascinating, he pleaded against such concerts becoming the norm. Alas, that is exactly what happened. We vastly prefer music by long-dead people to that of those who only died one hundred years ago – to say nothing of the living. The nature and history of musical necrophilia, however, is yet another story. Still, it is connected to the phenomenon of world premieres; ultimately and naturally, the minutes available for performance are limited. They are not eternal, and therefore, in the musical realm past and present compete with each other more than in almost any other area of our society.

The musical present still has an incredibly hard time making itself heard, despite the fact that, as Wolfgang Rihm once remarked, »world premieres contribute fresh blood to musical life«, and despite the long-established existence of such outstanding contemporary protagonists as Ensemble Modern, which has performed several hundred world premieres by very different composers – nobody has counted them so far – since its founding, and will keep on presenting additional ones. What would composers of old have written for such first-rate formations, if only they had been available to them? Certainly, music history would have registered many more premieres. That, however, is retrospective speculation; let us return to the present or the near future.

During the coming months, between January and May 2017, Ensemble Modern presents numerous world premieres in Amsterdam, Frankfurt am Main, Berlin, Zagreb, Cologne and Witten. And these are not only world premieres, but also several national premieres. Thus, EM members flank the premiere of the new ensemble version of »No Reason to Panic« by the Dutch composer Mayke Nas (b. 1972) – who enjoys creating »extraordinarily funny« ideas with a built-in wink and refuses to take the New Music business too seriously, knowing when to apply self-irony – with the Dutch premieres of Steve Reich's most recent pieces, »Pulse« and »Runner«. No less than three Croatian premieres – of works by Jörg Widmann, Arnulf Herrmann and Enno Poppe – will distinguish EM's guest appearance at the

In den nächsten Monaten, zwischen Januar und Mai 2017, präsentiert das Ensemble Modern viele Uraufführungen in Amsterdam, Frankfurt am Main, Berlin, Zagreb, Köln und Witten. Und nicht Ur-, sondern auch etliche nationale Erstaufführungen sind darunter. So flankieren die EM'ler die Premiere der neuen Ensemblefassung von ›No Reason to Panic‹ der holländischen Komponistin Mayke Nas (*1972), die gerne und augenzwinkernd »außergewöhnlich lustige« Ideen kreiert und den Neuen-Musik-Betrieb nicht allzu tierisch ernst und auch sich selbst ironisch zu nehmen weiß, mit den niederländischen Erstaufführungen von Steve Reichs jüngsten Stücken ›Pulse‹ und ›Runner‹. Und gleich drei kroatische Erstaufführungen – Werke von Jörg Widmann, Arnulf Herrmann und Enno Poppe – sind es, die im EM-Gastkonzert bei der ehrwürdigen Musik Biennale Zagreb im April 2017 erklingen, plus einer Wiederaufführung von Vito Žurajs ›Contour‹, plus der Uraufführung des neuen Ensemblewerkes von Tibor Szirovicza. Für den 1981 geborenen Komponisten ein Heimspiel mit Frankfurter Hilfe: Zagreb ist seine Geburtsstadt, und er, der hier 2014 selbst ein Festival für zeitgenössische Chormusik gegründet hat, ist mit seiner expressiven Musik im Kulturleben der kroatischen Metropole gut verankert.

Von der Save reisen die Musiker und Musikerinnen, nach kurzen Zwischenstopp am Main, an den Rhein, zum Kölner Festival ›Acht Brücken‹ mit dem 2017-Motto ›Ton. Satz. Laut‹. Hübsch-listig formuliert, verbirgt sich dahinter die auf ewig aktuelle Verbindung von Musik und Sprache. Außer Helmut Lachenmanns weithin bekanntem Stück ›...zwei Gefühle...‹ (mit dem Komponisten als Solo-Rezitator) bringt das Ensemble Modern am 1. Mai in der Kölner Philharmonie je eine Uraufführung von Isabel Mundry (*1963) und Manfred Trojahn (mit den Sopranen Charlotte Hellekant, Elsa Benoit und Sarah Aristidou sowie den Kölner Vokalsolisten). Der 1949 geborene Trojahn, der in seiner Kantate ›Les Dentelles de Montmirail‹ Gedichte von René Char vertont, ist übrigens ein Uraufführungsliebhaber, aus – wie er mir vor einigen Jahren mailte – sehr pragmatischen Gründen: »Wie auch Federico Fellini schon sagt: Eigentlich würde ich ohne Vertrag vermutlich gar nicht arbeiten. Ein Vertrag ist mit einem Vorschuss verbunden, und da man den nicht zurückzahlen will (kann?!), schreibt man ein Stück. Ein Vertrag fordert natürlich immer eine Uraufführung. Mit anderem Wort: Man lebt von Uraufführungen und daher liebt man sie auch.«

Nur wenige Tage danach führen die EM-Akteure in Witten an der Ruhr bei den dortigen Tagen für Neue Kammermusik Kompositionen von Brian Ferneyhough (*1943), Martin Grütter (*1983) und Christopher Trapani (*1980) urauf, die kurz darauf ihre Zweitaufführung in der Alten Oper Frankfurt erleben. Und jedes Stück handelt von Begegnungen recht verschiedener Arten. In dem 40-minütigen Zyklus ›Umbrations‹ amalgamiert Ferneyhough Ensemble Modern und Arditti Quartet und integriert tönende Fragmente aus Partituren des englischen Renaissance-Komponisten Christopher Tye in seine komplexen wie stupenden Sinnlichkeitsaggregate. Der in Berlin lebende Martin Grütter lässt es indes in seinem neuen Werk kräftig donnern, von oben herab. Und unten dann werden die Schläge leise aufgefangen und fortgesponnen. Ein Klangspiel zweier Raumebenen, zwischen Empore und Saalpodium, in dem das Geschehen, so Grütter, »zwischen Überhöhung, Entgleiten, Zusammenspiel, Kaputtdonnern oszilliert und Unverfügbarkeit, Machtlosigkeit, Größenwahn und Verlorenheit eine Rolle spielen«. Einen anderen ästhetischen Weg geht der in New Orleans geborene Christopher Trapani. Der stete Klangsucher und Vielleser, der viele Jahre in Europa verbracht hat – seine ein- oder mehrjährigen Stationen waren London, Paris, Istanbul und zuletzt Rom –, verknüpft in seinen Stücken oft literarische Sujets von zum Beispiel Thomas Pynchon oder Geoff Dyer als ideale Impulsgeber für seine farbige, meist jedoch non-verbale Musik als selbstständige Klanglandschaft, die uns in andere Bahnen lenkt. Und genau dies vermögen Uraufführungen: das Publikum, das natürlich und zurecht voller Erwartung ist, aber eben nicht weiß, was es gleich zu erwarten hat, zu packen, zu fesseln, zu irritieren, so dass nach einer UA die Welt, wenn auch da draußen wohl immer noch dieselbe, in uns jedoch nun eine andere geworden ist. Aber selbst wenn man ein emphatisches Musikwerk schon kennt – wobei: Wie oft hat man die für ein Konzert konzipierte Komposition einer Zeitgenossin schon live und nicht via einem der digitalen Kanäle gehört? –, könnte, sollte eine Aussage von Gustav Mahler die Richtschnur sein: »In jeder Aufführung muss das Werk neu geboren werden.«

traditional Zagreb Music Biennial in April 2017, plus a repeat of Vito Žuraj's ›Contour‹, plus the world premiere of a new ensemble work by Tibor Szirovicza. For the composer, born in 1981, it is a home game with aid from Frankfurt: Zagreb is his native town, and Szirovicza, who founded a festival of contemporary choral music here in 2014, has become well-anchored in the Croatian metropolis' cultural life with his expressive music. From the River Save, the musicians travel via the Main to the Rhine, where they perform at the festival ›Acht Brücken‹, which has chosen ›Tone. Setting. Sound‹ as the motto for its 2017 season. Cleverly phrased, this describes the eternally intriguing combination of music and language. In addition to Helmut Lachenmann's well-known piece ›...zwei Gefühle...‹ (in which the composer appears as narrator), Ensemble Modern performs world premieres by Isabel Mundry (b. 1963) and Manfred Trojahn (with the sopranos Charlotte Hellekant, Elsa Benoit and Sarah Aristidou as well as the Kölner Vokalsolisten) at Cologne's Philharmonie on May 1. Trojahn, who was born in 1949 and whose cantata ›Les Dentelles de Montmirail‹ sets poems by René Char to music, is a fan of world premieres – for very pragmatic reasons, as he emailed me a few years ago: »As Federico Fellini said: without a contract, I would probably not work at all. A contract is associated with an advance, and since one does not want to (or cannot?!) pay it back, one writes a piece. A contract, of course, always specifies a world premiere. In other words: one lives on world premieres, and therefore, one loves them too.« Only a few days later, the EM performers offer world premieres of works by Brian Ferneyhough (b. 1943), Martin Grütter (b. 1983) and Christopher Trapani (b. 1980) in Witten on the Ruhr, at the Witten Days of New Chamber Music. Shortly thereafter, they will give these works their second airing at the Alte Oper Frankfurt. Each of these pieces deals with encounters of very different kinds. In his 40-minute cycle ›Umbrations‹, Ferneyhough amalgamates Ensemble Modern with the Arditti Quartet, integrating resounding fragments from scores by the English renaissance composer Christopher Tye into his sensuous aggregates, which are as complex as they are stupendous. Martin Grütter, who lives in Berlin, employs copious thunder from above. Below, the thunderclaps are quietly received and spun out further. It is an interplay of sound between two levels in space, between the balcony and the stage, where according to Grütter, events »oscillate between exaltation, slipping out of control, interaction, thundering destruction, and unavailability, powerlessness, megalomania and forsakenness play a role.«

Another aesthetic path was chosen by Christopher Trapani, who was born in New Orleans and could be described as a sound-seeker and a bibliophile, spent many years in Europe – one or several years in London, Paris, Istanbul and most recently Rome – and is often inspired by literary themes derived from writers such as Thomas Pynchon or Geoff Dyer, which provide the impulses for his colourful yet mostly non-verbal music as an independent sound landscape, following his own rules – in other words, the world is set on other tracks. That is exactly what world premieres are able to achieve: the audience, which is naturally, and rightfully, full of expectations, but does not know what awaits it, can be grabbed, captivated and irritated, so that after a world premiere, the world, which may well remain the same outwardly, has now been transformed within us. Yet even if one is already familiar with an emphatic work of music – although it is fair to ask how often one may have heard a contemporary's composition, conceived for a concert, live, and not via some digital channel? – a statement by Gustav Mahler could, yes should, be our guideline: »The work must be born again in every new performance.«



Happy New Ears

Porträt Rebecca Saunders
von Christiane Schwerdtfeger



Rebecca Saunders

*Happy New Ears
Rebecca Saunders in Portrait
by Christiane Schwerdtfeger*

30 »Was mich interessiert, ist der Übergang zwischen Nicht-Klang und etwas Konkretem, der Übergang aus der Stille in die Stille, von Geräusch in Klang.« In vielen Varianten hat Rebecca Saunders dieses Interesse seit Beginn der 1990er Jahre in konkrete Formen gebracht. Der gebürtigen Britin, die im Dezember 2017 ihren 50. Geburtstag feiert, widmet das Ensemble Modern in der Reihe ›Happy New Ears‹ am 27. Februar 2017 im Holzfoyer der Oper Frankfurt ein Porträtkonzert mit drei Kammermusikwerken. Kontrastierende, direkt aufeinander bezogene Klangwelten schafft ›dichroic seventeen‹ (1998) für Akkordeon, E-Gitarre, Klavier, Schlagzeug, Violoncello und zwei Kontrabässe, inspiriert von der Eigenschaft mancher Kristalle, Licht nach verschiedenen Richtungen in zwei Farben zu zerlegen. Zwölf Jahre später entstand während Saunders' Zeit als ›Capell-Compositrice‹ der Staatskapelle Dresden das Konzert für Kontrabass und Ensemble ›Fury II‹, ein rund viertelstündiges Stück zwischen Klang und Geräusch (Solo am 27. Februar: Paul Cannon). ›Stirrings Still I‹ (2006) für fünf Spieler schließlich bezieht sich auf Samuel Becketts gleichnamigen letzten Text und belegt in seiner leisen, fragilen Konstruktion auch Saunders' Begriff von Stille: Diese sei für sie »ein Knoten aus Lärm, Frequenzen und Klängen. Aus dieser Oberfläche scheinbarer Stille versuche ich die Klänge zu lösen und zu formen«. Rebecca Saunders wird sich den Fragen von Enno Poppe stellen, der auch der Dirigent des Abends ist.

»I am interested in the transition between non-sound and something concrete, the transition from silence into silence, from noise into sound.« Rebecca Saunders has given concrete shape to this interest since the early 1990s. Ensemble Modern dedicates a portrait concert featuring three chamber music works to the British composer, who celebrates her 50th birthday in December 2017, as part of the series ›Happy New Ears‹ at the Wooden Foyer of the Frankfurt Opera on February 27, 2017. ›dichroic seventeen‹ (1998) for accordion, electric guitar, piano, percussion, cello and two double basses creates contrasting sound-worlds directly interrelated. It was inspired by the ability of some crystals to fragment light into various directions and into two colours. Twelve years later, when Saunders held the position of »Capell-Compositrice« at the Staatskapelle Dresden, she wrote the concerto ›Fury II‹ for double bass and ensemble, lasting about 15 minutes and veering between sound and noise (the solo part will be played by Paul Cannon on February 27). Finally, ›Stirrings Still I‹ (2016) for five players refers to Samuel Beckett's last text of the same title; in its quiet, fragile construction, it also documents Saunders' concept of silence: to her, it is »a knot of noise, frequencies and sounds. From this surface of apparent silence, I try to liberate and shape the sounds«. Rebecca Saunders will also answer questions from Enno Poppe, who conducts the evening.

Top Spin!

Porträt Vito Žuraj bei ›NDR das neue Werk‹



Vito Žuraj

*Portrait of Vito Žuraj
on ›NDR das neue Werk‹*

›Top Spin‹ ist die Bezeichnung für eine Schlagtechnik in Tennis und Tischtennis, bei der der Ball in einer von unten nach oben ausgeführten Schlägerbewegung gestreift wird. Dadurch erhält er einen Vorwärtsdrall und kann mit hoher Geschwindigkeit im gegnerischen Spielfeld platziert werden. ›Top Spin‹ ist auch der Titel eines der zahlreichen vom Tennis inspirierten Werke des Slowenen Vito Žuraj (*1979): Drei Schlagzeuger umkreisen ihr Drumset immer schneller, was zu wahrhaft sportlicher Intensität führt. Als passionierter Tennisspieler bezieht Žuraj immer wieder Elemente und Bezeichnungen aus dieser Sportart in seine Kompositionen mit ein. Zu dieser Werkserie gehören u.a. auch ›Crosscourt‹, ›Dropshot‹, ›Changeover‹ und ›Runaround‹ – allesamt uraufgeführt durch das Ensemble Modern oder die Internationale Ensemble Modern Akademie, deren Kompositionsstipendiat Vito Žuraj 2009/10 war. Seither verbindet ihn eine freundschaftliche Zusammenarbeit mit den Ensembles. Am 10. April 2017 wird das Ensemble Modern in der Reihe ›NDR das neue Werk‹ ein Porträt des Komponisten in der Elbphilharmonie präsentieren. Neben ›Top-Spin‹ (2011) und der »Aufwärm-Übung« ›Warm-up‹ (2012) sind neueste Werke Žurajs zu hören, deren musikalische Inspirationsquellen allesamt hochoriginell sind. ›La femme 100 têtes‹ (2015) und die Schubert-Paraphrase ›Schub'rdy G'rdy‹ (2015) setzen sich mit bestehenden Werken des Musikkanons auseinander; mit Richard Strauss' ›Salome‹ und Werken von Schubert. ›Schub'rdy G'rdy‹ spielt dabei mit dem Namen der mittelalterlichen Drehleier (Hurdy-Gurdy). ›Aftertouch‹ (2015) dagegen bezieht sich auf einen Begriff aus der elektronischen Musik, den gleichnamigen MIDI-Parameter, der eine vibrato-ähnliche Tonhöhenmodulation ermöglicht.

31 »Top spin« is a term describing a playing technique in tennis and table-tennis in which the racket hits the ball in an upward motion. This gives it a forward spin, allowing it to be placed in the opponent's playing field at a high speed. ›Top Spin‹ is also the title of one of the many tennis-inspired works by the Slovenian composer Vito Žuraj (b. 1979): three percussionists circle their drumset at increasing speeds, leading to a truly sportsmanlike intensity. A passionate tennis player, Žuraj often draws on elements and terms from this sport for his compositions. This series of works also includes ›Crosscourt‹, ›Dropshot‹, ›Changeover‹ and ›Runaround‹ – all premiered by Ensemble Modern or the International Ensemble Modern Academy, whose composition fellow Vito Žuraj was in 2009/10. Ever since, he has enjoyed a friendly working relationship with both ensembles. On April 10, 2017, Ensemble Modern will present a portrait of the composer at the Elbphilharmonie in Hamburg as part of the series ›NDR das neue Werk‹. Apart from ›Top Spin‹ (2011) and the »warm-up exercise« ›Warm-up‹ (2012), some of Žuraj's latest works will be heard, all of them with highly original sources of inspiration. ›La femme 100 têtes‹ (2015) and the Schubert paraphrase ›Schub'rdy G'rdy‹ (2015) react to established works of the musical canon, i.e. Richard Strauss' ›Salome‹ and works by Schubert. The title ›Schub'rdy G'rdy‹ alludes to the medieval instrument hurdy-gurdy. ›Aftertouch‹ (2015), on the other hand, refers to a term from electronic music, the MIDI parameter of the same name which enables pitches to be modulated, producing a vibrato-like effect.

Schrille Zwanziger

Abonnementkonzert Alte Oper Frankfurt
von Christiane Schwerdtfeger



Kurt Weill

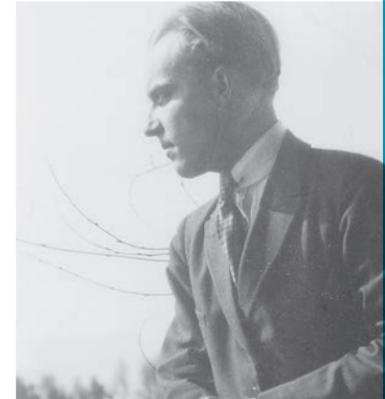
The Shrill Twenties
Subscription Concert at the Alte Oper Frankfurt
by Christiane Schwerdtfeger

32 Goldene, schrille Zwanziger: In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg etablierte sich in allen Sparten eine pulsierende Kultur des Experiments und der Suche nach neuen Ausdrucksformen, des Vergnügens und der Lust am Leben. Am 16. März 2017 taucht das Ensemble Modern unter der Leitung von David Philip Hefti beim ›Fokus 20er Jahre‹ der Alten Oper Frankfurt tief in die musikalischen Extreme des bewegten Jahrzehnts ein. Stefan Wolpes 1926–29 entstandene ›Suite from the Twenties‹ etwa, die mit Tango, Marsch, Charleston, Ragtime und Blues populäre Tanzstile jener Jahre adaptiert, bildet im Programm einen denkbar starken Kontrast zu Edgard Varèses ›Intégrales‹ (1924/25), in dem elf Bläser und vier Perkussionisten eine Vielzahl von grellen Klängen durchschreiten. Dazu gesellen sich Kurt Weills ›Suite Panaméenne‹, zusammengestellt aus der Musik für das Bühnenstück ›Marie Galante‹ (1934), und Hanns Eislers Kammer-Symphonie op. 69 (1940), deren Klänge der Komponist für den Film ›White Floods‹ erfand. Wie Eisler und Weill war auch Stefan Wolpe vor den Nationalsozialisten in Deutschland geflüchtet und schließlich in die USA emigriert. 1961 komponierte er sein ›Piece in three parts‹ für Klavier und 16 Instrumente, das in moderner Weiterentwicklung einen plastischen Eindruck davon gibt, wie nachhaltig die künstlerischen Erfindungen jenes ›goldenen Jahrzehnts‹ wirkten.

The golden, shrill Twenties: during the post-World War I years, a vibrant culture of experimentation and a search for new forms of expression, of enjoyment and a lust for life, dominated all artistic genres. On March 16, 2017, David Philip Hefti leads Ensemble Modern in a ›Focus on the 20ies‹ at the Alter Oper Frankfurt, delving deep into the musical extremes of that eventful decade. For example, there is Stefan Wolpe's ›Suite from the Twenties‹, written between 1926 and 1929, which adapts popular dance styles of the time, e.g. tango, march, Charleston, ragtime and blues. It provides the starkest contrast imaginable, paired with Edgard Varèse's ›Intégrales‹ (1924/25), in which eleven wind and brass players and four percussionists proceed through a multitude of harsh sounds. These opposites are flanked by Kurt Weill's ›Suite Panaméenne‹, assembled from his incidental music for the play ›Marie Galante‹ (1934) and Hanns Eisler's Chamber Symphony Op. 69 (1940), whose sound the composer invented for the film ›White Floods‹. Like Eisler and Weill, Stefan Wolpe fled the German Nazis, ultimately emigrating to the USA. In 1961 he composed his ›Piece in three parts‹ for piano and 16 instruments. It gives a concrete impression of the influence the artistic inventions of that ›golden decade‹ exerted on the further development of musical writing.

Happy New Ears

Porträt Ernst Krenek



Ernst Krenek

Happy New Ears
Ernst Krenek in Portrait

»Ich habe kein Rezept für die Unsterblichkeit, und ich glaube nicht, dass es eines gibt. Ich kann nur sagen, dass, wer eine Chance wahrnimmt, eine Chance hat.« Der Wiener Komponist Ernst Krenek (1900–1991) wusste durchaus die Chancen zu ergreifen. Trotzdem gehört sein Œuvre noch zu denen, die es zu entdecken gilt. Mit an die 250 Kompositionen aller Gattungen plus vieler musikalischer wie -journalistischer Schriften, die er teils auf deutsch, teils auf englisch publizierte – seit 1938 lebte er im amerikanischen Exil, 1945 wurde er US-Staatsbürger –, hat der stets neugierige Krenek in seinem Schaffen nahezu alle künstlerischen Positionen seiner Zeit mitgeprägt bzw. ästhetisch reflektiert. Sei es die Zeitoper in den 1920er – die Jazzoper ›Jonny spielt auf‹ ist bis heute legendär –, sei es die Zwölftönigkeit, der Serialismus oder der erweiterte Sinuston. So ist die Musik des Ohrenzeugen Krenek in ihrer Gesamtheit so heterogen wie das 20. Jahrhundert selbst. Im ›Happy New Ears‹-Konzert am 21. Juni 2017 in der Oper Frankfurt vertieft das Ensemble Modern Einblicke in den Kosmos Ernst Krenek, u.a. mit dem nur selten zu hörenden Werk ›Fibonacci Mobile‹ (1964) für Streichquartett, vierhändiges Klavier und Koordinator. Dessen Aufgabe übernimmt der Dirigent Lothar Zagrosek, der gemeinsam mit der Krenek-Expertin Claudia Maurer-Zenck auch Gast der von hr2-Musikredakteur Stefan Fricke moderierten Gesprächsrunde ist. Ebenfalls unter Leitung von Lothar Zagrosek führt die Oper Frankfurt im Mai 2017 Kreneks drei Einakter ›Der Diktator‹, ›Schwergewicht oder die Ehre der Nation‹ und ›Das geheime Königreich‹ auf.

33 *»I have no recipe for immortality, and I don't think there is one. I can only say that anyone who grasps an opportunity has a chance.«*
The Viennese composer Ernst Krenek (1900-1991) definitely knew how to make the most of opportunities. Yet his oeuvre continues to await discovery. Producing almost 250 compositions in all genres plus numerous publications as a music theorist and journalist, some of them written in German, some in English – he went into exile in the USA in 1938, becoming an American citizen in 1945 – the ever-curious Krenek helped to create or aesthetically reflected almost all the artistic positions of his times. Whether contemporary 1920s opera – his jazz opera ›Jonny spielt auf‹ has remained legendary to this day – or dodecaphony, serialism or extended sinus tones. Krenek's ears witnessed his times, and his music is as heterogeneous as the 20th century itself.
In its ›Happy New Ears‹ concert on June 21, 2017 at the Frankfurt Opera, Ensemble Modern once again delves into the cosmos of Ernst Krenek, performing the rarely-heard work ›Fibonacci Mobile‹ (1964) for string quartet, four-hand piano and coordinator. The latter role will be taken on by conductor Lothar Zagrosek, who will also join the Krenek expert Claudia Maurer-Zenck as a featured guest in the conversation moderated by hr2 music journalist Stefan Fricke. In May 2017 Lothar Zagrosek will also lead the Frankfurt Opera in Krenek's three one-act works ›Der Diktator‹, ›Schwergewicht oder die Ehre der Nation‹ and ›Das geheime Königreich‹.



Unerhört!

Neuer Webauftritt für das Ensemble Modern

Unheard of! New Web Presence for Ensemble Modern

Fresh design, improved navigation, more multimedia content: Ensemble Modern has a new web presence! One brand-new feature is individual video clips of the Ensemble Modern members. Furthermore, our media centre offers videos, photo galleries, interviews with composers and presenters on current and past projects and our magazine for downloading. Of course our website tells you all you need to know about concerts, projects and CD releases, concisely and clearly. The home page features direct links to current themes, for intuitive and user-friendly navigation. Six rotating accent colours give the page a different surface appearance at every visit. Designed to function across platforms, the new presence also works on smartphones and tablets. However, the internet presence of Ensemble Modern is not limited to the new website: we also have a new YouTube channel as well as a Facebook page and a Twitter account. Here, you will always find current tips, insights into our rehearsals – and of course an opportunity to communicate with us directly. We look forward to seeing you – virtually and in the concert-hall!

Frisches Design, verbesserte Navigation, verstärkt multimediale Inhalte: Das Ensemble Modern präsentiert sich mit einem neuen Webauftritt! Ganz neu sind die individuellen Video-Clips der Ensemble-Modern-Mitglieder. Zudem finden Sie in unserer Mediathek Videos, Bildergalerien, Interviews mit Komponisten und Veranstaltern zu aktuellen und vergangenen Projekten sowie unser Magazin zum Download. Sie erfahren alles Wissenswerte rund um Konzerte, Projekte und CD-Veröffentlichungen kompakt und übersichtlich. Direkteinstiege auf der Startseite zu aktuellen Themen ermöglichen darüber hinaus eine intuitive und benutzerfreundliche Bedienung. Sechs wechselnde Akzentfarben geben der Seite bei jedem Besuch ein verändertes Gesicht. Als plattformübergreifende Website funktioniert der neue Auftritt auch auf Smartphones und Tablets. Doch die Präsenz des Ensemble Modern im Netz beschränkt sich nicht allein auf die neue Website: Gerne möchten wir Sie auch auf unseren neuen YouTube-Kanal sowie unsere Facebook-Seite und unseren Twitter-Account hinweisen. Hier erhalten Sie stets aktuelle Hinweise, Einblicke in Proben – und natürlich die Möglichkeit, mit uns in Kommunikation zu treten. Wir freuen uns auf Begegnungen mit Ihnen – im virtuellen Raum und im Konzert!

Impressum Editing notice

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
Gestaltung: Jäger & Jäger
Druck: Druckerei Imbscheidt, Frankfurt am Main

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

Bildnachweise picture credits:

Cover Cover
Volkswagen Nutzfahrzeuge © Henning Scheffen Photography
Magazin Magazine
Megumi Kasakawa © Andreas Etter | Ensemble Modern Stills © Stefan Freund, Frankfurt | Guy Villerd & Xavier Garcia © privat | Pindorama, Très Sôis © Julia Gerlach | Mulher Faladora, Museum © Max Nyffeler | Walter Smetak © Associação de Amigos de Smetak | Volkswagen Nutzfahrzeuge / Ingo Metzmacher © Henning Scheffen Photography | Manfred Trojahn © Dietlind Konold | Mayke Nas © Maurice Haak & Jenny Audring | Brian Ferneyhough © Charlotte Oswald | Martin Grütter © Barbara Fahle | Christopher Trapani © privat | Tibor Szivovicza © Vjekoslav Skledar | Isabel Mundry © Breitkopf & Härtel, Martina Pipprich | Rebecca Saunders © Katrin Schander | Vito Žuraj © Hans-Christian Schink | Kurt Weill © Kurt Weill Fest / Kurt Weill Foundation | Ernst Krenek © Gladys N. Krenek |
Konzertkalender Concert Calendar
Vladik Myagkostupov © privat | Issho Ni Ensemble © privat | Guy Villerd & Xavier Garcia © privat | Très Sôis © Julia Gerlach | Rebecca Saunders © Katrin Schander | Mahan Esfahani © Bernhard Musil / Deutsche Grammophon | ZKM © ZKM, Foto: ONUK | Enno Poppe © Harald Hoffmann | Kurt Weill © Kurt Weill Fest / Kurt Weill Foundation | Hermann Kretzschmar und Ueli Wiget © Walter Vorjohann | IEMA © IEMA | Tibor Szivovicza © Vjekoslav Skledar | Isabel Mundry © Breitkopf & Härtel, Martina Pipprich | Duncan Ward © Maurice Foxall | Volkswagen Nutzfahrzeuge © Henning Scheffen Photography | KulturTagJahr © Michael Habes, Frankfurt | Ernst Krenek © Gladys N. Krenek | Jan Wagner © Villa Massimo, Alberto Novelli | Museum Judengasse © Jüdisches Museum Frankfurt, Norbert Miguletz

Das Ensemble Modern wird gefördert durch die Stadt Frankfurt, die Kulturstiftung des Bundes und über die Deutsche Ensemble Akademie e.V. durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst sowie die GVL. Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern danken der Aventus Foundation für die Finanzierung eines Sitzes in ihrem Ensemble. hr2-kultur ist Kulturpartner des Ensemble Modern. Die Stipendien der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) werden gefördert durch die Kunststiftung NRW für Künstler aus Nordrhein-Westfalen, die GVL und weitere Projektmittel. Der Masterstudiengang ›Zeitgenössische Musik‹ ist eine Kooperation der IEMA und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

The Ensemble Modern receives funds by the City of Frankfurt, the German Federal Cultural Foundation and through the Deutsche Ensemble Akademie by the Hessian Ministry for Science and Art and the GVL. The musicians of the Ensemble Modern would like to thank the Aventus Foundation for financing a seat in the Ensemble. The International Ensemble Modern Academy scholarships are supported by the Kunststiftung NRW for artists from North Rhine-Westphalia, GVL and additional project funding. The contemporary music masters program ›Zeitgenössische Musik‹ is a cooperation of the IEMA and Frankfurt University of Music and Performing Arts.

Werden Sie Mitglied in der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.:

Vorstand
Prof. Dr. Wolf Singer (Vorsitzender),
Prof. Dr. Christina Weiss (stellvertretende Vorsitzende)
Prof. Dr. Klaus Reichert (Vorstand)
Dr. Dr. Nikolaus Hensel (Vorstand)
Patrone
Mark Andre, Alfred Brendel, Ulrich Fischer, Hans-Joachim Gante, Heiner Goebbels, Traudl Herrhausen, Johannes Kalitzke, Helmut Lachenmann, Antje Landshoff, Georg Friedrich Melchers, Ursula Melchers, Ingo Metzmacher, Joachim Michael, Ingeborg Neumann, Franck Ollu, Katharina Raabe, Brigitte Helen Reifschneider-Groß, Wolfgang Rihm, Dietmar Schmid, Dieter Schnebel, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Karsten Witt, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan Zender
Infos unter www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft oder per E-Mail an patronatsgesellschaft@ensemble-modern.com.

Änderungen vorbehalten, Redaktionsschluss 15.12.2016.
Aktuelle Informationen unter www.ensemble-modern.com



Ensemble Modern Magazin

Neuanmeldung / Abmeldung

Entgelt
zahlt
Empfänger

Ja, ich möchte das Magazin des Ensemble Modern regelmäßig (2 x jährlich) kostenfrei postalisch beziehen.

Name: _____

Straße: _____

PLZ / Stadt: _____

Ich möchte das Magazin nicht mehr postalisch erhalten. Bitte streichen Sie mich aus Ihrem Verteiler.

Name: _____

Straße: _____

PLZ / Stadt: _____

Ich möchte den E-Mail-Newsletter des Ensemble Modern (6 x jährlich) erhalten.

E-Mail-Adresse: _____

Antwort

Ensemble Modern GbR
Schwedlerstraße 2-4
D – 60314 Frankfurt am Main

