

# #18/2



↑↑↑ Zähne mit den zähnen rohr/platt berühren.

Klavier  
☞ hammerkopf kurz vor ende der seite aufdrücken, zum ende ziehen und aufheben = glissando.



# R

①-②  
③-④  
⑤-⑥

s.p.  
st.  
ext. s.p.

☞  
☞  
☞  
☞

↓↓↓

◇ ✕ ✕

⊗ +

☞  
☞  
☞  
☞

# A



☞  
☞  
☞

☞  
☞

↑↑↑ Zähne

☞  
☞



schlagzeug

☞ einzelnes becken (hier das zweite). tonhöhenunterschiede durch veränderung der anschlagsstelle.



# W

# TE R

Frankfurt, den 26.04.2018

Liebe Leserin, lieber Leser,

die deutsche Musikwelt ist in Aufruhr. Die irritierende Preisvergabe beim diesjährigen ECHO hat schlagartig vor Augen geführt, dass Musik – entgegen anderslautenden Überzeugungen und Beteuerungen – sehr wohl in einem politischen Kontext steht. In besonderem Maße dann, wenn sie von vermeintlich objektiven Instanzen ausgezeichnet wird. Über Entscheidungskriterien lässt sich natürlich trefflich streiten. Ein Musikpreis, der künstlerisches Niveau und inhaltliche Aussage unbeachtet lässt und sich allein auf Verkaufszahlen verlässt, ist aber zweifelsfrei eine grandiose Fehlkonstruktion. Er suggeriert, dass kommerzieller Erfolg einhergeht mit künstlerischer Qualität und degradiert damit künstlerisches Schaffen zum banalen Produkt. Der Massenmarkt als Gütesiegel. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Preisverleihung eine verheerende Perspektive. Für Kunst und Kultur, weitergedacht aber für unsere gesamte Gesellschaft.

Auch wenn die Diskussion der vergangenen Monate einen anderen Eindruck erweckt haben mag, die Vergabegrundsätze sind nicht erst mit der diesjährigen Ausgabe des Preises bekannt geworden. Das Befremden über die Modalitäten zieht sich vielmehr durch seine 26-jährige Geschichte. Die Preisträgerinnen und Preisträger, darunter auch das Ensemble Modern, müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, das Spiel aus welchen Beweggründen auch immer mitgemacht zu haben. Eine Rückgabe der Trophäen macht das nicht ungeschehen. Der diesjährige Skandal, und nichts anderes war die Entscheidung der sogenannten Jury, wird somit hoffentlich nachträglich zum Weckruf: zu einem Appell an die Künstlerinnen und Künstler und die von ihnen profitierende Musikindustrie, ihre Verantwortung gegenüber einer freiheitlichen und von gegenseitigem Respekt geprägten Gesellschaft wahrzunehmen. Gerade in Zeiten, in denen diese Grundwerte infrage gestellt und mit politischem Kalkül erfolgreich attackiert werden, ist eine klare Positionierung aller demokratischen Kräfte dringend notwendig.

Das Ensemble Modern steht seit bald 40 Jahren für das Neue, Verbindende und Grenzüberwindende ein. Wir verurteilen nachdrücklich alle ausgrenzenden, antisemitischen, frauen- und religionsfeindlichen, rassistischen und homophoben – kurz jegliche herabwürdigenden und gewaltverherrlichenden Äußerungen und Handlungen. Die Freiheit unserer Gesellschaft und die Freiheit der Kunst sind nur in einem verantwortungsvollen Miteinander zu haben. Wir glauben daran – jetzt und in Zukunft!

Ihr Ensemble Modern

Frankfurt, April 26, 2018

Dear Reader,

The German music world is in uproar. The irritating award ceremony for this year's ECHO Awards suddenly illustrated that music – despite convictions and assertions to the contrary – has a political context. This is true to an even greater extent when awards are bestowed by supposedly objective institutions. Arguing about decision-making criteria is certainly easy. However, a music prize which disregards artistic standards and content, relying exclusively on sales figures instead, undoubtedly suffers from faulty design. It suggests that commercial success is coupled with artistic quality, degrading artistic creativity to a banal product and elevating the mass market to a seal of approval. Given the background of this award ceremony, that is a fatal perspective – not only for the arts and culture, but by extension also for our society as a whole.

Even if the discussion of the past months may have created a different impression, the principles leading to the bestowal of the ECHO Award were not unknown before this year's edition of the prize. Instead, astonishment at its modalities has run through the 26 years of its history. The prize winners, including Ensemble Modern, must live with the accusation of having played the game, for whichever reasons. Returning the trophies does not undo the damage. This year's scandal – and the decision of the so-called jury cannot be called by another name – will hopefully become a call to action in retrospect: an appeal to the artists, and the music industry profiting from their work, to assume responsibility for a liberal society marked by mutual respect. Especially during these times, when such basic values are questioned and successfully attacked for calculated political gain, it is paramount that all democratic powers adopt a clear stance.

For almost 40 years, Ensemble Modern has stood for novelty, for art that unites and transcends borders. We expressly condemn any statements and actions which are exclusionary or anti-Semitic, which discriminate against women, religions or races, or are homophobic – in short, any that denigrate others and celebrate violence. Freedom in our society and freedom of the arts can only be attained through responsible coexistence. This we believe – now and in the future!

Yours,  
Ensemble Modern



Ensemble Modern

## Inhalt *Index*

3

- 
- 4 **Story Water**  
Emanuel Gat & Ensemble Modern  
*Story Water*  
Emanuel Gat & Ensemble Modern
- 
- 10 **Praxis permanenten Lernens**  
**15 Jahre IEMA**  
*The Practice of Permanent Learning*  
*IEMA at 15 Years*
- 
- 16 **Aus den Fesseln befreit**  
**Zum Orchesterstück ›passage/paysage‹**  
**von Mathias Spahlinger**  
*Liberated from Shackles*  
*On Mathias Spahlinger's ›passage/paysage‹*  
*for Orchestra*
- 
- 22 **Donauessinger Musiktage**  
Neue Werke von Isabel Mundry, Brigitta Muntendorf  
und Oscar Strasnoy  
*Donauessinger Musiktage*  
*New Works by Isabel Mundry, Brigitta Muntendorf*  
*and Oscar Strasnoy*
- 
- 27 **Kurz notiert**  
*Briefly Noted*
- 
- 32 **EM-Musiker individuell**  
*EM-musicians individual*
- 
- Konzertkalender & Poster**  
*Concert Calendar & Poster*

S

→

D

4

STORY WATER Emanuel Gat Dance & Ensemble Modern





›STORY WATER‹ bringt das Ensemble Modern mit einem der führenden europäischen Choreografen, Emanuel Gat, zusammen. Gemeinsam loten das Ensemble Modern und die Tänzerinnen und Tänzer von Emanuel Gat Dance, der Residenzkompanie an der Maison de la Danse im südfranzösischen Istres, in einem abendfüllenden Programm das Verhältnis von Musik und Tanz neu aus. Ein Teil der Choreografie wird auf Basis bestehender Werke entwickelt: Pierre Boulez' ›Dérive 2‹ und Rebecca Saunders' Kontrabasskonzert ›Fury II‹. Für den anderen Teil ›FolkDance‹ erschaffen 11 Tänzerinnen und Tänzer sowie 13 Musikerinnen und Musiker gemeinsam eine musikalisch-choreografische Gesamtpartitur, in der die Gesten der Klangerzeugung und des Tanzes ineinander übergehen – tradierte Grenzen und Zuständigkeiten werden überschritten und aufgelöst. Die Produktion wird im Juli 2018 beim Festival d'Avignon uraufgeführt und ist in der Folge beim Beethovenfest Bonn, beim Tanzfestival Rhein-Main in Frankfurt sowie in Antwerpen und Paris zu erleben. Die Tanzjournalistin Melanie Suchy sprach mit Emanuel Gat und dem Ensemble Modern über die Herangehensweise an dieses Projekt, bei dem die beiden Kunstformen Musik und Choreografie in einen gleichberechtigten Dialog treten.

5

R

STORY WATER Emanuel Gat Dance & Ensemble Modern

Y

›STORY WATER‹ brings Ensemble Modern together with one of the leading European choreographers, Emanuel Gat. Together, the Ensemble Modern musicians and the dancers of Emanuel Gat Dance, the resident company at the Maison de la Danse in Istres in the South of France, explore the relationship between music and dance in this evening-length programme. Part of the choreography will be developed on the basis of existing works: Pierre Boulez' ›Dérive 2‹ and Rebecca Saunders' double bass concerto ›Fury II‹. For the other part, entitled ›FolkDance‹, 11 dancers and 13 musicians create a musical-choreographic overall score together, where the gestures of sound production merge with those of the dance, crossing and blurring traditional boundaries and responsibilities. ›STORY WATER‹ will have its world premiere on July 19, 2018 at the Festival d'Avignon and will subsequently be shown at the Beethovenfest in Bonn, at the Tanzfestival Rhein-Main in Frankfurt and in Antwerp and Paris. The dance journalist Melanie Suchy spoke to Emanuel Gat and Ensemble Modern about their approach to this project, which positions the two art forms music and choreography as equal partners in a dialogue.

**MELANIE SUCHY:** Herr Gat, Sie haben selbst einmal Musik studiert?

**EMANUEL GAT:** Ich spiele Klarinette und wollte Dirigent werden. Ein Jahr lang habe ich an der Tel Aviv Academy studiert, da kam ich zufällig zum Tanzen. Ich war schon 23, das ist spät. Mein Entschluss stand sehr schnell fest, mich auf Tanz und Choreografie zu konzentrieren.

**MS:** Das haben Sie nie bereut?

**EG:** Nein, denn ich wäre wahrscheinlich kein guter Dirigent. Mein jetziger Beruf entspricht, glaube ich, viel mehr meiner Persönlichkeit.

**MS:** ›STORY WATER‹ besteht aus drei Stücken ...

**EG:** Aber es wird ein einziges kontinuierliches choreografisches Stück, in das die drei musikalischen Partituren hineingewebt werden. Zu Beginn des Projekts haben wir drei Tage lang mit einigen meiner Tänzer in den Räumen des Ensemble Modern ein paar Dinge ausprobiert. Wir sind da nur von Idee zu Idee gehüpft, um einen Eindruck zu bekommen, wie wir unterschiedliche Auffassungen von musikalischer Klangerzeugung und Komposition mit choreografischer Komposition verbinden könnten.

**ENSEMBLE MODERN:** Man könnte sagen, du choreografierst Musik. Stimmt du dem zu?

**EG:** Ja, Choreografie und musikalische Komposition haben viel gemeinsam hinsichtlich der Logik, wie man organisiert. Im Grunde organisiert man Information in Zeit und Raum; egal ob es musikalische Information, Töne, Frequenzen, Klänge sind oder Menschen und Bewegungen. Mich fasziniert es herauszufinden, ob ich mit Musikern dieselben Arbeitsprozeduren und Modalitäten nutzen kann wie mit Tänzern, nur dass sich das Resultat in musikalischer Weise manifestiert, statt in Bewegung und Choreografie.

**MS:** Hören Sie sich die Kompositionen von Boulez und Saunders nun besonders häufig an?

**EG:** Natürlich habe ich sie mir angehört. Aber im Allgemeinen mache ich ja keine Choreografie zu einer bestimmten Musik. Ich versuche nicht, sie zu illustrieren oder zu interpretieren, sondern möchte eine choreografische Struktur erschaffen,

**MELANIE SUCHY:** Mr. Gat, you yourself studied music originally?

**EMANUEL GAT:** I am a clarinet player, and I wanted to become a conductor. I was already in my first year of music studies at the Tel Aviv Academy, and then I accidentally came across dancing. I was 23, that is late. It was a very quick choice to focus on dance and choreography.

**MS:** You never regretted that?

**EG:** No, I don't think I would be a good conductor. I think my profession now is much more suited to my personality.

**MS:** ›STORY WATER‹ consists of three pieces of music ...

**EG:** But it's one continuous choreographic piece, with three musical scores woven into it. At the beginning of the project, I brought a few of my dancers, we worked in the space of the Ensemble Modern and tried out different things together. We didn't go deep, just jumped from idea to idea, to get a kind of taste of how to align different ideas of musical production and composition with the choreographical composition.

**ENSEMBLE MODERN:** One might say that you choreograph music. Do you agree?

**EG:** Yes, choreography and composing music have so much in common, in the logic of how you organize a work. Basically, you organize information through time and space; whether it is musical information, tones and frequencies and sounds, or people and movements. What fascinated me is to see whether I can use the same procedures and modalities of work that I have with the dancers, but with musicians; the result would then manifest itself in music instead of movement and choreography.

**MS:** So do you listen to the compositions by Boulez and Saunders particularly frequently now?

**EG:** Of course, I have listened to them. But in general I don't choreograph for a certain music. I don't try to illustrate or interpret the music, but I want to create a choreographic structure that is independent, with its own character, open enough to enter into a dialogue with the music.

**EM:** Our conductor Franck Ollu suggested many years ago to perform Boulez' ›Dérive 2‹ with dance. And

die unabhängig ist, mit eigenem Charakter, doch offen genug, um in einen Dialog mit der Musik zu treten.

**EM:** Der Dirigent Franck Ollu schlug schon vor einigen Jahren vor, Boulez' ›Dérive 2‹ mit Tanz aufzuführen. Und Pierre Boulez selbst sagte einmal, es würde sich gut eignen in einer choreografierten Fassung aufgeführt zu werden.

**EG:** Das stimmt. Es ist so präzise und streng strukturiert, seine endlosen Variationen sind so unerbittlich. Doch andererseits erlaubt dieses Kaleidoskop, sich auf viele Weisen darauf zu beziehen. Es bietet viel Freiheit in einem sehr strikten Rahmen: eine interessante Balance.

**EM:** Es wird also die Weltpremiere der choreografischen Version von ›Dérive 2‹. Nicht der Tanz illustriert die Musik oder die Musik den Tanz, das ist die Basis dieses Projekts. Dieser Ansatz manifestiert sich in ›FolkDance‹, dem Teil des Abends, den wir komplett gemeinsam erschaffen.

**EG:** Als Ausgangspunkt dient uns Volksmusik. Diese Art von Musik hat einige sehr klar definierte Charakteristiken, bestimmte Rhythmen und Skalen etc., die wir unterschiedlich zusammenbauen und ausweiten können. So habe ich z.B. bei meiner Choreografie ›Sacre‹ zum ›Frühlingsopfer‹ von Igor Strawinsky auch gearbeitet, da war das Ursprungsbewegungsvokabular kubanische Salsa, die wir völlig dekonstruiert und restrukturiert haben. So etwas möchte ich hier auch versuchen.

**MS:** Welche Volkstänze und -musiken? Woher nehmen Sie die?

**EG:** Die einzelnen Musikerinnen und Musiker und Tänzerinnen und Tänzer werden sie mitbringen und damit die Vielfalt ihrer kulturellen Herkunft spiegeln.

**MS:** Rebecca Saunders schreibt in der Einführung zu ihrer Komposition ›Fury II‹: »Stille ist die Leinwand, auf der alle Klänge auftauchen und in die hinein sie wieder verschwinden.« Ihre Komposition gründet stark auf Klängen, auf Klangexplosionen; diese kontrastiert sie mit Stille. Stille verstärkt also diese Klänge. Dasselbe kann man über Tanz sagen: Man sieht oder erfährt eine Bewegung

Pierre Boulez himself once said it would be a good piece to choreograph.

**EG:** It's true! On one hand, the way the work is structured is so clear and precise, with those endless variations, it's so relentless. On the other hand, somehow this kaleidoscope gives you so many opportunities to react: a lot of freedom in a very defined environment. That's a very interesting balance.

**EM:** This will be the world premiere of the choreographic version of ›Dérive 2‹. Neither does dance illustrate the music, nor does the music illustrate the dance. This approach is especially manifested in ›FolkDance‹, the part of the evening we are creating jointly in its entirety.

**EG:** As a starting point we will use folk music. This kind of music has some characteristics that are very clearly defined in terms of rhythm and scales etc. How can we reconfigure or stretch them? It is a process I have used with choreography as well, e.g. with ›The Rite of Spring‹ by Igor Stravinsky. The initial vocabulary for the choreography was Cuban Salsa, that we completely deconstructed and restructured. I want to try to do the same here.

**MS:** Which folk dances and music will those be? How do you find them?

**EG:** The musicians and dancers themselves will bring them along, reflecting the diversity of their cultural background.

**MS:** Rebecca Saunders writes in the introduction to her composition ›Fury II‹: »Stille ist die Leinwand, auf der alle Klänge auftauchen und in die hinein sie wieder verschwinden.« (»Silence is the canvas on which all sounds appear and into which they disappear again.«) Her composition is very much sound-based, she contrasts sound explosions with silence. So, the silence amplifies the sounds. You can say the same thing about dance. A movement becomes much clearer if it is positioned within the composition or choreography so as to relate to moments of complete silence.

**EM:** Ensemble Modern dedicated a ›Happy New Ears‹ concert to Rebecca Saunders last year at the Frankfurt Opera. In this concert, we presented

viel klarer, wenn sie in der Komposition oder Choreografie in Beziehung zu völlig stillen Momenten steht.

**EM:** Das Ensemble Modern hat Rebecca Saunders im vergangenen Jahr ein ›Happy New Ears‹-Konzert in der Oper Frankfurt gewidmet. In diesem Konzert haben wir auch das Kontrabasskonzert ›Fury II‹ präsentiert. Dass wir es jetzt wieder aufnehmen, liegt auch an der Begeisterung der Komponistin über die Interpretation und starke körperliche Präsenz unseres Bassisten Paul Cannon.

**EG:** Rebecca Saunders sagt ja über ihre Kompositionen, sie bedenke darin auch die körperliche Aktivität der Musiker. Dies gilt besonders für den Kontrabass, den zu spielen physisch ja sehr anspruchsvoll ist; wieder eine Parallele zwischen Musik und Tanz.

**MS:** Ein Text des persischen Mystikers Rumi hat dem Projekt den Titel verliehen, ›STORY WATER‹. Haben Sie ihn ausgewählt?

**EG:** Ich bin diesem Gedicht einmal begegnet und mochte den Gedanken, dass es immer eine Art Zwischenstufe zwischen einer Quelle und der Erfahrung gibt, die dann folgt. Mir gefällt diese beeindruckende Metapher des Wassers: Wir können nicht im Feuer sitzen. Willst du von der Wärme des Feuers profitieren, musst du mit ihm das Wasser eines Bades erhitzen, dann setzt du dich da hinein, und so hast du den Nutzen des Feuers. Das Wasser ist vielleicht, was Kunst ist: ein Zwischenstadium zwischen bestimmten menschlichen Erfahrungen und dem Publikum, das diese dann nachvollzieht.

**EM:** Der Text ist allerdings mehr als Inspiration gedacht, er hat in dem Programm sonst keine Funktion.

**MS:** Ihre Art zu choreografieren hat sich im Lauf der Jahre verändert. Jetzt verlassen Sie sich offenbar viel mehr auf die Tänzer?

**EG:** Ja, genau. Mit den Jahren hat mich immer mehr interessiert, eine Umgebung zu definieren, statt die tatsächlichen Aktionen der Tänzer festzuschreiben. Das eröffnet dem Werk und den Performern viel mehr Möglichkeiten. Im Grunde lehre ich sie eine Sprache oder gebe ihnen Regeln eines Spiels vor. Innerhalb

the double bass concerto ›Fury II‹. The fact that we are playing it once more is also due to the composer's enthusiasm about the interpretation of Paul Cannon, our bass player, and his strong physical presence.

**EG:** Rebecca Saunders says that in her compositions she very much considers the physical action of the musician, especially with a double bass, this very demanding physical aspect of playing the instrument. That is another parallel between music and dance.

**MS:** The project takes its title from a text by the Persian mystic Rumi, ›STORY WATER‹. Did you choose the title?

**EG:** I came across this poem and liked the idea that there is always some kind of intermediate between the source and the experience that follows. I like the very striking metaphor of water: we cannot sit in the fire. If you want to profit from the warmth of the fire, you have to warm the water of the bath, and then you sit in the water and get the benefits of the fire. It's a bit similar to what art is: it is an intermediate between certain human experiences and the audience, so they can experience them.

**EM:** The text, however, is meant more as an inspiration, it has no other function in the programme.

**MS:** Your way of choreographing has changed over the years. You seem to rely much more on the dancers?

**EG:** Absolutely. Over the years I became much more interested in defining the environment, rather than controlling the actual actions of the dancers. It opens much more possibilities, both for the work itself and the performers. I basically teach them a certain language or give them the rules of a certain game. Given a very clear environment, you know how it functions, who your team mates are, what the purpose is, where you want to go – and then you are free as a dancer to use your capacities, your talents, your creativity, originality in thinking, all that.

**MS:** You do not fix these rules or this environment in advance?

**EG:** We try out different things. What happens if we adopt this or that rule? How do the dancers or musicians react? Then we can see which elements work and what is interesting.

der klar gesetzten Umgebung weiß man dann, was wie funktioniert, wozum es geht, wohin man will, wer die Mitspieler sind – und dann ist man als Tänzer frei, die eigenen Fähigkeiten anzuwenden, seine Talente, Kreativität und Originalität, all das.

**MS:** Diese Regeln oder Rahmenbedingungen fixieren Sie schon vorher?

**EG:** Wir probieren verschiedene Dinge aus. Was passiert, wenn wir diese oder jene Regeln setzen? Wie reagieren die Tänzer oder Musiker darauf? Dann können wir sehen, welche Elemente funktionieren und was interessant ist.

**MS:** Sie geben den Tänzern Aufgaben: etwa die Distanzen zwischen sich auszuloten ...

**EG:** Choreografieren bedeutet, Menschen in Zeit und Raum zu organisieren. Fokussiert man sich auf dieses eine Element Raum und weitet es sozusagen aus, untersucht die Frage der Distanzen zwischen den Tänzern in einer dynamischen Konstellation, so ist das sehr aufschlussreich. Ist jemand näher oder entfernter von jemand anderem, folgt oder entfernt sich? Das ist, als beobachtet man einen Schwarm Vögel am Himmel. Wie schaffen sie es, diese erstaunliche Formation aufrechtzuerhalten, so nah beieinander, ohne anzustoßen? Weil dem System eine bestimmte Logik zugrunde liegt, die es so effizient macht. Das visuelle Resultat könnte man Choreografie nennen.

**MS:** Sie sagten einmal, es gehe immer um Relationen und dass eben auch ein Werk in Beziehung mit den Beteiligten entstehe.

**EG:** Ja! Wenn ich nicht die Menschen bedenke, mit denen ich arbeite, stülpe ich ihnen ja bloß meine Ideen über. Und dabei übergehe ich die vielen Ideen, die sie haben, all die Möglichkeiten, die mit einer Gruppe von Leuten entstehen, die in einem Raum gemeinsam etwas ausprobieren. Das übersteigt bei Weitem das, was ich mir allein ausdenken könnte. Meine Rolle ist dann eine andere: Ich muss das alles in eine gewisse Richtung lenken, um Kohärenz herzustellen. Das ist schwierig, aber sehr interessant.

**MS:** *You gave the dancers the task, for example, to be especially aware of the distances between them ...*

**EG:** *Choreography is organizing people in space and time. If you just focus on the element of space and expand it, researching how this question of the distance between dancers happens on stage in a dynamic constellation – this is very revealing. If a certain dancer is closer to another, will he follow him, will he move away? It's like watching a flock of birds in the sky. How do they manage to keep this amazing formation, so close to each other, without bumping into each other? Because there is some kind of logic to this system that makes it so efficient. The visual result is what you might call choreography.*

**MS:** *You once said everything is about relations, i.e. a creation comes about in relation to the people you do it with.*

**EG:** *Yes. If I don't take into consideration the people I'm going to work with, I would just impose my ideas on them. I would miss all of their ideas, I would miss all the possibilities that can come out of a group of people going into a room and trying to do something together. There are far more ideas this way than I would have on my own. It gives me another role: I need to steer the ideas in a certain direction to give them coherence. This is difficult, but very interesting.*

**MS:** *One thing I noticed during a performance of your work ›SUNNY‹ was that the dancers look at each other frequently.*

**EG:** *This is because the choreography is not set and they are not on a kind of automatic mode, knowing exactly what will happen. So they are composing in real time. They have to look at each other, to understand what is happening while it is happening, so they can make the right decisions.*

**MS:** Was mir auffiel bei der Aufführung Ihres Werkes ›SUNNY‹: Die Tänzer sehen einander häufig an.

**EG:** Weil die Choreografie nicht fixiert ist und die Tänzer eben nicht in einer Art Automatikmodus fahren und immer wissen, was gleich passiert. Sie komponieren und strukturieren in Echtzeit. Da brauchen sie natürlich Augenkontakt, müssen versuchen zu verstehen, was passiert, um dann die richtige Entscheidung zu treffen für ihre nächste Aktion. Das ist es, was ich auch mit den Musikern ausprobieren möchte. Es gibt in dem neuen Werk ›FolkDance‹ keinen Dirigenten. Es wird von den Musikern in Echtzeit gemanagt. Sie folgen zwar derselben Partitur, doch wird jeder Abend anders, je nachdem, wie sie ihn interpretieren. Jede Entscheidung wirkt auf die ganze Gruppe ein und ruft wiederum Reaktionen hervor.

**MS:** Das erwähnte Rumi-Gedicht spricht von dem Zwischenstadium und von dem Verbergen und Herzeigen des Verborgenen als Bewegungen oder Tätigkeiten darin. Spielen Geheimnisse, spielt das Verborgene bei Ihnen eine Rolle?

**EG:** Wir zeigen alles. Aber jeder im Zuschauerraum wird etwas anderes sehen und darf frei interpretieren. Doch die Sache mit dem Zwischenraum ist wichtig. Choreografie findet mehr in dem Raum zwischen den Tänzern statt als in ihnen selbst. Willst du eine Choreografie wirklich verstehen, achte auf die Räume zwischen den Tänzern. Thelonius Monk sagte einmal über Musik: »Manche Musik ist nur vorgestellt. Was man nicht spielt, kann wichtiger sein als das, was man spielt.« Anders gesagt, Musik passiert zwischen den Noten. Es sind gar nicht die Noten selbst.

*Das Gespräch mit Melanie Suchy und Emanuel Gat führten vonseiten des Ensemble Modern Christian Fausch (Künstlerischer Manager und Geschäftsführer) und Rainer Römer (Schlagzeug und Vorstand).*





This is what I want to try to do together with the musicians too. There won't be a conductor in that new piece, ›FolkDance‹. It will be managed by the musicians in real time. Although they will be following the same score, every performance will be different, depending on how they interpret the score. Every decision will influence the group and induce reactions from the other musicians.

**MS:** The Rumi poem mentioned earlier speaks of an in-between stadium, of hiding and showing what is secret as movements or activities therein. Do secrets, does what is hidden play a role in your work?

**EG:** We show everything, but everybody in the audience will see something else and is free to arrive at their own interpretation.

However, this issue of the space in between is very important. The choreography is something that happens more in the space between the dancers than in the dancers themselves. If you really want to understand a choreography, you have to look at the spaces between the dancers. There is a quote by Thelonious Monk, who says about music: »Some music is just imagined. What you don't play can be more important than what you do play.« In other words, it happens between the notes. It's not the notes themselves.

The interview with Melanie Suchy and Emanuel Gat was conducted on behalf of Ensemble Modern by Christian Fausch (Artistic Management and General Manager) and Rainer Römer (percussion and member of the board).

## Termine

19.07. | 20.07. | 21.07. | 22.07. | 23.07.2018, 22 Uhr  
Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes

Festival d'Avignon

09.09.2018, 19.30 Uhr  
Bonn, Opernhaus

Beethovenfest Bonn

07.11. | 08.11.2018, 19 Uhr  
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Tanzfestival Rhein-Main

14.12. | 15.12.2018, 20 Uhr  
Antwerpen, deSingel

10.01.2019, 19.45 Uhr | 11.01.2019, 20.30 Uhr |  
12.01.2019, 19.45 Uhr | 13.01.2019, 15.30 Uhr  
Paris, Théâtre National de Chaillot

**Story Water – Emanuel Gat Dance & Ensemble Modern**

**Pierre Boulez:** Dérive 2 für 11 Instrumente

(1988–2006/2009)

**Rebecca Saunders:** Fury II – concerto for solo double bass and ensemble (2009)

**Emanuel Gat/Ensemble Modern:** FolkDance (2018)  
(Uraufführung)

**Emanuel Gat** Choreografie, Bühne und Licht | **Franck Ollu**  
Dirigent | **Josep Planells Schiaffino** Dirigent (07./08.11.)

**Thomas Bradley** Kostüme | **Guillaume Février** Lichtregie |  
**Norbert Ommer** Klangregie | **Felix Dreher** Live-Elektronik

Eine Produktion von Emanuel Gat Dance, Ensemble Modern und Frankfurt LAB e.V.

Gefördert durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die Stadt Frankfurt am Main und die Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V., mit Unterstützung des Fonds Transfabrik – Deutsch-französischer Fonds für darstellende Künste.

Emanuel Gat Dance koproduziert von Chaillot – Théâtre National pour la Danse, Festival d'Avignon, deSingel – International Campus for the Arts und Pôle Arts de la Scène – Friche la Belle de Mai. Residenz bei FabricA des Festival d'Avignon. Gefördert durch die BNP Paribas Foundation.

Ensemble Modern koproduziert von Beethovenfest Bonn und Künstlerhaus Mousonturm.

# Praxis permanenten Lernens 15 Jahre IEMA

# The Practice of Permanent Learning IEMA at 15 Years

von Egbert Hiller  
by Egbert Hiller

10

“Das Ensemble Modern hat u.a. mit Stockhausen, Kagel, Lachenmann, Zender zusammengearbeitet und weiß aus erster Hand, wie sie ihre Musik gemeint haben. (Michael M. Kasper)”

“Wenn es einen Ort gibt, an dem Abenteuer- und Öffnungsbereitschaft vermittelt werden, dann in der Umgebung des Ensemble Modern. (Helmut Lachenmann)”

»Wer hier war, ist danach ein anderer Mensch, in seinem Selbstverständnis, seiner nicht nur spielpraktischen Erfahrung, sondern in seiner ganzen ästhetischen Erfahrung, und in seiner Erfahrung prinzipiell.« Eindringlicher als mit diesen Worten Helmut Lachenmanns kann die Bedeutung der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) kaum skizziert werden. Der Impuls zur Gründung der IEMA im Jahr 2003 – vor nunmehr 15 Jahren – war der, das »Gedächtnis« des Ensemble Modern, seinen gewaltigen Wissens- und Erfahrungsschatz in der Interpretation Neuer Musik, an die nächsten Generationen weitergeben zu wollen – und dieses Anliegen hat nichts von seiner Aktualität und Wirkkraft eingebüßt, im Gegenteil. Immer klarer tritt zutage, dass die Praxis des permanenten Lernens und Sich-Öffnens reiche Früchte trägt, etwa »in der Auseinandersetzung mit neuen Stücken auch neue Wege der Interpretation aufzuzeigen und ästhetische wie spieltechnische Probleme zu lösen. Das geht am besten gemeinsam und ist für das Leben eine sehr gute Aufgabe«, wie der Cellist Michael M. Kasper betont. Wie alle Mitglieder des Ensemble Modern ist er zugleich IEMA-Dozent. In dieser Funktion führen die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern nicht nur die verschiedenen Ausbildungsprogramme der IEMA selbst durch, sondern sind auch maßgeblich an deren Konzeption beteiligt. Parallel zu seinem Konzert- und Tourneebetrieb unterhält das Ensemble Modern damit in seinem Frankfurter Domizil mit der IEMA einen ständigen, auch auf die eigenen Projekte zurückstrahlenden Ausbildungsbetrieb.

“If there is a place where the willingness to be adventurous and open-minded are taught, then it is the environment of Ensemble Modern.” (Helmut Lachenmann)

»Anyone who has been here emerges a different person, in self-concept, in experience – not just in terms of playing, but in aesthetic and general life experience.« It would be difficult to outline the importance of the International Ensemble Modern Academy (IEMA) in more impressive terms than Helmut Lachenmann. The impulse driving IEMA's founding in 2003, now 15 years ago, was to pass on the »memory« of Ensemble Modern, its enormous treasure of knowledge and experience in the interpretation of New Music, to coming generations – and this concern has lost none of its current value or impact, on the contrary. It is ever more clear that the practice of permanent learning and open-mindedness bears rich fruit, for example »in exploring new pieces, which also opens new manners of interpretation and solves aesthetic and technical problems. This is best achieved together, and it is a very good task for life«, as the cellist Michael M. Kasper explains. Like all Ensemble Modern members, he is also a IEMA docent. In this role, the musicians of Ensemble Modern not only lead the various IEMA training programmes personally, but also play a leading role in conceiving them. Thus, in parallel to its concert and touring activities, Ensemble Modern maintains continuous educational operations at its home base in Frankfurt, a fact which also boosts its own projects.

“The Ensemble Modern has worked with Stockhausen, Kagel, Lachenmann, Zender among others, and knows first-hand what they wanted.” (Michael M. Kasper)



### Each work is a universe unto itself

»It was a very intense year, my IEMA year«, the flutist Bettina Berger says, who graduated from the IEMA Master's degree course at the Frankfurt am Main Academy of Music and Performing Arts eight years ago: »It was wonderful to be able to work with the members of Ensemble Modern and to experience the broad differentiation of contemporary music. Each work is a universe unto itself. And Ensemble Modern conveys this fact to the students as well. Our class of students experienced great affinity, both for each other and for the music. Now, eight years later, some of them are my best friends, and we have founded an ensemble together, ›Ensemble Interface‹. Without IEMA, we would not exist.« In the meantime, several formations have sprung directly or indirectly from the annual class of students and the IEMA Ensembles they have formed, for example ›Trio Catch‹ oder ›MAM.Manufaktur für aktuelle Musik‹. The Master's degree course is one of the four pillars upon which IEMA is built. Individual educational elements are continuously being tweaked, incorporating innovative ideas and insights. One trail-blazing extension regarding the Master's degree course is that its students, including many graduates, can be integrated into the projects of the Ensemble Modern Orchestra (EMO). Thus, they contribute to the profile of EMO on the one hand and also maintain their direct artistic contact with Ensemble Modern on the other. So far, 213 musicians have completed the IEMA curriculum, and they are making their ever-increasing mark upon musical life, not only in the New Music field. After all, even those who do not remain dedicated to New Music, but turn to the classical, romantic or baroque repertoire, profit, contributing to overcoming the separation between the spheres of older and New Music with their open mind for contemporary arts.

Helmut Lachenmann zu Gast im Masterstudiengang (oben),  
Masterstudiengang (unten)

### Jedes Werk ist ein Universum für sich

»Es war ein sehr intensives Jahr, mein Jahr bei der IEMA«, resümiert die Flötistin Bettina Berger, die vor acht Jahren den IEMA-Masterstudiengang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main absolvierte: »Ganz toll war, mit den Mitgliedern des Ensemble Modern arbeiten zu können und auch die Differenziertheit der zeitgenössischen Musik zu erleben. Jedes Werk ist ein Universum für sich. Und das Ensemble Modern vermittelt das auch an die Studierenden. In unserem Jahrgang haben wir uns musikalisch und menschlich sehr gut verstanden. Jetzt, acht Jahre später, gehören einige davon zu meinen besten Freunden, und wir haben ein Ensemble gegründet, das ›Ensemble Interface‹. Ohne die IEMA gäbe es uns nicht.«

Mittlerweile existieren etliche Formationen, die direkt oder indirekt aus Studienjahren und den daraus gebildeten IEMA-Ensembles hervorgegangen sind, zum Beispiel ›Trio Catch‹ oder ›MAM.Manufaktur für aktuelle Musik‹. Der Masterstudiengang ist eine von vier Säulen, auf denen die IEMA basiert. Stets werden einzelne Ausbildungselemente nachjustiert, innovative Ideen und Erkenntnisse fließen ein. Dass die Studierenden, auch viele Ehemalige, in die Projekte des Ensemble Modern Orchestra (EMO) integriert werden, ist eine bahnbrechende Erweiterung hinsichtlich des Masterstudiengangs. So können sie zum einen das Profil des EMO mitprägen und zum anderen den unmittelbaren künstlerischen Kontakt zum Ensemble Modern halten. 213 Musikerinnen und Musiker haben das Studienprogramm der IEMA bislang durchlaufen, und ihre Spuren ziehen sich immer markanter durch das Musikleben, nicht nur durch das der Neuen Musik. Denn auch diejenigen, die nicht der Neuen Musik verpflichtet bleiben, sondern sich Klassik, Romantik oder Barockmusik zuwenden, profitieren und tragen durch ihre Offenheit für das Zeitgenössische dazu bei, die überkommene Trennung der Sphären von älterer und Neuer Musik aufzuheben.

» Ich habe mich gefreut auf ein Jahr intensiv zeitgenössische Musik spielen zu dürfen und mit den besten Leuten zu arbeiten, die es gibt, mit dem Ensemble Modern. (Bettina Berger) «

»I was very happy to have that year of playing contemporary music intensively with the best people there are, with Ensemble Modern.« (Bettina Berger)



[www.internationale-em-akademie.de/de/mediathek](http://www.internationale-em-akademie.de/de/mediathek)  
[www.internationale-em-akademie.de/en/media](http://www.internationale-em-akademie.de/en/media)

### ... unlimited potentials ...

IEMA's second pillar is the International Composition Seminar, which is also open to applicants from all over the world and takes in four to six young composers every two years, with Ensemble Modern as a mentor and performing body. During the last edition of the Seminar, the composer and conductor Enno Poppe was the seminar's guest docent. He has worked with Ensemble Modern for many years. In 1996, he himself was a student participant in Ensemble Modern's International Young Artist Forum, which can be considered the precursor of the Composition Seminar. Poppe emphasizes how important it is to open the ears of young composers at the outset of their careers »for the stylistic diversity of New Music and the almost unlimited technical and expressive potential of Ensemble Modern's instrumentalists. That is something one can only find out in direct communication.« Communication is also the precondition for making fruitful use of the participants' divergent cultural backgrounds and differences in musical socialization: »Many composers«, says Poppe, »no longer have a classical music background today, but come from computers, from pop music, or are influenced by other art forms. Especially for these composers, exchange with the highly specialized musicians of Ensemble Modern is essential in order to broaden their own horizons. That is the main takeaway for the participants in the International Composition Seminar.«

Young composers are very grateful for this highly concentrated lab setting. Rehearsing and collaborating over a longer period of time provides extraordinary support for their creative process – and constitutes an absolute exception within musical life, which tends to be increasingly accelerated. However, it is exactly these exceptions which are required to give great talents the chance to mature into artist personalities, in lively personal exchange with conductors and docents of the Composition Seminar.

### Finding the path to unity

The participants in the International Master Courses for Music Students and Young Professional Musicians, iema's third pillar, also receive plenty of input. Since 2004, the ten-day Master Courses have taken place as part of the festival Klangspuren in Schwaz in Tyrol, with approximately 35 participants – instrumentalists and conductors – every year. Final concerts present the works rehearsed during the course to the Klangspuren audience. Learning from Ensemble Modern and expanding one's knowledge of contemporary music, in which the participants already have a profound interest, would be sufficient motivation, but in addition, the special atmosphere at Klangspuren makes for a particularly pleasant human factor.

### ... unbegrenzte Potenziale ...

Die zweite Säule der IEMA ist das **Internationale Kompositionsseminar**, das sich ebenfalls an Bewerberinnen und Bewerber aus aller Welt richtet und alle zwei Jahre vier bis sechs junge Tonschöpfer aufnimmt. Das Ensemble Modern wirkt hier als Mentor und Klangkörper. Der Komponist und Dirigent Enno Poppe war beim letzten Kompositionsseminar Gastdozent, er arbeitet schon sehr lange mit dem Ensemble Modern zusammen. 1996 nahm er als Student selbst am Internationalen Nachwuchsforum des Ensemble Modern teil, welches als Vorläufer des Kompositionsseminars gelten darf. Poppe hebt hervor, wie wichtig es ist, den am Beginn ihrer Laufbahn stehenden Komponistinnen und Komponisten die Ohren zu öffnen »für die stilistische Vielfalt der Neuen Musik und die schier unbegrenzten technischen und ausdruckspezifischen Potenziale der Instrumentalisten des Ensemble Modern. Das kann man nur in der direkten Kommunikation herausfinden.« Diese Kommunikation ist auch Voraussetzung dafür, die divergierenden kulturellen Hintergründe und Unterschiede in der musikalischen Sozialisation fruchtbar zu machen: »Viele Komponisten kommen«, so Poppe, »heute nicht mehr aus der klassischen Musik, sondern vom Computer, aus der Popmusik oder sie sind von anderen Künsten beeinflusst. Gerade für sie ist der Austausch mit den hoch spezialisierten Musikern des Ensemble Modern wesentlich, um den eigenen Horizont zu erweitern. Das ist das, was die Teilnehmer des Internationalen Kompositionsseminars vor allem mitnehmen.«

Die jungen Komponisten wissen diese hoch konzentrierte Laborsituation sehr zu schätzen. Über einen längeren Zeitraum miteinander proben und arbeiten zu können, unterstützt den schöpferischen Prozess außerordentlich und stellt im schnelllebiger werdenden Musikleben eine absolute Ausnahme dar. Doch es bedarf genau solcher Ausnahmen, um großen Talenten die Chance zu eröffnen, im regen persönlichen Austausch mit den Dirigenten und Dozenten des Kompositionsseminars zu Künstlerpersönlichkeiten heranzureifen.

„Wir suchen jeden, der etwas zu sagen hat und hohe künstlerische Qualitäten mitbringt. Wir möchten diese Leute fördern und einfach nur mit ihnen arbeiten.“ (Paul Cannon)

„The International Composition Seminar is an effort of the Ensemble Modern to identify and work with the brightest young talents of the compositional world.“ (Paul Cannon)





The participants come from many countries and cultures to work painstakingly on New Music in monastic seclusion, within a setting of rich nature and ancient cultural landscapes. They delve into their own intellectual world and into that of the works and their composers, perceiving their selves as reflected by others, and finding their way towards unity.

For each Master Course, the Ensemble Modern docents and a guest conductor are joined by a Composer in Residence, and the list of these seems almost like a Who's Who of New Music – among others, the role has been filled by George Benjamin, Unsuk Chin, Beat Furrer, Sofia Gubaidulina, Heinz Holliger, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Johannes Maria Staud and Hans Zender.

### Walking, clapping, counting, calling

Apart from the Klangspuren courses, which also allow participants to enjoy the festival atmosphere, the International Master Courses are tailored specifically to winners of national and international competitions for young musicians. ›epoch\_f‹ is the title of this project, which introduces about 20 promising young talents to New Music during an annual one-week study period. The workshop includes not only practical musical training, but also reflection – with Ensemble Modern musicians and a renowned guest conductor as docents, it offers ideal conditions to discover the appeal of contemporary music – to internalize it, even. Lucas Vis has been the course director several times. He considers working on rhythm the foundation of music-making – one that can be approached in a playful way: »We start every morning with a rhythm workshop, which means walking, clapping, counting and calling – only then do we start playing.«

For many participants, it is their first time exploring New Music. Their level of respect and nervousness is sometimes accordingly high, but learning by doing quickly dissolves fears and prejudice.

›epoch\_f‹ is an initial way to tune heart and mind to the sounds of the present time. The course's core repertoire, explains bassoonist and docent Johannes Schwarz, consists of works which »demand playing techniques which are beyond normal, thereby breaking up the patterns the students are used to from their usual education mode, expanding their potential for development«. The unusual becomes normal and vice versa, and the experience of giving a joint concert with members of Ensemble Modern during the final public performance cannot be overestimated.

Michael M. Kasper und Rumi Ogawa unterrichten im Masterstudiengang (oben und Mitte), Internationales Kompositionsseminar (unten)

» Ein Ort, an dem junge Musiker und Dirigenten die Gelegenheit haben, von Mitgliedern des Ensemble Modern zu lernen. (Frank Olliu) «

»A place where young musicians and conductors have got the opportunity to get lessons from the members of the Ensemble Modern.« (Frank Olliu)

### Zu einer Einheit zusammenfinden

Sehr viel Input erhalten auch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Internationalen Meisterkurse für Studierende und junge professionelle Musikerinnen und Musiker: Das ist die dritte Säule der IEMA. Seit 2004 finden zehntägige Meisterkurse im Rahmen des Festivals **Klangspuren Schwaz** in Tirol mit etwa 35 Teilnehmern – Instrumentalisten und Dirigenten – statt. In Abschlusskonzerten werden die einstudierten Werke bei den Klangspuren präsentiert. Vom Ensemble Modern zu lernen und das profunde Interesse an zeitgenössischer Musik maßgeblich zu vertiefen, ist Motivation genug, doch darüber hinaus stimmt auch der menschliche Faktor, wozu die besondere Atmosphäre bei den Klangspuren beiträgt. Aus vielen Ländern und Kulturen kommen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zusammen, um in klösterlicher Abgeschlossenheit, im Spannungsfeld aus reicher Natur und alter Kulturlandschaft, gemeinsam an Neuer Musik zu tüfteln, in die eigene wie in die Gedankenwelt der Werke und ihrer Komponisten einzutauchen, sich dabei im Spiegel der anderen wahrzunehmen – und zu einer Einheit zusammenzufinden.

Den Dozenten des Ensemble Modern und dem Gastdirigenten steht jeweils ein Komponist zur Seite, als Composer in Residence. Deren Namen lesen sich wie ein Who's who der Neuen Musik:

George Benjamin, Unsuk Chin, Beat Furrer, Sofia Gubaidulina, Heinz Holliger, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Johannes Maria Staud, Hans Zender und weitere.

### Gehen, Klatschen, Zählen, Rufen

Neben den Kursen bei den Klangspuren, wo sich zugleich Festivalluft schnuppern lässt, richtet sich das Angebot der Internationalen Meisterkurse auch gezielt an Preisträgerinnen und Preisträger nationaler und internationaler Jugendmusikwettbewerbe. ›epoche\_f‹ ist dieses Projekt überschrieben, das in einer einwöchigen Studienphase jedes Jahr etwa 20 junge vielversprechende Talente an die Neue Musik heranzuführt. Der Workshop umfasst über die Musikausübung hinausgehende Reflexionen und bietet mit den Musikern des Ensemble Modern und einem renommierten Gastdirigenten als Dozenten beste Bedingungen, die Reize des Zeitgenössischen zu entdecken, ja, zu verinnerlichen. Mehrfach war **Lucas Vis** der Kursleiter. Er sieht vor allem in der rhythmischen Arbeit ein Fundament des Musizierens – und nutzt dabei spielerische Mittel: »Wir beginnen jeden Morgen mit einem Rhythmusworkshop, das heißt mit Gehen, Klatschen, Zählen und Rufen, erst danach wird gespielt.«

»The IEMA is the source where development of New Music takes place.« (Lucas Vis)

» Die IEMA ist für mich die Quelle, wo die Entwicklung der Neuen Musik stattfindet. (Lucas Vis) «

### ... inventing their own music

*IEMA's education projects, its fourth pillar, are designed for children. Here, the point is not to build on existing skills or to professionalize, but to awaken enthusiasm for music, to foster creativity, allow new experiences and sow the seeds of creative processes. The central project among these educational activities is the interdisciplinary cultural project ›CultureDayYear‹ in Frankfurt schools, initiated in 2009 by the Foundation Nantesbuch (formerly Altana Cultural Foundation) and further carried out by the IEEMA and cooperating partners. The term ›CultureDayYear‹ is meant literally, as the project calls for one day a week being dedicated to culture by a complete 7th or 8th grade for one entire year. In terms of cultural policy, the initiative's thrust is obvious – especially since it is an interdisciplinary project involving visual arts, music, literature and dance. Ensemble Modern's members are responsible for the music area, guiding students towards »inventing their own music«.*

*»This approach is challenging for both sides«, Christiane Engelbrecht, IEEMA's Managing Director, emphasizes – but the effort is worthwhile, for the sensual experience of sound and its haptic creation fire the imagination and enable important experiences of perceiving one's self and others.*

*IEEMA has heeded this insight by incorporating the development of education tools into the curriculum of its Master's degree course, thereby connecting the dots between the fourth and the first pillar of IEEMA activities. In general, interconnections between the four pillars are not only possible, but highly desirable, and they are increasingly reflected in the biographies of young instrumentalists, composers, conductors and sound directors.*

Für viele der Teilnehmerinnen und Teilnehmer ist es das erste Mal, dass sie sich mit Neuer Musik beschäftigen. Dementsprechend groß sind mitunter Respekt und Nervosität, doch im Learning by Doing lösen sich Ängste und Vorbehalte rasch auf. ›epoche\_f‹ stellt die Initialzündung dar, Herz und Hirn auf die Tonkunst der Gegenwart einzustimmen. Ins Zentrum des Kurses werden Werke gerückt, die, so der Fagottist und Dozent Johannes Schwarz, »Spieltechniken abseits des Normalen einfordern, um die Verhaftung der Schüler in ihrem herkömmlichen Ausbildungsmodus zu verhindern und ihre Entwicklungsspielräume zu vergrößern«. Das Ungewöhnliche gerät zum Normalen und umgekehrt, und dabei kann das gemeinsame Konzertieren mit den Mitgliedern des Ensemble Modern beim öffentlichen Abschluss des Kurses als Erfahrungswert kaum hoch genug eingeschätzt werden.

### ... ihre eigene Musik erfinden

Die **Educationprojekte**, die vierte Säule der IEEMA, sind für Kinder konzipiert. Hier geht es nicht darum, auf Vorkenntnissen aufzubauen oder gar zu professionalisieren, sondern darum, einfach für Musik zu begeistern, Kreativität zu fördern, neue Erfahrungen zuzulassen und den Keim für schöpferische Prozesse zu legen. Der Kern der Educationprojekte ist das 2009 von der Stiftung Nantesbuch (vormals Altana Kulturstiftung) initiierte und von der IEEMA und weiteren Kooperationspartnern durchgeführte interdisziplinäre Kulturprojekt ›KulturTagJahr‹ in Frankfurter Schulen. ›KulturTagJahr‹ ist wörtlich zu verstehen, denn während eines gesamten Schuljahres wird in einer kompletten 7. oder 8. Jahrgangsstufe ein ›KulturTag‹ pro Woche veranstaltet. Die kulturpolitische Dimension dieser Initiative ist augenscheinlich – umso mehr, als es sich um ein interdisziplinäres Projekt in den Sparten Kunst, Musik, Literatur und Tanz handelt. Die Mitglieder des Ensemble Modern verantworten die Sparte Musik und leiten die Schüler an, »ihre eigene Musik zu erfinden«.

»Dieser Ansatz ist herausfordernd für beide Seiten«, betont Christiane Engelbrecht, die Geschäftsführerin der IEEMA, aber das Engagement lohnt sich, denn das sinnliche Erleben von Klang und seine haptische Erzeugung beflügeln die Fantasie und ermöglichen wichtige Erfahrungen der Selbst- und Fremdwahrnehmung.

»Dieser Ansatz ist herausfordernd für beide Seiten«, betont Christiane Engelbrecht, die Geschäftsführerin der IEEMA, aber das Engagement lohnt sich, denn das sinnliche Erleben von Klang und seine haptische Erzeugung beflügeln die Fantasie und ermöglichen wichtige Erfahrungen der Selbst- und Fremdwahrnehmung.





Meisterkurs epoche\_f

Dieser Erkenntnis trägt die IEMA Rechnung, indem sie die Ausbildung von Education-Tools in den Lehrplan des Masterstudiengangs aufgenommen hat – und mit dieser Verbindung zur ersten Säule der IEMA schließt sich der Kreis. Überhaupt sind Querverbindungen zwischen den vier Säulen nicht nur möglich, sondern erwünscht – und spiegeln sich immer häufiger in den Biografien junger Instrumentalisten, Komponisten, Dirigenten und Klangregisseure wider.

### Für die Zukunft der Musik nichts zu fürchten

Nach wie vor stoßen die Angebote der IEMA auf gewaltige Resonanz. Dabei ist spannend zu beobachten, erläutert **Johannes Schwarz**, »wie sich die jungen Musikerinnen und Musiker im Zuge von Globalisierung und Digitalisierung selbst verändern: in ihrem Kommunikationsverhalten, ihrem technischen Stand, ihrer sozialen Kompetenz«. Zwar wandeln sich auch das Musikleben und die Musikausübung mit der Digitalisierung, das Musizieren mit Instrumenten bleibt jedoch, so Christiane Engelbrecht, »ein analoger Vorgang«. Wie unter einem Brennglas lassen sich in der IEMA auch Rückschlüsse im Hinblick auf gesellschaftliche Fragen und Tendenzen ziehen; denn sie stellt einerseits einen geschützten Raum dar und ist andererseits weltweit vernetzt – sowohl durch die persönlichen Kontakte jedes Einzelnen als auch institutionell etwa über das 2012 ins Leben gerufene Ulysses Netzwerk, das 14 europäische Akademien und Festivals miteinander verknüpft und von der EU gefördert wird.

„Hier werden Musiker ausgebildet, die breit aufgestellt sein wollen, um als Künstler etwas zu bewegen. (Johannes Schwarz)

„We train musicians here who want a broad level of expertise, in order to change society as artists.“ (Johannes Schwarz)

Auch wenn John Cages Worte »Es gibt für die Zukunft der Musik nichts zu fürchten« heute angesichts wachsender globaler Probleme und Bedrohungen sehr optimistisch klingen, ist die IEMA eine der zentralen Institutionen, die an diese Aussage glauben lassen. Und in ihr findet, wie Helmut Lachenmann konstatiert, »eine Form der Erziehung statt, die weit über das Musikalische hinausgeht. Sie geht ins Menschliche und Gesellschaftspolitische hinein.«

Neue Website:

[www.internationale-em-akademie.de](http://www.internationale-em-akademie.de)

*One need not fear about the future of music IEMA's offerings continue to meet with a high level of interest. As Johannes Schwarz explains, it is fascinating to observe »how the young musicians themselves are transformed by increasing globalization and digitization: their communication habits, their technical prowess, their social competencies are changing«. Musical life and music-making are transformed by digitization; however, as Christiane Engelbrecht points out, music-making with instruments remains »an analogue process«. Functioning as a magnifying glass, IEMA allows us to draw conclusions with regard to social issues and tendencies, for while it constitutes a protected space on the one hand, it is also part of a worldwide network on the other – both due to the personal contacts of each of its members and institutionally through the EU-funded Ulysses Network, initiated in 2012, which brings 14 European academies and festivals together.*

*Even if John Cage's claim that »one need not fear about the future of music« seems rather optimistic today, given growing global problems and dangers, IEMA is one of the central institutions which might make us believe these words. Within it, as Helmut Lachenmann notes, we find »a form of education which goes far beyond music. Indeed, it touches upon human and socio-political aspects.«*

New webpage:

[www.internationale-em-akademie.de](http://www.internationale-em-akademie.de)

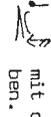
# Aus den Fesseln befreit

von Max Nyffeler  
by Max Nyffeler

3! + 3!

3  
♪ + ♯ + ♯

♯ = ♯



mit dem bogen auf dem gipfel des crescendo stehenbleiben.



o •  
mundhöhle weit bzw. eng.  
sehr weich einsetzen.

↖ nach crescendo und notierter dauer den griff halten; ton ausklingen lassen.

45 ventillangabe.



mit den zähnen rohr/blatt berühren.

Klavier  
hammerkopf kurz vor ende der saite aufdrücken, zum ende ziehen und aufheben = glissando.



hammerkopf kurz vor ende der saite aufdrücken, zum ende ziehen und aufheben = glissando.

schlagzeug

## Zum Orchesterstück ›passage/paysage‹ von Mathias Spahlinger

Wie ein erratic Block liegt das Orchesterstück ›passage/paysage‹ in der musikalischen Landschaft. **Musikalisches Hartgestein**, unverrückbar, von imposanter Erscheinung und alle Proportionen sprengend. Fast drei Jahrzehnte nach seiner Entstehung befasst sich nun das Ensemble Modern Orchestra mit diesem Solitär. Nicht um ihn konsumfreundlich zu polieren, denn dem »easy listening« verweigert er sich konsequent, und auch nicht, um der Achtzigerjahre-Nostalgie zu huldigen. Sondern aus einem ganz einfachen Grund: Es handelt sich um ein faszinierendes Stück Musik, das es wieder zu entdecken gilt.

### Widerstand und Freiheit

Nach dem Wegfall der allgemein verbindlichen ästhetischen Normen im 20. Jahrhundert ist Freiheit zu einem zentralen Thema des künstlerischen Diskurses geworden. Doch um welche Freiheit geht es dabei? Um die schrankenlose, zur Beliebigkeit tendierende Freiheit des »anything goes« oder um diejenige, die gegen Widerstände erkämpft werden muss? Die zweite Art von Freiheit ist zweifellos die nachhaltigere. Dazu nur zwei Beispiele aus der Vergangenheit: Der berühmte antike Redner Demosthenes soll übungshalber Kieselsteine in den Mund genommen haben, wenn er sich auf seine Reden vorbereitete, und Igor Strawinsky betonte in seiner ›Musikalischen Poetik‹, wie wichtig es sei, sich beim Komponieren Beschränkungen aufzuerlegen: »Meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.«

## *Liberated from Shackles* *On Mathias Spahlinger's* *›passage/paysage‹ for Orchestra*

*Like an erratic boulder, the orchestral piece ›passage/paysage‹ looms in the musical landscape. **Musical hard rock**, unmovable, of imposing appearance, exceeding all proportions. Almost three decades after its creation, the Ensemble Modern Orchestra now dedicates itself to this solitaire. Not to polish it up for easier consumption, for it consequently denies itself to »easy listening«, nor to cater to nostalgia for the 1980s. Instead, for a very simple reason: it is a fascinating piece of music which deserves to be rediscovered.*

### *Resistance and Freedom*

*After the abolition of generally binding aesthetic rules in the 20th century, freedom has become a central subject of artistic discourse. Which freedom, however, is meant? Is it the boundless freedom of »anything goes« with its tendency towards arbitrariness, or the kind of freedom that must be attained against resistance? The second kind is doubtlessly the more sustainable. Suffice it to mention two examples from the past: the famous orator of antiquity, Demosthenes, is said to have practiced with pebbles in his mouth to prepare for his speeches, and Igor Stravinsky emphasized in his ›Poetics of Music‹ the importance of self-set boundaries in composition: »My freedom will be so much greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint, diminishes strength. The more constraints one imposes, the more one frees one's self of the chains that shackle the spirit.«*

Um die Befreiung aus selbstgemachten Fesseln geht es auch in Mathias Spahlingers dreiviertelstündigem Orchesterstück ›passage/paysage‹. Das ist zwar nicht das erklärte Thema des Werks, aber ein gewichtiger Subtext, der die Klangerscheinung maßgeblich prägt. Hört man sich die Aufnahme der Donaueschinger Uraufführung von 1990 unter der Leitung von Michael Gielen an, so hat man den Eindruck, dass da einer vernehmlich an den Gitterstäben eines selbstgebauten Gehäuses rüttelt, um hinaus ins Freie zu gelangen. Oder mit den Worten Strawinskys: um sich von den Ketten, die den Geist fesseln, zu befreien. Diese Spannung von Kraft und Gegenkraft ist von Anfang bis Ende spürbar und eine bestimmende Größe, was die sperrige Form und die robuste Körperlichkeit des Klangs angeht.

### Begriff und Klang, ein produktiver Widerspruch

Der Widerstand, an dem sich die Musik von ›passage/paysage‹ ideenreich abarbeitet, besteht, was etwas ungewöhnlich klingen mag, aus Begriffen. Genauer: aus theoretischen Überlegungen zu Grundsatzfragen des Komponierens und zur Art und Weise, wie sich Kunst und Wirklichkeit zueinander verhalten. Spahlingers geistige Heimat ist die Tradition des dialektischen Denkens von Georg Wilhelm Friedrich Hegel über Karl Marx bis zu den Nachfolgern im 20. Jahrhundert, zu Ernst Bloch und vor allem Theodor W. Adorno, der das Diktum von Hegel, »Das Wahre ist das Ganze«, provokativ umformulierte in »Das Ganze ist das Unwahre«. Eine Pointe, die schon fast das Motto von ›passage/paysage‹ abgeben könnte. Ein früher Grundgedanke Spahlingers lautet: Wirklichkeit ist nichts dem Subjekt Äußerliches, sondern konstituiert sich erst in dessen Bewusstsein. Auf die Musik übertragen heißt das: Das musikalische Werk ist nicht durch den Notentext ein für alle Mal definiert, sondern findet seine Endgestalt erst in der Wahrnehmung durch den geistig wachen Zuhörer.

Dieses Wahrnehmungsmodell erfährt in den Achtzigerjahren eine Ausweitung und Differenzierung. Es ist die Zeit der Postmoderne. Das denkende Ich, zuvor eine weitgehend unangefochtene Instanz, wird in Frage gestellt. Wahrheit ist plötzlich nur noch etwas Relatives, und wenn es um die Wahrnehmung von Wirklichkeit geht, macht jetzt das Wort von der Perspektivenvielfalt die Runde. Mathias Spahlinger, der Dialektiker aus Leidenschaft, muss da wohl aufgehört haben. Als ätzender Kritiker von festen Wahrheiten jeder Art hatte er früher auch gegenüber den eindimensionalen Slogans der aktivistischen Achtundsechziger stets eine gesunde Skepsis bewahrt. Nun hatte sich der Zeitgeist gewandelt, und die Wirklichkeit, bisher mit Vorliebe als ein Ganzes gedacht, zerfiel unter dem Ansturm der Kritik in Fragmente.

### ›passage/paysage‹: Der Sprung von der Theorie in die ästhetische Praxis

Diesen Punkt, die Kritik an der Totalität, hat Spahlinger in ›passage/paysage‹ zum kompositorischen Prinzip erhoben. Das Ganze ist das Unwahre. Seine theoretischen Überlegungen hat er dabei auf hörend nachvollziehbare Weise in Klang umgesetzt – die musikalische Erfindung hat sich gegen die Widerstände des begrifflichen Denkens durchgesetzt, die »Ketten, die den Geist fesseln«, wurden gesprengt. Den Weg vorgespurt hatte Spahlinger bereits in den Kompositionen ›extension‹ (1979/80) für Violine und Klavier und ›inter-mezzo‹ (1986) für Klavier und Orchester. Sie bilden mit ›passage/paysage‹ eine Trias. In allen drei Stücken geht es um die **Zersetzung von Ordnung**, um die Kritik an der traditionellen Syntax und, was damit untrennbar zusammenhängt, um die Beseitigung formaler Hierarchien.

### Alles ist im Fluss

Für ›passage/paysage‹ heißt das: Nichts mehr ist fest, alles im Fluss. **Das ganze Stück ist im Grunde genommen ein einziger Übergang.** Die Klangzustände verändern sich permanent, und keiner hat die Möglichkeit, sich so zu stabilisieren, dass er eine dominierende Funktion bekommt. Kaum scheint er etabliert, wird ihm schon wieder der Teppich unter den Füßen weggezogen. Das einzig Konstante ist paradoxerweise der andauernde Wechsel der Perspektive. Es gibt keine festen Metren mehr, keine Tonfolgen in Gestalt von Melodien, keinen klaren Unterschied zwischen Tonhöhe und Klangfarbe; Einzeltöne werden in Minicluster, Akkorde durch Zusatztöne und Geräusche in Klanggemische, polyphone Linien durch übermäßige Verdichtung in Klangströme verwandelt. Und selbstverständlich gibt es auch keine harmonische Ordnung mehr in Form von tonalen Hierarchien. Dazu Spahlinger: »Es gibt keine etablierten Gestalten, sondern nur solche, die im Begriff sind, zu entstehen, und solche, die im Begriff sind, zu vergehen, die also wechselnden Kategorien angehören. Es befindet sich also möglichst alles ›between categories‹, das ist die Hauptidee.«

An die Stelle der traditionellen Auffassungen von Satztechnik, Musiksprache und Formbildung tritt damit ein umfangreiches Repertoire an neuen Strukturtechniken, Klanggestalten und Ausdrucksformen. Man wird konfrontiert mit einer zerklüfteten, bis ins letzte Detail durchgearbeiteten **Klangmasse, die in allen Farben funkelt.** Wie ein Lavastrom frisst sie sich durch Raum und Zeit und nimmt ständig neue Gestalt an.

s.p.  
s.t.  
extr. s.p.

anblasgeräusch mit zungenabschluss. gerade der deutlichkeit der tonhöhe: ton erkennbar

pen in pen / kurvis (ev. in - werte pen - in - kurvis)

Liberation from self-imposed shackles is also the subject of Mathias Spahlinger's 45-minute orchestral piece ›passage/paysage‹. It may not be the declared theme of the work, but it is an important subtext with a major influence on the sound of the piece. Listening to the recording of the world premiere, which Michael Gielen conducted at the 1990 Donaueschingen Festival, one has the impression of hearing someone rattling the bars of a self-constructed cage, trying to break into the open. Or, in Stravinsky's words: to free himself from the chains that shackle the spirit. This tension between force and counterforce is palpable from beginning to end, defining the unwieldy form of the piece and the robust physicality of its sound.

### Notion and Sound, a Productive Contradiction

The resistance which the music of ›passage/paysage‹ confronts in so many of its ideas, consists – as odd as that may sound – of notions. Or, in more concrete terms: of theoretical considerations on fundamental issues in composition and the interrelation of art and reality. Spahlinger's intellectual background is the tradition of dialectic thought, from Georg Wilhelm Friedrich Hegel via Karl Marx to their 20th-century followers, i.e. Ernst Bloch and especially Theodor W. Adorno, who provocatively rephrased Hegel's dictum that »truth is totality« to read »totality is untruth«. A point that could almost serve as the motto for ›passage/paysage‹. One of Spahlinger's early fundamental thoughts is that reality is not external to the human subject, but is constituted only in its consciousness. With regard to music, this means: the musical work is not defined for all times by the notated text, but finds its final form only when perceived by the intellectually alert listener.

This model of perception was expanded and further differentiated during the 1980s, in the era of post-modernism. The thinking ego, previously largely uncontested, was suddenly questioned. Suddenly, truth was merely relative, and when it came to the perception of reality, the watchword of the hour was »diversity of perceptions«. Mathias Spahlinger, the passionate dialectician, must have taken notice. A caustic critic of fixed truths of any kind, he had always maintained a healthy scepticism towards the one-dimensional slogans of the activists of the late 1960s. Now the zeitgeist had changed, and reality, thus far preferably conceived as a whole, shattered into fragments under the onslaught of criticism.

### ›passage/paysage‹: Leaping from Theory into Aesthetic Practice

This point, criticism of totality, was elevated to a compositional principle by Spahlinger in ›passage/paysage‹. Totality is untruth. His theoretical considerations were audibly transposed into sound – musical invention overcoming the resistance of notional thought, the »chains that shackle the spirit« destroyed.

Spahlinger had already paved the way in his compositions ›extension‹ (1979/80) for violin and piano and ›inter-mezzo‹ (1986) for piano and orchestra. Together with ›passage/paysage‹, they form a triad. All three pieces are about **the disintegration of order**, about criticism of traditional syntax and – an aspect that is inseparable from these – the elimination of formal hierarchies.

### Everything Flows

For ›passage/paysage‹, that means: nothing is fixed, everything flows. **The entire piece is basically one major transition.** The sound states undergo permanent changes; none of them are given the possibility to stabilize themselves to such an extent that they might become dominant. No sooner does one seem established than the carpet is pulled out from under its feet. The only constant, paradoxically, is the constant change of perspective. There are no fixed metres, no tone sequences in the form of melodies, no clear difference between pitch and sound-colour; individual notes are transformed into mini-clusters, chords into sound mixtures by means of additional notes and noises, and polyphonic lines into sound streams, by means of extreme densification. Of course, there is no harmonic order in the shape of tonal hierarchies anymore either. In Spahlinger's own words: »There are no established figures, only those about to develop and those about to dissipate; these belong to different categories. Thus, everything is ›between categories‹ as much as possible – that is the main idea.« The traditional concepts of compositional technique, musical idiom and generation of form are thereby replaced with a voluminous repertoire of new structural techniques, sound figures and expressive forms. The listener is confronted with a craggy **mass of sound**, shaped to the most minute detail and **sparkling in all imaginable colours**. Like a stream of lava, it eats its way through space and time, constantly shifting shape.

φ  
▲  
φ  
t! k!  
8  
musik [0]  
+  
↑↑↑ zälme  
0  
4  
15

hartholzbrett mit hartem schlegel.  
früherliche und  
anschlagstelle so wählen, daß trotz stoppschlag teil-  
töne weiterklingen



So ist auch der Titel zu verstehen: Eine offene Klanglandschaft mit Passagen, die in alle Richtungen führen, aber nicht mehr zu einem Zentrum. Perspektivenvielfalt eben. »Das ist wie ein Spaziergang, der auch nicht zwingend irgendwohin führen muss, aber der vielleicht eine zwingendere Form von Erfahrung ist, als wenn man sich an die vorgeschriebenen Wege hält«, sagt Spahlinger. Eine komponierte Form, die eigentlich keine ist, weil sich alles stets im Übergang befindet, lässt sich nur durch Paradoxien hinreichend beschreiben.

ihn besonders diejenigen, die nach dem Ende der klassisch-romantischen Tonalität, aber vor der Etablierung des neuen Ordnungsprinzips der Zwölftontechnik entstanden sind. In diesen Werken steht der Horizont weit offen, und dem Begriff ›Neue Musik‹ wohnt noch ein Zauber inne. Die Ambivalenz zwischen tonaler Bindung und Freiheit, wie sie bei Webern schon in der kleinsten Motivzelle angelegt ist, kann nach Spahlinger auch auf andere kompositorische Kategorien übertragen werden, auf Thematik, Metrum oder Form. So gerät alles Feste ins Wanken. In ›passage/ paysage‹ ist das auf beispielhafte Weise verwirklicht.

### Dramatik, Ruhe, Stagnation

Trotzdem: Es gibt einige besonders markante Übergänge, die das Ganze gliedern; vielleicht nicht in »Teile« – den Begriff lehnt Spahlinger ja ab –, sondern in etwas, das man als unterschiedliche Klassen von **Materialzuständen** bezeichnen könnte. So baut die kontrastreiche, blockartig strukturierte Eröffnungspartie ihren hohen Energielevel nach und nach ab und mündet nach etwa sechs Minuten in eine Phase, in der die Klänge ruhig zu pulsieren beginnen. Es ist eine gleichsam atmen- de Bewegung, die schließlich in Stagnation mündet – die Zeit bleibt hier einfach stehen. Es folgen Momente des Aufruhrs mit dramatischen Aufschwüngen und Abstürzen, Eruptionen des großen Schlagzeugapparats, Passagen, in denen der Klangstrom mit Accelerando und Ritardando konvulsivische Bewegungen vollführt und solche, in denen der Raum in weiten Bögen durchmessen wird. Die lange Schlusspartie – sie ist eigentlich gar keine, weil der Schluss offen bleibt – ist sodann ein Hörerlebnis der besonderen Art: die schier endlose Wiederholung eines markanten, um den Ton H herum gruppierten Klangaggregats, dessen innere Zusammensetzung und äußere Konturen sich über die lange Zeitstrecke hinweg immer wieder verändern. Es ist dasselbe und doch nicht dasselbe. Je länger diese repetitive Phase dauert, desto tiefer dringt man in das Innere des Klangs ein – und dann merkt man plötzlich, dass innen und außen dasselbe ist und man sich längst in der Überfliegerperspektive befindet. Eine Erfahrung wie in der Virtual Reality. Und man hat vergessen, dass es einmal so etwas wie einen Käfig der Begriffe gegeben hat.

### Der erste Programmteil

Die Überwindung von vorgegebenen Zwängen – diesmal nicht inneren, sondern äußeren – spielt in einer etwas anderen Form auch in den Werken von Anton Webern eine Rolle, die im ersten Teil des Konzerts erklingen; ihre Auswahl beruht auf einer Programmidee von Mathias Spahlinger. »Von der Wiener Schule ist mir Webern der liebste«, sagt er, und von seinen Werken interessieren

*That also explains the title: an open soundscape with passages leading in all directions, but no longer towards a central point. A multitude of perspectives. »It resembles taking a walk: it is not that you are necessarily going somewhere, but perhaps it offers a more compelling kind of experience than always sticking to the prescribed paths«, says Spahlinger. A composed form that is not really one, as everything is always in flux, can only be described sufficiently by paradoxes.*

### Drama, Calm, Stagnation

*And yet there are some particularly distinctive transitions which lend this totality structure; perhaps it is not broken down into »parts« – a notion that Spahlinger rejects – but into something that might be described as different classes of **material states**. Thus, the opening section, which is high in contrasts and structured in blocks, gradually loses its high level of energy, entering a phase after about six minutes in which the sounds begin to pulse calmly. The movement resembles breathing, finally leading to stagnation – time simply seems to stop here. This is followed by moments of upheaval, with dramatic swoops and crashes, eruptions of the large percussion ensemble, passages in which the sound stream undergoes convulsive motions, accelerating and retarding, and passages in which the music sweeps through space in broad arches. Then, the long final section – a slight misnomer, as the ending remains open – is a special listening experience: the sheer endless repetitions of a distinctive sound aggregate grouped around the note B, whose inner composition and outer contours keep changing over a long period of time. It remains the same, yet not the same. The longer this repetitive phase lasts, the deeper we delve into the sound's innermost – suddenly noticing that inside and out are the same, and that we have long assumed the bird's-eye perspective. The experience resembles virtual reality. It makes us forget that once upon a time, there was such a thing as a cage of notions.*



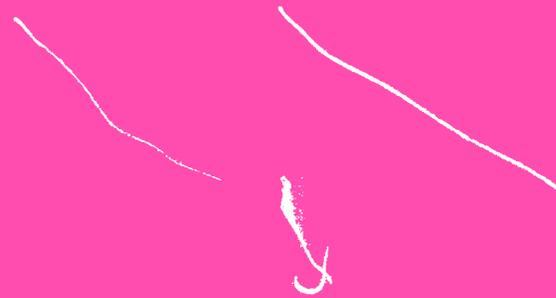


Donaueschinger Musiktage  
Neue Werke von Isabel Mundry,  
Brigitta Muntendorf und  
Oscar Strasnoy

# verrückte



*Donaueschinger Musiktage  
New Works by Isabel Mundry,  
Brigitta Muntendorf and  
Oscar Strasnoy*

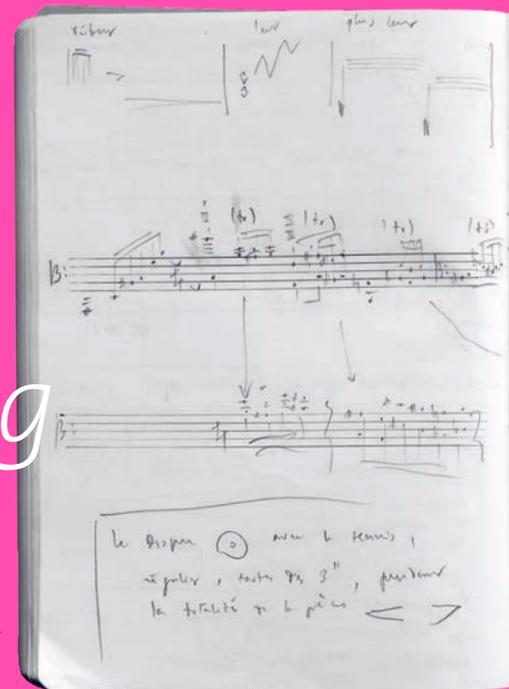


München, im Juli 2016. Ein Amoklauf hält die Stadt in Atem. Neun Menschen, zumeist Teenager mit Migrationshintergrund, werden getötet. Der Täter richtet sich selbst. Auch Isabel Mundry weilt in München, erlebt die unwirkliche Atmosphäre: Angst und Ungewissheit, Panik und Schockstarre. Sie informiert sich im Internet und stößt auf ein Handyvideo, das sie fassungslos macht. Es zeigt den Täter auf dem Dach eines Parkhauses. Von einem Anwohner wird er angebrüllt, und dies in einer Sprache, die ihrerseits gewaltvoll und vulgär ist. Nicht minder verstörend die ruhige Reaktion des Täters: »Ich bin Deutscher. Ich bin in einer Hartz-IV-Gegend aufgewachsen. Ich habe nichts getan.« Wenige Minuten zuvor hat er Menschen umgebracht.

# Wahrnehmung

von Marco Frei  
by Marco Frei

Munich, July 2016. The city watches in horror as a killing spree unfolds. Nine people, most of them teenagers with migration backgrounds, are killed. The killer commits suicide. Isabel Mundry is also in Munich, experiencing the unreal atmosphere: fear and uncertainty, panic and shocked paralysis. Searching for information on the internet, she encounters a mobile phone video which stuns her. It shows the killer on the roof of a car park. A neighbour rages at him, screaming at him in language full of violence and vulgarity. The calm reaction of the perpetrator is no less disturbing: »I am German. I grew up in a Hartz IV<sup>1</sup> neighbourhood. I have done nothing wrong.« Minutes earlier, he was killing people.



Skizzen von Oscar Strasnoy

<sup>1</sup> »Hartz IV« denotes the German social security plan for persons who are long-term unemployed or disabled.

Dieser Dialog zwischen Mörder und Anwohner bildet die Grundlage des neuen Werks von Mundry: Hier reiben sich im Grunde Sozialisation und Dissoziation. Um dieses Thema kreisen auch die beiden Werke von Brigitta Muntendorf und Oscar Strasnoy, die das Ensemble Modern bei den Donaueschinger Musiktagen 2018 uraufführt und wenige Tage später in der Alten Oper Frankfurt gibt. Bei Mundry ist dieser Kontext besonders evident. »Viele haben die Stimme des Anwohners für die des Täters gehalten, was mich sehr beschäftigt hat«, so Mundry. »Es geht mir nicht darum, eine moralische Position einzunehmen oder die Gewalt zu verdoppeln.« Vielmehr solle der Dialog so lange und unterschiedlich ausgestaltet werden, bis ganz andere Seiten und Aspekte aus ihm hervortreten.

*This dialogue between murderer and neighbour forms the basis of Mundry's new work. Fundamentally, the dialogue is about socialization and dissociation. This is also the theme of the two works by Brigitta Muntendorf and Oscar Strasnoy which Ensemble Modern premieres at the 2018 Donaueschingen Music Days and repeats a few days later at the Alte Oper in Frankfurt. In Mundry's work, this context is particularly evident. »Many mistook the neighbour's voice for that of the perpetrator, a fact I found particularly notable«, Mundry explains. »My point is not to take a moral position or to redouble the violence.« Rather, she aims to uncover new and different sides and aspects of the dialogue by examining it extensively and from different perspectives.*



Isabel Mundry

Mundry spricht von einer »Art gedehntem Hören von einem Dialog«, den sie in »andere Wahrnehmungsräume« schicken wolle. Der Dialogausschnitt dauert in der Videoaufnahme gut anderthalb Minuten, das Werk von Mundry zählt indes etwa 35 Minuten. Denn die Idee ist ein »riesiger Transformationsvorgang«, die »Transformation eines Augenblicks«, so auch der Untertitel des Werks. Individuen gibt es nicht, die beiden Akteure sind chorisch gehalten. So wird die Stimme des Anwohners kollektiv gerufen, von einem Tonband, das hinter dem Publikum eingespielt wird. Die Erwidern des Amokläufers übernehmen die Stuttgarter Vocalsolisten, wobei sich dieser Part zusehends im Instrumentalen verzweigt: mehrdeutig, vielschichtig, weitläufig. Videoausschnitte werden nicht eingespielt, wohl aber einige O-Töne. Zudem wird eine E-Gitarre eingesetzt, ein Instrument, das Mundry 2017 für sich entdeckt hat. Dabei agiert die E-Gitarre als Elektroton und Verzerrer, assoziiert rein klanglich eine »verrückte« Wahrnehmung, was die unwirkliche, surreale Situation auf ganz eigene Weise einfängt. Eine fremde Klanglichkeit in einer befremdenden Situation.

Auch Muntendorf setzt in ihrem neuen Werk Elektronik ein. Grundsätzlich ist das für sie nicht neu, aber: »Jetzt wird es noch stärker ein nichtintegratives Element sein«, so Muntendorf. »Es geht hier nicht um eine Synthese, sondern darum, dass sich Dinge auch nicht vereinen lassen.« Konkret bilde

*Mundry mentions a »kind of extended hearing of a dialogue« which she aims to send to »other spaces of perception«. The video dialogue takes about 1 minute and 30 seconds; Mundry's work, on the other hand, lasts approximately 35 minutes. After all, the idea is a »huge process of transformation«, the »transformation of a moment« – which is also the work's subtitle. There are no individuals; both protagonists appear in a choral mode. Thus, the voice of the neighbour is called out collectively by a tape played back from behind the audience. The shooter's responses are performed by the Stuttgarter Vocalsolisten, but this part is increasingly interwoven with instrumental elements: ambiguous, multi-layered, expansive. Video excerpts are not used, but the piece features several original sound clips. In addition, Mundry includes an electric guitar, an instrument she discovered for herself in 2017. The electric guitar acts as an electronic sound and as alienation, its sound alone evoking a shift in perception, which means that the unreal, or surreal, situation is captured in a wholly idiosyncratic manner. It is a strange sound for an estranged situation.*

*Muntendorf also uses electronics in her new work. In principle, this is not a new development for her, although »now it will be even more of a non-integrative element«, she explains. »This is not about synthesis; the point is that some things cannot be unified«. In concrete terms, electronics form »a kind of corset« imprisoning the instrumentalists. »The musicians have to work through the electronics intensely« with the ensemble also acting as a »miniature community« and being questioned as such. Here, Muntendorf refers to the 2016 book ›Kultur der Digitalität‹ (published in English as ›The Digital Condition‹) by Felix Stalder. In it, Stalder describes a »community of practice« in which people are increasingly able and forced to act upon their own responsibility, without being able to influence outside conditions.*



Brigitta Muntendorf

die Elektronik »eine Art Korsett«, in dem die Instrumentalisten gefangen seien. »Die Musiker müssen sich an der Elektronik abarbeiten«, wobei das Ensemble zugleich als »Miniaturgemeinschaft« begriffen und befragt wird. Hier verweist Muntendorf auf das Buch »Kultur der Digitalität« von Felix Stalder, das 2016 erschienen ist. In ihm skizziert Stalder eine »Community of Practice«, wonach Menschen zusehends selbstverantwortlich handeln können und müssen, ohne jedoch auf die Bedingungen Einfluss nehmen zu können. Die Musiker und ihre elf Instrumente betrachtet sie demzufolge nicht einfach als Musikensemble, sondern als »Gemeinschaft, in der Szenarien abgebildet« würden. Hierfür werde die Aufführung in Stationen stattfinden, wobei die Musik an den Seiten und auf der Bühne gespielt wird. Die Musiker werden auch sprechen, aber nicht singen. Um verschiedene Stimmräume zu schaffen, werden die Stimmen zudem verfremdet. Überdies gibt es performative Elemente sowie ein Video, das die Musiker selbst zeigt. Außerdem tragen sie weiße Kostüme, auf die Texte projiziert werden. Die Personen werden also gewissermaßen als Plakate genutzt.

»Ich möchte der Frage nachspüren, was wir eigentlich heute von Musikern auf der Bühne erwarten«, so Muntendorf. »Darf man das mit Musikern machen? Inwieweit ist das performativ? Unsere Existenz besteht heute darin zu performen. Das bedeutet nicht immer, uns zu verwirklichen, sondern uns herzugeben und beschriften zu lassen. Noch dazu sind alle Ausübende für 20 Minuten Getriebene. Für was und für wen tun sie das? Gleichzeitig agiert eine Gemeinschaft, und da können sehr anrührende Momente entstehen.« Deswegen betrachtet Muntendorf ihr neues Werk keineswegs einseitig als Sozialkritik.

Dagegen befragt der gebürtige Argentinier Oscar Strasnoy in seinem Konzert für Viola d'amore und Ensemble tradierte Geschlechterrollen, um gängige Klischees aufzubrechen: durchaus spielerisch und ironisch. In dieser Lesart wird dem Orchester der »maskuline Part« zuteil. Strasnoy charakterisiert diesen als »sportlich, laut und extrovertiert«, während die Viola d'amore den »femininen Part« übernimmt. Das alles ist durchaus als Wettstreit inszeniert, konkret als Tennismatch, wobei das Stöhnen der Tennisspieler sowie das Geräusch der geschlagenen Bälle das ganze Werk durchläuft. Diese Geräusche werden von einer Vinylplatte eingespielt.

*Therefore, she does not consider the musicians and their eleven instruments merely as a music ensemble, but as a »community in which scenarios are depicted«. In pursuit of this goal, the performance takes place at stations, with music played from the sides and on stage. The musicians will also speak, but not sing. The voices are also alienated, creating different vocal spaces. Furthermore, there are performative elements and a video showing the musicians themselves. The players wear white costumes onto which texts are projected. Thus, the musicians are used quasi as placards.*

*»I am looking for a sense of what we actually expect of musicians on stage today«, says Muntendorf. »Can you do this with musicians?*

*To what extent is that performative? Our existence today consists of performing. That does not always mean fulfilling ourselves, but lending ourselves to other causes and being labelled. In addition, all protagonists are driven by outside forces for 20 minutes. To what purpose, and for whom do they do this? At the same time, we have an active community here, and highly moving moments may ensue.« Therefore, by no means does Muntendorf see her new work as one-sided social criticism.*

*The native Argentinean Oscar Strasnoy, on the other hand, questions traditional gender roles in his Concerto for Viola d'amore and Ensemble, seeking to break up familiar clichés in a manner that is quite playful and ironic. In this reading, the orchestra plays the »masculine role«. Strasnoy characterizes it as »athletic, loud and extroverted«, while the viola d'amore takes the »feminine role«. All of this is staged in the form of a competition, specifically a tennis match, with the groaning of the tennis players and the noise of rackets hitting balls running through the entire work. These noises are played back from a vinyl record.*

Oscar Strasnoy



Zugleich spielen die Musiker zu Beginn Schlaginstrumente, die Geräusche hervorrufen wie Tennisbälle. Nach und nach bespielen sie ihre eigenen Instrumente semiperkussiv, bis sie schließlich »wie gewohnt« spielen. Wenn diese Zustände ineinander übergehen, entstehen besondere Klanglichkeiten. Zudem sollen die Instrumente des Orchesters die spezielle Schwingung der Viola d'amore dank ihrer parallelen Resonanzsaiten aufgreifen und erweitern. In Strasnoys Werk manifestiert sich die Frage nach der Sozialisation auch in der Reflexion des kulturellen Erbes. Dafür steht schon allein die Viola d'amore als Instrument.

Überdies wird auf das »Brandenburgische Konzert Nr. 4« von Johann Sebastian Bach angespielt: nur formal und nicht als Zitat, wie Strasnoy betont. Präsent ist auch eine Melodie aus dem Streichquartett Nr. 2 von Leoš Janáček, den »Intimen Briefen«, was die eigentliche Botschaft dieses Werks berührt. Denn es geht um die Liebe, worin Strasnoy eine assoziative Verbindung zur musikalischen Loop-Technik sieht. Von »manischen Wiederholungen physischer und verbaler Rituale« spricht Strasnoy. »Dies wird sich in der Musik durch Wiederholungen und Variationen widerspiegeln, wie in einem Mega-Rondo.« So vereint die neuen Werke von Mundry, Muntendorf und Strasnoy, dass sich die Reflexion von Ist-Zuständen gerade auch durch die Musik selbst vermittelt: durch die Form und die spezifischen Klanglichkeiten. Im Kontext von Sozialisation und Dissoziation manifestieren sich mannigfache Reibungen und Brechungen. Die Schnittstellen markieren die Fragen nach Integration und Entfremdung, Konditionierung und Selbstbestimmung: das Subjekt im Kollektiv, das Ich in der Welt.

*At the same time, the musicians initially play percussion instruments producing similar sounds as tennis balls. They gradually begin playing their own instruments in a semi-percussive fashion, before finally playing »as usual«. During the transitions between these states, special sonorities ensue. Additionally, the orchestra instruments are to pick up and extend the special vibration of the viola d'amore by means of their parallel resonance strings. The question of socialization is also manifest in Strasnoy's work in his reflection of cultural heritage. This is already illustrated by his choice of the viola d'amore as an instrument.*

*Furthermore, there are allusions to Johann Sebastian Bach's »Brandenburg Concerto No. 4«, but only formally, not in form of quotations, as Strasnoy emphasizes. A melody from Leoš Janáček's String Quartet No. 2, »Intimate Letters«, is also present, touching upon this work's actual message. After all, it is about love, from which Strasnoy draws an associative connection with the musical technique of loops. Strasnoy refers to »manic repetitions of physical and verbal rituals. This will be reflected in the music through repetitions and variations, as in a mega-rondo.« Thus, the new works by Mundry, Muntendorf and Strasnoy are united by the fact that the reflection upon present circumstances is conveyed by the very music itself: through form and specific sonorities. In the context of socialization and dissociation, multiple frictions and fragmentations are manifested. The interfaces mark the questions of integration and alienation, conditioning and self-determination: the subject within the collective, the ego within the world.*

## Termine

**20.10.2018, 11 Uhr**

**Donaueschingen, Realschule**

*Donaueschinger Musiktage*

**Oscar Strasnoy:** Neues Werk (2018) (Uraufführung)

**Brigitta Muntendorf:** Neues Werk (2018) (Uraufführung)

**Isabel Mundry:** Neues Werk (2018) (Uraufführung)

**Ensemble Modern**

**Neue Vocalsolisten Stuttgart**

**Bas Wiegers** Dirigent | **Garth Knox** Viola d'amore |

**Norbert Ommer** Klangregie

**24.10.2018, 20 Uhr**

**Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal**

*2. Abonnementkonzert der Saison 2018/19, 19 Uhr Konzerteinführung*

**Oscar Strasnoy:** Neues Werk (2018)

**Brigitta Muntendorf:** Neues Werk (2018)

**Isabel Mundry:** Neues Werk (2018)

**Ensemble Modern**

**Neue Vocalsolisten Stuttgart**

**Bas Wiegers** Dirigent | **Garth Knox** Viola d'amore |

**Norbert Ommer** Klangregie

*Gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung.*

## Thomas Larchers ›Das Jagdgewehr‹ bei den Bregenzer Festspielen

*Thomas Larcher's ›Das Jagdgewehr‹  
at the Bregenz Festival*



Thomas Larcher

Ein Dichter sieht aus der Ferne einen Jäger, der einsam durchs Gebirge zieht. Angerührt von dessen Einsamkeit und Verlorenheit schreibt er das Gedicht ›Das Jagdgewehr‹. Der Jäger Josuke liest das Gedicht in seiner ›Jägerzeitung‹, erkennt sich selbst in den Zeilen wieder und vertraut dem Dichter die Abschiedsbriefe dreier Frauen an, die sein Leben bestimmten: seiner Frau Midori, seiner Geliebten Saiko und deren Tochter Shoko. Aus drei Perspektiven erzählen diese Briefe die Geschichte seines Lebens voller widersprüchlicher Gefühle und verborgener Geheimnisse, die Geschichte einer verbotenen Liebe. Der 1949 erschienene Kurzroman ›Das Jagdgewehr‹ von Yasushi Inoue zählt zu den Klassikern der japanischen Moderne. Nach diesem Bestseller hat der aus Tirol stammende Komponist und Pianist Thomas Larcher (\*1963) seine erste Oper komponiert, die am 15., 17. und 18. August 2018 bei den Bregenzer Festspielen mit dem Ensemble Modern und der Schola Heidelberg unter Leitung von Michael Boder aufgeführt wird. »Unter der scheinbar ruhigen Handlung übernimmt es die Musik zu sagen, welche Stürme in den handelnden Personen toben, mikroskopisch fein leuchtet sie deren Empfindungen aus. Wie so viele japanische Texte besitzt auch ›Das Jagdgewehr‹ eine ritualhafte Seite, der ich in meiner Oper mit einer an Passionen erinnernden Anlage folge. Der Klang der solistisch besetzten Instrumente wird durch die sieben Choristen in den Raum hinein erweitert«, so Thomas Larcher zu seinem Werk. Für die Inszenierung zeichnet der österreichische Schauspieler und Filmregisseur Karl Markovics verantwortlich.

> Details im Konzertkalender

*A poet observes a solitary hunter walk through faraway mountains. Touched by his loneliness and forsakenness, he writes the poem ›The Hunting Gun‹. The hunter Josuke reads the poem in his ›Hunter's Gazette‹, recognizes himself in the verses and entrusts the poet with the farewell letters of three women who have dominated his life: his wife Midori, his lover Saiko and her daughter Shoko. From three perspectives, these letters tell the story of his life, full of conflicting emotions and hidden secrets, a tale of forbidden love. Published in 1949, the short novel ›The Hunting Gun‹ by Yasushi Inoue is one of the classics of Japanese modernism. The Tyrolean composer and pianist Thomas Larcher (b. 1963) has based his first opera on this bestseller, which will be performed by Ensemble Modern and Schola Heidelberg under the baton of Michael Boder on August 15, 17 and 18 at the Bregenz Festival. »Beneath the apparently calm action, the music's role is to reveal the tempests raging within the protagonists; it illuminates their feelings like a microscope. Like so many Japanese texts, ›The Hunting Gun‹ also has a ritual aspect, and I follow this in my opera by using a structure reminiscent of the Passions. The sound of the soloistic instruments is expanded in space by the seven choristers«, explains Thomas Larcher. The production is directed by the Austrian actor and film director Karl Markovics.*

> Details in the Concert Calendar



Rebecca Saunders

## Rebecca Saunders im Porträt

### Rebecca Saunders in Portrait

28

»Was mich interessiert, ist der Übergang zwischen Nicht-Klang und etwas Konkretem, der Übergang aus der Stille in die Stille, von Geräusch in Klang.« Rebecca Saunders (\*1967) ist Meisterin wirkungsvoller Spannungsverläufe und expansiver Klangarchitekturen. Ihre Musik zeichnet sich durch eine große Vielfalt klangfarblicher Nuancen, ungewöhnlicher Spieltechniken, variabler Raumeindrücke und origineller Texturen aus. Mit ihrer unverkennbaren Klangsprache ist die in Berlin lebende britische Komponistin eine der führenden Vertreterinnen ihrer Komponistengeneration. Das Ensemble Modern widmet Rebecca Saunders ein Porträtkonzert, das bei der Ruhrtriennale in Essen (25. August 2018), den Klangspuren Schwaz in Innsbruck (14. September 2018) sowie im Southbank Centre in London (19. Januar 2019) zu erleben ist. Unter Leitung von Vimbayi Kaziboni präsentiert das Ensemble Modern drei markante Werke der Komponistin. Ihren Partituren stellt sie gerne lexikalische Definitionen voran: ›a visible trace‹: Wege, Pfade und Spuren, Hauch, zurückverfolgen und nachzeichnen. ›Fury II‹ ist die kammermusikalische Erweiterung eines großen Kontrabass-Solo-Stücks (Kontrabass: Paul Cannon). ›Fury‹: nicht nur Wutausbruch, sondern auch Naturgewalt wie Unwetter und Seuchen; die Raserei der Verrückten und der Furien. ›Skin‹: feine Membran, die innen und außen trennt; tasten, aber auch häuten, das Fell abziehen; unter die Haut gehen, irritierend, stimulierend, bleibend; Haut als Metapher der Vergänglichkeit. ›Skin‹ entstand in intensiver Zusammenarbeit mit der Sopranistin Juliet Fraser, die auch jetzt den Solopart übernimmt.

> Details im Konzertkalender

»What I'm interested in is the transition between non-sound and something concrete, the transition from silence into silence, from noise into sound.« Rebecca Saunders (b. 1967) is a master of effective progressive tension and expansive sound architecture. Her music is characterized by a great variety of sound nuances, unusual playing techniques, variable spatial impressions and original textures. Her unique sound idiom makes the Berlin-based British composer one of the leading proponents of her generation of composers. Ensemble Modern dedicates a portrait concert to Rebecca Saunders which will be performed at the Ruhrtriennale in Essen (August 25, 2018), at Klangspuren Schwaz in Innsbruck (September 14, 2018) and the Southbank Centre in London (January 19, 2019). Under Vimbayi Kaziboni's baton, Ensemble Modern presents three characteristic works by the composer. She likes to preface her scores with dictionary definitions of their titles: ›a visible trace‹: paths, tracks and clues, hints, following and imitating. ›Fury II‹ is the extension for chamber ensemble of a major solo piece for double bass (Paul Cannon, double bass). ›Fury‹: not only an outburst of anger, but also a force of nature, such as a storm or epidemic; the raging of madmen and furies. ›Skin‹: a taut, elastic, sealed layer around a body or on top of a fluid or solid substance; a fine membrane separating inside and out; to touch, but also to peel, to remove fur; to get under one's skin, to irritate, stimulate, remain; skin as a metaphor for transience. ›Skin‹ was created in intense collaboration with the soprano Juliet Fraser, who now takes on the solo part.

> Details in the Concert Calendar

## Olga Neuwirths ›Lost Highway‹ in der Oper Frankfurt

*Olga Neuwirth's  
›Lost Highway‹ at the Frankfurt Opera*



Olga Neuwirth

Basierend auf David Lynchs Kinofilm ›Lost Highway‹, einer faszinierenden Verbindung aus Psychothriller, Horror und Film noir, hat Olga Neuwirth (\*1968) gemeinsam mit Elfriede Jelinek 2003 ihr gleichnamiges Musiktheater vorgelegt. ›Lost Highway‹ ist die Geschichte des Jazzmusikers Fred Madison, der sich immer mehr seiner eigenen Existenz entfremdet. Zweifel an der Treue seiner Frau, an sich selbst, schließlich auch an ihrer und seiner eigenen Identität führen zu Obsessionen und einem wachsenden Realitätsverlust. Entlang des Drehbuchs führt eine überaus ambitionierte Erzähltechnik jede vermeintliche Linearität der Handlung permanent in Sackgassen. Die Szenen wechseln fieberhaft: Zeit und Raum sind genauso instabil wie Identitäten und Klangwelten. Olga Neuwirths Partitur ist die höchst komplexe Notation eines intermedialen Geflechts: Überblendungen sich verändernder Tonräume, eine aufwendige Liveelektronik sowie der multiple Gebrauch von vokalen Ausdrucksmöglichkeiten werden bereits in der Textur mit der visuellen Dimension konfrontiert. Die Integration von Video lässt die fikionalisierte Realität verstärkt ins Virtuelle kippen – ein Zustand, der sowohl für den Protagonisten als auch für das Publikum bedrohlich wirkt. ›Lost Highway‹, inszeniert von Yuval Sharon, ist ab dem 12. September 2018 in sechs Vorstellungen im Bockenheimer Depot mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Karsten Januschke zu erleben. Am 30. Oktober 2018 widmet das Ensemble Modern der Komponistin Olga Neuwirth zudem ein Porträtkonzert bei den Kasseler Musiktagen. Am 19. Februar 2019 ist sie im Gesprächskonzert Happy New Ears an der Oper Frankfurt zu Gast.

> [Details im Konzertkalender](#)

*Olga Neuwirth (b. 1968) and Elfriede Jelinek based their opera, first performed in 2003, on David Lynch's film ›Lost Highway‹, a fascinating combination of psycho-thriller, horror and film noir. ›Lost Highway‹ is the story of the jazz musician Fred Madison, who becomes increasingly estranged from his own existence. His doubts in his wife's faithfulness, in himself, finally also in her and his own identity, become obsessive and are accompanied by a loss of a sense of reality. Throughout the script runs a very ambitious manner of storytelling, constantly leading any kind of linear action into dead ends. The scenes change like in a delirium: time and space are unstable – as are identities and sound worlds. Olga Neuwirth's score is intermedial and full of complex notation: fade-outs are altered sound spaces, lavish live electronics and the multiple use of vocal expression are confronted with visual dimensions even in the work's texture. The integration of video makes fictional reality more and more virtual – making the protagonists and audience feel as if they are being left at the mercy of something menacing. ›Lost Highway‹, directed by Yuval Sharon, will be performed six times starting on September 12, 2018 at the Bockenheimer Depot, with Karsten Januschke conducting Ensemble Modern. On October 30, 2018, Ensemble Modern dedicates a portrait concert to Olga Neuwirth at the Kassel Music Days. On February 19, 2019 she will be the featured guest at the moderated Happy New Ears concert at the Frankfurt Opera.*

> [Details in the Concert Calendar](#)

## Meersburger KonzertGespräche: Hans Zender



Hans Zender

*Concert Conversations in Meersburg:  
Hans Zender*

30

Am 21. und 22. September 2018 veranstalten die Stadt Meersburg, die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA), das Ensemble Modern und das Institut für Philosophie der Universität Wien, gefördert durch die Hans und Gertrud Zender-Stiftung, die Meersburger KonzertGespräche. Die Lesungen, Vorträge, offenen Proben und das Konzert beleuchten Hans Zenders Werke ›Hölderlin lesen III und V‹ sowie die zugrunde liegenden Texte von Friedrich Hölderlin aus philosophischer, musik- und literaturwissenschaftlicher Sicht. Kern des interdisziplinären Projekts bildet die Erarbeitung von Zenders Streichquartett ›Hölderlin lesen III‹ durch Musikerinnen und Musiker der IEMA mit Mitgliedern des Ensemble Modern und Hans Zender, bevor das Werk gemeinsam mit Salome Kammer als Sprecherin im Konzert aufgeführt wird. Das Ensemble Modern wird Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 3 beitragen, Salome Kammer und Akkordeonist Teodoro Anzellotti Hans Zenders ›Hölderlin lesen V‹. Das Konzert wird zudem am 9. November 2018 in Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste Dresden zu erleben sein. Mit Hans Zender als Komponisten, Initiator und Denker verbindet das Ensemble Modern eine tiefe und langjährige Beziehung; er gab Impulse zur Gründung des Ensemble Modern, 1993 initiierte er die Gesprächskonzertreihe ›Happy New Ears‹, die 2018 ihre 100. Ausgabe erlebte. Der Patronatsgesellschaft des Ensemble Modern e.V. ist die Hans und Gertrud Zender-Stiftung eine maßgebliche Stütze. Mit ihrer Stiftung bündelt das Ehepaar Zender das künstlerische und kulturpolitische Engagement, mit dem es sich seit Jahrzehnten für einen wachen Umgang mit Musik – und mit Neugier und Offenheit für das Werk zahlreicher zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten einsetzt.

> Details im Konzertkalender

*On September 21 and 22, 2018 the City of Meersburg, the International Ensemble Modern Academy, Ensemble Modern (IEMA) and the Institute of Philosophy of the Vienna University present the ›Meersburger KonzertGespräche‹ (Meersburg Concert Conversations), with the support of the Hans and Gertrud Zender Foundation. The focus of these readings, lectures, open rehearsals and concert is on Hans Zender's works ›Hölderlin lesen III und V‹ and on the Friedrich Hölderlin texts they are based upon, which will be illuminated from the perspectives of philosophy, musicology and literature. At the core of the interdisciplinary project is the presentation of Zender's string quartet ›Hölderlin lesen III‹ by IEMA musicians, who will rehearse it with Ensemble Modern members and Hans Zender before performing it in concert, joined by Salome Kammer as narrator. Ensemble Modern will contribute Beethoven's String Quartet Op. 18 No. 3; Salome Kammer and accordionist Teodoro Anzellotti will also perform Hans Zender's ›Hölderlin lesen V‹. An additional performance of this concert takes place at Hellerau – European Center for the Arts Dresden on November 9, 2018. Ensemble Modern has enjoyed a profound and long-standing relationship with Hans Zender as a composer, initiator and thinker – he is one of those who provided impulses for the founding of Ensemble Modern; in 1993 he initiated the series of moderated concerts ›Happy New Ears‹, which saw its 100th performance in 2018. The Hans and Gertrud Zender Foundation is one of the pillars of the Ensemble Modern Board of Patrons. Through their foundation, the Zenders bundle their support for the arts and cultural policy; for decades, they have championed an alert attitude towards music and curiosity and open-mindedness regarding the work of numerous contemporary composers.*

> Details in the Concert Calendar

## Checkpoint Hidejiro Honjoh

### Checkpoint Hidejiro Honjoh

Die Begegnung musikalischer Welten ist das Thema der Konzertreihe ›Checkpoint‹, für die das Ensemble Modern am 10. Oktober 2018 (20 Uhr) erneut den Dachsaal im Frankfurter Ostend öffnet. Während das Ensemble bei den beiden letzten Veranstaltungen mit Künstlern aus der elektronischen Clubmusik in einen Dialog trat, richtet es nun auf Initiative der EM-Bratschistin Megumi Kasakawa den Blick auf die japanische Musikkultur. Mit Hidejiro Honjoh (\*1984), einem der führenden Virtuosen auf der japanischen Langhalslaute Shamisen, ist ein Grenzgänger zwischen Tradition und zeitgenössischer Musik in der Schwedlerstraße zu Gast. Historisch ist die Shamisen eng mit den japanischen Bühnenkünsten Kabuki und Bunraku verbunden. Hidejiro Honjoh wurde durch den Shamisen-Meister Hidetaro Honjoh, Leiter der renommierten Honjoh-Schule, ausgebildet. Daneben studierte er an der Toho Gakuen unter Kineya Katsuyoshiju. Diverse Orchesterprojekte und Zusammenarbeiten mit zeitgenössischen Komponisten wie Ryuichi Sakamoto und Dai Fujikura trugen dazu bei, die Shamisen auf den internationalen Konzertbühnen bekanntzumachen. 2017 wurde Hidejiro Honjoh zu einem offiziellen Kulturbotschafter Japans ernannt. Gemeinsam mit dem Ensemble Modern, mit dem er das erste Mal zusammenarbeitet, bringt Hidejiro Honjoh beim ›Checkpoint‹-Konzert eigens für dieses Projekt in Auftrag gegebene Werke von Matej Bonin, Toshi Ichianagi, Yu Kuwabara und Gabriel Prokofiev zur Aufführung. In den Händen Hidejiro Honjohs erweist sich die Shamisen als ein klanglich vielseitiges und eminent zukunftsweisendes Instrument zeitgenössischer Musik.

> Details im Konzertkalender



Hidejiro Honjoh

*The meeting of musical worlds is the theme of the latest instalment in the concert series ›Checkpoint‹, for which Ensemble Modern once again opens its rooftop hall in Frankfurt's Ostend on October 10, 2018 at 8 pm. For the last two concerts in this series, the Ensemble entered into a dialogue with artists at home in the electronic club music scene; this time it focuses on Japanese music culture, at the initiative of Megumi Kasakawa, EM's violist. The featured guest at Schwedlerstraße is Hidejiro Honjoh (b. 1984), one of the leading virtuosos on the Japanese long-necked lute shamisen and a wanderer between the worlds of traditional and contemporary music. Historically, the shamisen is closely associated with the Japanese theatrical arts Kabuki and Bunraku. Hidejiro Honjoh studied with the shamisen master Hidetaro Honjoh, the director of the renowned Honjoh School. He also studied with Kineya Katsuyoshiju at the Toho Gakuen. Various orchestral projects and collaborations with contemporary composers such as Ryuichi Sakamoto and Dai Fujikura spread the shamisen's renown on international concert stages. In 2017 Hidejiro Honjoh was named an official cultural ambassador of Japan. Collaborating with Ensemble Modern for the first time, Hidejiro Honjoh will perform works commissioned especially for this occasion from the composers Matej Bonin, Toshi Ichianagi, Yu Kuwabara and Gabriel Prokofiev during this ›Checkpoint‹ concert. In Hidejiro Honjoh's hands, the shamisen reveals itself as an instrument which produces versatile sonorities and is eminently trendsetting in contemporary music.*

> Details in the Concert Calendar



### Max Bruchs Doppelkonzert für Klarinette und Viola

Am 24. November 2018 (19 Uhr) sind die Ensemble Modern-Musiker Jaan Bossier (Klarinette) und Megumi Kasakawa (Viola) im Frankfurter Dr. Hoch's Konservatorium als Solisten von Max Bruchs Doppelkonzert e-Moll op. 88 mit der Frankfurter Orchester Gesellschaft (FOG) zu erleben. Die FOG ist eines der großen Amateur-Sinfonieorchester im Rhein-Main-Gebiet. Seit fast 25 Jahren spielen hier Profis, Musikstudenten und ambitionierte Laien unter der Leitung von Stefan Schmitt vorwiegend Werke der Romantik, auch weniger Bekanntes und Uraufführungen. Die Gattung des Doppelkonzerts taucht zum ersten Mal in der Barockzeit auf und ähnelt der damals sehr populären Form des Concerto grosso. Während es in der Klassik noch recht beliebt war, trat es im 19. Jahrhundert immer weiter in den Hintergrund. Bruchs Konzert für Klarinette und Viola, ein Spätwerk aus dem Jahr 1911, ist ein fast retrospektives Stück, in einer konservativ-romantischen Grundhaltung geschrieben. Mit seiner Solistenkombination aus Streich- und Blasinstrument ist es ein außergewöhnliches Hörerlebnis.

### Max Bruch's Double Concerto for Clarinet and Viola

On November 24, 2018 (at 7 pm) the Ensemble Modern musicians Jaan Bossier (clarinet) and Megumi Kasakawa (viola) will perform the solo parts in Max Bruch's Double Concerto in E-minor Op. 88 with the Frankfurter Orchester Gesellschaft (FOG) at Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt. The FOG is one of the great amateur symphony orchestras in the Rhine-Main region. For almost 25 years, professionals, music students and ambitious amateurs have performed mainly romantic works, but also lesser-known pieces and world premieres, under the baton of Stefan Schmitt. As a genre, the double concerto first appeared during baroque times, resembling the form of the concerto grosso, which was very popular at the time. While it remained relatively wide-spread during the classical era, in the 19th century it faded into the background. Bruch's Concerto for Clarinet and Viola, a late work dated 1911, is almost a retrospective piece, written in a conservative-romantic vein. With its combination of soloists – one string, one wind instrument – it offers an extraordinary listening experience.

[www.frankfurter-orchester-gesellschaft.de](http://www.frankfurter-orchester-gesellschaft.de)



# EM-Musiker individuell

em-musicians individual



### Hörspiel ›Radiofenster‹

Die 1973 errichtete und seither mehrfach erweiterte Starkenburg-Sternwarte in der südhessischen Kreisstadt Heppenheim ist eine Amateur-Sternwarte. Der Fokus liegt hier auf der Beobachtung von Kleinplaneten und radioastronomischen Phänomenen, flankiert von zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen. Der Frankfurter Komponist und Ensemble Modern-Flötist Dietmar Wiesner ist von der Sternwarte so fasziniert, dass er sie zum Klangort seines Hörstücks ›Radiofenster‹ macht: »Aus der Altstadt von Heppenheim heraus führt mich der Planetenweg, auf dem die Planeten unseres Sonnensystems maßstabsgetreu in der Entfernung zur Sonne wiedergegeben sind, durch die Weinberge Heppenheims hoch zur Sternwarte. Dort treffe ich Peter Riese, der Mitte der 1970er Jahre die Radioastronomie-Abteilung der Sternwarte gegründet hat. Er erzählt von der Erforschung des Weltalls anhand von empfangenen Radiofrequenzen aus dem Kosmos.« Das Hörspiel wurde im April 2018 in hr2 gesendet und ist nun nachzuhören auf dem Soundcloud-Kanal von Dietmar Wiesner.

### Audio Play ›Radiofenster‹

First erected in 1973 and expanded several times since, the Starkenburg Observatory in Heppenheim in southern Hesse is an amateur observatory. Its focus is on the observation of small planets and radio-astronomical phenomena, flanked by numerous public events. The Frankfurt-based composer and Ensemble Modern flutist Dietmar Wiesner is so fascinated by the observatory that he has selected it as the sound location for his audio play ›Radiofenster‹ (Radio Window): »From the historical centre of Heppenheim, the Planet Trail with its true-to-scale rendering of the distance between the planets of our solar system and the sun takes me up through Heppenheim's vineyards to the Observatory. There I meet Peter Riese, who founded the radio astronomy department of the Observatory in the mid 1970s. He recounts the exploration of the universe with the help of radio frequencies received from the cosmos.« The audio play was broadcast by hr2 in April, 2018, and can now be heard on Dietmar Wiesner's Soundcloud channel.

[www.soundcloud.com/wiesner31](http://www.soundcloud.com/wiesner31)



**Neue CD-Veröffentlichung: ›Sonorous for 2 Horns‹**

»Mit großer Freude stellen wir dieses Album vor, nicht nur, weil es die vielen Eigenschaften des Horns und seines Wohlklangs zeigt, sondern auch, weil es eine Geschichte von Freundschaft und musikalischem Handwerk erzählt. Etliche Meisterwerke von u.a. Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Tomaso Antonio Vitali und Henri Vieuxtemps – die meisten im Original für Solo-Violine geschrieben – inspirierten uns, mit unserem Instrument unterschiedliche Bedeutungsebenen zu entdecken und auszudrücken. Der körperliche Einsatz zur Überbrückung großer Registerspannen, lange Phrasen, die erweiterte Atemtechniken voraussetzen, Farbkombinationen sowie gebrochene Akkorde und Echos eröffneten uns abenteuerliche Experimente, aktive Lernerlebnisse und neue Klanglandschaften. Musik, die für vier Saiten geschrieben wurde, auf zwei Solohörner aufzuteilen, die sich beeinflussen, abrunden und ergänzen, bis sie ein einziges singendes Instrument bilden, brachte uns neue Vorstellungen vom kammermusikalischen Spiel und dem Genuss, den dieses bedeutet. Wir danken Diego Ramos Rodríguez, der uns durch die innovativen musikalischen Bilder in seinen Bearbeitungen zur Produktion von ›Sonorous‹ inspirierte.«

Saar Berger & Rune Brodahl

Die CD ›Sonorous‹ ist für 15 € bei Gebrüder Alexander erhältlich.  
<http://shop.musik-alexander.de>.

**New CD release ›Sonorous for 2 Horns‹**

*»It is with a special pleasure that we introduce this album, not only because it presents the many characteristics of the horn in its sonorous voice but also because it tells a story of friendship and musicianship. Original masterpieces e.g. by Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Tomaso Antonio Vitali and Henri Vieuxtemps – mostly for violin solo – gave us inspiration to express and discover different meanings through our instrument. The physical process of spanning vast ranges of register, long phrases requiring extended breathing practices, colour combinations, broken chords & echoes, brought us into adventures of experimentation, active learning and new soundscapes to follow. Sharing out music written for four strings between two solo horns affecting, rounding and completing each other into one singing instrument, led to new ideas about chamber music playing and its enjoyment. We would like to thank Diego Ramos Rodríguez, for creating innovative musical images through his arrangements that led us to the production of ›Sonorous‹.«*

Saar Berger & Rune Brodahl

The CD ›Sonorous‹ is available for 15 € at Gebrüder Alexander.  
<http://shop.musik-alexander.de>

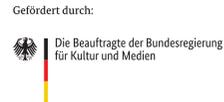
# Förderer

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

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

## Ensemble Modern

### Öffentliche Förderer



aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

### Medienpartner



### Projektförderer

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Aventis foundation

Deutsche Bank Stiftung

Dr. Marschner Stiftung



HANS UND GERTRUD ZENDER-STIFTUNG

34

## Internationale Ensemble Modern Akademie

### Projektförderer



## 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, Hans-Heinrich Bethge, Christiane Cuticchio, Catarina Felixmüller, Hans-Joachim Gante, Kerstin Giuliani, Heiner Goebbels, Traudl Herrhausen, Johannes Kalitzke, Helmut Lachenmann, Georg Friedrich Melchers, Ursula Melchers, Ingo Metzmacher, Joachim Michael, Katharina Raabe, Brigitte Helen Reifschneider-Groß, Wolfgang Rihm, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Dieter Schnebel, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Karsten Witt, Lothar Zagrosek, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark sowie weitere Patrone, die nicht genannt werden möchten.

Unterstützen Sie das Ensemble Modern mit Ihrer Mitgliedschaft in der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.  
[www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft](http://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.  
[www.ensemble-modern.com/freunde](http://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 Imbscheidt, Frankfurt am Main

### Textnachweise *text credits*:

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

### Bildnachweise *picture credits*:

#### Cover *Cover*

Story Water © Julia Gat

#### Magazin *Magazine*

Ensemble Modern (3) © Vincent Stefan | Story Water (4-9) © Julia Gat | IEMA (10-13) © Barbara Fahle | epoche\_f (14/15) © Marek Kruszewski | Ensemble Modern Orchestra (16) © Ben Knabe | Isabel Mundry (24) © Astrid Ackermann (24) | Brigitta Muntendorf (25) © Manu Theobald | Oscar Strasnoy (25) © Guy Vivien | Thomas Larcher (27) © Richard Haughton | Rebecca Saunders (28) © Astrid Ackermann | Olga Neuwirth (29) © Harald Hoffmann | Hans Zender (30) © Barbara Fahle | EM-Musiker (32) © Andreas Etter | Saar Berger/Rune Brodahl (33) © Barbara Fahle

#### Konzertkalender *Concert Calendar*

epoche\_f (14/15) © Marek Kruszewski | Story Water © Julia Gat | Rebecca Saunders © Astrid Ackermann | IEMA © Barbara Fahle | Olga Neuwirth © Harald Hoffmann | György Ligeti © Co Broerse | Dirk Kaftan © Dirk Kaftan | Hidejiro Honjoh © privat | Brigitta Muntendorf © Manu Theobald | connect © Walter Vorjohann | Michael Wendeberg © Isabelle Meister | Rolf Riehm © Stefan Forster | Samir Odeh-Tamimi © Harald Hoffmann

Änderungen vorbehalten, Redaktionsschluss 15.06.2018.

Aktuelle Informationen unter [www.ensemble-modern.com](http://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



# S

3↓ + 3↑

3  
↓ + ♪ + ♪

↑ = ♪

□ • □

(•)

↑ ↑ ↑  
♩ ♩ ♩

↗ nach crescendo und notierter dauer den giff halten;  
ton ausklingen lassen.

# →

# D

