Ensemble Modern
Magazin Nr. 47

#18/1

When I joined Ensemble Modern, one of the first projects that I took to immediately as a performer was Heiner Goebbels' 'Schwarz auf Weiss' in 1996. The idea of music integrated with movement, costume, lighting, speech and vocalizing without the illustrative quality of opera, drawing the audience into a different way of listening, was something that gave me a fresh stimulus to reassess the intrinsic but rather inhibited theatricality of the concert event.

Another project was a 'Happy New Ears' where the work presented was 'Oiseaux Exotiques' by Olivier Messiaen. The birdsong was ornithologically identified, combined with rhythms from Indian classical music and we were shown how the music was put together – composed. This opened a door for me to the music of Messiaen.

In 2016 the CONNECT project was introduced to audiences in Frankfurt. Here the idea was to integrate the audience into the composition and its performance. With no separation to bridge, the performing listener came into being, giving the concert experience a whole new dimension.

I am particularly proud that 'Happy New Ears' will present its 100th Edition in the coming year. CONNECT, taking place again in 2018, and the various education projects in Frankfurt schools also lay new foundations and expand on what has already built over the past decades. On these platforms we continue to bring our listeners closer to the music of our times and the ever present demands of its communication – like it did for me when I first came to Ensemble Modern.

Jagdish

Jagdish Mistry, seit 1994 Violinist des Ensemble Modern (translation next page).
www.ensemble-modern.com/de/mediathek/videos/jagdish-mistry-video

Jagdish Mistry

Als ich dem Ensemble Modern beitrat, war eines der ersten Projekte, das mich als Interpret unmittelbar ansprach, Heiner Goebbels' ›Schwarz auf Weiß‹ im Jahr 1996. Die Vorstellung von Musik, die Bewegung, Kostüme, Beleuchtung, Sprache und Gesang integriert, ohne die illustrative Qualität einer Oper anzunehmen, dabei aber das Publikum zu einer anderen Form des Zuhörens anregt, gab mir einen frischen Impuls, die Theatralität, die dem Konzertereignis inhärent ist, aber oft recht verklemmt wirkt, neu zu bewerten.

Ein weiteres Projekt war ein ›Happy New Ears‹-Konzert, bei dem Olivier Messiaens Werk ›Oiseaux Exotiques‹ im Mittelpunkt stand. Die Vogellaute waren ornithologisch identifiziert worden und mit Rhythmen der klassischen Musik Indiens kombiniert, und wir erfuhren, wie die Musik zusammengesetzt – komponiert – wurde. Für mich öffnete dies das Tor zur Musik Messiaens.

2016 wurde dem Frankfurter Publikum das Projekt ›CONNECT‹ vorgestellt. Hier ging es darum, das Publikum in die Komposition und die Aufführung einzubinden. So entwickelte sich – ohne eine Trennung, die überwunden werden muss – der mitwirkende Zuhörer, wodurch die Konzerterfahrung eine ganz neue Dimension erhielt.

Ich bin besonders stolz, dass ›Happy New Ears‹ im kommenden Jahr seine 100. Ausgabe erlebt. ›CONNECT‹, das 2018 wieder stattfindet, und die verschiedenen Education-Projekte an Frankfurter Schulen schaffen neue Grundlagen und erweitern das, was in den vergangenen Jahrzehnten aufgebaut wurde. Über diese Plattformen bringen wir unseren Zuhörern weiterhin die Musik unserer Zeit näher und stellen uns der immerwährenden Herausforderung ihrer Verbreitung – wie ich es erlebte, als ich Mitglied des Ensemble Modern wurde.

Jagdish Mistry

Inhalt *Index*

4 **Nur offene Ohren sind glückliche Ohren**
Die Frankfurter Konzertreihe ›Happy New Ears‹ steuert auf die 100. Veranstaltung zu
Only Open Ears are Happy Ears
The concert series ›Happy New Ears‹ in Frankfurt will reach its 100th event soon

10 **Uraufführung ›A Wintery Spring‹**
Ein Gespräch mit Saed Haddad und Corinna Tetzel
World Premiere ›A Wintery Spring‹
A conversation with Saed Haddad and Corinna Tetzel

18 **CONNECT – Das Publikum als Künstler**
10 Fragen an Philip Venables und Oscar Bianchi
CONNECT – The Audience as Artist
10 Questions for Philip Venables and Oscar Bianchi

24 **Porträtserie von Barbara Klemm**
Portrait Series by Barbara Klemm

27 **Kurz notiert**
Briefly Noted

32 **EM-Musiker individuell**
EM-musicians individual

Konzertkalender & Poster
Concert calendar & poster

Nur offene Ohren sind glückliche Ohren

von Stefan Schickhaus
by Stefan Schickhaus

Happy New Ears Earle Brown, 1997

Die Frankfurter Konzertreihe ›Happy New Ears‹ steuert auf die 100. Veranstaltung zu. Und genießt immer noch eine Sonderstellung in Sachen Vermittlung und Präsentation von Neuer Musik.

Wir hätten es also schon immer wissen können! Auch schon 1993. In dem Jahr, in dem in Frankfurt das erste ›Happy New Ears‹-Konzert des Ensemble Modern über die Bühne ging, erschien in einem Tübinger Wissenschaftsverlag ein Buch mit dem Titel ›Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung‹. Darin: Beispiele für den Fachterminus »Lexiensubstitution«. Aus dem Ernst-Reuter-Zitat »Schaut auf diese Stadt« wird »Haut auf diese Stadt«, aus »Mainz, wie es singt und lacht« wird »Mainz, wie es spinnt und quatscht«. Und aus »Happy New Year« wird »Happy New Ears«. Nicht ganz korrekt die Quellenangabe dazu: Der Sprachwissenschaftler nennt eine Zeitungsüberschrift zu einem Cage-Konzert, dabei hat doch John Cage selbst das launige Wort geprägt, das seitdem als Grußformel und Leitidee für so manches rund um die zeitgenössische Musik gilt. Ob John Cage den Fachbegriff »Lexiensubstitution« kannte?

»Lexiensubstitution«

Egal. Der Mann wusste eh schon mächtig viel. Wusste, dass man seine Ohren immer wieder neu öffnen muss, um nicht festzukleben am System des etablierten musikalischen Stils. Oder am immer gleichen Avantgarde-Begriff, der ja nicht minder eng ist und oft genug ein ausschließender, kein aufschließender. ›Happy New Ears‹ war jedenfalls genau die richtige Lösung, als 1993 der Komponist und Dirigent Hans Zender und das Ensemble Modern gemeinsam mit der Oper Frankfurt eine Konzertreihe planten, die es so noch nicht gab in Deutschland und die bis heute einzigartig ist. Grundidee war, erinnert sich Hans Zender, »sich nur mit einem Stück einen ganzen Abend zu beschäftigen, sodass man in ein Werk wirklich eindringen kann. Sehr häufig beschweren sich die Hörer Neuer Musik darüber, dass sie in so kurzer Zeit so viel Neues nicht verarbeiten können.« Das Modell ging zunächst nur von einem einzelnen Stück aus, das an einem Abend an der Oper Frankfurt öffentlich geprobt und am Ende der Veranstaltung aufgeführt wurde. Zudem sollte der Zuhörer Podiumsgespräche mit Gästen erleben, die das Thema aus anderen Perspektiven beleuchten.

Only O p e n Ears are Happy Ears

The concert series ›Happy New Ears‹ in Frankfurt will reach its 100th event soon. In the field of New Music presentation and education, it still enjoys a special status.

Hans Zender, 2011

We might have known all along! Even in 1993. The same year that saw Ensemble Modern's first ›Happy New Ears‹ concert in Frankfurt, a scientific publishing house in Tübingen published a book entitled ›Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung‹ (Wordplay as an Element of Style and its Translation). Among its contents were examples for word substitutions: e.g. turning the Ernst Reuter quotation »Schaut auf diese Stadt« (Look at this city [of Berlin]) into »Haut auf diese Stadt« (Beat up this city), or transforming the Carnival slogan of »Mainz wie es singt und lacht« (Mainz as it sings and laughs) into »Mainz wie es spinnt und quatscht« (Mainz as it goes crazy and gossips). And »Happy New Year's« turns into »Happy New Ears«. The source cited for the latter, however, was not entirely correct: the linguist quotes a newspaper headline about a Cage concert, whereas actually John Cage himself coined the charming phrase which has served as a welcoming greeting and leitmotif for many a New Music project ever since.

Might John Cage have been familiar with the term »word substitution«? No matter. He was a man who certainly knew enough. He knew that one has to open one's ears over and over, so as not to remain stuck within the system of established musical style. Or within the ever-same notion of avant-garde – which is no less narrow and often enough exclusionary, not inclusive. ›Happy New Ears‹, at any rate, was the perfect motto in 1993, when the composer and conductor Hans Zender and Ensemble Modern were planning a concert series together with the Frankfurt Opera, a series the likes of which had never been conceived in Germany, and which has remained unique to this day. As Hans Zender recalls, the basic idea was to »explore only one piece all evening, making it possible to really delve into such a work. Very often, listeners of New Music complain that they are unable to process so much novelty in such a short time.« The model started with a single piece which was publicly rehearsed on one evening at the Frankfurt Opera and performed at the end of the event. In addition, the listener was offered panel discussions on stage with guests who would illuminate the subject from different perspectives.

C - F - B-flat - E-flat - A-flat: such is the extremely distinctive beginning of Arnold Schoenberg's Chamber Symphony Op. 9, a quintuple chord of fourths, and the horn motif was soon known as the »Fanfare of New Music«, the work itself as a key to modernism. Ensemble Modern used this key to open its series ›Happy New Ears‹ in Frankfurt on October 19, 1993. The Chamber Symphony was

c - f - b - es - as: Mit diesem fünfstufigen Quartenakkord beginnt extrem markant Arnold Schönbergs Kammersymphonie op. 9, man nannte das Hornmotiv bald die »Fanfare der Neuen Musik« und das Werk einen Schlüssel zur Moderne. Mit diesem Schlüssel öffnete das Ensemble Modern am 19. Oktober 1993 die Frankfurter Reihe ›Happy New Ears‹. Die Kammersymphonie wurde dirigiert von Hans Zender, als Gast war Arnold Schönbergs Tochter Nuria Nono-Schönberg geladen und konnte einiges Erhellendes und Anekdotisches aus dem Leben ihres Vaters berichten. Ein großartiger Auftakt, dem im Laufe der Jahre viele Abende mit glücklich geöffneten Ohren und bedeutenden Werken namhafter Komponisten folgten. Und die lesen sich wie das »Who's who« der Musik von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute:
Igor Strawinsky, Anton Webern, Edgard Varèse, John Cage, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Giacinto Scelsi, Alban Berg, Friedrich Cerha, Iannis Xenakis, Steve Reich, György Ligeti, Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Hans Zender, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Bill Viola, Morton Feldman, George Benjamin, Wolfgang Rihm, Charles Ives, Rebecca Saunders, Klaus Huber, Hanspeter Kyburz – die Liste ließe sich fortsetzen.
Oft liegt der besondere Reiz eines ›Happy New Ears‹-Abends auch in der Wahl jener Gäste, die sozusagen von außen kommen, nicht aus dem Zirkel der Neuen Musik. So sprach ein Ornithologe über Vogelstimmen, wie sie Olivier Messiaen in seinen ›Oiseaux Exotiques‹ abbildete. Eine Sinologin klärte die Frage, was denn wirklich chinesisch sei an Peter Eötvös' ›Chinese Opera‹ – überraschend viel, fand sie übrigens heraus: ein Architekt und Spezialist für die Shaker-Kultur konnte Hintergründe zu John Adams' oszillierendem Streicherstück ›Shaker Loops‹ liefern. Der Filmemacher Edgar Reitz war ebenso zu Gast wie der Poet des Komischen Robert Gernhardt. Die Dichterin und Dialektschützerin Anna Maria Bacher, die sich dem fast ausgestorbenen Walserdeutsch verschrieben hat, las Gedichte, die Heinz Holliger in seinen ›Puneigä‹-Liedern vertont hat: Quellenkunde an den Wurzeln sozusagen.
Das Publikum hört also an ›Happy New Ears‹-Abenden nicht nur Musik, sondern erfährt auch etwas über diese Musik oder gar etwas darüber hinaus. Heißt das: Wer mehr weiß, hört auch besser? »Nein, das würde ich niemals so sagen«, so Hans Zender. »Für mich bleibt die unmittelbare Begegnung mit dem musikalischen Werk – auch die erstmalige, noch völlig unreflektierte – die entscheidende. Was man an Informationen dazugibt,

conducted by Hans Zender; Arnold Schoenberg's daughter Nuria Nono-Schoenberg was among the invited guests, contributing several insights and anecdotes from her father's life. It was a grand beginning, followed by many more evenings with happy opened ears and major works by important composers over the course of the years. The names read like a ›Who's who‹ of music from the mid-20th century to our days: Igor Stravinsky, Anton Webern, Edgard Varèse, John Cage, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Giacinto Scelsi, Alban Berg, Friedrich Cerha, Iannis Xenakis, Steve Reich, György Ligeti, Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Hans Zender, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Bill Viola, Morton Feldman, George Benjamin, Wolfgang Rihm, Charles Ives, Rebecca Saunders, Klaus Huber, Hanspeter Kyburz – the list could be continued.

Often, the special attraction of a ›Happy New Ears‹ evening lies in the selection of those guests invited from the »outside«, so to speak, i.e. not from New Music circles. Thus, an ornithologist discussed birdsong, as reproduced by Olivier Messiaen in his ›Oiseaux Exotiques‹. A sinologist discussed the question of what is truly Chinese about Peter Eötvös' ›Chinese Opera‹ – a surprising amount, she actually found – and an architect and specialist in Shaker culture was able to offer background information on John Adams' oscillating string piece ›Shaker Loops‹. The film-maker Edgar Reitz was a guest, as was the comedian and poet Robert Gernhardt. The poet and dialect conservationist Anna Maria Bacher, who has devoted herself to the nearly-extinct Walser language, a German dialect, read poems which Heinz Holliger set to music in his ›Puneigä‹ songs – exploring the sources at their roots, so to speak.

Thus, the audience does not only hear music at ›Happy New Ears‹ concerts, but also learns something about this music, or even beyond. Does that mean that informed listeners necessarily have a better listening experience? »No, I would never put it that way«, Hans Zender responds. »To me, the immediate encounter with the musical work – including the first, completely spontaneous one – is the decisive element. Anything we add by way of information only serves the intensification of this experience, and perhaps to help people accommodate the specific sound of the work. The point is not knowledge or intellectual education, but the holistic, emotional experience.«

And are composers always good conversational partners when it comes to their music? There is a broad spectrum, as Zender concedes:

soll nur der Vertiefung dieses Erlebnisses und vielleicht der besseren Gewöhnung an den spezifischen Klang des Werkes dienen. Es geht hier nicht um Wissen oder gar intellektuelle Bildung, sondern um ganzheitliches, also auch affektives Erleben.«
Und sind denn auch Komponisten immer gute Gesprächspartner, wenn es um ihre Musik geht? Das sei sehr unterschiedlich, weiß Zender. »Es gibt unter ihnen die Euphoriker und die Eitlen, aber auch die Selbstkritischen oder Depressiven. Manche sind wortgewandt, manche sind es nicht.« Und so kann es passieren, dass der so plastische Titel der Konzertreihe ex negativo umgedeutet wird von den Zeitungsrezensenten, wenn Konzept oder Umsetzung nicht gefallen haben. »Unglückliche Ohren in der Oper« hieß es da über einen Strawinsky-Abend im Jahr 2003 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, und die Frankfurter Rundschau hatte 2007 einmal »Unhappy New Ears«. Nun, es kann nicht jeder Komponist ein Entertainer wie Steve Reich sein – oder wie Heinz Holliger, der zu parlieren versteht und druckfertige Aphorismen liefert.
Dabei war besagtes Strawinsky-Konzert im Januar 2003 gar nicht »unhappy«, jedenfalls nicht den äußeren Umständen nach. Schließlich war es das erste Gesprächskonzert nach einjähriger Pause. Denn wie war es genau zwölf Monate zuvor in der Frankfurter Rundschau zu lesen? »Und wieder siecht etwas dahin in Frankfurt. ›Happy New Ears‹, die gut eingeführte Gesprächskonzertreihe zeitgenössischer Musik mit dem Ensemble Modern in der Oper, gibt es nur noch einmal und dann nimmermehr.« Ja, so hatte es damals ausgesehen. Man wollte sich die glücklichen Ohren einfach sparen.
Doch ›Happy New Ears‹ lebt und wird bald 100 – nicht in Jahren, aber in der Zahl der Veranstaltungen. »Ich freue mich unendlich, dass sich die Reihe so erstaunlich lange hält«, sagt auch Mitbegründer Hans Zender. Und das sei »das große Verdienst des intelligenten Frankfurter Publikums«. Das 100. Werkstattkonzert wird am 28. Februar 2018 stattfinden und Saed Haddad gewidmet sein, einem in Jordanien geborenen deutschen Komponisten, der sich zwischen westlichen und arabischen Traditionen balancierend sieht und diese Außenseiterrolle in seiner Musik zu verarbeiten sucht. Der 1972 geborene Haddad war 2004 Teilnehmer des allerersten Kompositionsseminars der Internationalen Ensemble Modern Akademie. Unter anderem wird sein ›Stabat mater‹ aus dem Jahr 2015 zu hören sein, eine jüdische Interpretation des christlichen Topos der am

Happy New Ears Martin Matalon, 2013
Happy New Ears Bill Viola, 2015

»There are those who are euphoric and those who are vain, but there are also self-critical or depressive composers. Some of them are eloquent and some are not.« Therefore, it happens occasionally that the vivid title of the concert series is interpreted negatively by newspaper reviewers if they dislike the concept or its implementation. ›Unhappy Ears at the Opera‹, the ›Frankfurter Allgemeine Zeitung‹ judged a Stravinsky evening in 2003, and in 2007 the ›Frankfurter Rundschau‹ ran the headline ›Unhappy New Ears‹. Not every composer can be an entertainer like Steve Reich or eloquent like Heinz Holliger, known for delivering print-ready aphorisms.

Happy New Ears Steve Reich, 2005

The truth is that the Stravinsky concert in January 2003 referenced above was not that »unhappy«, at least not in its external circumstances. After all, it was the first moderated concert after a one-year hiatus. Exactly twelve months earlier, the ›Frankfurter Rundschau‹ had offered the following observation: »And once again, something withers in Frankfurt. ›Happy New Ears‹, the well-established series of moderated contemporary music concerts with Ensemble Modern at the Opera, will take place once again and then nevermore.« Indeed, that was how things seemed at the time. Nobody seemed willing to continue the Happy Ears. And yet, ›Happy New Ears‹ lives on and is about to turn 100 – not in years, but in the number of events. »I am incredibly happy that the series has been maintained for such an astonishingly long time«, its co-founder Hans Zender says. He calls this »a great achievement of the intelligent Frankfurt audience.« The 100th workshop concert will take place on February 28, 2018; it is dedicated to Saed Haddad, a Jordan-born German composer

Kreuz weinenden Gottesmutter Maria. Im Grundton ist Haddad dabei den abendländischen ›Stabat mater‹-Vertonungen von Pergolesi bis Szymanowski ganz nahe: Auch bei ihm klingt die Trauer intim und lyrisch, in der Klage aber auch hoch expressiv. Bernd Loebe, Intendant der Oper Frankfurt, steht dem Komponisten Saed Haddad als Gesprächspartner zur Seite.

Mit der Nummer 101 folgt am 30. April 2018 Enno Poppe. Als ein mathematischer Tüftler wird Poppe gerne charakterisiert, und als ein Komponist, der es gerne klar und geordnet hat, sachdienlich nachgerade. »Poppe steht gleichsam für die Beschränkung aufs musikalische Kerngeschäft in Zeiten der Beliebigkeit«, so rühmte ihn ›Die Zeit‹ dafür. Allein schon seine Werktitel: Er benennt seine Musik nach Alltäglichkeiten wie ›Öl‹, ›Holz‹, ›Schrank‹, ›Welt‹, ›Salz‹ oder ›Tier‹ –, »weil ich mich nicht so für das Metaphysische interessiere«, wie er selbst bekennt. »Ich bin mehr am Konkreten interessiert. Für mich ist auch Musik etwas Gegenständliches.« Nach Frankfurt wird er unter anderem ›Scherben‹ mitbringen. Es handelt sich um eine Musik für elf Ensemblespieler, »welche einen unwiderstehlichen Sog entwickelt und überraschend im genau richtigen Augenblick ihr Ende findet«, wie die ›Neue Zürcher Zeitung‹ einmal darüber schrieb. »Dass Heterogenes so ein Ganzes ergibt, lässt sich nicht konstruieren, das ist eine mentale kompositorische Leistung. Und dass die Zeit beim Hören so gut, energiereich und ohne jede Länge vergeht, auch.«

Am ›Happy New Ears‹-Abend mit der Nummer 102 wird sich dann am 5. Juni 2018 die Komponistin Carola Bauckholt vorstellen. Anders als bei Poppe klingen ihre Werktitel ganz poetisch, und die Alltagsgegenstände, die Poppe in seinen Titeln nennt, können bei Bauckholt zu Klangerzeugern werden. Ihr Komponieren ist ein geräuschhaftes, nicht aber bloß illustratives. Moderieren wird den Abend der Lyriker Jan Wagner, mit dem gemeinsam die Komponistin bei den Frankfurter Lyriktagen im Sommer 2017 ein Lesungskonzert mit dem Ensemble Modern konzipiert hat.

Für Carola Bauckholts Stück ›Hirn & Ei‹ müssen sich vier Mitglieder des Ensemble Modern übrigens warm anziehen – denn als Instrumente dienen da vor allem ihre Winterjacken: die mit den gut klingenden Reißverschlüssen und den extra-raschelnden Stoffen. Ein herrliches Stück für vier Goretex-Jacken, ein Geräuschtheater, plakativ und kommunikativ. Spätestens da wird es im Publikum dann auch ein breites Grinsen geben, von einem happy new ear zum anderen.

who finds himself balancing between Western and Arab traditions and tries to grapple with this outsider role in his music. Born in 1972, Haddad was a participant in the International Ensemble Modern Academy's very first Composition Seminar in 2004. His 2015 work ›Stabat mater‹ will be performed among others, a Jewish interpretation of the Christian topos of Mary, the mother of God, weeping next to the cross. In choosing his basic tone, Haddad comes very close to occidental settings of ›Stabat mater‹ from Pergolesi to Szymanowski: in his case, grief also sounds intimate and lyrical, but also highly expressive in its lament. Bernd Loebe, Artistic Director of the Frankfurt Opera, will join the composer Saed Haddad in conversation. Bearing the number 101 on April 30, 2018, Haddad is followed by Enno Poppe. Poppe is often characterized as a mathematical tinkerer and a composer who likes things to be clear and ordered, serving a purpose. »Poppe stands for the reduction to the core business of music in times of randomness,« the newspaper ›Die Zeit‹ praised him for his approach. The titles of his works alone give an indication, naming, as they do, his music after objects of daily life, such as ›Öl‹ (Oil), ›Holz‹ (Wood), ›Schrank‹ (Closet), ›Welt‹ (World), ›Salz‹ (Salt) or ›Tier‹ (Animal) –, »because I am not very interested in the metaphysical,« as he himself confessed. »I am more interested in the concrete. To me, music too is something concrete.« He brings to Frankfurt ›Scherben‹ among others. It was written for eleven ensemble players and »develops an irresistible pull, ending, surprisingly, at the perfect moment«, as the ›Neue Zürcher Zeitung‹ once wrote about it. »The fact that heterogeneous elements form such a whole cannot be constructed; that is the composer's mental achievement. Another is the fact that the time spent listening passes so well, energetically and without any boredom.« The ›Happy New Ears‹ evening no. 102 on June 5, 2018 introduces the composer Carola Bauckholt. Unlike Poppe's, the titles of her works sound very poetic, and the objects of daily life employed by Poppe for titles might be turned into sources of sound in Bauckholt's music. Her compositions make use of noises, but not merely illustrative noises. The evening will be presented by the poet Jan Wagner, with whom the composer conceived a reading-cum-concert with Ensemble Modern at the Frankfurt Poetry Festival in the summer of 2017. For Carola Bauckholt's piece ›Hirn & Ei‹ (Brain & Egg), four Ensemble Modern members will have to dress warmly – for their main instruments in the piece are their winter jackets, those with the resounding zippers and extra-swishy materials. A wonderful piece for four Gore-Tex jackets: a theatre of sound, striking and communicative. Its performance may not be the only thing that evening to put a grin on the faces of the audience – from one happy new ear to the other.

Happy New Ears HK Gruber, 2016

Termine

28.02.2018, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot
Happy New Ears
Porträt Saed Haddad
Saed Haddad: Mirage, Mémoire, Mystère (2011/12) (Deutsche Erstaufführung)
Saed Haddad: Stabat Mater (2015)
Saed Haddad: L'étique de la lumière (2004)
Ensemble Modern
Frank Ollu, Dirigent
N.N, Sopran
Saed Haddad, Komponist und Gesprächspartner
Bernd Loebe, Gesprächspartner
Stefan Fricke, Moderation

30.04.2018, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Oper Frankfurt, Holzfoyer
Happy New Ears
Porträt Enno Poppe
Enno Poppe: Brot (2007/2013)
Enno Poppe: Fell für Drumset (2016)
Enno Poppe: Scherben (2000/01)
Ensemble Modern
Enno Poppe, Dirigent und Gesprächspartner
Rebecca Saunders, Gesprächspartnerin

05.06.2018, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot
Happy New Ears
Porträt Carola Bauckholt
Carola Bauckholt: Treibstoff (1995)
Carola Bauckholt: Hirn & Ei für Schlagquartett (2010/11)
Carola Bauckholt: Schraubdichtung (1989/90)
Ensemble Modern
Palo Druker, Dirigent
Carola Bauckholt, Komponistin und Gesprächspartnerin
Jan Wagner, Gesprächspartner

Eine Veranstaltungsreihe der Oper Frankfurt.
Die Konzerte in der Reihe Happy New Ears 2017/18 werden gefördert durch die Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main.

Uraufführung ›A Wintery Spring‹ – Dramatisches Lamento in drei Szenen

World Premiere ›A Wintery Spring‹ – Dramatic Lamento in Three Scenes

Ein Gespräch mit Saed Haddad und Corinna Tetzel

A Conversation with Saed Haddad and Corinna Tetzel

Saed Haddads (*1972) dramatisches Lamento ›A Wintery Spring‹ (Ein winterlicher Frühling) setzt sich – ohne eine konkrete Geschichte über den Arabischen Frühling erzählen zu wollen – mit den aktuellen politischen und sozialen Strukturen und Haltungen im Nahen Osten auf der Suche nach Wegen auseinander, die Menschen und Traditionen miteinander verbinden könnten. Das Lamento basiert auf Aphorismen des libanesischen Schriftstellers Khalil Gibran (1883–1931), der 1895 mit seiner Mutter und seinen Geschwistern in die USA emigrierte. Gibrans zentrale Motive sind Leben und Tod sowie die Liebe als deren verbindendes Element. ›A Wintery Spring‹, eine Koproduktion von Ensemble Modern und der Oper Frankfurt, wird am 22. Februar 2018 im Bockenheimer Depot uraufgeführt. Kombiniert wird das dramatische Lamento mit der szenischen Erstaufführung der barocken Kantate ›Il serpente di bronzo‹ (Die bronzene Schlange) von Jan Dismas Zelenka (1679–1745), in der Gott das zweifelnde Volk Israel mit einer Schlangenplage bestraft, sodass es schließlich seine Verfehlung erkennt. Den Doppelabend bestreitet das Ensemble Modern unter Leitung von Franck Ollu. Mit dem Komponisten Saed Haddad und der Regisseurin Corinna Tetzel sprach Christian Fausch, Künstlerischer Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern.

*Saed Haddad's (*1972) dramatic lament ›A Wintery Spring‹ deals with current political and social structures and attitudes in the Middle East – without attempting to portray a concrete story about the Arab Spring, but rather searching for paths which might unite people and traditions. The lament is based on aphorisms by the Lebanese writer Khalil Gibran (1883–1931), who emigrated with his mother and siblings to the USA in 1895. Gibran's central motifs are life and death, and love as their uniting element. ›A Wintery Spring‹, a co-production of Ensemble Modern and the Frankfurt Opera, will have its world premiere at the Bockenheimer Depot on February 22, 2018. The dramatic lamento is combined with the first staged performance of the baroque cantata ›Il serpente di bronzo‹ (The Bronze Serpent) by Jan Dismas Zelenka (1679–1745), in which God punishes the doubts of the people of Israel with a plague of snakes, making the people realize the errors of their ways. The double bill features Ensemble Modern under the baton of Franck Ollu. Christian Fausch, Artistic and General Manager of Ensemble Modern, spoke to the composer Saed Haddad and the director Corinna Tetzel.*

Pre-recorded Choir:

…"The disaster of your country is
But naught to the calamity of the
World, and the tears and blood shed
By your people are as nothing to
The rivers of blood and tears
Pouring in the…
…plains of the earth…"

ENSEMBLE MODERN: ›A Wintery Spring‹ basiert auf Texten von Khalil Gibran. Was faszinierte dich an ihnen, Saed?

SAED HADDAD: Ich habe sehr viel von Gibran gelesen. Er hat vor rund 100 Jahren einen »Arabischen Frühling« vorhergesagt – damit sind seine Texte hochaktuell. Zudem fühle ich mich Gibran sehr verbunden, denn er hat ähnliche Wurzeln wie ich: Er ist Christ, Araber, emigrierte ins Ausland und hat doch eine emotionale Bindung zum Nahen Osten. So fiel es mir leicht, die drei Texte zu einem Libretto zusammenzustellen.

EM: In der Zusammenstellung bilden die Texte keine konkrete Handlung. Du nennst dein Werk auch nicht Oper oder Musiktheater, sondern dramatisches Lamento. War diese Entscheidung durch die Textvorlage bedingt? Diese abstrakte Form für eine erste musiktheatralische Arbeit zu wählen, ist ja eher ungewöhnlich.

SH: Ich bin in Jordanien geboren und habe 16 Jahre lang dort gelebt, seit 2002 wohne ich in Deutschland. Doch ein Teil von mir bleibt im Nahen Osten – die dortigen Katastrophen berühren mich. Ich glaube, als Künstler habe ich die Verantwortung, mich mit den Geschehnissen in der arabischen Welt kompositorisch zu befassen. Die Form des Lamentos habe ich gewählt, um meine Bindung zur arabischen Welt zum Ausdruck zu bringen. Aber mir war auch die spezielle Form wichtig: Das Lamento dauert insgesamt 50 Minuten, aber nur 18 Minuten davon sind die Sängerinnen und Sänger sowie der vorab aufgenommene Chor zu hören. Ich wollte mich kreativ mit der Form der Oper auseinandersetzen. Viele Opernhandlungen entwickeln sich aus dem immergleichen Konflikt: Der Tenor liebt den Sopran und der Bassbariton ist dagegen. Am Ende finden sie sich doch. Das ist hier anders.

EM: Wie geht man an ein solches Stück heran, das so sehr auf den Text fokussiert ist und dennoch die Protagonisten auf der Bühne verhältnismäßig wenig ins musikalische Geschehen einbezieht?

ENSEMBLE MODERN: *›A Wintery Spring‹ is based on texts by Khalil Gibran. What fascinates you about them, Saed?*

SAED HADDAD: *I have read a lot of Gibran's works. He predicted an »Arab Spring« about 100 years ago – which makes his texts highly topical. I also feel a strong connection with Gibran, as his roots are similar to mine: he is Christian and Arab, and he emigrated, yet maintained an emotional tie to the Middle East. Therefore, I found it easy to arrange the three texts in a libretto.*

EM: *Combined, the texts do not form a concrete tale. You do not call your work an opera or a work of musical theatre, but a dramatic lamento. Was this decision determined by the texts you used? It is rather unusual to choose this abstract form for one's first musical theatre work.*

SH: *I was born in Jordan and lived there for 16 years; since 2002 I have lived in Germany. However, part of me remained in the Middle East – the catastrophes there move me. I think that as an artist, as a composer, I have the responsibility to deal with events in the Arab world. I chose the form of the lament to express my connection with the Arab world. However, the specific form was also important to me: the lament lasts 50 minutes all in all, but the singers and the pre-recorded chorus are only heard in 18 of those minutes. I tried to grapple creatively with the form of opera. Many opera tales develop from the ever-same conflict: the tenor loves the soprano, and the bass-baritone objects. In the end, the couple still finds each other. Here, it is different.*

EM: *How do you go about staging a piece that is so strongly focused on the text, yet includes the protagonists on stage relatively little in the musical action?*

CORINNA TETZEL: *Approaching a piece via the text is the normal process for me, no matter whether they are narrative or dramatic texts. The text is the point of departure. It is reflected by the music, and the specific relationship between text and music may offer an idea for the implementation on stage. ›A Wintery Spring‹ has no dramatic action, but there is a dramatic figure: the Writer. The last part, ›Dead are my people‹, reveals that the figures who have appeared thus far, with their vision of a vital Arab nation on the one hand and their bitterness in the face of continuous struggles and stagnation on the other, are fantasies of the »Poet«. In this light, the epic structure of the texts goes back to a very personal and therefore very emotional experience – that of the writer living in exile. »What can an exiled son do for his starving people?« This process is very dramatic and also bridges purely musical sections, where there are no sung passages.*

EM: *So it is a kind of narrative situation after all?*

CT: *Yes, but only in retrospect. First of all, the audience is completely free in his reception, which is very important to me.*

EM: *Saed, you first started exploring the theme of this work in 2014. Since then, much has changed, and the sense of departure felt throughout the Arab world has given way to disenchantment. Has your view of the Arab Spring changed?*

SH: *I knew from the beginning that this struggle for freedom and dignity would have a high price. Unlike the European one, the cultural identity of the Arab world is not based on the individual, but on a culture of tribes. That is a consequence of the geographical location of the Arab countries: the desert is everywhere, making it impossible for the individual to live alone. This tribal tradition has lasted for almost 5,000 years, and that is why democracy does not work in these societies. The current situation in these countries is a catastrophe, but at least the Arab Spring has paved the way for free expressions of opinion outside the Arab world. After leaving the Arab region, many Arabs participate in discussions on the internet, e.g. via YouTube or social media, about religious freedom and their rights. Such discourse is still only possible abroad without being followed by the secret services and police of the authoritarian systems. However, perhaps it is a process; after the French Revolution it also took more than 100 years to establish what we know as Europe today.*

EM: *That sounds like a positive development. Are things not as hopeless, then, as one might think after reading our newspapers here?*

SH: *I am no prophet; I try to be a realist. I have a vision of what the Arab world might look like if the individual took the place of the tribe. The Arab education system has many problems; it is full of one-sided, distorted information. They try to maintain a national Arab tribe, and the subcultures (e.g. Tamazight or the Aramaic and Coptic culture) are ignored. However, it is becoming increasingly possible to find information outside of the school system, and therefore many people are rereading their history. That is part of the revolution: finding one's own roots.*

CT: *And that is exactly the theme of the Writer. He allows us to experience the outbreak and the downfall of the »Revolution« physically: in the beginning, he formulates the utopia of a self-confident Arab people that trusts in its own strength, without fears, without violence. However, the creative process finally plunges him into an existential crisis: by coming to terms with the history of the Arab people, he regains the Arab identity he had lost during his exile – but at the same time, he is increasingly seized by the very fears he decries. Ultimately, he loses his freedom of thought as a writer and his visionary power. The »revolution« breaks down. He sinks into lethargy.*

SH: *Gibran had no vision of the Arab Spring in our current sense. He wanted a nation for Arabs whose country would not be occupied by the Turks. He considered everyone – regardless of nationality – his brother. It is a very positive concept, similar to that of the French Revolution: »All men shall be brothers.« Gibran was full of hope; but unfortunately reality looks different.*

CT: *Gibran's texts are wonderful. They contain a philosophy of life which is compellingly simple and therefore also compellingly effective. It is about respecting and valuing life, about*

CORINNA TETZEL: Die Annäherung an ein Stück über den Text ist für mich der normale Prozess, unabhängig davon, ob es sich um narrative oder dramatische Texte handelt. Der Text ist der Ausgangspunkt. Er wird von der Musik widergespiegelt und aus dem spezifischen Verhältnis von Text und Musik lässt sich eine Idee für die szenische Umsetzung entwickeln. Bei ›A Wintery Spring‹ gibt es keine dramatische Handlung, wohl aber eine dramatische Figur: den Schriftsteller. Im letzten Teil ›Dead are my people‹ offenbart sich, dass die bis zu diesem Zeitpunkt aufgetretenen Figuren – mit ihrer Vision einer kraftvollen arabischen Nation einerseits und mit ihrer Verbitterung hinsichtlich andauernder Kämpfe und Stagnation andererseits – der Fantasie des »Poeten« entspringen. So gesehen ist die epische Struktur der Texte auf eine sehr persönliche und damit sehr emotionale Auseinandersetzung zurückzuführen – nämlich die eines im Exil lebenden Schriftstellers. »What can an exiled son do for his starving people?« (Was kann ein Sohn im Exil für sein hungerndes Volk tun?) Dieser Prozess ist sehr dramatisch und trägt auch über rein musikalische Passagen, ohne direkte Gesangsabschnitte.

EM: Also doch eine Art Erzählsituation?

CT: Ja, aber erst in der Retrospektive. Zunächst hat das Publikum die volle Freiheit in der Rezeption, was mir sehr wichtig ist.

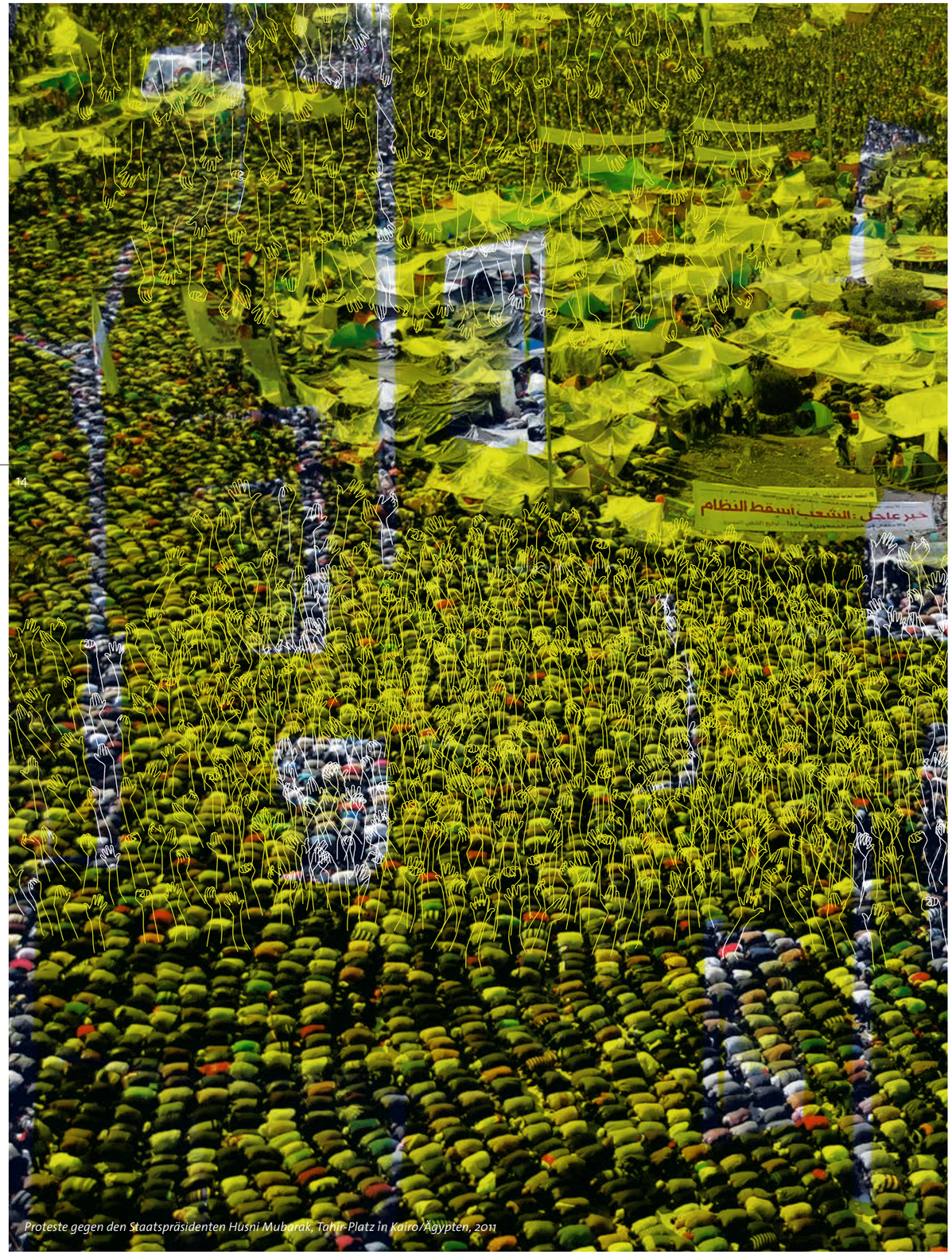
EM: Saed, du hast dich erstmals 2014 mit der Thematik für diese Arbeit beschäftigt. Seither hat sich viel verändert, dem Aufbruch in der arabischen Welt ist Ernüchterung gefolgt. Hat sich deine Sicht auf den Arabischen Frühling verändert?

SH: Ich wusste von Anfang an, dass dieser Kampf um Freiheit und Würde teuer bezahlt werden würde. Die kulturelle Identität der arabischen Welt basiert nicht wie in Europa auf Individuen, sondern auf einer Stammeskultur. Das ist durch die geografische Lage der arabischen Länder bedingt: Die Wüste ist überall und sie macht es dem Individuum unmöglich, allein zu leben. Diese fast 5000 Jahre alte Stammestradition hält bis heute an. Deshalb funktioniert eine Demokratie in dieser Gesellschaft auch nicht. Die aktuelle Lage in den Ländern ist katastrophal, doch zumindest hat der Arabische Frühling den Weg für freie Meinungsäußerungen außerhalb der arabischen Welt bereitet. Nachdem sie den arabischen Raum verlassen haben, diskutieren viele Araber im Internet, z.B. auf Youtube oder in den sozialen Medien, über religiöse Freiheit und ihre Rechte. Noch ist ein solcher Diskurs ohne Verfolgung durch Geheimdienste und Polizei der autoritären Systeme nur im Ausland möglich. Doch vielleicht ist es ein Prozess; auch bei der Französischen Revolution hat es über 100 Jahre gedauert, das zu etablieren, was wir heute als Europa kennen.

EM: Das klingt nach einer positiven Entwicklung. Ist es also doch nicht so aussichtslos, wie man beim Blick in die hiesigen Zeitungen meinen könnte?

SH: Ich bin kein Prophet, ich versuche, Realist zu sein. Ich habe eine Vision, wie die arabische Welt aussehen könnte, wenn das Individuum an die Stelle des Stammes treten würde. Das arabische Bildungssystem hat viele Probleme; es ist voll von einseitigen, verfälschenden Informationen. Es wird versucht, einen nationalen arabischen Stamm zu erhalten, die Subkulturen (wie das Tamazight oder die aramäische, die koptische Kultur) werden ausgeblendet. Allmählich kann man auch außerhalb des schulischen Systems Informationen finden, wodurch die Menschen die Geschichte neu lesen. Das ist Teil der Revolution: die eigenen Wurzeln zu finden.

CT: Und genau das ist auch das Thema des Schriftstellers. Durch ihn erleben wir Ausbruch und Niedergang der »Revolution« leibhaftig mit: Am Beginn formuliert er die Utopie eines selbstbewussten, auf die eigene Stärke vertrauenden arabischen Volkes ohne Ängste, ohne Kämpfe. Doch der Schaffensprozess



Proteste gegen den Staatspräsidenten Husni Mubarak, Tahir-Platz in Kairo/Ägypten, 2011

شعبي هاجم المستبدين
وماتَ ثائراً
فقل أنَّ
...

الثائر: القد كان روحٌ وجسدٌ

opening one's eyes and questioning things, for the obscure clouds our gaze and leads us to wrong assumptions. Gibran places his full faith in the power of the creation, like the Indian mystics. Therefore, images of nature, similes with natural phenomena make up a large part of his poetry. Ultimately, he is always admonishing us to check our insights through action, to translate them into experience: that is what makes this philosophy so concrete to me.

EM: *The texts were originally written in English, but you translated several passages into Arabic yourself. What is the background of this playing with two languages?*

SH: *There were several reasons. The second scene ›My Countrymen‹ is originally in Arabic anyway. I also felt it appropriate to write a lament about the Arab countries at least partially in Arabic. In addition, I have heard several works by European composers in Arabic, and they did not sound good. Even for me as a native speaker, it was a great challenge to make the Arabic language with all its nuances merge with the musical structure. The rhythm of Arabic controls the entire music, especially the voice-leading.*

EM: *Apart from the solo singers, there is also a pre-recorded chorus. What is the idea behind that?*

SH: *To me, it has a mystical element. The chorus is present – yet it is not present at the same time. First, it sings only fragments, then there is a long break and the listener forgets the chorus. Then it returns, and it may not be a surprise, but – in the words of Marcel Proust: »True remembrance comes from the abyss of oblivion«.*

CT: *As a subject, this »absence« of the »present« is, of course, fascinating. Also for the Poet, who constructs references to his homeland, who bears the voices of his countrymen within him, but cannot hear them, since he is not in their presence. What exactly are these voices like? What does this group mean in relation to the individual? How does the individual behave in the absence of the group?*

EM: *Can you tell us anything about Stephanie Rauch's stage sets?*

stürzt ihn schließlich in eine Existenzkrise: Indem er die Geschichte des arabischen Volkes verarbeitet, gewinnt er zwar seine im Exil verlorene arabische Identität zurück – er selbst wird aber zugleich mehr und mehr von den von ihm angeprangerten Ängsten ergriffen. Letztlich verliert er als Schriftsteller seine Gedankenfreiheit und seine visionäre Kraft. Die »Revolution« bricht zusammen. Er versinkt in Lethargie.

SH: Gibran hatte keine Vision vom Arabischen Frühling in unserem Sinne. Er wollte eine Nation für Araber, deren Land nicht durch die Türken besetzt ist. Er dachte an jeden – unabhängig von der Nationalität – als einen Bruder. Es ist ein sehr positives Konzept, ähnlich dem der Französischen Revolution: »Alle Menschen werden Brüder.« Gibran war voller Hoffnung, doch die Realität sieht leider anders aus.

CT: Die Texte von Gibran sind wunderbar. Sie beinhalten eine Lebensphilosophie, die bestechend einfach und damit auch bestechend wirkungsvoll ist. Es geht um die Wertschätzung des Lebens, darum, die Augen zu öffnen, Dinge zu befragen, denn das Verborgene verschleiert den Blick, lässt uns falsche Annahmen machen. Dabei vertraut Gibran ganz der Kraft der Schöpfung, ähnlich den indischen Mystikern. Daher nehmen Naturbilder, Vergleiche mit Naturphänomenen, einen großen Raum in seiner Poesie ein. Letztendlich hält er uns immer an, das Erkannte durch Handeln zu überprüfen, in eine Erfahrung zu überführen: Das macht diese Philosophie für mich so greifbar.

EM: Die Texte sind im Original auf Englisch, du hast aber einige Passagen selbst ins Arabische übersetzt. Was ist der Hintergrund für dieses Spiel mit den beiden Sprachen?

SH: Es gab mehrere Gründe: Die zweite Szene ›My Countrymen‹ ist ohnehin im Original in Arabisch. Auch empfand ich es als passend, ein Lamento über die arabischen Länder zumindest teilweise in arabischer Sprache zu schreiben. Zudem habe ich mehrere Male Werke von europäischen Komponisten in arabischer Sprache gehört, die nicht gut klangen.

CT: *We have developed very concentrated stage sets, leaving space for the figures and the text. It is important to us to allow Gibran's poetry to come across forcefully. That is why we have foregone the traditional hanging of screens for subtitles, instead transporting the texts directly onto the stage. Thus, the audience can take in all the elements – language, figures, music – as a whole. The purely musical passages allow the words to reverberate for a long time.*

EM: *›A Wintery Spring‹ will be performed on a double bill, together with Jan Dismas Zelenka's ›Il serpente di bronzo‹. Corinna, this suggestion – which I love – was yours. How did you hit upon the idea of a baroque composition, of all things?*

CT: *Originally, my idea was to find a piece that resembles Saed's musical idiom – perhaps an Impressionist, French work. Soon, however, I had the feeling that his composition, with its melismatic, interwoven structure, would be better served by a contrast – and thus I came to the baroque. In Zelenka's ›Il serpente di bronzo‹, the flowing, horizontal nature of Saed's music is juxtaposed with a vertical kind of music, with the figured bass as its point of departure. Furthermore, the oratorio is not a genuinely dramatic genre, but has a contemplative character. This presented an interesting structural analogy to ›A Wintery Spring‹ – apart from the fact that the term »lamento« or »lament« was coined largely during the baroque era. In content, there are also connecting elements, for example the motif of the desert: it is a location and a metaphor at the same time.*

EM: *Another connection is forged by the fact that Ensemble Modern – a New Music ensemble – consciously plays Zelenka's music on modern instruments. What do you think about the combination of the two works, Saed?*

SH: *You need a contrast, and I like the thematic similarities very much. I even tried to incorporate a »lamento bass«. Instead of the falling tetrachords, the last scene ›Dead are my people‹ features an ostinato trichord (D – F-sharp – F) in the cello – that is another point of reference ... (smiles.)*

water

الحرية أشرفا من العيش
في الخنوع؟»
فالعمانق للموت وبيده سيف
الحقيقة يحيا للأبد... لأنّ الحياة
أضعف من الموت، والموت
صفحة من صفحة

Selbst für mich als Muttersprachler war es eine große Herausforderung, den Klang der arabischen Sprache mit all ihren Nuancen und die musikalische Struktur in Übereinstimmung zu bringen. Die Rhythmik des Arabischen kontrolliert die ganze Musik, vor allem die Stimmführung.

EM: Neben den Gesangssolisten gibt es auch einen vorab aufgenommenen Chor. Welche Idee steckt dahinter?

SH: Für mich hat das etwas Mystisches. Der Chor ist da – und doch nicht da. Zunächst singt er nur Fragmente, es folgt eine lange Pause und der Hörer vergisst den Chor. Dann setzt er wieder ein, und es ist zwar keine Überraschung, aber – um es mit den Worten Marcel Prousts zu sagen: »Die wahre Erinnerung kommt aus dem Abgrund des Vergessens«.

CT: Als Thema ist diese »Abwesenheit« des »Anwesenden« natürlich sehr spannend. Auch für den Poeten, der Bezüge zu seiner Heimat aufbaut, die Stimmen seiner »countrymen« in sich trägt, sie aber nicht hören kann, da er nicht vor Ort ist. Was genau sind das für Stimmen? Was bedeutet diese Gruppe, die dem Einzelnen gegenübersteht? Wie verhält sich der Einzelne, wenn die Gruppe nicht greifbar ist?

EM: Kannst du schon etwas zum Bühnenbild von Stephanie Rauch verraten?

CT: Wir haben ein sehr konzentriertes Bühnenbild entwickelt, das Raum für die Figuren und den Text lässt. Es ist uns wichtig, der Dichtung Gibrans ihre volle Wirkungskraft zu geben. Deshalb verzichten wir auch auf die traditionelle Hängung von Übertiteln und transportieren die Texte stattdessen direkt in den Bühnenraum. Das Publikum kann dadurch alle Elemente – Sprache, Figuren, Musik – als Ganzes erfassen. Durch die vielen rein musikalischen Abschnitte kann man den Worten auf diese Weise sehr lange nachsinnen.

***CT:** I consider Zelenka's piece a »formal lament«, something strict and in accordance with the system; Saed's composition, on the other hand, is a living lament about individual emotion and constant exploration, with the goal of discovering and learning new things. »Knowledge is a light, enriching the warmth of life, and all may partake who seek it out«, as Gibran writes.*

Christian Fausch, Artistic and General Manager of Ensemble Modern, spoke to Saed Haddad and Corinna Tetzel.

EM: ›A Wintery Spring‹ wird als Doppelabend zusammen mit Jan Dismas Zelenkas ›Il serpente di bronzo‹ aufgeführt. Corinna, der Werkvorschlag – den ich wunderbar finde – kam von dir. Wie kamst du ausgerechnet auf eine Barockkomposition?

CT: Zu Anfang gab es die Idee, ein Stück zu finden, an das Saeds Klangsprache anknüpft – vielleicht ein impressionistisches, französisches Werk. Doch bald hatte ich das Gefühl, dass seine Komposition in ihrer melismatisch-verwobenen Textur durch einen Kontrast besser zur Geltung kommt – so gelangte ich zum Barock. Mit Zelenkas ›Il serpente di bronzo‹ steht dem Fließenden, Horizontalen von Saeds Musik eine vertikale, vom Generalbass her gedachte Musik gegenüber. Hinzu kommt, dass das Oratorium auch keine genuin dramatische Gattung ist, sondern kontemplativen Charakter hat. Damit ergab sich für mich eine interessante strukturelle Analogie zu ›A Wintery Spring‹ – abgesehen davon, dass der Begriff »Lamento« maßgeblich im Barockzeitalter geprägt wurde. Und auch inhaltlich gibt es Verbindungen, das Motiv der Wüste beispielsweise: Sie ist Ort und Metapher zugleich.

EM: Eine Verbindung wird ja auch dadurch geschlagen, dass das Ensemble Modern – als Ensemble für Neue Musik – Zelenkas Musik bewusst auf modernen Instrumenten spielt. Wie siehst du die Kombination der beiden Werke, Saed?

SH: Man braucht einen Kontrast und die thematische Ähnlichkeit finde ich sehr gut. Ich habe sogar versucht, einen »Lamento-Bass« einzubauen. Anstelle der fallenden Tetrachorde gibt es in der letzten Szene ›Dead are my people‹ einen ostinaten Trichord (d – fis – f) im Cello – also auch hier ein Bezug ... (schmunzelt).

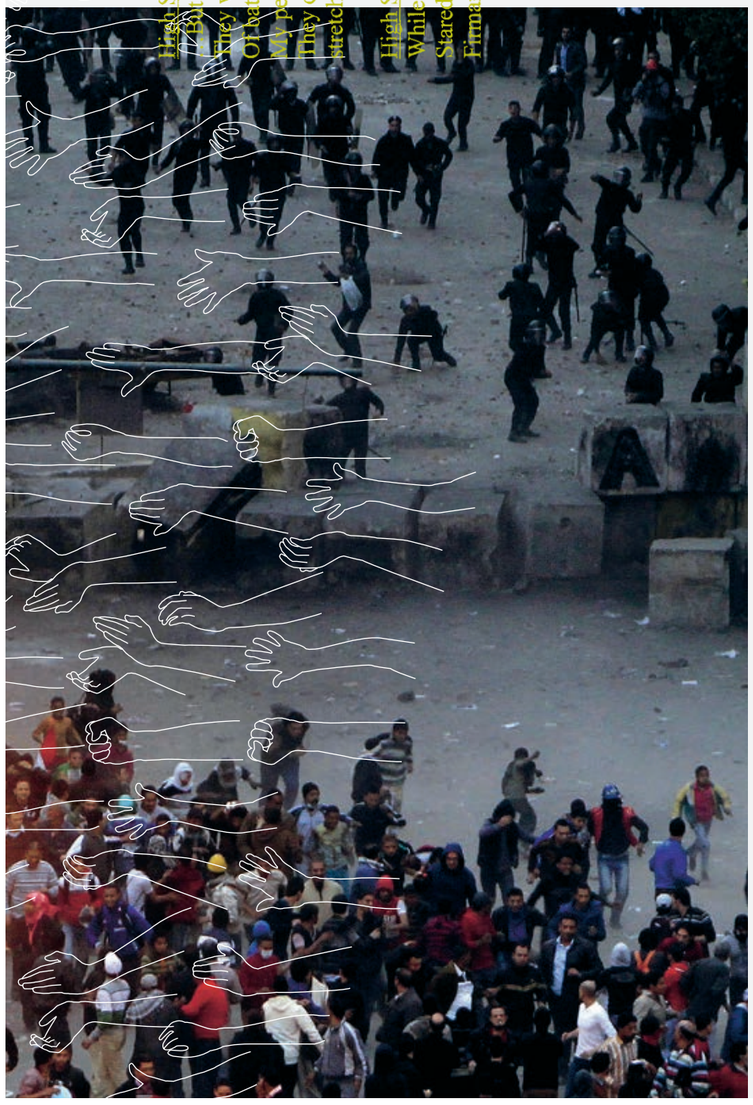
CT: Zelenkas Stück betrachte ich als »formales Lamento«, etwas Strenges, Systembejahendes; Saeds Komposition ist demgegenüber ein lebendiges Lamento, bei dem es um die individuelle Empfindung und ständige Auseinandersetzung geht, mit dem Ziel, Neues zu entdecken und zu erfahren. »Knowledge is a light, enriching the warmth of life, and all may partake who seek it out« (Wissen ist Licht, das die Wärme des Lebens anreichert, und alle, die es suchen, dürfen daran teilhaben), schreibt Gibran.

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

High Soprano & Pre-recorded Choir:
But my people did not die as rebels;
They were not killed in the field
Of battle…
My people died on the cross…
They died while their hands
stretched toward East and West,

High Soprano & Pre-recorded Choir:
But my people did not die as rebels;
They were not killed in the field
Of battle…
My people died on the cross…
They died while their hands
stretched toward East and West,

High Soprano:
While the remnants of their eyes
Stared at the blackness of the
Firmament…



Proteste gegen den Staatspräsidenten Husni Mubarak, Nähe Tahir-Platz in Kairo/Ägypten, 2013

Termine

22.02. | 24.02. | 26.02. | 01.03. | 04.03. | 05.03.2018
19.30 Uhr, Frankfurt am Main,
Bockenheimer Depot

08.04.2018, 20 Uhr
Köln, Kölner Philharmonie
(konzertante Aufführung)

Saed Haddad: A Wintery Spring (Ein winterlicher Frühling) – Dramatisches Lamento in drei Szenen. Libretto von Gibran Khalil Gibran. Edition und Übersetzung ins Arabische: Saed Haddad (2015/16) (Uraufführung)
Jan Dismas Zelenka: Il serpente di bronzo (Die bronzene Schlange) zwv 61 – geistliche Kantate. Text von Stefano Benedetto Pallavicini (1730)
Ensemble Modern
Franck Ollu, Dirigent | **Alison King,** Sopran (A Wintery Spring) | **Deanna Pauletto,** Alt (A Wintery Spring) | **Brandon Cedel,** Bassbariton (A Wintery Spring / Il serpente di bronzo) | **Judita Nagyová,** Sopran (Il serpente di bronzo) | **Cecelia Hall,** Mezzosopran (Il serpente di bronzo) | **Dmitry Egorov,** Countertenor (Il serpente di bronzo) | **Michael Porter,** Tenor (Il serpente di bronzo) | **Corinna Tetzel,** Regie | **Stephanie Rauch,** Bühnenbild | **Wojciech Dziedzic,** Kostüme | **Marcel Heyde,** Licht | **Mario Spiegel,** Video | **Zsolt Horpácsy,** Dramaturgie

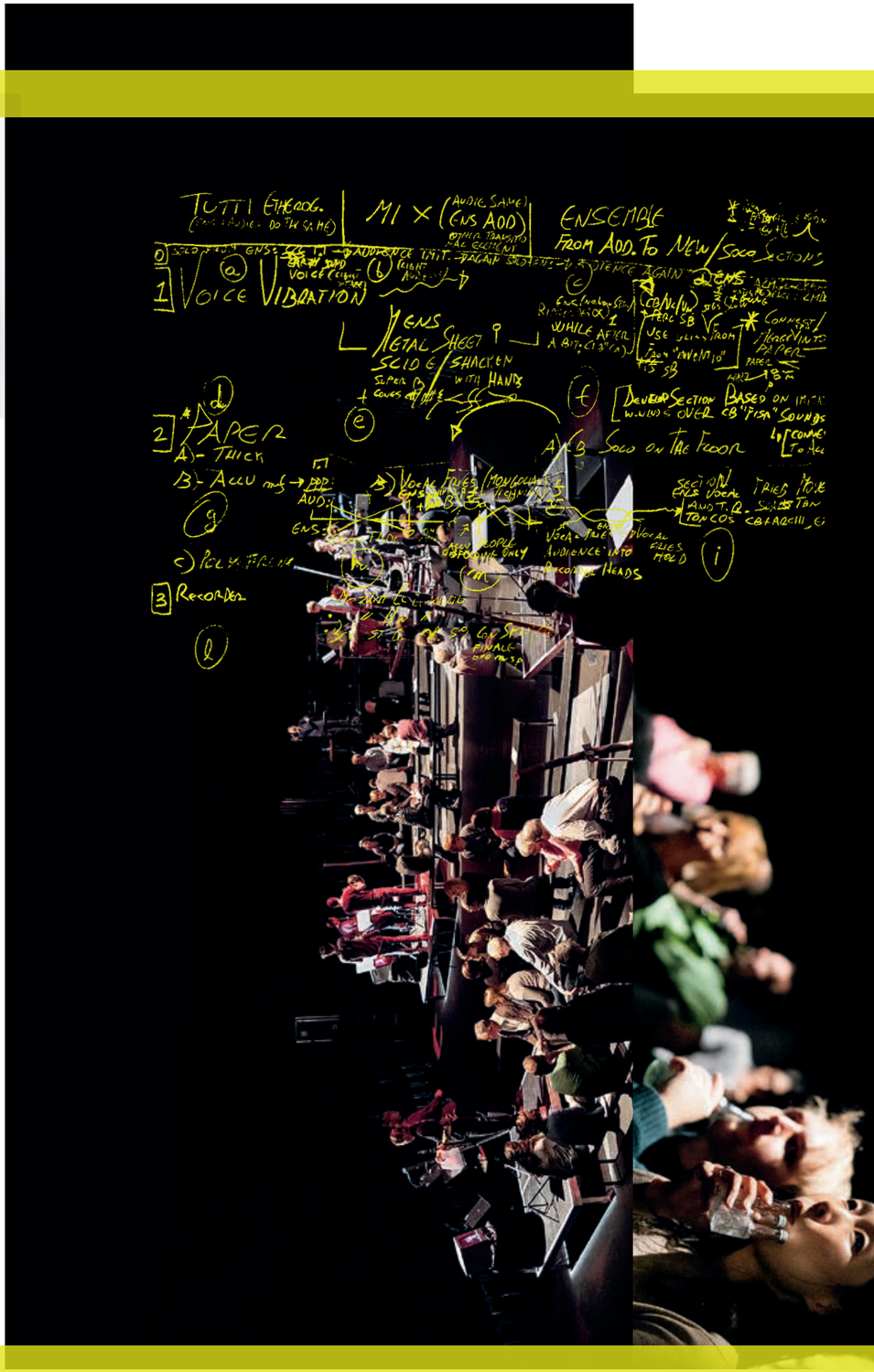
Kompositionsauftrag (A Wintery Spring) und Koproduktion von Ensemble Modern und Oper Frankfurt. Gefördert durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst und die Kulturstiftung des Bundes.

Oscar Bianchi

Philip Venables

CONNECT – Das Publikum als Künstler

Das Publikum als Künstler? Bei ›CONNECT‹ wird das Publikum zum essenziellen Teil des musikalischen Geschehens, Hierarchien zwischen Publikum und Interpreten werden hinterfragt und aufgelöst. Die europaweite Initiative ›CONNECT‹, ermöglicht durch die Art Mentor Foundation Lucerne, wurde 2016 in Kooperation vier führender Ensembles zeitgenössischer Musik – Ensemble Modern, London Sinfonietta, Asko|Schönberg und Remix Ensemble – ins Leben gerufen und erstmals durchgeführt. Für 2018, in der zweiten Auflage des Projekts, ergingen die Kompositionsaufträge an den britischen Komponisten Philip Venables und den italienisch-schweizerischen Komponisten Oscar Bianchi. In Frankfurt sind die interaktiven Auftragskompositionen am 22. April 2018 im Frankfurt LAB mit dem Ensemble Modern als Deutsche Erstaufführung bzw. Uraufführung zu erleben. Während Philip Venables das Publikum zu Kandidaten einer TV-Show macht und mit seinem politisch brisanten Stück ›The Gender Agenda‹ traditionelle Geschlechterrollen auflöst, bezieht Oscar Bianchi das Publikum als Klangerzeuger mit ein. Das Ensemble Modern stellte den beiden Komponisten 10 Fragen zur Herangehensweise an die Aufträge, zum Einbezug des Publikums sowie zu ihren Erwartungen an dieses außergewöhnliche Projekt.



CONNECT, 2016

›connect – das Publikum als Künstler‹ lautet der Titel des Projekts. Die Grenzen zwischen Interpret und Zuhörendem verschwimmen. Was bedeutet das für Ihre Rolle als Komponist? Was hat Sie an dem Projekt interessiert?

VENABLES: Mein Ansatz war eher, mir den Untertitel als »das Publikum als Motiv« anstelle von »als Künstler« vorzustellen. Ich bin schon lange ein Fan von kollaborativem Theater, das mit dem Publikum interagiert, also Theatererlebnisse schafft, in denen Zuschauer zu Protagonisten des Dramas werden. Da ich mich auch sehr für politisch engagierte Musik und Musiktheater interessiere, bringe ich hier Elemente aus beiden Bereichen zusammen. Ich möchte wissen, was das Publikum zum Thema Gender in der heutigen Gesellschaft denkt, und daraus ein unterhaltsames, ansprechendes, interaktives Stück machen.

BIANCHI: In der jüngeren Vergangenheit arbeitete ich u.a. an Musiktheaterwerken, an denen nicht exklusiv professionelle Musiker (sondern auch z.B. Tänzer oder Schauspieler) beteiligt waren. Hier begegnete mir die Notwendigkeit, von »Nicht-Profis« die Produktion von Lauten und musikalischen Inhalten zu verlangen, die sowohl hochwertig (wie es meine eigenen Maßstäbe als zeitgenössischer Komponist verlangen) wie auch dramaturgisch wertvoll sind. Damit fällt das Projekt ›CONNECT‹ in eine Zeit, in der ich ohnehin meine Rolle als Komponist in solchen besonderen Kontexten untersuchen und neu definieren möchte – sprich: in solchen performativen Umfeldern, in denen die Protagonisten, die Klang produzieren, nicht nur professionelle Musiker sind, sondern auch das allgemeine Publikum – und ich mich davon auch inspiriert fühle.

Arbeiten Sie während des Kompositionsprozesses mit den vier Ensembles zusammen? Wenn ja, wie?

V: Momentan arbeite ich vor allem mit der London Sinfonietta zusammen, um die technische Seite des Projekts zu klären. Ich hoffe bald mit den »Moderatoren« der jeweiligen Ensembles zu arbeiten, sobald diese feststehen, und mit ihnen Texte zu erschaffen, die zu ihnen passen. Jeder Moderator soll genug Freiraum haben, seine eigene Persönlichkeit und seinen eigenen Humor im Stück zu entfalten.

B: Ja, auf jeden Fall. Obwohl alle vier Ensembles letztlich dasselbe Stück aufführen, werden einige Faktoren zu sehr unterschiedlichen Erfahrungen führen. Es ist dabei nicht irrelevant, dass die Aufführungsorte sehr unterschiedlich sein werden: von einer »Black Box« (Frankfurt LAB) über hybride Orte (Muziekgebouw Amsterdam) bis zu traditionellen Konzerthallen (Casa da Música, Porto). Jedes Ensemble hat seine eigene Herangehensweise an spezielle Projekte wie dieses.

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

V: ›The Gender Agenda‹ ist eigentlich eine Fernsehspielshow oder eine »Talkshow«. Wir werden Publikumsmitglieder einladen, auf der Bühne an Aktivitäten teilzunehmen, etwa an Ratespielen und Interviews. Vielleicht machen wir auch Publikumsbefragungen im Saal. Es wird auch einen Sprechchor von Freiwilligen geben, der während der Aufführung eine besondere Rolle spielt, um das Publikum zum Mitmachen zu animieren.

B: Um dem Publikum eine nicht nur ornamentale Funktion zu geben, entschied ich mich, das Publikum selbst zum Herzstück der Aufführung zu machen. Sowohl der musikalische Inhalt wie auch die Strukturen liegen zeitweise in der Verantwortung des Publikums. Zusammen mit den Musikern wird das Publikum auch körperlich Teil eines größeren Kreises von Aufführenden, die unterschiedliche Phasen der Veranstaltung artikulieren werden, sodass die zwei Hauptgruppen – Musiker und Publikumsmitglieder – Teil des Universums des jeweils anderen werden, sowohl durch die Art, in der sie musikalisches Material »auslösen«, wie auch darin, wie sie dieses Material artikulieren – sei es allein, als einzelne Gruppe oder gemeinsam.

Wie wird das Publikum vorbereitet?

V: Vor der Aufführung werden wir mit den Freiwilligen des Sprechchors Workshops machen. Dabei proben wir den Sprechchor-Teil der Musik und üben außerdem mit einem Teil der Freiwilligen Techniken ein, wie sie die Zuhörer während der Show für verschiedene Aktivitäten rekrutieren können. Zudem gibt es ein Warm-up mit dem Moderator, ähnlich wie im Fernsehstudio.

CONNECT – The Audience as Artist

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

The audience as artist? ›CONNECT‹ turns the audience into an essential part of the musical action; hierarchies between audience and performers are questioned and dissolved. The pan-European initiative CONNECT enabled by the Art Mentor Foundation Lucerne, was initiated and first implemented in 2016 as a cooperation between four leading contemporary music ensembles – Ensemble Modern, London Sinfonietta, Asko|Schönberg and Remix Ensemble. In 2018, for the project's second edition, works were commissioned from the British composer Philip Venables and the Italian-Swiss composer Oscar Bianchi. In Frankfurt, the interactive commissioned compositions will be performed by Ensemble Modern as German resp. world premieres at the Frankfurt LAB on April 22, 2018. While Philip Venables turns the audience into candidates of a TV show and countermands traditional gender roles with his politically charged piece ›The Gender Agenda‹, Oscar Bianchi includes the audience among the sound producers for his piece. Ensemble Modern asked the two composers ten questions about their approach to these commissions, audience participation and their expectations of this extraordinary project.

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

VENABLES: *My approach has been to think of the tagline as »the audience as subject« rather than »artist«. I've long been a fan of devised theatre that interacts with the audience, making theatre using members of the audience as players in the drama. I'm also very interested in politically engaged music/theatre, so I bring elements from both areas together here. I want to know what the audience thinks about the issue of gender in today's society, and make a fun, engaging, interactive piece out of it.*

BIANCHI: *I have recently worked, among other projects, on musical theatre works involving not only professional musicians (e.g. dancers or actors). Here I have been exposed to the necessity of requiring »non-professionals« to produce sounds and music content which had to be both valuable (in keeping with my own standards as a contemporary composer) and dramaturgically worthy. Thus, the project ›CONNECT‹ came exactly at a moment when I would like to further explore and redefine my role as a composer – within such performative spaces in which the protagonists producing sound are not only professional musicians, but also the general audience – and in turn being inspired by it.*

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

V: *At the moment I've mainly been working with the London Sinfonietta to nail down the technical side of the project. I hope soon to be working in collaboration with the »hosts« for each ensemble, so that we can create texts that suit them. Each host should have enough room to bring their own personality and humour to the piece.*

B: *Yes, definitely. Although all four ensembles ultimately perform the same piece, several factors will make it a very different experience. It is not irrelevant in this context that the locations will be very different: from »black boxes« (Frankfurt Lab) via hybrid spaces (Muziekgebouw Amsterdam) to traditional concert halls (Casa da Música, Porto). Each ensemble has in fact its own way of approaching special projects like this.*

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

V: *›The Gender Agenda‹ is essentially a TV game show or »talk show«. So we will be inviting members of the audience to participate in activities, quizzes, or interviews on stage. We might also do some voxpop with the audience in their seats. We will also involve a »sprechchor« of volunteers, which will have a special role during the performance in reaching out to the audience and getting it to participate.*

CONNECT, 2016

B: Bei vorangehenden Workshops wird das Publikum die Gelegenheit haben, mit dem Ensemble unterschiedliche Formen des Musizierens zu erlernen und einzuüben: vom Gebrauch der Stimme (nicht unbedingt im rein vokalen Sinne) bis zum Spiel mit Alltagsgegenständen oder auch zum »Herumspielen« mit den Kopfstücken von Blockflöten. Neben dem Einüben und der Vorbereitung des Stücks werden wir mit dem Publikum die Erfahrung teilen, dass Musizieren eigentlich viel mehr ist als sich mit Tonhöhen und Dynamik auseinanderzusetzen – dass es ein performativer Akt ist, eine Lebensdimension, die gelegentlich von einer haptischen Erfahrung zu »inneren« Dimensionen fortschreitet, wobei es um Kraft, Verwurzelung und auch um Humor und Leichtigkeit geht.

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

V: Es wird einer TV-Talkshow sehr ähnlich sein: Der Rahmen des Stücks bzw. der Spielshow ist von vornherein festgelegt, aber der Inhalt – worüber diskutiert wird, welche Meinungen sich dabei herauskristallisieren, etc. – kommt größtenteils aus dem Publikum. Das musikalische Material wird während der Aufführung relativ festgelegt sein, aber wir werden Live-Video-Feeds verwenden, die die Zuschauer so zeigen, wie sie am Abend der Vorstellung im Saal sitzen – wiederum ganz wie bei einer Fernsehsendung.

B: Ich arbeite an einem kompositorischen und formalen Modell, das alle Protagonisten, das Publikum und das Ensemble, einbezieht. Während einer quasi-ständigen Aufführung werden die Ensemblemusiker ebenfalls Teil des Publikums, indem sie spielen, was vom Publikum verlangt wird, während sie sich punktuell hin zu instrumentalerem und/oder individuellerem Spiel »emanzipieren« und dabei das Publikum in einem Crossfade übertönen oder sich völlig davon loslösen. Auf diese Art werden sowohl das Klangmaterial, das seinen Ursprung häufig in der Aktivität des Publikums hat (oder im gemeinsamen Spiel von Publikum und Ensemble), als auch der formale Apparat nahtlos verwoben mit Instrumental- und Ensemblespiel.

Wie gehen Sie mit dem Faktor des Ungewissen – der Unberechenbarkeit des Publikums – in Ihrer Komposition um?

V: Ich glaube, dass das unbekannte Element das Spannendste daran ist. Man weiß einfach nicht, wie ein bestimmter Zuschauer auf eine bestimmte Frage oder Aufgabe reagiert: Mal wird die Reaktion nicht so spannend sein, mal sehr unterhaltsam oder überraschend. Das Spannende ist, dass das alles live passiert und alle Zuschauer das wissen.

B: *In order to avoid giving the audience any kind of ornamental function, I decided to make the audience itself the centrepiece of the performance. Both musical content and structures will be the audience's responsibility at times. Together with the musicians, the audience will also be physically part of a larger body of performers which will articulate different phases of the event, so that the two main instances – musicians and audience members – will be part of each other's universe, both through the means of »triggering« musical material and by articulating such material, whether alone, as an individual group or together.*

How do you prepare the audience?

V: *Before the performance we will have some workshops with the sprechchor volunteers. During these we will rehearse the sprechchor part in the music, and we will also workshop some volunteers on techniques to recruit audience members for various activities during the show. We will also have an audience warm-up with the host, just like a warm-up for a TV show in the studio.*

B: *Within the pre-performance workshops, the audience will have the chance to learn and practice different ways of making music with the ensemble: from using the voice (not in a strictly vocal sense) to playing with everyday objects or »fooling around« with recorder heads. Besides practicing and preparing the piece, we will share with the audience that music-making is, in fact, much more than dealing with pitches and dynamics, but a performative act, a life dimension that occasionally moves from tactile experience to »inward« dimensions, involving strength, rootedness as well as humour or lightness.*

How much can the audience influence the work? What is the ratio between predetermined elements and those the audience may influence?

V: *This will be much like a TV talk show too, in that the framework of the piece respectively the game show is fixed in advance, but the content – what is discussed, what opinions emerge, etc – will very much come from the audience. The musical material will be relatively fixed during the show, but we will use live video feeds which will show the audience as they are in the room on the night – again, just like a TV show.*

B: *I'm working on a compositional and formal model that aims to embrace and celebrate all the protagonists, audience and ensemble. Throughout a quasi-continuous performance, Ensemble musicians will be also part of the audience in performing what the audience has been asked to, while punctually »emancipating« towards more instrumental and/or individual play, both cross-fading*

Dadurch wachsen Anspannung und Erwartungshaltung im Publikum während des Stücks, und das ist faszinierend zu beobachten.

B: Die Unberechenbarkeit und die Standarddefinition einer musikalischen Partitur stehen in ziemlichem Widerspruch. Daher arbeite ich an einem Notationssystem, das all dies berücksichtigt. Manche Teile werden so notiert wie in einem Skript zum Beispiel für ein Schauspiel.

Was wäre, wenn das Publikum die Interaktion verweigern würde?

V: Wir haben Strategien, die sicherstellen, irgendeine Reaktion aus dem Publikum zu bekommen; und vieles davon hat damit zu tun, wie wir die Zuschauer ermuntern, auf die Bühne zu kommen. Bei dieser Frage lasse ich mich gerade von Sarah Thom von der ausgezeichneten englisch-deutschen Theatergruppe Gob Squad beraten. Die Gruppe besteht aus Experten für die Arbeit mit dem Publikum und für interaktive Stücke.

B: Dann gäbe es kein Stück, da dieses Werk auf der Mitwirkung des Publikums beruht.

Ihr Stück wird in kurzer Folge in vier europäischen Städten aufgeführt. Vermuten Sie, dass das Publikum aufgrund unterschiedlicher kultureller Herkunft und Hörerfahrungen auch unterschiedlich agiert und reagiert?

V: Ja, das erwarte ich bis zu einem gewissen Grad schon. Ich glaube, es hängt vor allem von der finalen Fragestellung oder Aufgabe für das Publikum ab. Ein wenig kommt es auch auf den Moderator für die jeweilige Vorstellung an, da dessen Auftreten und Stil den Grundton der Aufführung beeinflussen werden. Wir hoffen also, dass unsere Moderatoren eine Menge Energie und Humor mit auf die Bühne bringen.

B: Absolut. Ich erwarte, dass das, was in einem Land witzig erscheint, in einem anderen als schrecklich ankommt und umgekehrt. Aber das macht es ja interessant, nicht wahr?

Welche Erwartungen haben Sie an die Aufführungen? Unterscheiden sich Ihre Erwartungen von denen bei einem herkömmlichen Konzert?

V: Nein, ich glaube, meine Erwartungen sind nicht anders als bei meinen konventionelleren Werken. Ich versuche immer, meine Arbeiten ansprechend, packend und spannungsreich zu gestalten – egal, ob sie interaktiv angelegt sind oder nicht. Auf gewisse Art sollte jede Form von Musik für das Publikum »ansprechend« sein, denn wie sollte sie sonst kommunizieren? Mein Ziel für jedes Stück ist, dass das Publikum Teil des Dramas wird.

the audience and fully emancipated from it. This way both the sound material, whose origin is often to be found in the audience's doings (or audience and ensemble playing the same material), and the formal apparatus will be organically interwoven with instrumental play and ensemble performance.

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

V: *I think the unknown element is the most exciting part of it. You never know how a particular audience member is going to react to a given question or task: sometimes the reaction might not be that interesting, sometimes it might be very entertaining or surprising. The exciting part is that it is live, it is unknown, and everyone watching knows that. It really increases the tension and expectation in the audience during the piece, which is really exciting to watch.*

B: *Unpredictability and the standard definition of a musical score form somewhat of an antithesis. I'm therefore working on a notational system that will take all of this into account. Some parts will be notated as they would be in a script, e.g. for a play.*

What would happen if the audience refused to interact?

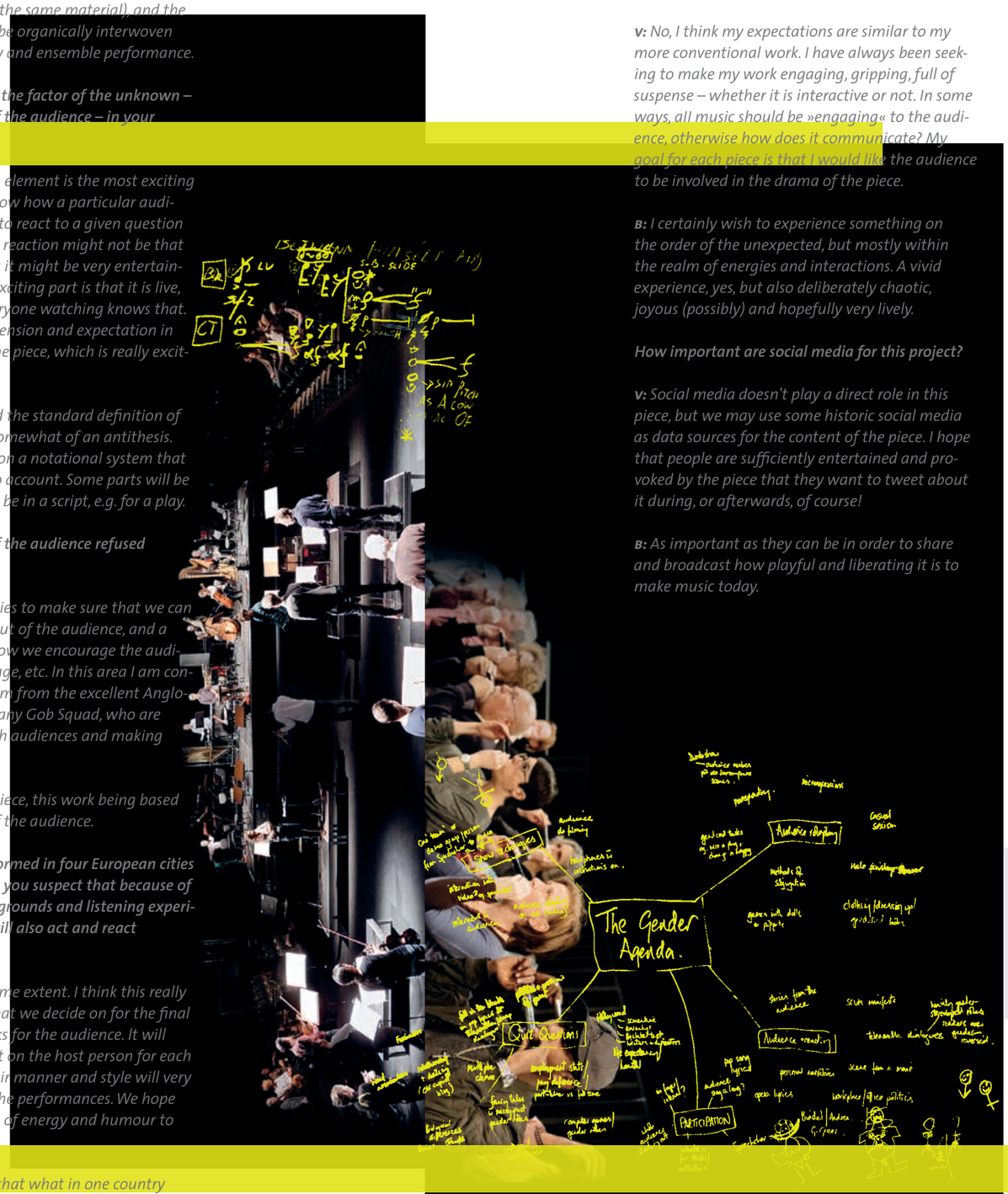
V: *We will have strategies to make sure that we can get some interaction out of the audience, and a lot of it is to do with how we encourage the audience to come up on stage, etc. In this area I am consulting with Sarah Thom from the excellent Anglo-German theatre company Gob Squad, who are experts in working with audiences and making interactive pieces.*

B: *There would be no piece, this work being based on the participation of the audience.*

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

V: *Yes, I expect so, to some extent. I think this really depends on exactly what we decide on for the final set of questions or tasks for the audience. It will also depend somewhat on the host person for each performance, since their manner and style will very much set the tone of the performances. We hope to have hosts with lots of energy and humour to bring to the stage.*

B: *Absolutely, I expect that what in one country might seem hilarious might be perceived as hideous in others, and vice versa. But that's the interesting part of it, isn't it?*



CONNECT, 2016

What do you expect of the performances? Do your expectations differ from those you would have of a traditional concert?

V: *No, I think my expectations are similar to my more conventional work. I have always been seeking to make my work engaging, gripping, full of suspense – whether it is interactive or not. In some ways, all music should be »engaging« to the audience, otherwise how does it communicate? My goal for each piece is that I would like the audience to be involved in the drama of the piece.*

B: *I certainly wish to experience something on the order of the unexpected, but mostly within the realm of energies and interactions. A vivid experience, yes, but also deliberately chaotic, joyous (possibly) and hopefully very lively.*

How important are social media for this project?

V: *Social media doesn't play a direct role in this piece, but we may use some historic social media as data sources for the content of the piece. I hope that people are sufficiently entertained and provoked by the piece that they want to tweet about it during, or afterwards, of course!*

B: *As important as they can be in order to share and broadcast how playful and liberating it is to make music today.*

B: Ich wünsche mir jedenfalls, dass ich etwas Unerwartetes erlebe, aber größtenteils auf dem Gebiet der Energien und Interaktionen. Eine intensive Erfahrung, ja, aber auch absichtlich chaotisch, (möglicherweise) freudig und hoffentlich sehr lebendig.

Wie wichtig sind die sozialen Medien für dieses Projekt?

V: Die sozialen Medien spielen in diesem Stück keine direkte Rolle, aber vielleicht nutzen wir einige historische soziale Medien als Quelle für den Inhalt des Stücks. Ich hoffe, dass die Leute sich von dem Stück ausreichend unterhalten und provoziert fühlen, sodass sie währenddessen darüber tweeten möchten – oder natürlich hinterher!

B: So wichtig wie möglich: um zu teilen und publik zu machen, wie spielerisch und befreiend Musizieren heute ist.

Termin

22.04.2018, 18 Uhr
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB
CONNECT – The Audience as Artist
Oscar Bianchi: Neues Werk (2018) (Uraufführung)
Philip Venables: The Gender Agenda (2018) (Deutsche Erstaufführung)
Ensemble Modern
Jonathan Stockhammer, Dirigent
Gayle Tufts, Moderation (The Gender Agenda)
Norbert Ommer, Klangregie
Matthias Rieker, Licht

CONNECT ist eine Initiative ermöglicht durch ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE in Zusammenarbeit mit London Sinfonietta, Ensemble Modern, Asko|Schönberg und Remix Ensemble Casa da Música. Das Projekt wird wissenschaftlich begleitet durch das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt.

Aktiv teilnehmen?
In der Woche vor dem Konzert bieten wir Workshops mit dem Ensemble Modern und den Komponisten für interessierte Publikumsmitglieder an. Infos und Anmeldung unter
www.ensemble-modern.com/connect

connect
THE AUDIENCE AS ARTIST

Christian Hommel, Dietmar Wiesner, Eva Böcker, Giorgos Panagiotidis, Hermann Kretzschmar, Jaan Bossier, Jagdish Mistry, Johannes Schwarz, Megumi Kasakawa, Michael M. Kasper (v.l.n.r. und o.n.u.)

Porträtserie von Barbara Klemm

von Ueli Wiget

Sehr gut erinnere ich mich an die erste bewusste Begegnung mit der Arbeit von Barbara Klemm anlässlich einer Kabinettsausstellung 1991 im damals neuen MMK.

Fast en passant hält sie präzise Momente unserer Existenz auf ihren Bildern fest – inszeniert ohne jegliche Inszenierung:

_die wohltuend autoleere Leipziger Altbaustraße mit Oma und Straßenlaterne
_die Batterie weißer Kirmesschwäne vor dunklen Plattenbauten
_eine verbotene Wagenwäsche am Offenbacher Mainufer
_schwatzende Deschurnajas in der Leningrader Eremitage
_Rheingau-Weinbäuerinnen zwischen Rebstöcken bei der Pause
_Radfahrer im Todesstreifen der gewesenen Zonengrenze
_ein schon fast Troika-schnelles Pferdegespann vor haltenden Ladas inmitten Kattowitz'

Wir werden hier Zeugen unseres Seins auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, von Barbara Klemm empathisch geführt: Diese Vergangenheit hat in allen Bildern eine menschliche Wärme. Dazu kommt ihre Kunst, das Medium Schwarz-Weiß als stets wechselnde Farbigkeit des Bildinhaltes zu suggerieren bzw. zu definieren: das warme Licht der Szenen in der Landschaft gegenüber dem extremen, harten Schwarz-Weiß-Kontrast bei Politikerbildern.
Linda Reisch, Freundin von Barbara Klemm und dem Ensemble Modern und ehemalige Frankfurter Kulturdezernentin, regte diese einzigartige Porträtserie an, die nun vollständig vorliegt; wiederum eine spontane Momentabbildung von uns zwanzig Musikerindividuen, geeinigt und »geadelt« durch den Barbara-Klemm-Stil: in seiner Homogenität ein geradezu ideales Gruppenbild.

Barbara Klemm, vielen Dank hierfür!

Portrait Series by Barbara Klemm

by Ueli Wiget

I remember my first conscious encounter with Barbara Klemm's work very well: at a cabinet exhibition at the Museum of Modern Art in Frankfurt in 1991, newly opened at the time.

Almost in passing, she captures precise moments of our existence in her pictures – staged without any trace of staging:

_the pleasantly car-free street of pre-war buildings in Leipzig, with grandmother and streetlight
_the bevy of white funfair swans in front of dark pre-fabricated buildings
_an illicit car-wash on the bank of the Main in Offenbach
_gossiping »deshurnayas« (attendants) at Leningrad's Eremitage
_vintners taking a break in the Rheingau in their vineyards
_cyclists on the death strip of the former inner-German border
_a team of horses, travelling almost at the speed of a troika, in front of stopped Ladas in the centre of Katowice

Her images turn us into witnesses to our own existence on both sides of the Iron Curtain, empathetically led by Barbara Klemm: this past has a human warmth in all her pictures. Then there is her art of suggesting/defining the medium of black-and-white as the continuously changing colours of the picture's content: the warm light of scenes set in a natural landscape, as opposed to the extreme and harsh black-and-white contrasts in her images of politicians.
Linda Reisch, a friend of Barbara Klemm and Ensemble Modern and the former head of Frankfurt's Department of Culture, suggested this unique series of portraits, which is now complete; once again it is a spontaneous collection of the twenty individual musicians we are, united and »ennobled« in Barbara Klemm style: in its homogeneity, this is an almost ideal group portrait.

Thank you for this, Barbara Klemm!

Saar Berger, Sava Stoianov, Valentin Garvie, Ueli Wiget, Norbert Ommer, Paul Cannon, Rainer Römer, Rumi Ogawa, Uwe Dierksen (v.l.n.r. und o.n.u.)

PLAYSONIC

Festival für Spiel und Musik

A Festival of Games and Music

»Spielend hören und hörend spielen« lautet das Motto des PLAYSONIC Festivals, das Raum für Unwägbarkeiten und Überraschungen bietet. Vom 25.–27. Mai 2018 erleben Besucherinnen und Besucher in der Alten Oper Frankfurt und ihrem urbanen Umfeld ein facettenreiches Programm aus musikalischen Spielen und spielerischen Musikformen. Impulsgeber des Festivals der Alten Oper Frankfurt, des Ensemble Modern und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main – initiiert und gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung – sind die Kuratoren Josa Gerhard und Sebastian Quack vom Künstlernetzwerk ›Invisible Playground‹: »Wir möchten gerne die Regeln lockern, wie man Musik interpretiert oder hört. Es geht natürlich auch darum, wie das Publikum über spielerische Verfahren die Musik mitgestalten kann.« Im Zentrum des Festivals stehen vier Arbeiten, die von interdisziplinären Fokus-Teams aus Komponisten, Spieledesignern und Künstlern einer jeweils dritten Sparte für das Festival neu entwickelt werden: ein abendfüllendes Ensembleformat, ein intimes Kammermusikformat, eine installative und eine Arbeit im öffentlichen Raum. Ergänzt wird das Programm durch eine Vielzahl Experimente, Workshops und Gesprächsrunden. Dabei erschließen sich die Künstler neue Klangräume, das Publikum erschließt sich neue Wege, Musik zu hören. PLAYSONIC legt einen Schwerpunkt auf den Prozess des Austauschs und spielerischen Experimentierens. Im Januar 2018 treffen das Ensemble Modern und weitere Musiker, Komponisten, Spieledesigner und Testspieler in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main für einen mehrtägigen Game Jam aufeinander, bei dem gemeinsam gespielt, diskutiert und entwickelt wird.

www.playsonic.de

»Spielend hören und hörend spielen« (Playful listening and listening while playing) is the motto of the PLAYSONIC Festival, which offers space for imponderables and surprises. From May 25–27, 2018, visitors to the Alte Oper Frankfurt and its urban surroundings will experience a diverse programme of musical games and playful musical forms. The curators Josa Gerhard and Sebastian Quack of the artist network ›Invisible Playground‹ are the initiators of this festival, presented by the Alte Oper Frankfurt, Ensemble Modern and the Frankfurt am Main Academy of Music and Performing Arts, and initiated and supported by the Deutsche Bank Foundation. In the curators' words, »We would like to loosen the rules of how to interpret or listen to music. Of course, another theme is how to enable the audience to shape music through playful interaction.« The centrepiece of the festival are four works developed especially for PLAYSONIC by interdisciplinary focus teams consisting of composers, game designers and an artist representing one other genre in every team: they will work on an evening-length ensemble format, an intimate chamber music format, an installation and a work in the public space. The programme is flanked by a multitude of experiments, workshops and round-table conversations. In their course, the artists discover new sound-spaces and the audience discovers new ways of listening to music. PLAYSONIC focuses on the process of exchange and playful experimentation. In January 2018, Ensemble Modern and other musicians, composers, game designers and test players will meet at the Frankfurt University of Music and Performing Arts for a game jam: the event will last several days and feature games, discussions and development sessions.

www.playsonic.de

20 Jahre ›Eislermaterial‹ von Heiner Goebbels

Celebrating the 20th Anniversary of Heiner Goebbels' ›Eislermaterial‹

»Ich glaube, dass meine Entscheidung, professionell Musik zu machen, wesentlich mit Hanns Eislers Arbeit zu tun hat. [...] Ich war fasziniert von der ganzen Bandbreite, in der Eisler diskutiert hat, über Literatur, Politik, Mathematik, Philosophie, bildende Kunst, Musik natürlich ...« (Heiner Goebbels). Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler schuf Heiner Goebbels 1998 mit ›Eislermaterial‹ eine Hommage und zugleich eine Reflexion des eigenen jahrzehntelangen Umgangs mit Eislers Musik und seinem (Musik-)Denken. Eisler gelang es in den 1950er Jahren in der ehemaligen DDR, die gesellschaftliche Isolation der modernen Musik zu durchbrechen; viele seiner Werke verstehen sich in bewusstem Bezug auf Funktionen und auf andere Künste als Angewandte Musik. Großen Stellenwert erhielten die Bereiche Massenlied, Chor, Theater und Film. Für das szenische Konzert ›Eislermaterial‹ hat Goebbels einige der berühmtesten Lieder von Eisler eingerichtet, arrangiert und mit originalen Tondokumenten von Eisler collagiert. Über 50 Mal hat das Ensemble Modern das Werk seit seiner Uraufführung im Mai 1998 auf der ganzen Welt aufgeführt, u.a. Hamburg, Berlin, München, Paris, Brüssel, Edinburgh, Amsterdam, Wien, New York, Rimini, Lissabon und Oslo. Am 11. und 12. Mai 2018 ist die Produktion zu ihrem 20-jährigen Jubiläum in Kooperation mit dem Schauspiel Frankfurt und dem Künstlerhaus Mousonturm im Bockenheimer Depot zu erleben. Interpret der Lieder ist der Schauspieler Josef Bierbichler.

»I believe that my decision to make music professionally has much to do with Hanns Eisler's work. [...] I was fascinated by the entire breadth of topics discussed by Eisler, including literature, politics, mathematics, philosophy, the visual arts, and music of course...« (Heiner Goebbels). In 1998 Heiner Goebbels commemorated the 100th birthday of Hanns Eisler by creating ›Eislermaterial‹, a homage which also reflected his own decades of exploring Eisler's music and his (musical) philosophy. In the former GDR during the 1950s, Hanns Eisler succeeded in breaking up the social isolation of modern music; many of his works were written – in conscious reference to functionality and other arts – as ›applied music‹. He gave particular emphasis to the fields of mass songs as well as choral, theatre and film music. Goebbels uses the entire breadth of Eisler's oeuvre in ›Eislermaterial‹ – a staged concert featuring some of Eisler's most famous songs which Goebbels edited and arranged for performance by the Ensemble Modern and juxtaposed with original Eisler audio files in a collage. Since its world premiere in May 1998, Ensemble Modern has performed the work more than 50 times all over the world, including in Hamburg, Berlin, Munich, Paris, Brussels, Edinburgh, Amsterdam, Vienna, New York, Rimini, Lisbon and Oslo. On the occasion of its 20th anniversary, the production can be heard at the Bockenheimer Depot on May 11 and 12, 2018 in cooperation with the Schauspiel Frankfurt and the Künstlerhaus Mousonturm. The songs will be performed by the actor Josef Bierbichler.

Filmkonzert Metropolis

in der Elbphilharmonie Hamburg

Film Concert Metropolis at Hamburg's Elbphilharmonie

Fritz Langs monumentaler Stummfilm ›Metropolis‹ gilt als Ikone der Filmgeschichte. Der in den Jahren 1925 bis 1926 gedrehte Film zeigt eine Vision einer futuristischen Großstadt mit ausgeprägter Zweiklassengesellschaft. Die am 10. Januar 1927 präsentierte, fast dreistündige Premierenfassung fiel bei Kritikern und Publikum durch, weshalb in Deutschland nach einigen Monaten eine verkürzte Version neu anlief. Etwa ein Viertel des Originals geriet verschollen. Seit 1961 wurden mehrfach Versuche unternommen, die Originalfassung wiederherzustellen, in der Rekonstruktion von 2001 vertraten Standbilder und Kommentartexte das noch immer fehlende Material. Dank einer 2008 in Buenos Aires gefundenen Kopie gelang es, die früheren Lücken weitgehend zu füllen. Die restaurierte Fassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung wurde am 12. Februar 2010 bei der Berlinale und parallel in der Alten Oper Frankfurt gezeigt.
Der argentinische Komponist Martin Matalon komponierte 1995 im Auftrag des IRCAM Centre Pompidou Paris eine neue Filmmusik zu ›Metropolis‹. Entstanden ist eine äußerst farbige Musik, die sich auch Elementen aus Jazz, Rock und Elektronik bedient und die rhythmische Struktur des Films nutzt, um ein kontrapunktisches Netz von Bildern und Klängen zu knüpfen. Nach der Rekonstruierung des Films hat sich Matalon erneut mit ›Metropolis‹ auseinandergesetzt und die Partitur für die neue Filmfassung aus dem Jahr 2010 adaptiert. Diese Umarbeitung erfolgte im Auftrag des Ensemble Modern und wurde ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain. Das Filmkonzert ist nun am 22. Mai 2018 in der Elbphilharmonie Hamburg zu erleben.

The monumental silent movie ›Metropolis‹, created by Fritz Lang in 1925/26, is considered an icon of movie history. It shows life in a large futuristic city with a pronounced class division between the upper and lower class. First screened on January 10, 1927, the almost three-hour premiere version was rejected by reviewers and audience alike, so a shortened version was released in Germany a few months later. Approximately a quarter of the original material went missing. Since 1961 there have been repeated attempts to restore the original version; in the 2001 reconstruction, freeze frames and text commentary replaced material still missing. Thanks to a copy found in Buenos Aires in 2008, it was possible to fill the previous gaps. The restored version of the Friedrich Wilhelm Murnau Foundation was screened at the Berlinale in Berlin on February 12, 2010 and, with support from the Kulturfonds Frankfurt RheinMain, simultaneously at the Alte Oper Frankfurt.
The Argentinean composer Martin Matalon composed a new soundtrack for ›Metropolis‹ in 1995, commissioned by the IRCAM Centre Pompidou in Paris. The result is extremely colourful music that never denies its affinity for jazz, rock and electronic music, using the rhythmic structure of the film to create a contrapuntal interplay between images and sounds. After the reconstruction of the film's original version, Matalon returned to ›Metropolis‹ once again and adapted his score for the 2010 film version. This reworking was commissioned by Ensemble Modern and was made possible by the Kulturfonds Frankfurt RheinMain. The film concert now comes to the Elbphilharmonie in Hamburg on May 22, 2018.

Neuer multimedialer Webauftritt
der Internationale Ensemble Modern Akademie

New Multi-Media Website for the International Ensemble Modern Academy

Ab Februar 2018 präsentiert die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) auf www.internationale-em-akademie.de eine neue Website. Neben einem grundlegend veränderten Design, einer schlanken Menüführung und vielen multimedialen Inhalten liegt dem neuen Webauftritt ein wegweisendes Konzept zugrunde: Mit innovativen Technologien soll das Experimentelle und Herausfordernde der zeitgenössischen Musik zu einem Erlebnis im digitalen Raum erweitert werden. Neben den herkömmlichen informativen Elementen einer Website werden erlernte Denkmuster und Erwartungshaltungen spielerisch und interaktiv in Frage gestellt. Die Veränderung von Klangerlebnissen durch das Einwirken auf abstrahierte Partituren wird audiovisuell erfahrbar gemacht.
Ein Content-Hub bündelt aktuelle Informationen und Inhalte und ermöglicht dem Benutzer einen intuitiven Zugriff auf zahlreiche neu produzierte Videos von Dozenten, Studierenden und Kursteilnehmern, die Einblicke in Proben- und Konzertsituationen der verschiedenen IEMA-Ausbildungsformate geben. Die Seite ist selbstverständlich responsiv, das heißt sie ist auf allen gängigen Bildschirmgrößen – von Smartphone über Tablet bis Desktop-PC – ohne Einschränkungen darstellbar. Die Website wird von der Frankfurter Digitalagentur Henne/Ordnung konzipiert und umgesetzt und wird gefördert durch ›experimente#digital‹ – eine Kulturinitiative der Aventis Foundation. Gerne möchten wir Sie auch auf den neuen YouTube-Kanal, die Facebook-Seite und den Twitter-Account der IEMA aufmerksam machen.

www.internationale-em-akademie.de

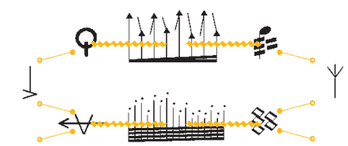
Starting in February 2018, the International Ensemble Modern Academy (IEMA) presents a new website at www.internationale-em-akademie.de. In addition to a fundamentally new design, streamlined menus and plenty of multi-media content, the new web appearance is based on a groundbreaking concept: innovative technologies aim to make the experimental and challenging elements of contemporary music an experience within the digital space. Apart from the customary informational elements of a website, familiar thought patterns and expectations are questioned in a playful and interactive manner. Different sound experiences are presented as audiovisual experiences, as the user influences abstract scores.
A content hub bundles current information and content, enabling users to intuitively access numerous newly-produced videos of docents, students and course participants, providing insights into the rehearsal and concert situations of the various IEMA education formats. Of course the website is responsive, i.e. it can be viewed without limitations on all the customary screen sizes – from smartphones to tablets to desktop computers. The website was conceived and produced by the Frankfurt-based digital agency Henne/Ordnung and is supported by ›experimente#digital‹ – a cultural initiative of the Aventis Foundation. We would also like to draw your attention to the new YouTube channel, the Facebook page and the Twitter Account of IEMA.

www.internationale-em-akademie.de

Woher? Wohin? – Mythen, Nation, Identitäten

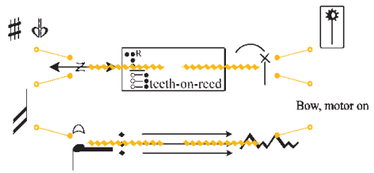
CD-Neuerscheinung

New CD Release
Where from? Where to? – Myths, Nation, Identities



Kultur und nationale Identität – das sind zwei Themenfelder, die eng miteinander zusammenhängen. Sprache ist ein identitätsstiftendes Merkmal eines Nationalstaats. Auch wenn politische Grenzen und Sprachgrenzen kaum je deckungsgleich verlaufen, ist doch die Idee einer Sprachgemeinschaft nationalstaatlich konstitutiv. Aber inwiefern leisten auch die Künste und insbesondere die Musik, die ja lange als eine universelle, für alle gleichermaßen verständliche Sprache bezeichnet worden ist, einen Beitrag zur Identitätsfindung eines Landes?
2012 initiierte das Goethe-Institut (Mittelosteuropa) gemeinsam mit dem Ensemble Modern und mit Unterstützung der BHF Bank Stiftung das Projekt ›Woher? Wohin? – Mythen, Nation, Identitäten‹, das das Verhältnis von Musik und nationaler Identitätsbildung untersuchte. Acht Komponistinnen und Komponisten aus Mittelosteuropa wurden beauftragt, sich mit musikalischen Mitteln mit dem Thema »nationale Identität«, den historischen und aktuellen Mythen oder landestypischen Phänomenen ihrer Heimatländer auseinanderzusetzen. Die entstandenen Werke von Matej Bonin (Slowenien), František Chaloupka (Tschechische Republik), Andris Dzenitis (Lettland), Pawel Hendrich (Polen), Kristaps Petersons (Lettland), Janis Petraškevičš (Lettland), Nina Šenk (Slowenien) und Judit Varga (Ungarn) waren nach ihrer Uraufführung im Dezember 2012 beim Münchener Festival ›musica viva‹ im Anschluss in Frankfurt am Main, Warschau, Riga und Budapest zu erleben. Nun bringt das Ensemble Modern eine Doppel-CD mit Liveaufnahmen aus den verschiedenen Städten unter Leitung von Peter Eötvös, Anu Tali und Clemens Heil heraus.

Culture and national identity: two areas that are closely connected. Language provides a characteristic identifier for a nation. Even if political borders and language boundaries are hardly ever identical, the notion of a common language is constitutional for the nation-state. But do the arts, and especially music, long labelled a universal language understood by everyone, also contribute to a nation's definition process of its identity?
In 2012 the Goethe Institute (Central Eastern Europe) initiated the project ›Where from? Where to? – Myths, Nation, Identities‹ together with Ensemble Modern and with the support of the BHF Bank Foundation. The goal was to examine the relationship of music and the formation of national identity. Eight composers from Central Eastern Europe were commissioned to use musical means in order to explore the subject of »national identity« and the historical and current myths or typical phenomena of their home countries. The resulting works by Matej Bonin (Slovenia), František Chaloupka (Czech Republic), Andris Dzenitis (Latvia), Pawel Hendrich (Poland), Kristaps Petersons (Latvia), Janis Petraškevičš (Latvia), Nina Šenk (Slovenia) and Judit Varga (Hungary) were given their world premiere at the festival ›musica viva‹ in Munich in December 2012 and subsequently performed in Frankfurt am Main, Warsaw, Riga and Budapest. Now Ensemble Modern releases a double CD of live recordings from different cities, conducted by Peter Eötvös, Anu Tali and Clemens Heil.



EM-Musiker individuell

EM-musicians individual

Isenburg Quartett in Offenbach

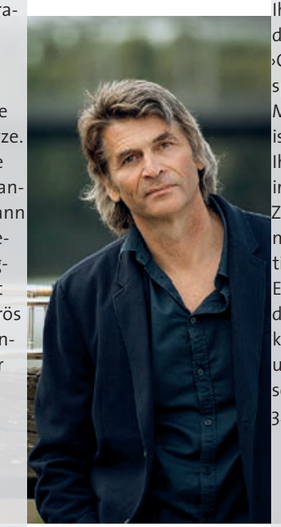
Am 22. März 2018 ist das Isenburg Quartett – Jagdish Mistry (Violine), Diego Ramos Rodríguez (Violine), Megumi Kasakawa (Viola) und Michael M. Kasper (Violoncello) – mit drei Streichquartetten in den Parkside Studios in Offenbach zu hören. Den Beginn macht Joseph Haydns Quartett op. 1, 1, Hob III:1, das als Grundstein des klassischen Streichquartetts gilt, obgleich es formal dem Schema der Divertimenti folgt: Symmetrisch fünfsätzig angelegt, wird ein langsamer Satz von zwei Menuetten und schnellen Ecksätzen umrahmt. Den Beinamen ›Die Jagd‹ erhielt das Werk aufgrund des frischen treibenden Charakters des Eröffnungssatzes im 6/8-Takt. Ludwig van Beethovens zweites der Rasumowsky-Quartette op. 59 nimmt bereits Züge des berühmten f-moll-Quartetts op. 95 vorweg. Es beginnt düster, geht über einen leuchtenden Choral ins pointierte Scherzo, während das Finale eine starke Synthese des wild vorwärtsstürmenden Beethoven präsentiert. Zudem erklingt das 1. Quartett des Komponisten Lukas Foss. Geboren in den »Goldenen Zwanzigern« in Berlin, emigrierte er mit seiner Familie 1933 nach Paris, schließlich nach Amerika. Den jungen Foss unterstützte John Cage als Mentor. Foss schlug einen außergewöhnlichen und sehr persönlichen Weg zwischen Tradition und Avantgarde ein.

The Isenburg Quartet in Offenbach

On March 22, 2018, the Isenburg Quartet – Jagdish Mistry (violin), Diego Ramos Rodríguez (violin), Megumi Kasakawa (viola), and Michael M. Kasper (cello) – will perform three string quartets at the Parkside Studios in Offenbach. First on the programme is Joseph Haydn's String Quartet Op. 1, 1, Hob III:1, generally considered the foundation of the classical string quartet, although formally it follows the structure of the divertimento with five symmetrical movements: a slow movement framed by two minuets and fast outer movements. The work was given the epithet ›La Chasse‹ (The Hunt) because of the fresh, rushing character of the opening movement in 6/8. Ludwig van Beethoven's second of the ›Razumovsky Quartets‹ Op. 59 seems to anticipate some of the characteristics of the famous Quartet in F-Minor Op. 95. It begins in a dark mood, leading by way of a glowing chorale into a witty scherzo, while the finale presents a powerful synthesis of Beethoven storming forward at a wild pace. In addition, String Quartet No. 1 by Lukas Foss will be performed. Born in the »Golden Twenties« in Berlin, he emigrated first to Paris, then to America with his family in 1933. John Cage was among the young Foss' mentors. In his first quartet, the composer chose an extraordinary and very personal path, veering between tradition and avant-garde.

Das Bad im Knall
Hörstück von Hermann Kretzschmar

Hermann Kretzschmar, Pianist des Ensemble Modern, ist seit vielen Jahren auch als Komponist und Regisseur von Hörspielen tätig. Am 25. Januar 2018 sendet SWR2 um 22.03 Uhr sein neodadaistisches Hörstück ›Das Bad im Knall‹ – mit bekannten Sprechern und Musikern des Ensemble Modern. Er bemerkt dazu: »Nennen Sie zwei einsilbige Staaten und eine einsilbige Sprache. Wie wärs mit ›Tschad, Schweiz, Deutsch‹? Wie viele Kurzwitze kann man in einer Minute erzählen? Was sind konsonantische Satellitenphoneme? Wie groß ist die kürzeste Länge? Die Spiele sind eröffnet. Hörspiele! Als Plot die Kürze. Zunächst addieren sich akustisch musikalische Kurzformen wie Knall, Beat, Staccato und semantische Entsprechungen wie Laut, Silbe, Zahl, dann Pixel, Klecks und Sprechblase. In zum Teil klitzekleinen Minihörspielen werden Schnipsel prägnant, kontrastreich und punktgenau verknüpft und zu einer Gesamtsituation geformt, die porös und durchlässig bleibt für literarische Kommentare von H. C. Andersen, Wilhelm Busch, Walter Benjamin zwischen Einstreuungen aus dem Lexikon der Onomatopöien, BANG BOOM ZANG, und, und, und. Klangbaden wird abgelöst durch ›Das Bad im Knall‹.«



Das Bad im Knall
An Audioplay by Hermann Kretzschmar

Hermann Kretzschmar, Ensemble Modern's pianist, has also been composing and directing audioplays for many years. On January 25, 2018 SWR2 will feature his neo-Dadaist audioplay ›Das Bad im Knall‹ (Bathing in Crashes) at 10:03 pm – including well-known speakers and Ensemble Modern musicians. The author remarks: »Name two monosyllabic states and one monosyllabic language. How about ›Tschad, Schweiz, Deutsch‹ (Chad, Switzerland, German)? How many short jokes can you tell within a minute? What are consonant satellite phonemes? How far is the shortest length? Let the games begin. Audiogames! The plot is brevity. First of all, musical short forms such as bang, beat, staccato and their semantic equivalents, such as phoneme, syllable, number, then pixel, splotch and speech bubble. In several mini-audioplays, some of them minuscule, snippets are conjoined in a pithy, contrasting and precise manner and shaped into an overall situation which remains porous and open to literary comments by H. C. Andersen, Wilhelm Busch, and Walter Benjamin, as well as interpolations from the lexicon of onomatopoeia, such as BANG BOOM ZOOM etc, etc, etc. Sound-baths are replaced by ›Bathing in Crashes‹.«

Curtain Call!

Eine Schauspielerin am Rande des Nervenzusammenbruches. Sie steht kurz vor der Premiere von Tolstois ›Anna Karenina‹ und kann einfach nicht mehr schlafen. In dieser Nacht findet sie das Tagebuch ihrer Mutter und wird in einen albtraumhaften Bewusstseinsstrom aus Kindheitserinnerungen, Rachegefühlen und Sehnsucht gerissen. Ihr fiebriges Hirn wird von Musik durchflutet, doch dann hebt sich der Vorhang.
›Curtain Call!‹ heißt die Performance der Schauspielerin Judith Rosmair und von Ensemble Modern-Posaunist Uwe Dierksen. Judith Rosmair ist dabei Autorin, Produzentin und Performerin. Ihre Texte sind ein Geflecht aus Selbstbespiegelung, ironischen Betrachtungen, Erinnerungsfetzen, Zitaten und Parodien. Dazu kommt die Bühnenmusik von Uwe Dierksen, der seine Eigenkompositionen am Keyboard, an der Posaune und dem Euphonium interpretiert. Er selbst wird dabei Teil des Dramas. Seine Musik changiert zwischen kommentierender, deutender Gebrauchsmusik und autonomen Statements, die er in den Raum schickt. ›Curtain Call!‹ ist zu erleben am 2. und 3. Juni bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen.

Curtain Call!

An actress on the verge of a nervous breakdown: shortly before the premiere of Tolstoy's ›Anna Karenina‹, she simply cannot sleep anymore. During this night, she finds her mother's diary and is devoured by a nightmarish stream of consciousness, mixing childhood memories with feelings of revenge and longing. Her fevered brain is flooded with music, but then the curtain rises...
›Curtain Call!‹ is a performance by the actress Judith Rosmair and Ensemble Modern's trombonist Uwe Dierksen. Judith Rosmair is the author, producer and performer. Her texts form a web of self-reflection, ironic observations, fragmented memories, quotes and parodies. Uwe Dierksen has contributed the play's stage music, interpreting his own compositions at the keyboard, on trombone and euphonium, and becoming part of the drama himself along the way. His music oscillates between commenting, interpreting incidental music and autonomous statements he sends out into space. ›Curtain Call!‹ will be performed on June 2 and 3 at the Ruhrfestspiele Recklinghausen.

Förderer

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

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

Ensemble Modern

Öffentliche Förderer

Stadt Kulturamt Frankfurt am Main

Hessen – Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Kulturstiftung des Bundes

Medienpartner

Ensemble Modern ist hr2 kultur partner

Projektförderer

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Aventis foundation

Deutsche Bank Stiftung

gvl Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten

Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main

Internationale Ensemble Modern Akademie

Projektförderer

experimente#digital – Eine Kulturinitiative der Aventis foundation

Friedrich Stiftung

gvl Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Kunst Stiftung NRW

nantesbuch – Stiftung Nantesbuch Kunst und Natur

ULYSSES network

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.

Ensemble Modern – Patronatsgesellschaft · Board of Patrons

Vorstand
Wolf Singer (Vorsitzender), Christina Weiss (stellvertretende Vorsitzende), Klaus Reichert (Vorstand), Nikolaus Hensel (Vorstand)
Patrone
Mark Andre, Alfred Brendel, Christiane Cuticchio, 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, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Dieter Schnebel, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Karsten Witt, Lothar Zagrosek, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark.

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

Freunde des Ensemble Modern e.V.

Freunde des Ensemble Modern Frankfurt e.V.

Vorstand
Thomas Neumann, Beate Feldmann, Linda Reisch, RT Happe, Astrid Neynaber, Daniel Voß

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

Impressum *imprint*

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

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

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

Bildnachweise *picture credits:*

Cover *Cover*
Tahir-Platz © ullstein bild – Reuters / MOHAMED ABD EL GHANY
Magazin *Magazine*
Jagdish Mistry (3) Andreas Etter | Happy New Ears (4/5) Wonge Bergmann | Happy New Ears (6–9) © Barbara Fahle | Tahir-Platz (14) © ullstein bild – AP | Tahir-Platz (17) © ullstein bild – Reuters / MOHAMED ABD EL GHANY | Oscar Bianchi (18) © Agathe Poupeney | Philip Venables (18) © Harald Hoffmann | connect, 2016 (18–23) © Walter Vorjohann | Porträts (24, 26) © Barbara Klemm | Playsonic (27) © Merlin Nadj-Torma | Eislermaterial (28) © Barbara Fahle | Metropolis (29) © EM / Ernst Neisel | Webauftritt (30) Henne/Ordnung | Hermann Kretzschmar (32) © Andreas Etter | Isenburg Quartett © Ernst Neisel | Uwe Dierksen (33) © Andreas Etter
Konzertkalender *Concert Calender*
Georg Friedrich Haas © Universal Edition | Saed Haddad © Graphic Designer Wesham Haddad | IEMA-Ensemble © Sascha Rheker | Bernd Richard Deutsch © Tony Gigov | Dreiteiliger Ballettabend © Raffaele Irace | connect © Walter Vorjohann | Enno Poppe © Harald Hoffmann | Bernd Alois Zimmermann © Akademie der Künste, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv | Eislermaterial © Barbara Fahle | Metropolis © Ernst Neisel | Playsonic © Merlin Nadj-Torma | Carola Bauckholt © Regine Körner | Megumi Kasakawa/Ueli Wiget © Jörg Baumann | IEMA-Ensemble © IEMA

Änderungen vorbehalten, Redaktionsschluss 01.12.2017.
Aktuelle Informationen unter **www.ensemble-modern.com**

Ensemble Modern Magazin

Neuanmeldung / Abmeldung

☐ 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:

Entgelt zahlt Empfänger

Antwort

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

facebook.com/EnsembleModern

twitter.com/EnsembleModern

ensemble-modern.com

Ensemble
Modern
Frankfurt