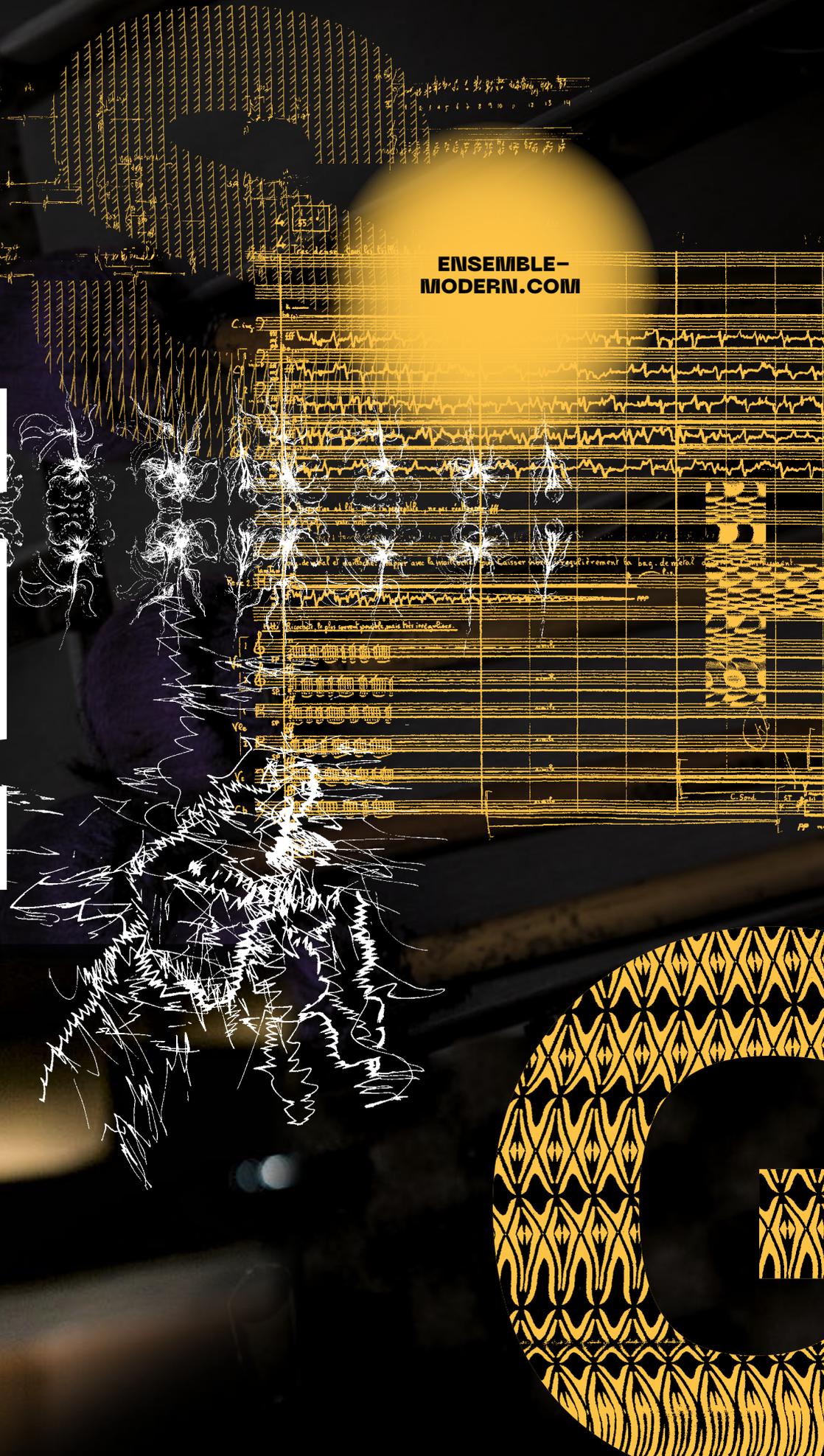


ENSEMBLE-
MODERN.COM

// 1

N°57
23/1





Megumi Kasakawa, seit 2010 Bratschistin des Ensemble Modern

Dear Friends of Ensemble Modern,

every time I travel with Ensemble Modern, I think how beautiful our work is. I became an Ensemble Modern member in 2010. Over the past 12 years, I have travelled the world and had innumerable wonderful encounters.

Experiencing a new piece is like travelling to a new place.

First you go there (play a song). Look around at what is there, hear the language, feel the character of the place. Then you start looking for your own place in this location.

People see, feel and express things differently.

*I walk down a street, observing the colour of the sky.
I walk into a restaurant and try the local specialty.
Red wine, coffee and the bakery's aroma.
The sky is different from place to place.
People are different, depending on the place.
Languages, customs, thoughts and feelings are very different, depending on the place.
The transparency of anonymity.*

In 2023, Ensemble Modern will travel to different places, to European cities and South Korea. It is not an easy time for travelling – therefore, I value these precious opportunities all the more.

*One last thing.
What colour is the sky for you today?*

Megumi Kasakawa

INHALT INDEX

→ 04

»Endlich blüht es!«
»Finally blossoming!«

→ 08

Klangerkundungen in der Tiefe
Rebecca Saunders' Triptychon
Sonic Explorations in the Deep
Rebecca Saunders' Triptych

→ 12

George Lewis' »Song of the Shank«
Ein Gespräch mit George Lewis,
Jeffery Renard Allen und Stan Douglas
George Lewis' »Song of the Shank«
*A Conversation with George Lewis,
Jeffery Renard Allen and Stan Douglas*

→ 18

Gérard Grisey: »Les Espaces Acoustiques«
Gérard Grisey: »Les Espaces Acoustiques«

→ 24

Ohne Wenn und Aber
Rumi Ogawa im Gespräch mit Michael Rebhahn
zum Abschied nach 40 Jahren Ensemble Modern
Without Holding Back
*Rumi Ogawa in Conversation with Michael Rebhahn,
on the Occasion of her Farewell after 40 Years of
Ensemble Modern*

→ 28

Kein Tag wie der andere
Monika Cordero verlässt das Ensemble Modern
in den Ruhestand
No day was like another
*Monika Cordero, about to retire, says Farewell to
Ensemble Modern*

→ 30

Kurz notiert
Briefly Noted

Liebe Freunde des Ensemble Modern,

immer wenn ich auf Reisen mit dem Ensemble Modern gehe, denke ich, wie schön doch unsere Arbeit ist. 2010 wurde ich Mitglied des Ensemble Modern. In den letzten 12 Jahren bin ich um die ganze Welt gereist und hatte unzählige wunderbare Begegnungen.

Die Erfahrung mit einem neuen Werk ist wie eine Reise an einen neuen Ort. Zuerst geht man dorthin (spielt ein Lied). Schaut sich an, was sich an dem Ort befindet, und hört die Sprache, spürt den Charakter des Ortes. Dann beginnt man, seinen Platz an diesem Ort zu suchen.

Menschen sehen, fühlen und drücken Dinge verschieden aus.

Ich gehe durch die Straßen und betrachte die Farben des Himmels.

Ich betrete ein Restaurant und koste die lokale Spezialität.

Rotwein, Kaffee und der Duft der Backstube.

Der Himmel ist von Ort zu Ort unterschiedlich.

Menschen sind je nach Ort unterschiedlich.

Sprachen, Bräuche, Gedanken und Empfindungen sind je nach Ort völlig unterschiedlich.

Die Durchsichtigkeit der Anonymität.

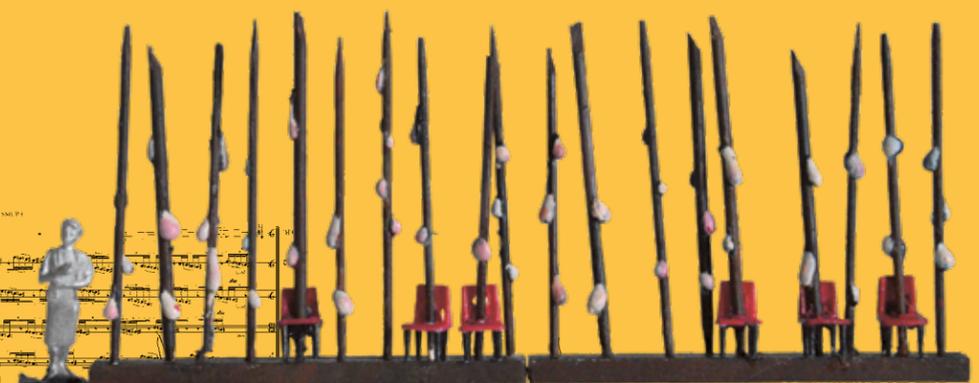
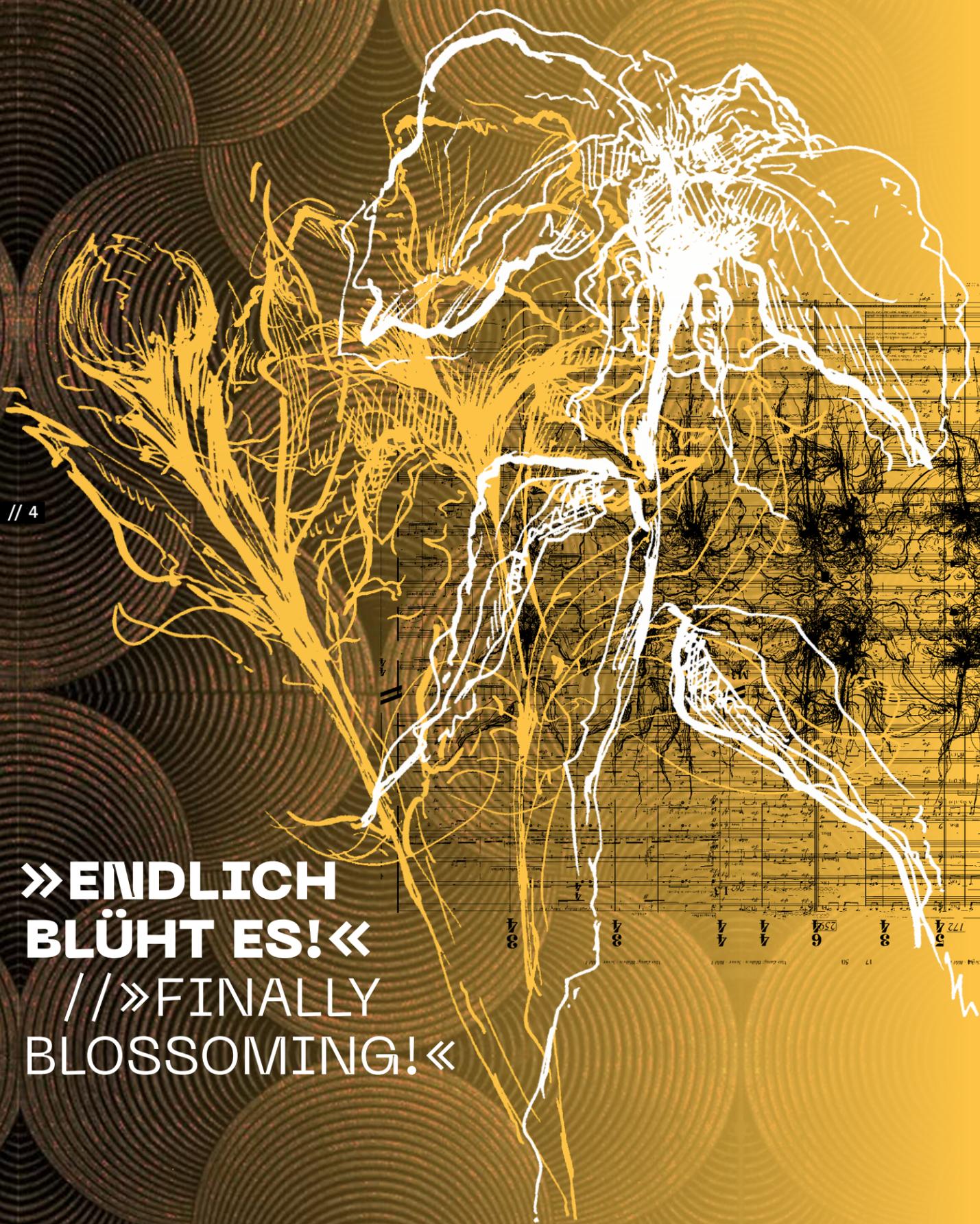
2023 wird das Ensemble Modern an verschiedene Orte reisen, in europäische Städte und nach Südkorea. Es ist keine leichte Zeit, um zu reisen – deshalb schätze ich diese kostbaren Gelegenheiten umso mehr.

Eine letzte Sache.

Welche Farbe hat für Sie heute der Himmel?

Megumi Kasakawa

»ENDLICH
BLÜHT ES!«
//»FINALLY
BLOSSOMING!«



Bühnenentwürfe von Martina Segna

Eine Frau Anfang 50 verliebt sich in einen Mann, der ihr Sohn sein könnte. Sie hat das Gefühl, eine körperliche Verjüngung zu erleben, wird auf dem Höhepunkt ihrer Hingabe aber mit der Nachricht konfrontiert, unheilbar krank zu sein.

»Blühen« ist die zweite Oper des Komponisten Vito Žuraj, der dem Ensemble Modern seit seines Studienjahrs in der Internationalen Ensemble Modern Akademie 2009 eng verbunden ist. Für das Auftragswerk der Oper Frankfurt, welches auf Thomas Manns Novelle »Die Betrogene« (1953) basiert, arbeitet der gebürtige Slowene erstmals mit dem österreichischen Librettisten Händl Klaus zusammen, der zahlreiche Textbücher, Theaterstücke, Lyrik und Prosa verfasst hat und auch als Filmemacher ausgezeichnet wurde. Die Dynamik und Intensität früherer Vokalwerke von Vito Žuraj haben Händl Klaus dazu bewegt, ihm den Stoff von Thomas Manns letzter Erzählung als Ausgangspunkt für eine neue Oper vorzuschlagen. »Als ich die Novelle las, hatte ich direkt Klangbilder im Kopf und sah in dem großen Umschwung von einer heißen Liebe zur erschütternden Erkenntnis, an einer tödlichen Krankheit zu leiden, ein immenses dramatisches Potenzial«, erinnert sich Vito Žuraj an den Beginn der Arbeit.

A woman in her early fifties falls in love with a man who could be her son. She has the feeling that she is experiencing a physical rejuvenation, but at the height of her passion she is confronted with the news that she has a fatal illness.

›Blühen‹ (Blossoming) is the second opera by the composer Vito Žuraj, who has had a close relationship with Ensemble Modern since he was a fellow of the International Ensemble Modern Academy in 2009. Commissioned by the Frankfurt Opera, the work is based on Thomas Mann's novella ›Die Betrogene‹ (1953, translated and published in English under the title ›The Black Swan‹). The native of Slovenia has collaborated for the first time with the Austrian librettist Händl Klaus, who has written numerous scripts, plays, works of poetry and prose and is also an award-winning filmmaker. The dynamic and intensity of Vito Žuraj's earlier vocal works persuaded Händl Klaus to suggest the story of Thomas Mann's last novella as the point of departure for a new opera. ›When I read the novella, I immediately heard images of sound in my head, seeing immense dramatic potential in the great swing from a passionate love affair to the shattering knowledge of suffering a fatal disease‹, Vito Žuraj recalls the beginning of their collaboration.

The disconcerting dialectic of life and death, of loving and dying is revealed even in the libretto's first line: ›Finally blossoming!‹. The script further condenses the tale, focusing on the subjective experience of the protagonist Aurelia. ›The opera has no omniscient commentator; here, we are Aurelia, and through her, we learn how physical changes influence our experience – and vice versa. How stages of life form, but can also be broken up, and how they dissolve in death – thanks to the music, which is able to express all this‹, says Händl Klaus.



Vito Žuraj

Die bestürzende Dialektik von Leben und Tod, von Lieben und Sterben offenbart sich bereits im ersten Satz des Librettos »Endlich blüht es!«. Das Textbuch verdichtet den Stoff weiter und fokussiert das subjektive Erleben der Protagonistin Aurelia. »In der Oper gibt es keinen allwissenden Kommentar, hier sind wir Aurelia und erfahren durch sie, wie körperliche Veränderungen das Erleben beeinflussen – und umgekehrt. Wie sich Lebensabschnitte ausbilden, aber auch aufbrechen lassen, und im Sterben auflösen. Dank der Musik, die davon sprechen kann«, schildert Händl Klaus.

Für diese Pathografie findet Žuraj in seiner Partitur zu einer musikalischen Sprache, die die Genese der Krankheit, aber auch jene von Liebe und Leidenschaft offenlegt. Sie verleiht den Figuren des Kammerspiels einen je eigenen musikalischen Ausdruck und somit unverwechselbaren Charakter. Ein Vokalensemble von zwölf Stimmen durchzieht das Werk als besondere Klangfarbe, die Aurelias Weg begleitet und sich schließlich im Moment des Sterbens in ihr »inneres Du« auflöst. So spürt die Oper jener Klanglichkeit nach, die in der Prosa der Vorlage bereits angelegt ist, und sucht doch zugleich nach ganz eigenen Farbtönen.

Mit ›Blühen‹ zeigt sich der Komponist Vito Žuraj von einer neuen Seite. Wer seine Werke kennt, weiß um das Tempo, das sich sonst als unverkennbare Größe durch sein Schaffen zieht. Davon zeugt das Programm des Happy New Ears-Konzerts, das zwei Tage nach der Uraufführung der Oper stattfindet. Auch hier wird das Ensemble Modern wie bei den ›Blühen‹-Vorstellungen unter der Leitung von Michael Wendeborg agieren – eine Besetzung, die für Vito Žuraj »eine große Wunscherfüllung« bedeutet: »Denn es ist, als ob mein bisher größtes Werk von meiner musikalischen Familie zur Aufführung gebracht wird.«

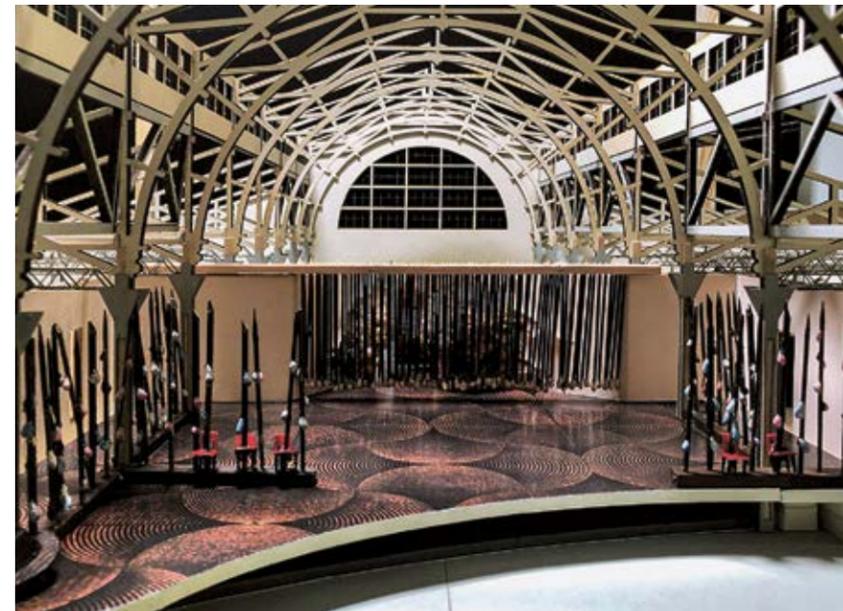
Im Happy New Ears-Konzert wird ›The Voice of Battaros‹ für Hornkonzerts, das Žuraj für den Ensemble Modern-Hornisten Saar Berger geschrieben hat. Der Komponist lässt darin die Erinnerung an eine als »Battarismus« bezeichnete Sprachstörung anklingen, die er in seinem privaten Umfeld kennengelernt hat und die mit einem extrem schnellen Sprechen einhergeht. Die Verspieltheit seiner Werke, die sich häufig an ein hohes Tempo knüpft, offenbart sich am deutlichsten in ›Hors d'œuvre‹, das im HNE-Konzert in einer neuen Fassung für Koch und Ensemble (statt Orchester) erklingt – eine Hommage des Komponisten an die Kochkunst. Der Kölner Sternekoch und passionierte Schlagzeuger Daniel Gottschlich lässt dabei im Spiel mit Töpfen, Schüsseln, Kochlöffeln und Schneebesen musikalische Klänge essbar werden. Mit ›Tension‹ beschließt ein Werk das Programm, welches Spannung – sei es jene von Instrumentensaiten oder mikrotonalen Stimmungen, jene des Verhältnisses von Leben und Arbeit oder die Erwartung beim Überschreiten eigener Grenzen – thematisiert. Damit widmet sich das Stück im weiteren Sinne der Zeit, die auch in der Oper ›Blühen‹ eine große Rolle spielt, wobei sich die Vorzeichen zu verkehren scheinen: »Hier geht es eher um Langsamkeit und Ruhe. Das Humorvolle und Sprunghafte, was sich bei mir sonst über ganze Werke erstreckt, reduziert sich in der Oper auf kleine Abschnitte, spritzige Kommentare oder Momente im Libretto, die eine kurze Aufhellung verlangen«, so der Komponist.

In his score, Žuraj finds a musical language for this pathography, revealing the genesis of the illness, but also of love and passion. It lends each of the figures of this chamber drama a musical expressivity of their own, and thereby an unmistakable character. A vocal ensemble of twelve voices runs through the work as a special sonic colour accompanying Aurelia's path, finally dissolving into her »inner you« at the moment of her death. Thus, the opera traces the sound already inherent in the original prose text, while also seeking out its very own sonic colours.

In ›Blühen‹, the composer Vito Žuraj displays a new side. Anyone familiar with his works knows that tempo is usually a significant, recognizable element. This is reflected in the programme of the Happy New Ears concert taking place two days after the opera's world premiere. As in the performances of ›Blühen‹, Ensemble Modern will be conducted by Michael Wendeborg – a cast which seems to Vito Žuraj »like a great wish coming true«: »It's as if my largest work to date is being performed by my musical family.«

The Happy New Ears concert will feature ›The Voice of Battaros‹ for horn and ensemble – the short, virtuoso essence of the horn concerto Žuraj wrote for Saar Berger, Ensemble Modern's horn player. In it, the composer refers to his memories of a speech abnormality known as »tachyphasia«, which he encountered in his family and which is characterized by extremely fast speech. The playfulness of his works, often linked to a fast tempo, is revealed most clearly in ›Hors d'œuvre‹, presented during the HNE concert in a new version for cook and ensemble (instead of orchestra) – the composer's homage to the culinary arts. The award-winning chef and passionate percussionist Daniel Gottschlich from Cologne will turn musical sounds into edible experiences, playing with pots, bowls, wooden spoons and whisks. ›Tension‹ completes the programme, exploring tension in the form of instrument strings or microtonal tuning, tension in the relation between work and life, or the expectations associated with transcending our own boundaries. Thus, the piece is devoted to time in the broader sense – time which also plays a central role in the opera ›Blühen‹, though here the opposite seems to be the case: »Here, the point is rather slowness and calm. The humorous and mercurial element that often runs through the entirety of other works of mine is reduced in the opera to short sections, witty comments or moments in the libretto demanding a brief lightning«, says the composer.

The world premiere of the opera, which deals with the most sensitive moments in human existence in a touching manner, will be directed by Brigitte Fassbaender. In addition to her works on the Frankfurt Opera's main stage, she has already staged Benjamin Britten's ›Paul Bunyan‹ and ›A Midsummer Night's Dream‹ at the Bockenheimer Depot. Together with set designer Martina Segna and costume designer Anna-Sophie Lienbacher, the director tries to make the fine line between life and death palpable – within a space symbolizing blossoming in all its facets.



Bühnenentwürfe von Martina Segna

Die Oper, welche auf berührende Weise von den sensibelsten Momenten des menschlichen Daseins erzählt, kommt in der Regie von Brigitte Fassbaender zur Uraufführung. Sie hat neben ihren Arbeiten auf der großen Bühne der Oper Frankfurt bereits Benjamin Britten's ›Paul Bunyan‹ und ›A Midsummer Night's Dream‹ im Bockenheimer Depot in Szene gesetzt. Gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Martina Segna und der Kostümbildnerin Anna-Sophie Lienbacher wird die Regisseurin jenen schmalen Grat zwischen Leben und Tod erfahrbar machen – in einem Raum, der das Blühen in all seinen Facetten versinnbildlicht.

TERMINE

22./25./28./30.01.2023, 03./05./08./10.02.2023
19 Uhr, Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot

Vito Žuraj: Blühen – Oper in sieben Bildern (2023) (Uraufführung)

Text von Händl Klaus frei nach Thomas Manns Erzählung

›Die Betrogene‹ (1952/53)

Ensemble Modern | Michael Wendeborg Dirigent | Bianca Andrew Aurelia, Mezzosopran | Nika Gorič Anna, Sopran | Michael Porter Ken, Tenor | Alfred Reiter Dr. Muthesius, Bass | Jarrett Porter Edgar, Bariton | Brigitte Fassbaender Inszenierung | Martina Segna Bühnenbild | Anna-Sophie Lienbacher Kostüme | Jan Hartmann Licht | Mareike Wink Dramaturgie

24.01.2023, 19 Uhr, Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot

Happy New Ears

Vito Žuraj: Tension for ensemble (2018)

Vito Žuraj: Hors d'œuvre für Koch und Ensemble (2019/2022)

Vito Žuraj: The Voice of Battaros for french horn and ensemble (2020)

Ensemble Modern | Saar Berger Horn | Daniel Gottschlich Koch & Performer Michael Wendeborg Dirigent | Vito Žuraj Komponist und Gesprächspartner Mareike Wink Moderation

Die Happy New Ears Reihe 2022/2023 ist eine Kooperation von Ensemble Modern, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie Oper Frankfurt.

KLANGERKUNDUNGEN IN DER LANGE TIEFE IN DER TIEFE

Rebecca Saunders' Triptychon

From the depths, a low, earthy note emerges, starts to vibrate and slowly sinks into nothingness. Suddenly harsh, piercing percussion attacks slice the air, so massive one can feel their energy on one's skin. And while one is still wondering what is happening here, the attacks suddenly cease. Only a low tremble in the low strings can still be heard. This is how Rebecca Saunders' ensemble piece ›Scar‹ begins, premiered by Klangforum Wien in Cologne in 2019. Anyone who has heard the piece once will not forget it quickly: the tremendous power with which the two pianos break through the silence, triggering a motion in the other instruments which gradually turns into an uncommonly rich tapestry of resonances. Music rarely gets more intense than this.

Rebecca Saunders is an expert at capturing the attention of her listeners, focusing it on the here-and-now of sounds. In these moments, her music seems to say: »Listen. Listen carefully.« For that is what it is about: breaking through surfaces and perceiving a new, different materiality of sounds in the deep, hidden layers. »In ›Scar‹, sound rips open the surface of silence«, says the composer, »it peels back the skin, zooms in, and falls into the netherworld – seeking the obscured, that which lies within.« Rebecca Saunders has been exploring the special properties of sounds for more than 30 years. She has an open ear for the sounds around her, sounds which have a character, something unique, sounds which trigger something. Sounds that seem fragile, or rough and brittle. This is what makes them so interesting to the composer: »I like exhausting the sonic possibilities of instruments, exploring them to the extreme limits of a sound palette. It is important to me to create music which reminds us of the presence of a fallible physical body behind the sound.«

Aus der Stille dringt ein tiefer erdiger Ton herauf, der zu vibrieren beginnt und allmählich im Nichts versinkt. Plötzlich: harte, durchdringende Schlagzeugattacken, die die Luft durchschneiden, so massiv, dass man deren Energie auf der Haut spürt. Und während man noch darüber nachsinnt, was hier gerade geschieht, sind die Attacken auch schon wieder vorbei. Nur ein leises Beben in den tiefen Streichern ist noch zu hören. So beginnt Rebecca Saunders' Ensemblestück ›Scar‹, das 2019 vom Klangforum Wien in Köln uraufgeführt wurde. Wer das Stück einmal gehört hat, wird es so schnell nicht vergessen: die Wucht, mit der die beiden Klaviere die Stille durchbrechen und in den anderen Instrumenten eine Bewegung in Gang setzen, aus der nach und nach ein ungemein vielschichtiges Resonanzgewebe entsteht. Intensiver kann Musik kaum sein.

Rebecca Saunders versteht es, die Aufmerksamkeit ihrer Hörer*innen zu fesseln und sie auf das Hier und Jetzt der Klänge zu lenken. In diesen Momenten scheint ihre Musik zu sagen: »Hör hin. Hör genau hin«, denn genau darum geht es, die Oberfläche zu durchbrechen und in den verborgenen Tiefenschichten eine neue, andere Materialität der Klänge wahrzunehmen. »In ›Scar‹ reißt der Klang die Oberfläche der Stille auf«, sagt die Komponistin, »er pellet die Haut auf, zoomt sie an und gerät so in die Unterwelt – auf der Suche nach dem Dunklen, nach dem, was unten ist.« Mit den besonderen Eigenschaften von Klängen beschäftigt sich Rebecca Saunders seit nunmehr über 30 Jahren. Sie hat ein waches Ohr für die Klänge um sie herum, für Klänge, die etwas Wesenhaftes und Unverwechselbares haben und etwas auslösen. Klänge, die zerbrechlich wirken oder auch rau und spröde. Gerade das macht sie für die Komponistin so interessant: »Ich mag es, die klanglichen Möglichkeiten der Instrumente auszureizen und sie bis zu den äußersten Grenzen einer Klangplatte hin zu erforschen. Mir ist es wichtig, eine Musik zu schaffen, die uns an die Präsenz eines fehlbaren Körpers hinter dem Klang erinnert.«



Rebecca Saunders

//SONIC EXPLORATIONS

IN THE DEEP

Geweckt wurde ihr Interesse für die Klangwelt schon sehr früh, als Rebecca Saunders in den späten 1980er Jahren in Edinburgh Komposition zu studieren begann. Anfang der 1990er Jahre kam die gebürtige Britin dann nach Deutschland, um an der Karlsruher Musikhochschule Komposition zu studieren. Ihr Lehrer war Wolfgang Rihm, der ihr die Welt der musikalischen Avantgarde eröffnete und ihr das Rüstzeug und die Freiheit gab, sich selbst auszuprobieren und eigene künstlerische Wege zu gehen. Nach dem Studium zog es sie zunächst zurück nach Edinburgh, um bei Nigel Osborne ihre Doktorarbeit in Komposition abzuschließen, danach nach Berlin, wo sie seitdem lebt. »Ich mag die Stadt«, gesteht sie, »den Staub, die Geräusche der Straße, die marodierende Betriebsamkeit und den Charme des Imperfekten. Für mich der beste Ort, um meinen Klangerkundungen nachzugehen.« Doch es ist vielleicht weniger der »Genius Loci« als vielmehr ihre Neugier und ihre überbordende gestalterische Fantasie, die jene faszinierenden Klangwelten in ihr entstehen lassen, mit denen sie seit vielen Jahren ihr Publikum begeistert. Für ihr Werk erhielt sie 2019 – als erste Komponistin überhaupt – den Ritterschlag ihrer Branche, den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis.

Auch wenn sich Textvertonungen im herkömmlichen Sinn bei ihr so gut wie keine finden, gibt es doch zwei Dichter, die so etwas wie die ästhetischen Fixpunkte ihrer künstlerischen Arbeit bilden: James Joyce und Samuel Beckett. Beide haben in vielen ihrer Werke Spuren hinterlassen. So auch in ›Skin‹, einer Komposition für Sopran und 13 Instrumente, die 2016 bei den Donaueschinger Musiktagen durch Juliet Fraser und das Klangforum Wien uraufgeführt wurde und seitdem auch im Repertoire des Ensemble Modern einen festen Platz gefunden hat. In ›Skin‹ (engl. für Haut) hat sich Rebecca Saunders von Becketts Idee der Tiefe der Zeit inspirieren lassen und ein musikalisches Geschehen entworfen, das buchstäblich die verschiedenen Schichten (der Haut) durchmisst, um in den Tiefen das verborgene Potenzial der Wörter und Klänge freizulegen. Interessanterweise hat sie hierfür einen Ausschnitt aus James Joyces Roman ›Ulysses‹ einbezogen, konkret eine Passage aus dem berühmten Schlussmonolog Molly Blooms, dessen einzigartiger Sound auf etwas tief Verborgenes in der Psyche der Erzählerin verweist und auch deshalb für die Komponistin solche Anziehungskraft besitzt.

Rebecca Saunders' Triptych

Her interest in the world of sound was awakened early on, when Rebecca Saunders began studying composition in Edinburgh in the late 1980s. In the early 1990s, the British composer moved to Germany to study composition at the Karlsruhe Music Academy. Her teacher was Wolfgang Rihm, who opened up the world of the musical avant-garde to her, giving her the craftsmanship and freedom to try out her own ideas and forge her own artistic paths. After graduating, she first moved back to Edinburgh to complete her doctorate in composition with Nigel Osborne, then on to Berlin, where she has lived ever since. »I like the city«, she admits, »the dust, the noises on the street, the marauding bustle and the charm of the imperfect. To me it is the best place for my sound explorations.« Perhaps it is less the »genius loci« than her curiosity and boundless creative imagination which give rise to the fascinating sonic worlds within her, which have won her a loyal audience for many years. In 2019 she became the first female composer ever to win the renowned Ernst von Siemens Music Prize, one of the highest accolades in her field.

Even though she has produced almost no musical settings of texts in the conventional sense, there are two writers who could be considered the lodestars of her artistic work: James Joyce and Samuel Beckett. Both have left traces in many of her pieces. This is also the case in ›Skin‹, a composition for soprano and 13 instruments premiered at the 2016 Donaueschinger Music Days by Juliet Fraser and Klangforum Wien, which has also found a place in Ensemble Modern's repertoire. For ›Skin‹, Rebecca Saunders was inspired by Beckett's notion of the depth of time, devising a musical action which literally plunges through the different layers (of skin) to expose the hidden potential of words and sounds in the depths. Interestingly, she has incorporated a passage from James Joyce's novel ›Ulysses‹ for this purpose, specifically a passage from Molly Bloom's famous final monologue, whose unique cadence points to something hidden in the narrator's psyche, which makes it so compelling to the composer as well.

Rebecca's explorations of sound are also highly intriguing and seminal when she involves spatial aspects in her works, in addition to or instead of literature, creating sound sculptures for specific spaces, for example ›Stasis-Kollektiv‹ (2016), a sound mobile developed from her work ›Stasis‹ (2011) which she designed especially for the new building of the Berlin Academy of the Arts on Pariser Platz. Here, various sound modules spread throughout the space gradually create a fragile balance between proximity and distance, transparency and density. Another variation on her art develops when she combines her music with dance, resulting

Hochspannend und geradezu wegweisend sind Rebecca Saunders' Klangerkundungen auch dann, wenn sie neben oder statt der Literatur räumliche Aspekte in ihre Arbeiten einbezieht und Klangskulpturen für spezielle Räume entwirft, wie ›Stasis-Kollektiv‹ (2016), ein aus ›Stasis‹ (2011) weiterentwickeltes Klangmobile, das sie eigens für das neue Haus der Berliner Akademie der Künste am Pariser Platz entworfen hat. Bei ihm entsteht aus verschiedenen im Raum verteilten Klangmodulen nach und nach ein fragiles Gleichgewicht aus Nähe und Distanz, Transparenz und Dichte. Eine nochmals andere Spielart ihrer Kunst entwickelt sich, wenn sie ihre Musik mit dem Tanz in Verbindung bringt und daraus ein vielschichtiger Dialog beider Sphären entsteht, wie zuletzt 2021 in der gemeinsam mit der Choreografin und Tänzerin Frances Chiaverini und dem Ensemble Modern entwickelten Musik- und Tanzcollage ›Hauch – Music for Dance‹. Vielleicht liegt gerade hier das Exzeptionelle ihrer künstlerischen Arbeit: dass sie von vornherein über die Grenzen des rein Musikalischen hinausdenkt und auf diese Weise eine Durchlässigkeit zu anderen künstlerischen Disziplinen schafft.

Zurzeit arbeitet Rebecca Saunders an einem neuen Ensemblewerk, für das sie von Ensemble Modern, Festival ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln, Oslo Sinfonietta und Ensemble Contrechamps beauftragt wurde. Dafür kam sie kürzlich sogar nach Frankfurt in die »Fabrik« des Ensemble Modern im Frankfurter Ostend. Denn die Möglichkeit, neue Klänge und Kombinationen auszuprobieren und gemeinsam mit den Musiker*innen des Ensemble Modern in einer Art Klanglabor nach dem ganz speziellen, unverwechselbaren Klang zu suchen, wollte sie sich nicht entgehen lassen. Der Beginn einer neuen Klangerkundungsreise, deren Ergebnisse momentan allerdings noch völlig offen sind, wie die Komponistin erzählt: »Wohin mich meine Klangerkundung diesmal führen wird, kann ich noch nicht abschätzen. Aber gerade das ist ja das Spannende an allen Formen der Kunst. Man weiß nie, wo die Reise hingehet.« Über einiges hat sie aber schon ziemlich genaue Vorstellungen: »Mein kompositorischer Ausgangspunkt in diesem Stück bezieht sich teilweise auf die Klangwelt von ›Skin‹ und ›Scar‹. Fragmente von den beiden Werken sind nämlich in mir haften geblieben, die mich seitdem beschäftigen: eine winzige Klanggeste in ›Skin‹ und ein Aspekt der musikalischen Struktur am Ende von ›Scar‹. Das ist mein Ausgangspunkt.« Und weiter verrät sie: »Mir schwebt eine transparentere Textur vor, die Fragmente polyphoner Klangstränge erkundet, weshalb ich mich teilweise auch dazu entschieden habe, eine etwas andere Besetzung zu erforschen. Anstelle der beiden Klaviere, die in ›Scar‹ für die explosiven Attacken verantwortlich sind, werde ich eine Korg BX3-Orgel verwenden. Deren sehr besonderen Klang möchte ich hier nutzen.« Man darf gespannt sein auf das Ergebnis ihrer neuen Klangerkundung, das am 1. Mai 2023 vom Ensemble Modern uraufgeführt wird, und zwar mit den beiden Werken ›Skin‹ und ›Scar‹ zu einem Triptychon vereint. Solistin von ›Skin‹ ist erneut Juliet Fraser; das Dirigat übernimmt Bas Wiegers.

in a multi-layered dialogue between both spheres, as was the case most recently in 2021, when she developed the music and dance collage ›Hauch – Music for Dance‹ together with the choreographer and dancer Frances Chiaverini and Ensemble Modern. Perhaps this is what makes her artistic work exceptional: the fact that she thinks beyond the purely musical element from the very beginning, creating permeability vis-à-vis other artistic disciplines.

Rebecca Saunders is currently working on a new ensemble piece commissioned by Ensemble Modern, the festival ACHT BRÜCKEN | Music for Cologne, the Oslo Sinfonietta and Ensemble Contrechamps. This recently caused her to visit the Ensemble Modern »factory« in Frankfurt's Ostend neighbourhood. She was not about to miss the opportunity to try out new sounds and combinations, searching for a very special, unmistakable sound together with the Ensemble Modern members in a kind of sound laboratory. It's the beginning of a new journey of sonic exploration, even if its results are still completely open, as the composer recounts: »I have no idea yet where my sound exploration will take me this time. But that is the fascinating thing about all art forms. You never know where the journey will take you.« There are things she has a very clear idea about, though: »My compositional point of departure in this piece partly refers to the sound world of ›Skin‹ and ›Scar‹. Fragments of both works have remained stuck in my mind and have kept me occupied ever since: a miniscule sound gesture in ›Skin‹, and an aspect of the musical structure at the end of ›Scar‹. That is my point of departure.« Furthermore, she reveals: »I am imagining a more transparent texture exploring fragments of polyphonic threads, which is partly why I have also decided to investigate a different instrumentation. Instead of the two pianos which were responsible for the explosive attacks in ›Scar‹, I will use a Korg BX3 organ. I would like to make use of its very particular sound.« The audience may look forward to the result of her most recent sound exploration, which Ensemble Modern will give its world premiere on May 1, 2023. The new piece will be conjoined with the two works ›Skin‹ and ›Scar‹ in a kind of triptych. The soloist in ›Skin‹ will once again be Juliet Fraser; Bas Wiegers conducts.

TERMINE

01.05.2023, 20 Uhr, Köln, Kölner Philharmonie

ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln

Rebecca Saunders: Skin for soprano und 13 instruments (2015/16)

Rebecca Saunders: Scar for 15 soloists and conductor (2018/19)

Rebecca Saunders: Neues Werk for ensemble (2023) (Uraufführung)

Ensemble Modern | Juliet Fraser Sopran | **Bas Wiegers** Dirigent

12.05.2023, 20 Uhr, Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

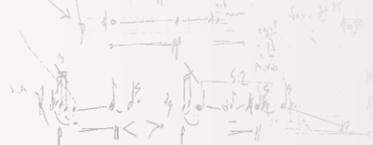
Abonnement Alte Oper Frankfurt

Georges Aperghis: Hopse pour ensemble (2022)

Vladimir Tarnopolski: Over Drive (2020) (Uraufführung)

Rebecca Saunders: Neues Werk for ensemble (2023)

Ensemble Modern | Jagdish Mistry Violine | **Bas Wiegers** Dirigent



GEORGE LEWIS'

>SONG OF THE SHANK<

Ein Gespräch mit George Lewis, Jeffery Renard Allen und Stan Douglas

A Conversation with George Lewis,
Jeffery Renard Allen and Stan Douglas



// 12

13 //

»Blind Tom« wurde er genannt, der schwarze Pianist und Komponist Thomas Wiggins, geboren 1849 als Sohn versklavter Eltern im US-Bundesstaat Georgia. Schon früh stieg er zu einer illustren Künstlerpersönlichkeit auf. Als »Wunderkind« am Klavier wurde er als »schwarzer Mozart« apostrophiert. Doch im 20. Jahrhundert geriet er in Vergessenheit. Der amerikanische Schriftsteller Jeffery Renard Allen entdeckte ihn wieder und verfasste 2014 den Roman »Song of the Shank«. Und der Komponist George Lewis schreibt für das Ensemble Modern ein gleichnamiges Werk über »Blind Tom«, das am 5. Juni 2023 in Frankfurt am Main uraufgeführt wird und vom 13. bis 15. Juni 2023 bei den Wiener Festwochen in einer szenischen Fassung zur Erstaufführung kommt. Egbert Hiller sprach mit George Lewis, Jeffery Renard Allen und dem Regisseur Stan Douglas.

He was known as »Blind Tom«: the Black pianist and composer Thomas Wiggins, born in 1849 to enslaved parents in the US state of Georgia. Early in life, he became an illustrious artist personality. A pianistic »child prodigy«, he was soon labelled a »Black Mozart«. In the 20th century, however, he was forgotten. The American writer Jeffery Renard Allen rediscovered him, publishing the novel »Song of the Shank« in 2014. The composer George Lewis is writing an eponymous work about »Blind Tom«, which will have its world premiere in Frankfurt am Main on June 5, 2023 and will be premiered in a staged version at the Wiener Festwochen from June 13 to 15, 2023. Egbert Hiller spoke to George Lewis, Jeffery Renard Allen and director Stan Douglas.

v.l.n.r.: Stan Douglas, Jeffrey Renard Allen, George Lewis

EGBERT HILLER: George, you curated the project »Afro-Modernism in Contemporary Music« for Ensemble Modern, illuminating contemporary composers of African heritage. Is there an inner connection between »Afro-Modernism« and »Song of the Shank«?

GEORGE LEWIS: Yes, Ensemble Modern and I discussed both projects in 2018 and set wheels in motion. »Afro-Modernism« took place in 2020 and »Song of the Shank« is now in preparation. The inner connection is the enduring fact that Black composers are hardly noticed to this day – and if they manage to achieve renown, they are quickly forgotten again, fading from the historiography of music, even if they were as famous as »Blind Tom«. He was a fabulous musician, giving concerts all over the USA and in Europe. Then he was consigned to

EGBERT HILLER: George, du hast für das Ensemble Modern das Projekt »Afro-Modernism in Contemporary Music« kuratiert, mit dem zeitgenössische Komponist*innen afrikanischer Herkunft ins Licht gerückt werden. Besteht zwischen »Afro-Modernism« und »Song of the Shank« ein innerer Zusammenhang?

GEORGE LEWIS: Ja, das Ensemble Modern und ich haben 2018 über beide Projekte diskutiert und sie in die Wege geleitet. »Afro-Modernism« wurde 2020 realisiert, und »Song of the Shank« ist jetzt in Vorbereitung. Der innere Zusammenhang ist der, dass es eine Kontinuität hat, dass schwarze Komponierende bis heute kaum wahrgenommen werden – und falls sie es einmal geschafft haben, bekannt zu werden, sind sie schnell wieder vergessen und

oblivion, and this silence has lasted until our times. Changing this is important to me. I would like to focus attention on Black composers: through concerts, lectures and other event formats. I can feel that the audience is very curious to learn more about these artist personalities and eager to hear their music. When I read Jeffery's novel »Song of the Shank«, I was immediately on fire. He has just completed the libretto. We have known each other since 2004, when he visited the University of California in San Diego, where I was a professor at the time. I met Stan, who will be directing the piece, more than 30 years ago. I think we are a good team.

HILLER: The novel is based on the eventful story of Tom Wiggins' life. How did you first encounter him?

verschwinden aus der Musikgeschichtsschreibung; auch wenn sie so berühmt waren wie »Blind Tom«. Er war ein famoser Musiker und gab überall in den USA und in Europa Konzerte. Dann geriet er in Vergessenheit, und dieses Vergessen hält bis in die Gegenwart an. Mir ist es wichtig, daran etwas zu ändern. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf schwarze Komponist*innen lenken: mit Konzerten, Vorträgen und anderen Veranstaltungsformaten. Dabei spüre ich, dass das Publikum sehr neugierig darauf ist, mehr über diese Künstlerpersönlichkeiten zu erfahren und ihre Musik zu hören. Als ich Jefferys Roman »Song of the Shank« gelesen habe, war ich sofort entflammt. Er hat gerade das Libretto fertiggestellt. Wir kennen uns schon seit 2004, als er die University of California in San Diego besuchte, an der ich damals Professor war. Stan, der das Stück inszenieren wird, bin ich bereits vor über 30 Jahren begegnet. Ich glaube, wir sind ein gutes Team.

HILLER: Der Roman beruht auf der bewegten Lebensgeschichte von Tom Wiggins. Wie seid ihr darauf gestoßen?

JEFFERY RENARD ALLEN: Zum ersten Mal gelesen über ihn habe ich vor gut 25 Jahren in dem Buch »Eine Anthropologin auf dem Mars« des Neurologen Oliver Sacks. In einem Kapitel behandelt Sacks den Autismus; ein Abschnitt ist »Blind Tom« gewidmet, als ein historisches Beispiel für einen ungewöhnlichen Autismus. Das hat mich sofort fasziniert. Ich habe viel über ihn recherchiert und herausgefunden, dass er einer der populärsten Pianisten seiner Zeit war, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Später war er fast völlig unbekannt. Diese Tatsache hat mich umso mehr für ihn eingenommen. Dann sagte George mir, dass er mit meinem Roman als Grundlage ein neues musikalisches Bühnenwerk schreiben möchte.

JEFFERY RENARD ALLEN: I first read about him about 25 years ago in the book »An Anthropologist on Mars« by the neurologist Oliver Sacks. Sacks writes about autism in one chapter; one section is dedicated to »Blind Tom«, as a historical example of an unusual form of autism. I was immediately fascinated. I did a lot of research and found that he was one of the most popular pianists of his time, in the second half of the 19th century. Later, he was almost completely obscure. This fact won me over even more. Then George told me that he would like to write a new dramatic musical work based on my novel.

HILLER: Are there ideas for the staging yet? Will it tend towards realism or abstraction, showing »Blind Tom« as an archetype rather than a person?

STAN DOUGLAS: It will not merely recount the circumstances of »Blind Tom's« life. We will find a language and images reflecting the breadth of his complexity. The special focus is on making his inner world – mainly a world of sound, as he was blind – visible, to express that inner world. His obsession with sound, with piano playing, which he pursued excessively, and his interest in everything related to the piano, will be the focus of attention – including his notion of the state of the world as he »saw« it, in the figurative sense, of course, without being simplistic.

HILLER: Will »Blind Tom« appear on stage as a real person, for example as a pianist?

DOUGLAS: Not in the traditional sense, because he will be split into three persons and identified with different musical layers. George's work is intended for countertenor, piano and large ensemble, and each of these levels represents a part of him. Individual parts come into focus at different times, but they may also overlap, commenting on and contradicting each other.

LEWIS: The interplay between concrete and abstract depiction is reflected in the structure of the work, as it can be implemented in two ways: as a stage work and an ensemble piece. In the latter, the action per se shifts to the realm of imagination.



BLIND TOM'S CONCERTS.
PROGRAMME.

Classical Solists.

1. Sonata "Pastorale" Opus 28..... Beethoven
2. "Moonlight," Opus 25..... Mendelssohn
3. Andante..... Chopin
4. Fugue in A minor..... Bach
5. "In G minor"..... Mendelssohn
6. "Scotch without Words"..... " "
7. "Wedding March"..... " "
8. Concerto in G minor..... Bach
9. Gavotte in G minor..... Chopin
10. "Funeral March"..... Liszt
11. "Moon in Egypt"..... " "
12. "Morceau en Ragtime"..... " "

Piano-Solo Solos.

13. "Trovatore," Chorus, Duet, and Aerial Chorus..... Verdi
14. "Lochoreta Duglas," Drinking Song (Fantasia)..... Rossini
15. "Linda di Chambrunot"..... Rossini
16. "Cinderella," Non Più Miedo..... Bellini
17. "Bommarito," Varietel..... Verdi
18. "Horus," Varietel..... Verdi
19. "Facot," Tenor Solo, Old Man's Song, and Soldiers' Chorus..... Meyerbeer
20. "La Fugitive"..... Meyerbeer
21. "Linda"..... Meyerbeer
22. "Dinora"..... Meyerbeer
23. "Boris de Kélie"..... Meyerbeer
24. "La Montagne"..... Meyerbeer
25. "Shells of the Ocean"..... Donizetti
26. "La Fille du Régiment"..... Donizetti

Fantasias and Caprices.

27. Fantasia, "Horns, Sweet Horns"..... Thalberg
28. "Last Note of Summer"..... Thalberg



HILLER: Gibt es schon Ideen für die Inszenierung? Wird sie eher realistisch ausfallen oder »Blind Tom« abstrahieren, ihn mehr als Archetypen beleuchten?

STAN DOUGLAS: Es wird kein bloßes Nacherzählen der Lebensumstände von »Blind Tom« geben. Wir werden eine Sprache und Bilder finden, die ihn in seiner ganzen Komplexität zeigen. Besonders soll es darum gehen, seine innere Welt, die ja, da er blind war, vor allem eine Klangwelt war, sichtbar zu machen und zum Ausdruck zu bringen. Seine obsessive Hinwendung zum Klang, zum Klavierspielen, das er exzessiv betrieb, und sein Interesse an allem, was damit zusammenhing, werden im

HILLER: On the other hand, you have a particularly keen ear for real life in your instrumental music. I'm thinking of a piece for improvising ensemble, »Artificial Life« of 2007, which emphasizes very inspiringly that the »artificial« sphere of music has a lot to do with daily life, regarding the relationship between individual and society, humour and earnestness, harmony, discord and misunderstanding. How is it in »Song of the Shank«?

LEWIS: Well, unlike »Artificial Life«, the music for »Song of the Shank« will be strictly notated, and my starting point is that Wiggins did a lot of imitating. He imitated sounds of nature, of daily life, horse-drawn carriages for example. He wrote a piece about the noises made by sewing machines, and in his most famous work, »The Battle of Manassas«, which is about an episode in the American Civil War, he quoted the »Marseillaise«. To me it is intriguing not to dive into the 19th-century world of »Blind Tom«, but to transpose it to the here and now, into my music today.

HILLER: The fact that he did a lot of imitating may have had much to do with his blindness. He was blind from birth and had to understand the things he perceived through musical means.

LEWIS: It's worth pointing out that the sonic depiction of non-musical phenomena is an important tendency in American music. Duke Ellington often portrayed Harlem; Charles Ives represented New England, and Amy Beach composed her »Gaelic Symphony«. Those are only a few examples. Wiggins and his penchant for imitation is closely related to them; furthermore, he was an early user of modern elements such as clusters, anticipating Henry Cowell, who in turn was an important point of reference for John Cage. I would like to continue tracing these lines in »Song of the Shank«, without ignoring the fate of »Blind Tom«. How could a man such as he exist? As an enslaved man who entered unheard-of intellectual regions in his music, which makes him an example of a high ideal of humanity. This also made him a paradoxical figure, and that inspires me.

Zentrum stehen – auch seine Vorstellung vom Zustand der Welt, so wie er sie »sah«, im übertragenen Sinne natürlich, ohne zu vereinfachen.

HILLER: Wird »Blind Tom« als reale Person auf der Bühne erscheinen, etwa als Pianist?

DOUGLAS: Nicht in herkömmlicher Weise, denn er wird in drei Personen aufgesplittet und mit verschiedenen musikalischen Schichten identifiziert. Georges Werk ist für Countertenor, Klavier und großes Ensemble konzipiert, und jede dieser Ebenen repräsentiert einen Teil von ihm. Die einzelnen Parts treten vor und zurück, durchdringen sich aber auch und können sich gegenseitig kommentieren und widersprechen.

LEWIS: Das Wechselspiel zwischen konkreter und abstrakter Darstellung spiegelt sich schon in der Werkanlage selbst wider, denn es sind zwei Umsetzungen vorgesehen: als Bühnenwerk und als Ensemblestück, wobei im Letzteren die Handlung per se ins Reich der Fantasie entrückt ist.

HILLER: Im Gegenzug verstehst gerade du es, deine Instrumentalmusik dem wirklichen Leben abzulauschen. Ich denke da an ein Stück für improvisierendes Ensemble, »Artificial Life« von 2007, das höchst anregend unterstreicht, dass die »künstliche« Sphäre der Musik hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft, Humor und Ernst, Einvernehmen, Zwietracht und Missverständnis viel mit dem Alltagsleben zu tun hat. Wie ist es in »Song of the Shank«?

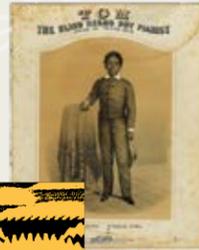
LEWIS: Im Gegensatz zu »Artificial Life« wird die Musik für »Song of the Shank« streng notiert sein, und ich knüpfe daran an, dass Wiggins viel nachgeahmt hat. Er imitierte Klänge aus der Natur, aus der Alltagswelt, Pferddekutschen zum Beispiel, er schrieb ein Stück über die Geräusche von Nähmaschinen, und in seinem berühmtesten Werk »The Battle of Manassas«, das eine Episode aus dem amerikanischen Bürgerkrieg thematisiert, hat er die Marseillaise zitiert. Sehr spannend für mich ist, dass ich musikalisch gerade nicht in »Blind Toms« Welt des 19. Jahrhunderts eintauche, sondern sie ins Hier und Jetzt, in meine Musik von heute, übertrage.

HILLER: Dass er viel imitiert hat, rührt wahrscheinlich auch von seiner Blindheit her. Er war von Geburt an blind und musste sich von den Dingen, die er wahrnahm, mit akustischen Mitteln ein »Bild« machen.

LEWIS: Dazu kommt, dass die klangliche Darstellung von außermusikalischen Phänomenen eine wesentliche Tendenz in der amerikanischen Musik ist. Duke Ellington hat Harlem oft dargestellt, Charles Ives hat New

HILLER: Ich denke auch, dass sich am Leben und an der künstlerischen Identität von Wiggins vieles festmachen lässt, was noch heute relevant ist: politische, menschliche und schöpferische Aspekte.

ALLEN: Ja, und er war eine unglaublich exponierte Persönlichkeit. Mit sieben Jahren hat er schon Konzerte gegeben. Als er zehn Jahre alt war, spielte er als erster Afroamerikaner im Weißen Haus. Als Sklave reiste er um die



England repräsentiert und Amy Beach komponierte ihre »Gaelic Symphony«. Das sind nur einige Beispiele. Wiggins ist mit seinem Nachahmungsdrang eng mit ihnen verbunden; zudem hat er schon moderne Elemente wie Cluster eingesetzt, die auf Henry Cowell vorausweisen, der wiederum ein wichtiger Bezugspunkt für John Cage war. Diese Linien möchte ich in »Song of the Shank« weiterverfolgen, ohne das Schicksal von »Blind Tom« auszublenden. Wie konnte ein Mensch wie er existieren? Als ein versklavter Mensch, der sich in seiner Musik in unerhörte geistige Regionen vortastete und damit exemplarisch für ein hohes Ideal von Humanität steht. Er war damit auch eine paradoxe Figur, und das inspiriert mich.

HILLER: *I also think that the life and artistic identity of Wiggins can help us pinpoint many elements which are still relevant today: political, human and creative aspects.*

ALLEN: *Yes, and he was an incredibly exposed personality. At the age of seven, he was giving concerts. When he was ten, he became the first Afro-American to play at the White House. As a slave, he travelled the entire world, playing incredible music, his own and of course also European classics. He revolved mainly around himself, but of course his life was also influenced by external events, such as the American Civil War.*

HILLER: *In this context, what does the word »shank« in the title mean? There are several German translations, ranging from »thigh« to »shaft« to »cutting weapon«.*

ganze Welt und spielte unglaubliche Musik, seine eigene und auch die der europäischen Klassiker. Er kreiste stark um sich selbst, aber natürlich wurde sein Leben auch von äußeren Geschehnissen wie dem amerikanischen Bürgerkrieg beeinflusst.

HILLER: Was bedeutet in diesem Kontext das Wort »shank« im Titel? Es gibt mehrere deutsche Übersetzungen: Schenkel, Schaft oder auch Stichwaffe.

ALLEN: Im Gefängnisjargon bezeichnet »shank« ein Messer. Für mich steht das Wort auch für das Durchtrennende, so wie »Blind Tom« von seiner Familie getrennt wurde. Als »shank« werden aber auch die verschiedenen Fleischtypen bezeichnet, die beim Schlachten eines Tieres anfallen, was darauf anspielt, dass die Sklaven oft wie Tiere angesehen und behandelt wurden. Das sind einige Gedanken, die ich mit dem Titel verbinde.

ALLEN: *In prison jargon, »shank« means a knife. To me, the word also stands for the separating element – consider how »Blind Tom« was separated from his family. However, »shank« is also a term used for several types of meat resulting from the slaughter of an animal, a reference to the fact that slaves were often viewed and treated like animals. Those are a few associations I have with the title.*

LEWIS: Mich beflügelt der Titel, eine messerscharfe Musik zu schreiben, die der Vielschichtigkeit von »Blind Toms« Existenz gerecht wird und zugleich unsere Zeit reflektiert – auch aktuelle Fragen zu Rassismus und Menschenrechten fließen ein, ohne dass »Song of the Shank« zum politischen Statement gerät.

HILLER: Ich denke, es ist sehr wichtig für dich, gerade bei diesem Projekt mit dem Ensemble Modern zu arbeiten.
LEWIS: Ja, ich bin sehr glücklich darüber. Wir haben schon lange Kontakt miteinander, aber das ist mein erstes Stück für die Formation. Für mich geht damit ein Traum in Erfüllung.

LEWIS: *The title inspires me to write music that is as sharp as a knife, doing justice to the many layers of »Blind Tom's« existence while also reflecting our own times – including current issues of racism and human rights, without making »Song of the Shank« a political statement.*

HILLER: *I have the impression that it's very important to you to be working with Ensemble Modern on this particular project.*

LEWIS: *Yes, I'm very happy about that. We have been in contact for a long time, but this is my first piece for the ensemble. For me, it's a dream come true.*

TERMINE

05.06.2023, 20 Uhr, Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

Abonnement Alte Oper Frankfurt

Fred Frith: Which It Is (2021) (Deutsche Erstaufführung)

George Lewis: Song of the Shank, Monodrama auf ein Libretto von Jeffery Renard Allen nach seinem gleichnamigen Roman (2023) (Uraufführung)

Ensemble Modern | Key'mon W. Murrah Countertenor | **Hermann Kretzschmar** Klavier | **Vimbayi Kaziboni** Dirigent | **Jeffery Renard Allen** Libretto

Gefördert durch die Stadt Frankfurt im Rahmen des Paulskirchenjubiläums und die Deutsche Bank Stiftung

13./14./15.06.2023, 20.30 Uhr, Wien, Halle G – MuseumsQuartier Wien

Wiener Festwochen

George Lewis: Song of the Shank, Monodrama auf ein Libretto von Jeffery Renard Allen nach seinem gleichnamigen Roman (2023) (Österreichische Erstaufführung und Erstaufführung der szenischen Fassung)

Ensemble Modern | Key'mon W. Murrah Countertenor | **Hermann Kretzschmar** Klavier | **Vimbayi Kaziboni** Dirigent | **Stan Douglas** Regie/Szenografie | **Jeffery Renard Allen** Libretto

Auftragswerk und Koproduktion von Ensemble Modern und Wiener Festwochen.

GÉRARD GRISEY: ›LES ESPACES ACOUSTIQUES‹

Prologue, oder etliche Zahlen und manche Parallelitäten

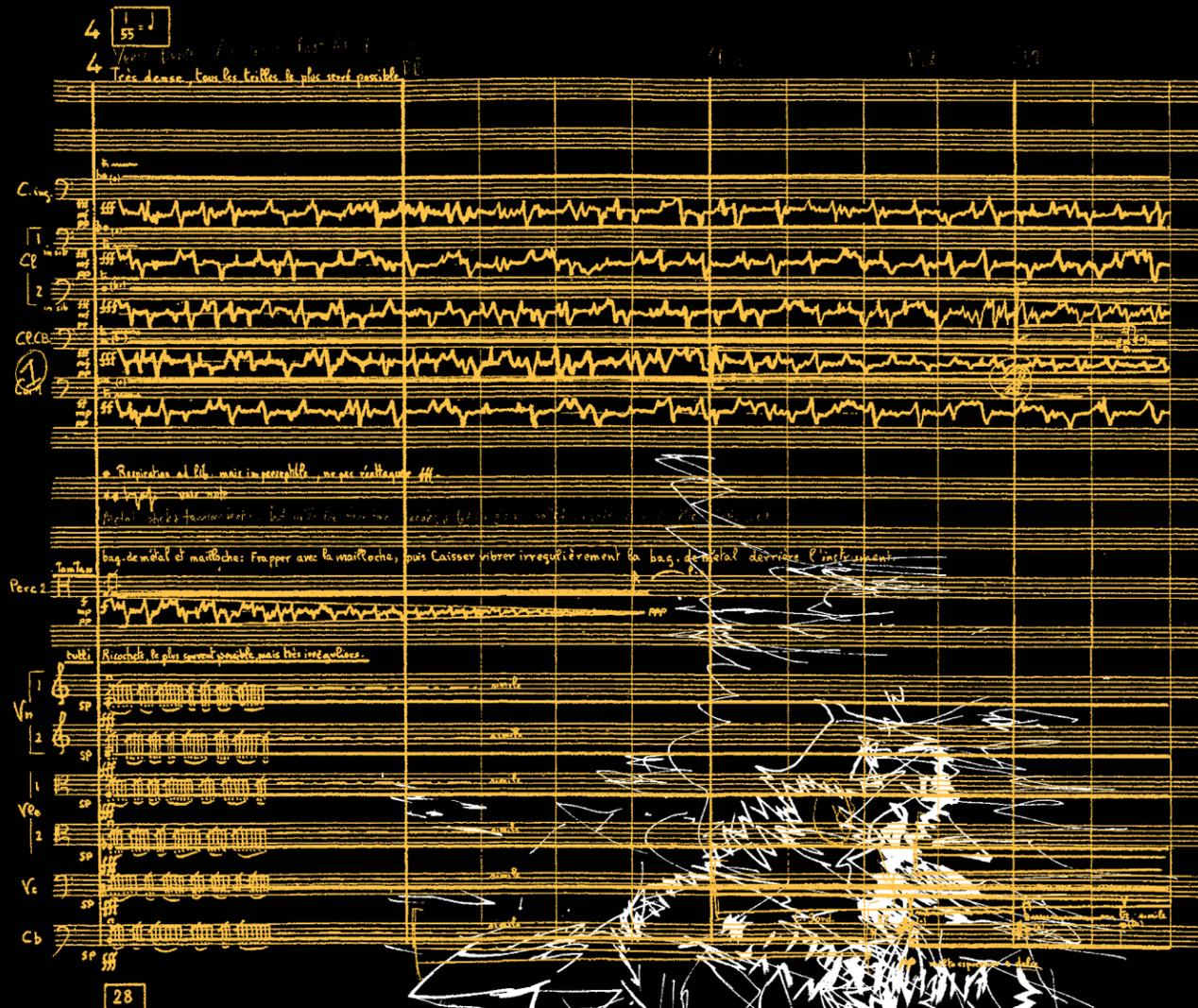
1974 beginnt der französische Komponist Gérard Grisey – er ist 28 Jahre alt – mit der Arbeit am beeindruckenden abendfüllenden Zyklus ›Les Espaces Acoustiques‹. Die Besetzungsdramaturgie: vom Einzelnen (eine Bratsche) über Septett über großes Ensemble über Kammerorchester hin zum großen Orchester. Im selben Jahr, ob Zufall oder nicht, gründet sich als bundesdeutsches Studierendenorchester die Junge Deutsche Philharmonie, aus dem 1980 das Ensemble Modern hervorgeht. Symbolhaft korrespondieren Griseys akustische Räume mit den sonoren Volumina des Ensemble Modern, das je nach Maßgabe der aufzuführenden Werke als Solist*innenkollektiv, als kleinere, mittlere oder größere Formation und – seit 1998, im Todesjahr von Grisey – auch als sinfonischer Komplettklangkörper agiert: als Ensemble Modern Orchestra. 1985 beschließt Gérard Grisey den Zyklus mit dem sechsten und finalen Teil ›Epilogue‹ für vier Hörner und großes Orchester. Im selben Jahr übrigens, ob Zufall oder nicht, lässt sich das Ensemble Modern dauerhaft in Frankfurt am Main nieder.

Périodes, oder die Genese von ›Les Espaces Acoustiques‹

Als Grisey 1974 ›Périodes‹ für sieben Instrumente und ein Jahr später ›Partiels‹ für 18 Instrumente schreibt, denkt er nicht daran, einen umfassenden Zyklus zu schaffen. Doch mit der Fertigstellung des zweiten Stücks, dessen Titel ›Partiels‹ (französisch für »Teile«) womöglich schon eine unbewusste Spur zu etwas Ganzem gelegt hat, entschließt er sich zu diesem Projekt. Zumal er in beiden Werken gemeinsame Kompositionsideen umgesetzt hat und die Besetzung des jüngeren Stücks auch jene Instrumente des älteren einschließt. Der Plan zu ›Les Espaces Acoustiques‹ ist geboren: ein Prozess ausgehend von einem

Prologue, or Numerous Figures and Several Parallels
In 1974 the French composer Gérard Grisey – then aged 28 – began working on his impressive evening-length cycle ›Les Espaces Acoustiques‹. The dramaturgy of its cast flows from the individual (one viola) to a septet, large ensemble, chamber orchestra to a full-sized orchestra. Whether by coincidence or not, that same year the Junge Deutsche Philharmonie was founded, the national orchestra of German music students from which Ensemble Modern emerged in 1980. Grisey's acoustic spaces correspond symbolically with the formations of Ensemble Modern, which appears, depending on the works it performs, as a collective of soloists or a smaller, mid-size or larger formation, and – since 1998, the year of Grisey's death – also as a complete symphonic orchestra, in the form of the Ensemble Modern Orchestra. In 1985 Gérard Grisey completed the cycle with the sixth and final part, ›Epilogue‹, scored for four horns and large orchestra. That same year, by coincidence or not, Ensemble Modern took up permanent residence in Frankfurt am Main.

Périodes, or the Genesis of ›Les Espaces Acoustiques‹
When Grisey wrote ›Périodes‹ in 1974 for seven instruments, followed by ›Partiels‹ for 18 instruments one year later, he had not envisioned a more comprehensive cycle. Upon completion of the second piece, however, whose title, ›Partiels‹ (French for »parts«) possibly laid a subconscious trail towards a larger whole, he decided to undertake this project. Especially since he had implemented similar compositional ideas in both works and the younger work was scored for instruments also used in the older one. The plan for ›Les Espaces Acoustiques‹ was born: a process starting with a solo instrument and ending up with an orchestra. Since the viola played a prominent role in ›Périodes‹, he opened the six-part cycle with a ›Prologue‹ dedicated exclusively to this instrument, written in 1976. ›Modulations‹ for 33 instruments followed in 1976/77.



28



// 20

Gérard Grisey

GÉRARD GRISEY: >LES ESPACES ACOUSTIQUES<

Soloinstrument hin zum Orchester. Da in ›Périodes‹ die Bratsche eine besondere Rolle spielt, eröffnet er mit einem nur ihr gewidmeten, 1976 geschriebenen ›Prologue‹ den sechsteiligen Zyklus. 1976/77 entsteht ›Modulations‹ für 33 Instrumente, 1980/81 ›Transitoires‹ für 84 Instrumente und 1985 ›Epilogue‹ für vier Solohörner und 80 Instrumente.

So erweitert jedes neue Stück den akustischen sowie den klangfarblichen Raum des vorherigen.

Bis auf das Finalstück kann jeder Werkteil auch einzeln aufgeführt werden. Die Uraufführung des gesamten Werkzyklus fand im September 1985 in Venedig statt; Peter Eötvös dirigierte das BBC Symphony Orchestra.

Partiels, oder wie die Teile und das Ganze zusammenhängen

Die sechs Stücke von ›Les Espaces Acoustiques‹ sind vielfältig miteinander verbunden: Motivisches vom Ende eines Stückes bildet auch den Anfang des kommenden; manche Figurationen, Elemente, Gesten kehren in den Teilen wieder. »Die Einheit des Ganzen«, so Grisey, »beruht auf der formalen Ähnlichkeit der Stücke und auf zwei akustischen Anhaltspunkten: dem Obertonspektrum und der Periodizität.« Einatmen, Ausatmen, Innehalten.

Das lebensnotwendige Fließen des Atmens ist kein statisches Gleichmaß, sondern passiert höchst verschieden, variantenreich auch in den kleinsten Momenten. Ebenso unser Herzschlag und das Gehen. Nie exakt gleich, nicht maschinell präzise, vielmehr lebendig. Dynamisch/statisch, dynamisch/entspannend und statisch/periodisch – das sind die drei Bewegungsläufe, die Grisey in ›Périodes‹ für sich entwickelt und auf den gesamten Zyklus übertragen hat. »Die Periodizität gehört zu unserem Körper, ist unser Körper«, sagt Grisey 1978 bei einem Vortrag während der Darmstädter Ferienkurse.

Modulations, oder vom Ton zu den Klängen

Das große E der Posaune, anderswo das eine Oktave tiefere E eines Kontrabasses – diese beiden Töne, schon in sich komplexe und in ihren Obertonspektren verschiedene Klänge, bilden das Ausgangsmaterial von ›Les Espaces Acoustiques‹. Grisey analysiert die Eigenschaften der Töne, die spezifischen Binnenkonstellationen von deren Teiltönen mittels Computer-Spektrogrammen und gewinnt daraus die Daten für den Tonvorrat seines Werkes. Ihm geht es in seiner Musik nicht um das mehr oder weniger logische Kombinieren von hörbaren Noten, vielmehr gestaltet er seine musikalischen Vorhaben direkt mit und aus den Klängen heraus – eine plastische, mithin haptische Idiomatik, in die auch Erfahrungen und Erlebnisse aus der (Psycho-)Akustik einfließen. Alles Melodisch-Harmonische formt sich aus der Arbeit mit den natürlichen Obertönen.

›Transitoires‹ for 84 instruments in 1980/81 and ›Epilogue‹ for four solo horns and 80 instruments in 1985. Thus, every new piece extended the acoustic space and sonic colours of the previous. With the exception of the final piece, each part of the work can also be performed on its own. The world premiere of the entire work cycle took place in Venice in September 1985, with Peter Eötvös conducting the BBC Symphony Orchestra.

Partiels, or The Connection between Parts and the Whole

The six pieces of ›Les Espaces Acoustiques‹ have multiple connections: motifs appearing at the end of one piece recur at the beginning of the next; some figurations, elements, gestures return throughout the parts. »The unity of the whole«, thus Grisey, »rests on the formal similarity of the pieces, and on two acoustic aspects: the overtone spectrum and periodicity.« Breathing in, breathing out, resting. A necessity for human life, the flow of breath is not a static monotone, but happens in very different ways, with plenty of variations from one moment to the next. The same is true of our heartbeat and walking. Never exactly the same, never precise like a machine, always alive. Dynamic/static, dynamic/relaxed and dynamic/periodic – those are the three patterns of motion Grisey developed for himself and transferred to the entire cycle. »Periodicity belongs to our body, is our body«, Grisey said in a 1978 lecture at the Darmstadt Summer Courses.

Modulations, or from Notes to Sounds

The trombone's low E, plus elsewhere the double bass' E one octave below – these two notes, already complex and different in their overtone spectra, form the basic material of ›Les Espaces Acoustiques‹. Using computer spectrograms, Grisey analyses the characteristics of these tones, the specific interior constellations of their partial notes, from which he derives the data feeding the arsenal of notes for his work. In his music, he does not strive to combine audible notes in a more or less logical manner; instead he shapes his musical undertakings directly with and from the sounds – resulting in a three-dimensional and therefore haptic idiom, which also includes experiences from the realm of (psycho-) acoustics. All the melodic and harmonic elements are shaped by working with natural overtones.

21 //

Transitoires, oder Änderungen von Klangstärken und Gewohntem

Übergänge zwischen den Klängen schließen in ›Les Espaces Acoustiques‹ auch Wandlungen vom Klang mit geordneten Obertönen zum Geräusch mit ungeordneten Teilfrequenzen ein. Solche oft als Störungen empfundene Klänge gehören zu diesem sonoren Organismus dazu wie auch eine visuelle Irritation im Werk. Am Ende von ›Modulations‹ verfehlt ein mit Spot beleuchteter Schlagzeuger den vorgeschriebenen Beckenschlag. Und das soll laut Partitur auch so sein. Die sichtbare Erwartung wird durch das ausbleibende Hörereignis unterwandert. Am Anfang des rhythmisch komplexen Stücks ›Transitoires‹ wiederholt sich das Nicht-Realklang-Ereignis erneut. Eine Verkehrung des Gewohnten allemal, vielleicht auch eine Wahrnehmungsschulung des Publikums: Was hören wir wie und warum?

Epilogue, oder Nachklang und Revitalisierung

»Gérard Grisey ist nicht mehr. Grisey – das ist heute sein Werk.« Das schreibt der französische Komponist Hugues Dufourt, ein enger Weggefährte Griseys und wie dieser einer der Mitbegründer der ›musique spectrale‹, in der sich das eigenartige Innenleben der Klänge virtuos und energetisch über deren historische Schale stülpt. Griseys Werk lebt. Seit einigen Jahren wird es immer wieder neu belebt. Und wir erleben beim Hören seiner Kompositionen viel und lernen, unser Hören neu zu justieren, zu verfeinern. 2023 erarbeitet das Ensemble Modern zusammen mit Mitgliedern der Jungen Deutschen Philharmonie und Studierenden des aktuellen Jahrgangs der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) ›Les Espaces Acoustiques‹ unter Leitung von Ingo Metzmacher und gastiert damit in der Kölner Philharmonie und der Elbphilharmonie Hamburg. Dabei vereinigen sich die Musiker*innen der drei Formationen in jedem der sechs Stücke zu einem aus Teilen und Ganzen bestehenden Klangkörper und bilden einen gemeinsamen akustischen Raum – mit uns, dem Publikum. Auch das hatte Gérard Grisey immer in seinen Ohren.

Transitoires, or Changes in Sound Density and the Familiar

In ›Les Espaces Acoustiques‹, transitions between sounds also include moving from sounds with ordered overtones to noise with unordered partial frequencies. Often perceived as disturbance, such sounds are part of this sonorous organism, as is visual irritation within the work. At the end of ›Modulations‹, a percussionist illuminated by a spotlight misses the cymbal strike indicated. And that is what the score calls for. The visual expectation is undermined by the auditive event that fails to materialize. At the beginning of the rhythmically complex piece ›Transitoires‹, this event with its lack of real sound is repeated. It is certainly an inversion of the familiar, perhaps also a certain training in perception for the audience: what do we hear, and how and why?

Epilogue, or Reverberation and Revitalization

»Gérard Grisey is no more. Grisey – today, that means his work.« Thus wrote the French composer Hugues Dufourt, a close companion of Grisey and, like him, a co-founder of ›musique spectrale‹, in which the peculiar interior life of sounds is inverted, covering their historical shells in a virtuoso, energetic manner. Grisey's work is alive. For several years, it has been revived over and over. Listening to his compositions, we experience and learn a lot, including how to adjust and refine our perception.

In 2023, Ensemble Modern will join members of the Junge Deutsche Philharmonie and fellows of the current class of the International Ensemble Modern Academy (IEMA) in rehearsing ›Les Espaces Acoustiques‹ under Ingo Metzmacher's baton, performing it at the Philharmonie in Cologne and the Elbphilharmonie in Hamburg. In each of the six pieces, the musicians of the three groups form an ensemble consisting of parts and the whole, creating a shared acoustic space – with us, the audience. That is another notion Gérard Grisey always had before his inner ear.

TERMINE

07.05.2023, 18 Uhr, Köln, Kölner Philharmonie
10.05.2023, 20 Uhr, Hamburg, Elbphilharmonie, Großer Saal

Gérard Grisey: Les Espaces Acoustiques (1974–1985)
Ensemble Modern | IEMA-Ensemble 2022/23 | Junge Deutsche Philharmonie | Megumi Kasakawa Viola | Ingo Metzmacher Dirigent

1 2 3 4 zig Jahre Ensemble Modern – Jubiläumszyklus 2020.
Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.





OHNE WENN UND ABER WITHOUT HOLDING BACK

Thanks for the years we've shared, Rumi!
Danke für die gemeinsamen Jahre, Rumi!

Rumi Ogawa im Gespräch mit Michael Rebhahn zum Abschied nach 40 Jahren Ensemble Modern

Rumi Ogawa in Conversation with Michael Rebhahn, on the Occasion of her Farewell after 40 Years of Ensemble Modern

MICHAEL REBHAHN: Liebe Rumi, du bist 1981 zum Ensemble Modern gekommen. In welcher Lebenssituation warst du damals?

RUMI OGAWA: Ich hatte in meiner Geburtsstadt Tokio Schlagzeug studiert und bin 1978 nach Deutschland gekommen – zunächst nach Freiburg. Dort war ich erst einmal für anderthalb Jahre an der Universität in Volkswirtschaftslehre eingeschrieben, bis ich auf einen Schlagzeuger traf, der mich einlud, in seiner Klasse an der Musikhochschule vorbeizuschauen. Bernhard Wulff hat diese Klasse geleitet, und er hat mich sehr stark motiviert, mich wieder intensiv dem Schlagzeug zu widmen. Dann habe ich mein Studium an der Uni beendet und an der Hochschule ein Aufbaustudium bei ihm absolviert. In Wulffs Klasse war auch Markus Steckeler, der damals in der Jungen Deutschen Philharmonie spielte und 1980 das Ensemble Modern mitgegründet hatte. Für eine Aufführung von Luciano Berios ›Tempi Concertati‹ wurden dort vier Schlagzeuger gebraucht und Markus hat mich gefragt, ob ich mitmachen will. Ich wollte. Das war mein erster Kontakt mit dem Ensemble.

MICHAEL REBHAHN: Dear Rumi, you joined Ensemble Modern in 1981. What was your situation in life at the time?

RUMI OGAWA: I had studied percussion in my native city of Tokyo and moved to Germany in 1978 – initially to Freiburg. There, I studied economics at the university for a year and a half, until I met a percussionist who invited me to his class at the music academy. Bernhard Wulff taught this class, and he motivated me to seriously return to percussion playing. I finished my studies at the university and began a post-graduate course with him at the music academy. Markus Steckeler was also a member of Wulff's class, and he played in the Junge Deutsche Philharmonie at the time and was one of the founders of Ensemble Modern in 1980. One day they needed four percussionists for a performance of Luciano Berio's ›Tempi Concertati‹, and Markus asked me if I wanted to play with them. I did. That was my first contact with the Ensemble.

MR: ... which seems to have convinced you?

RO: Yes, I stayed. Even though at first without realizing the importance the Ensemble already had for the culture of New Music. At the time, I didn't know much at all about the lay of the cultural landscape in Germany and Europe. I'm sure it had a lot to do with the fact that my German wasn't very good at the time, and there were things I only understood vaguely. In retrospect, I think perhaps occasionally that was not such a bad thing.

MR: ... der dich überzeugt zu haben scheint?

RO: Ja, ich bin geblieben. Allerdings erst einmal, ohne zu wissen, welche Bedeutung das Ensemble für die Neue-Musik-Kultur bereits hatte. Ich wusste damals überhaupt noch nicht sehr viel über die Beschaffenheit der Kulturlandschaft in Deutschland und Europa. Das hatte sicher auch damit zu tun, dass mein Deutsch in dieser Zeit noch nicht so gut war und ich einiges nur ungefähr verstanden habe. Rückblickend glaube ich, dass das vielleicht manchmal gar nicht so schlecht war.

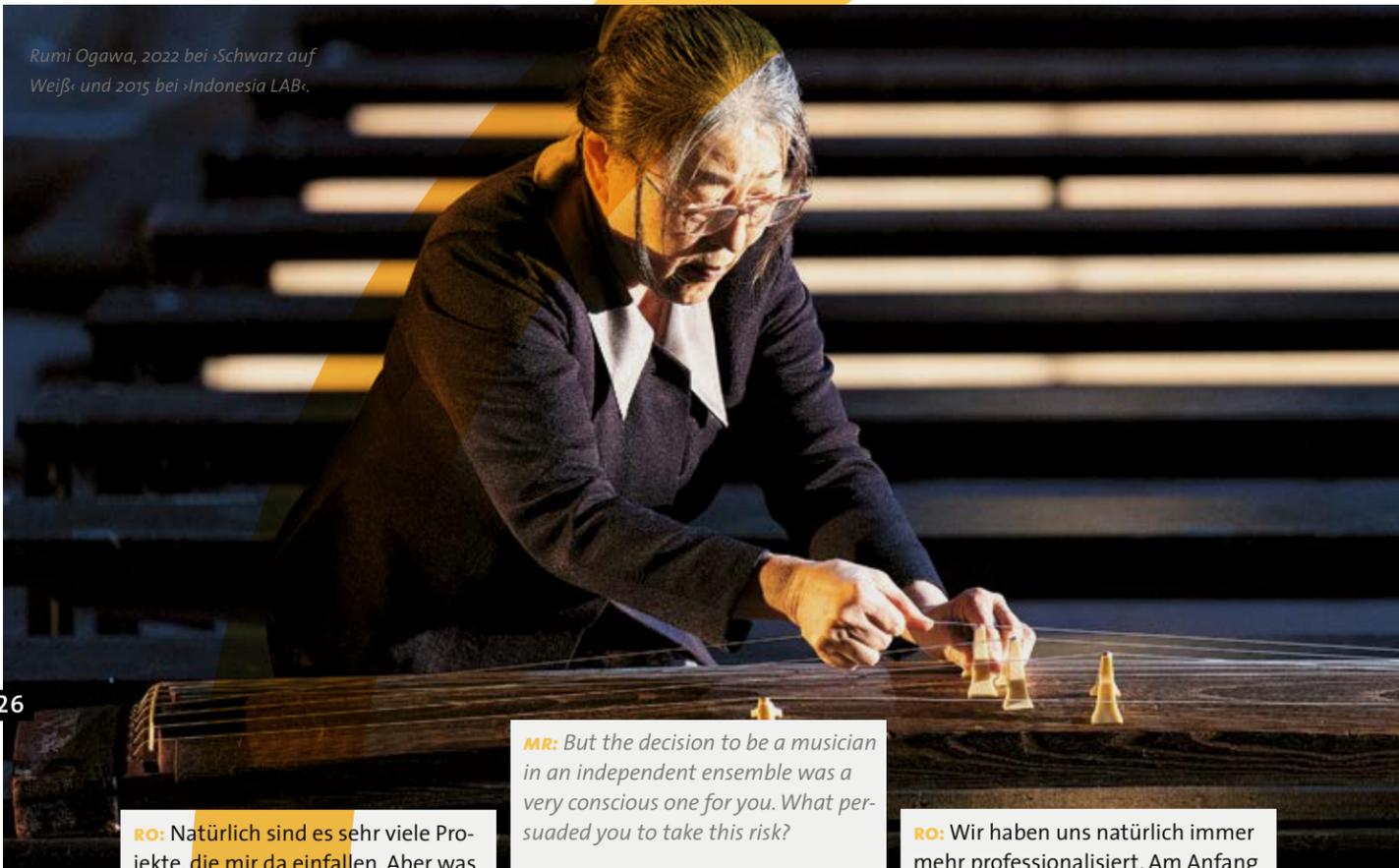
MR: Aber die Entscheidung für ein Musikerinnenleben in einem freien Ensemble hast du dann ja ganz bewusst getroffen. Was hat dich dazu bewogen, dieses Wagnis einzugehen?

RO: Das war letztlich eine sehr persönliche Sache. Ich hatte in meinem Leben bis dahin einiges angefangen, aber nicht zu Ende gebracht. Als ich dann zum Studium nach Freiburg und darüber zum Ensemble Modern kam, hatte ich den Wunsch, einfach zu sagen: Ich bleibe. Ich wollte mich einer Sache ohne Wenn und Aber verschreiben. Und genau das habe ich dann auch getan. 40 Jahre lang.

MR: Wenn du an deine Zeit beim Ensemble Modern zurückdenkst: Gibt es unter all diesen vielen Projekten, die du erlebt und mitgestaltet hast, eines, das dir in besonderer Erinnerung geblieben ist?

Rumi Ogawa war von 1981 bis 2021 Mitglied des Ensemble Modern.

Rumi Ogawa was a member of Ensemble Modern from 1981 to 2021.



RO: Natürlich sind es sehr viele Projekte, die mir da einfallen. Aber was mich wirklich sehr tief beeindruckt hat, war die Zusammenarbeit mit Ernest Bour, der lange Jahre Chefdirigent beim Radio-Sinfonieorchester des Südwestrundfunks war. Mit ihm haben wir 1985 unter anderem die Uraufführung von ›Alax‹ von Iannis Xenakis in Köln realisiert, gemeinsam mit dem Ensemble Köln und der Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹ aus Leipzig. Wie Bour mit uns gearbeitet hat – diese unglaubliche Genauigkeit, der große Respekt vor den Musiker*innen und seine inspirierende Leidenschaft für die Neue Musik – das war für mich ein Erlebnis, das mich sehr geprägt hat.

MR: Wie hat sich das Ensemble in diesen vier Jahrzehnten verändert? Ist es über die Jahre ein »anderes« Ensemble Modern geworden?

MR: But the decision to be a musician in an independent ensemble was a very conscious one for you. What persuaded you to take this risk?

RO: Ultimately it was a very personal issue. I had started a few things in my life up to that point, without ever finishing any of them. When I came to Freiburg to study, and then to Ensemble Modern, I had this wish to say: I'm staying. I wanted to devote myself to one thing, without holding back. And that is exactly what I did. For forty years.

MR: When you look back at your time with Ensemble Modern: among all the many projects you experienced and contributed to, is there one that is particularly meaningful to you?

RO: Of course there are lots of projects which spring to mind. One that truly impressed me profoundly was collaborating with Ernest Bour, the long-standing chief conductor of the SWR Radio Symphony Orchestra. With him, we played the world premiere of Iannis Xenakis' ›Alax‹ in Cologne in 1985, together with the Ensemble Köln and the Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹ from Leipzig. The way Bour worked with us – this incredible exactitude, the great respect he had for the musicians and his inspiring passion for New Music – was an experience that influenced me greatly.

RO: Wir haben uns natürlich immer mehr professionalisiert. Am Anfang herrschte ein eher studentischer Geist – ein bisschen »alternativ«, häufig sehr emotional geprägt und von unbedingtem Idealismus getragen. Über die Zeit sind wir dann schon deutlich rationaler geworden in dem Sinn, dass wir sehr viel besser kontrolliert haben, wie und wie viel wir arbeiten können, ohne uns kaputtzumachen. Daneben sind auch Fragen der Existenzsicherung immer wichtiger geworden. Zu Beginn lief es so: Wir wurden für ein Konzert angefragt und unsere Antwort war meist: »Wir machen das!« Allmählich haben wir dann aber schon verstanden, dass wir auf uns achten müssen und uns nicht unter Wert verkaufen dürfen.

MR: Was hat dir, wenn man das so pauschal sagen kann, beim Ensemble Modern am besten gefallen?



MR: How did the Ensemble change over these four decades? Has it become a »different« Ensemble Modern over the years?

RO: Of course we became more and more professional. In the beginning, there was a bit of a student spirit – a bit »alternative«, often very emotional and borne by absolute idealism. Over time, we became significantly more rational, in the sense that we gained much better control over how and how much we can work without ruining ourselves. In addition, questions of securing a livelihood became increasingly important. In the beginning, we would be asked to play a concert, and our response would usually be: »Let's do it!« Over time, we came to understand that we have to take care of ourselves and shouldn't sell ourselves under value.

MR: What, if one can summarize it, did you like best about Ensemble Modern?

RO: That is very hard to pinpoint. Perhaps it was the familiar surroundings and the continuity that always characterized our work. I always felt Ensemble Modern to be one big family, and of course there is not only harmony; occasionally there are problems within families. Conflict is unavoidable in every community. What impressed

RO: Das ist wirklich schwierig festzumachen. Vielleicht die vertraute Umgebung und die Kontinuität, die unsere Arbeit immer begleitet hat. Ich habe das Ensemble Modern immer als eine Art Großfamilie erlebt, in der es, neben dem Zusammenhalt, natürlich auch immer mal wieder Probleme gibt. In jeder Gemeinschaft sind Konflikte unausweichlich. Was mich dabei aber stets aufs Neue beeindruckt hat, war die ungeteilte Konzentration auf die Musik, die wir dann doch immer leisten konnten – egal, welche Konflikte uns gerade im Hintergrund beschäftigten.

MR: Wie sieht dein Leben nach dem Ensemble Modern aus?

RO: Ich werde viel Zeit in den USA verbringen, wo meine Tochter mit ihrer Familie lebt. Während meiner Zeit beim Ensemble Modern hatten wir leider nicht allzu viel voneinander. Das möchte ich jetzt ändern.

me again and again, however, was the undivided concentration on the music, which we achieved every time – no matter which conflicts might be claiming our attention in the background.

MR: What's your life after Ensemble Modern going to be like?

RO: I will spend a lot of time in the USA, where my daughter lives with her family. During my time with Ensemble Modern, unfortunately we didn't get to spend very much time together. I would like to change this now.



KEIN TAG WIE DER ANDERE NO DAY WAS LIKE ANOTHER

// 28



v.l.n.r. Monika Cordero, 2015 in Salzburg,
2008 in Tokio u.a. mit Steve Reich,
2003 in Frankfurt mit Aneesh Pradhan.



Monika Cordero arbeitete von 1987 bis 2023 u.a. als Projektmanagerin und Referentin der Geschäftsführung für das Ensemble Modern.

Monika Cordero worked for Ensemble Modern from 1987 to 2023, including as a project manager and assistant to the managing director.

von Michael Rebhahn
by Michael Rebhahn

Monika Cordero verlässt das Ensemble Modern in den Ruhestand

»Ich habe fünf Schwestern«, sagt Monika Cordero, »und war es schon immer gewohnt, in größeren Gemeinschaften zu sein.« Mit Blick auf dieses biografische Detail ist es sicher kein Zufall, dass sich die damals 30-Jährige, nach ihrem Studienabschluss als Diplom-Übersetzerin in Heidelberg, auf eine kleine Anzeige in der ›Frankfurter Rundschau‹ meldet: »Das Ensemble Modern sucht eine Sekretärin«. Dieses Stellenangebot spricht sie in doppeltem Sinne an: sowohl mit Blick auf ihren Gemeinschaftssinn als auch auf ihre Affinität zur Musik. Sie bekommt die Zusage und kümmert sich ab 1987 in einem Team von fünf Personen um das damals noch in der Kunsthalle Schirn beheimatete Ensemble, bevor mit dem Umzug in die Schwedlerstraße im Jahr 1990 alles eine Nummer größer wurde.

»Es herrschte eine unglaubliche Aufbruchstimmung«, erinnert sich Monika Cordero. Die Projekte wurden zusehends aufwendiger, internationaler, und das Ensemble festigte immer mehr seine Stellung als einer der weltweit bedeutendsten Klangkörper für die Musik der Gegenwart. Das inzwischen vergrößerte Team begleitet diese Entwicklung mit Engagement und Herzblut. »Ich habe bei jedem Konzert mitgefiebert, mitgelitten und war immer total aufgeregt«, bekennt Monika Cordero, »denn man hatte ja auch immer selbst einen gewissen Anteil am Gelingen oder Scheitern eines Projekts.« Neben dieser Mitarbeit an den künstlerischen Aktivitäten des Ensembles hat Monika Cordero auch zu seiner organisatorischen Professionalisierung entscheidende Beiträge geleistet. »Am Anfang wurden viele Absprachen wie zum Beispiel das Engagement von Gastmusiker*innen mündlich getroffen«, erinnert sie sich. »Und je größer unsere Projekte wurden, desto mehr war Übersicht gefordert. Dann habe ich angefangen, Verträge mit ihnen abzuschließen.«

Besonders angetan war Monika Cordero stets von der Vielfalt der Aufgaben, mit denen sie beim Ensemble Modern konfrontiert war. »Kein Tag«, sagt sie, »war wie der andere. Routinen gab es nie und man musste sich von Projekt zu Projekt neuen Anforderungen stellen.« Projektmanagement, Büroorganisation und die Betreuung von Künstler*innen gehörten ebenso dazu wie etwa die Beschaffung von Hunderten neu konstruierter Instrumente für ein Projekt von Benedict Mason; oder aber Gesangseinlagen – als der Dirigent HK Gruber das gesamte Büroteam für den Chor der ›Dreigroschenoper‹ bei den Salzburger Festspielen 2015 verpflichtete.

Und jetzt einmal Distanz und Bescheidenheit beiseite: Der Anteil, den Monika Cordero in den letzten 36 Jahren am Ensemble Modern hatte, ist kaum zu überschätzen. Sie war der sprichwörtliche »Fels in der Brandung«, nicht aus der Ruhe zu bringen – besonnen, pragmatisch und mit Leib und Seele für die Belange des Ensembles engagiert. Und sie war diejenige, die mit ihrer liebenswürdigen Art dafür gesorgt hat, dass man nach einem Besuch beim Ensemble die »Fabrik« in der Schwedlerstraße immer (noch) etwas besser gelaunt verließ, als man gekommen war. — Danke, Monika!

29 //

Monika Cordero, about to retire, says Farewell to Ensemble Modern

»I have five sisters«, says Monika Cordero, »so I've always been used to being part of larger communities.« Given this biographical detail, it was surely no coincidence that the 30-year-old, recently certified as a translator after studies in Heidelberg, responded to a little job advert in the ›Frankfurter Rundschau‹: »Ensemble Modern seeks to hire a secretary«. This advert spoke to her in two ways, appealing to her sense of community and her affinity for music. She was hired, and in 1987 joined a team of five taking care of the Ensemble, then still at home at the Kunsthalle Schirn. The Ensemble's relocation to Schwedlerstraße in 1990 was an expansion in every way.

»There was an incredible pioneering spirit«, Monika Cordero recalls. The projects kept getting more elaborate and international, and the Ensemble was building a reputation as one of the world's most important ensembles for contemporary music. The team, which had also grown, kept working tirelessly for this cause with commitment and personal involvement. »At every concert, I almost had stage fright myself, suffering with the musicians, being totally excited«, Monika Cordero confesses, »because we also played a certain part in the success or failure of a project«. In addition to her contribution to the Ensemble's artistic activities, Monika Cordero also made decisive contributions towards the professionalization of the organization. »In the beginning, many things, for example the hiring of guest musicians, were all just oral agreements«, she remembers. »And the larger our projects grew, the more important it became to keep an eye on the whole. So I started making contracts with them.«

Monika Cordero was always particularly fond of the great variety of tasks confronting her at Ensemble Modern. »No day was like another«, she says. »There was never a routine, and the demands of each project were different.« Project management, office organization and taking care of artists were part of her job, as well as procuring hundreds of newly constructed instruments for a project by Benedict Mason; once she also was drafted as a singer – when the conductor HK Gruber engaged the entire office team to sing in the chorus of the ›Dreigroschenoper‹ at the 2015 Salzburg Festival.

Professional distance and humility aside, the part Monika Cordero has played in Ensemble Modern's success over the past 36 years can hardly be overstated. She was the proverbial »pillar of strength«, the eye of the storm – reasonable, pragmatic and putting her heart's blood into working for the Ensemble. It was her amicable manner which ensured that anyone visiting the Ensemble at the »factory« on Schwedlerstraße left the building in an (even) better mood than they had come. – Thank you, Monika!

ENSEMBLE MODERN ZU GAST BEIM ECLAT FESTIVAL NEUE MUSIK STUTTGART

ENSEMBLE MODERN AT THE ECLAT FESTIVAL OF NEW MUSIC IN STUTTGART



// 30

Huihui Cheng

Vom 1. bis 5. Februar 2023 sind beim ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart auf sieben Bühnen im Theaterhaus konzertante, theatrale, installative, immersive, hybride und multiperspektivische Projekte zu erleben, die Positionen des heutigen Kunstschaffens reflektieren. Das Ensemble Modern eröffnet ECLAT am 1. Februar um 19 Uhr mit einem vielschichtigen Konzert unter Leitung von Enno Poppe. Zunächst erklingt ›Lolli-Pop‹ des britischen Komponisten und Posaunisten Alex Paxton, das er für das Internationale Kompositionsseminar der Internationalen Ensemble Modern Akademie schrieb. Das Ensemble Modern brachte es im Rahmen von cresc... Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main 2020 zur Uraufführung. Weiter steht die deutsche Erstaufführung von Milica Djordjevićs ›Transfixed‹-Zyklus auf dem Programm. Die Wahlkölnerin mit serbischen Wurzeln lässt sich in den vier Miniaturen von Erinnerungsstrukturen leiten und möchte dabei eine Musik schaffen, die »die Zuhörer*innen erschüttert. Worauf es wirklich ankommt«, sagt sie, »ist, dass niemand gleichgültig bleibt.« Bei Arnulf Herrmanns ›Hard Boiled Variations – 15 ½ Cycles‹ geht es von null auf hundert: eine rasante Beschleunigung mit intendiertem Kontrollverlust. Um 22 Uhr schließt sich die Uraufführung eines Werks der chinesischen Komponistin Huihui Cheng an. Ihr Fokus liegt auf der theatralischen Erweiterung von Musik. Auch in ihrem neuen Werk ›Imaginary strings‹ schickt sie choreografierte Musiker*innen auf vorbestimmte Bahnen, so dass der Eindruck eines sich ständig bewegenden Klanges entsteht, »wie Wellen, die Linien nachzeichnen, im Kreis tanzen oder aufeinanderprallen«, so die Komponistin.

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**

From February 1 to 5, 2023 the ECLAT Festival of New Music in Stuttgart features concerts, staged works, installations, immersive, hybrid and multi-perspective projects reflecting positions of artistic creativity today. Ensemble Modern opens ECLAT on February 1 at 7 pm with a multi-faceted concert conducted by Enno Poppe. The event begins with ›Lolli-Pop‹ by the British composer and trombone player Alex Paxton, written for the International Composition Seminar of the International Ensemble Modern Academy. Ensemble Modern gave its world premiere as part of the 2020 cresc... Biennial for Current Music Frankfurt Rhine Main. Furthermore, Milica Djordjević's cycle ›Transfixed‹ is on the programme. The composer, who was born in Serbia and lives in Cologne, has let herself be guided by memory structures for her four miniatures, aiming to create music which »shakes the listeners. The most important thing«, she says, »is that no one remains indifferent.« Arnulf Herrmann's ›Hard Boiled Variations – 15 ½ Cycles‹ go from zero to one hundred in no time: a rapid acceleration, loss of control being the intended goal. At 10 pm, a work by the Chinese composer Huihui Cheng will have its world premiere. Her focus is on the theatrical expansion of music. In her new work, ›Imaginary strings‹, she once again sends musicians moving through space in a pre-determined choreography, creating the impression of sound in perpetual motion, »like waves tracing lines, dancing in circles or colliding«, says the composer.

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**

CHECKPOINT ALEXANDAR HADJIEV

CHECKPOINT ALEXANDAR HADJIEV



31 //

Alexandar Hadjiev

Im nächsten Konzert der Reihe ›Checkpoint‹ am 25. März 2023 ist der Fagottist, Performer und Kurator Alexandar Hadjiev zu Gast. Vor zehn Jahren war er Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie, 2013 gründete er gemeinsam mit drei Kolleg*innen das Festival ›180° – laboratory for innovative art‹ in seiner Heimatstadt Sofia/Bulgarien. Als innovativer Musikdenker bringt er dabei Künstler*innen unterschiedlicher Sparten zusammen und schafft Möglichkeiten für Experimente. »Ein Raum, in dem der Prozess Vorrang vor dem ›Endprodukt‹ hat«, wie er selbst sagt. Mit diesem künstlerischen Ansatz passt er perfekt in die Reihe ›Checkpoint‹, die ein Ort des ästhetischen Experiments und künstlerischer Grenzüberschreitungen ist. »Neben den Musiker*innen des Ensemble Modern werden die Regisseurin Ksenia Ravvina, mit der ich seit acht Jahren aktiv im Bereich Theater und Performance zusammenarbeite, und die Szenografin und Digitalkünstlerin Mihaela Dobreva, mit der ich gemeinsam am künstlerischen Programm des 180°-Festivals arbeite, mitwirken«, erklärt Hadjiev. »Gemeinsam werden wir nach der künstlerischen Bedeutung des fiktiven Wortes ›Extinct‹ suchen, ein Wort, das sich aus den Antonymen ›exist‹ und ›extinct‹ zusammensetzt und Themen wie Sichtbarkeit und Anwesenheit aufwirft. Wir werden versuchen, akustische und elektronische Elemente mit Projektionen und Lichtinstallationen zu kombinieren, um die Zuschauer*innen in eine andere Dimension zu versetzen und ihnen ein fast kosmisches Erlebnis zu vermitteln.« Ensemble Modern-Flötist Dietmar Wiesner, der schon mehrfach das 180°-Festival in Sofia besucht hat, ist begeistert von der Art, wie Hadjiev dabei »nicht nur die die Künstler*innen und das Publikum, sondern auch die Räume einbezieht. Man darf gespannt sein, wie im ›Checkpoint‹-Konzert die ›Fabrik‹ in der Schwedlerstraße bespielt wird.«

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**

The next concert in the ›Checkpoint‹ series on March 25, 2023 features the bassoonist, performer and curator Alexandar Hadjiev. Ten years ago, he was a fellow of the International Ensemble Modern Academy; in 2013 he founded the festival ›180° – laboratory for innovative art‹ with three colleagues in his hometown of Sofia, Bulgaria. As an innovative musical thinker, he brings artists from different genres together, creating a space for experimentation. »A space where the artistic process takes precedence over the ›final product‹«, as he says himself. This artistic approach makes him a perfect fit for the ›Checkpoint‹ series, which is a space dedicated to aesthetic experimentation and the crossing of artistic boundaries. »Besides the musicians from Ensemble Modern, the director Ksenia Ravvina, with whom I have been actively working for eight years in the context of theatre and performance, will also join us, as well as the scenographer and digital artist Mihaela Dobreva, with whom I work together on the artistic programme of the 180° Festival«, says Hadjiev. »Together, we will search for the artistic meaning of the fictional word ›extinct‹, a word composed of the antonyms ›exist‹ and ›extinct‹, raising issues of visibility and presence. We will try to combine acoustic and electronic elements with projections and light installations to immerse the audience in another dimension and give them an almost cosmic experience.« Dietmar Wiesner, Ensemble Modern's flutist, who has attended the 180° Festival in Sofia several times, is enthusiastic about the way in which Hadjiev includes »not only the artists and the audience, but also the spaces. It will be fascinating to see how the ›factory‹ space at Schwedlerstraße will be used during this ›Checkpoint‹ concert.«

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**



ENSEMBLE MODERN BEIM TONGYEONG INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL

ENSEMBLE MODERN AT THE TONGYEONG INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL

// 32

Ondřej Adámek,
György Ligeti

Das Tongyeong International Music Festival (TIMF) hat sich seit seiner Gründung 2002 als eines der wichtigsten Musikereignisse im asiatischen Raum etabliert. Im April 2023 reist das Ensemble Modern zu einer einwöchigen Residenz in die südkoreanische Küstenstadt und erarbeitet dort, zum Teil gemeinsam mit lokalen Musiker*innen, drei Programme, die in der Tongyeong Concert Hall präsentiert werden. Neben einer Uraufführung des südkoreanischen Komponisten Hyun-Joon Choi bilden Werke des Composer in Residence Ondřej Adámek einen Schwerpunkt. Er ist bekannt für seine musikalische Sprache, die Einflüsse verschiedener Kulturen integriert. Während er ›Lost Prayer Book‹ für die chinesische Mundorgel Sheng und Ensemble konzipiert hat, ist sein neuestes Werk ›Let me tell you a story‹ vom traditionellen südkoreanischen Gesang ›Pansori‹ inspiriert; die Musiker*innen agieren dabei pantomimisch. Geste und Klang ergänzen sich auch in ›Le Dîner‹ für 12 Musiker*innen und Video: Die Malerin Charlotte Guibé entwickelt live auf der Bühne im Dialog mit der Musik ein Kunstwerk. Weiter steht György Ligeti anlässlich seines 100. Geburtstags im Zentrum des Festivals. Unter Leitung von Tito Ceccherini führt das Ensemble Modern Ligeti's ›Aventures/Nouvelles Aventures‹ zusammen mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart auf, außerdem das Konzert für Klavier und Orchester sowie existierende und eigens in Auftrag gegebene Bearbeitungen seiner Klavieretüden von Hans Abrahamsen, Johannes Schöllhorn und Chris Paul Harman. Von Conlon Nancarrow, den eine tiefe Freundschaft mit Ligeti verband, ist die ›Study No. 7‹ in der Transkription von Yvar Mikhashoff zu hören. In diesem Kontext darf als »Meister der Bearbeitung« Hans Zender nicht fehlen. Es erklingt seine Instrumentierung von ›5 Préludes‹ von Claude Debussy.

→ DETAILS: KONZERTKALENDER

Since its founding in 2002, the Tongyeong International Music Festival (TIMF) has established itself as one of the most important music events in the Asian region. In April 2023 Ensemble Modern will take up a one-week residency in the coastal town in South Korea, working on three programmes to be presented at the Tongyeong Concert Hall, some of them in cooperation with local musicians. Apart from a world premiere by the South Korean composer Hyun-Joon Choi, works by the Composer in Residence, Ondřej Adámek, will be a focus. He is known for his specific musical idiom, integrating musical influences from different cultures. While ›Lost Prayer Book‹ was conceived for the Chinese mouth organ sheng and ensemble, his latest work, ›Let me tell you a story‹, is inspired by the traditional South Korean vocal style ›pansori‹; the musicians take on elements of pantomime during the performance. Gestures and sounds also complement one another in ›Le Dîner‹ for 12 musicians and video. The painter Charlotte Guibé will develop an artwork live on stage, in dialogue with the music. Another festival focus is the 100th birthday of György Ligeti. Under the baton of Tito Ceccherini, Ensemble Modern plays Ligeti's ›Aventures/Nouvelles Aventures‹ together with the Neue Vocalsolisten Stuttgart; further Ligeti works include his Concerto for Piano and Orchestra as well as his piano etudes, the latter presented alongside especially commissioned arrangements of them by Hans Abrahamsen, Johannes Schöllhorn and Chris Paul Harman. Conlon Nancarrow, who was a close friend of Ligeti's, is represented with his ›Study No. 7‹ as transcribed by Yvar Mikhashoff. In this context, the »master of arrangements«, Hans Zender, cannot be ignored: his instrumentation of Claude Debussy's ›5 Préludes‹ will be performed.

→ DETAILS: CONCERT CALENDAR

WHERE DO WE GO FROM HERE?

Das Ensemble Modern beim Festival
›Oluzayo – African Music Futures‹
von Thomas Gläßer

WHERE DO WE GO FROM HERE?

*Ensemble Modern at the Festival
›Oluzayo – African Music Futures‹
by Thomas Gläßer*



33 //

Vimbayi Kaziboni

›Oluzayo‹ – das, was kommt – ist der Titel eines außergewöhnlichen Musikfestivals, das 2023 im Kontext der größten europäischen Afrika-Konferenz vom 31. Mai bis 3. Juni 2023 in Köln stattfindet. Während sich die ›European Conference on African Studies‹ mit rund 2.000 internationalen Teilnehmer*innen in aller interdisziplinären Vielschichtigkeit dem Thema ›African Futures‹ widmet, lenkt das Musikfestival ›Oluzayo‹ den Blick auf musikalische Kreativität und Innovation in Afrika und der afrikanischen Diaspora. Für den renommierten senegalesischen Wirtschaftswissenschaftler und Musiker Felwine Sarr sind Musik, Kunst und Literatur die wichtigsten Ressourcen, um Visionen für die Zukunft Afrikas zu entwickeln und die Fremdbestimmung der (post-)kolonialen Geschichte und Gegenwart Afrikas zu überwinden. ›Oluzayo‹ erforscht Musik und Sound als Feld, das diese Dissonanzen und Möglichkeiten widerspiegelt – ebenso wie die komplexen Verflechtungen zwischen Afrika und Europa. Das Programm reicht von zeitgenössischer Orchester- und Ensemblesmusik über Klangkunst und elektronische Musik, Jazz und improvisierte Musik bis zu transkulturellen Mixturen und indigenen Formen. Das Ensemble Modern eröffnet das Festival mit einem Uraufführungskonzert am 31. Mai 2023 im Sendesaal des WDR Funkhaus unter Leitung von Vimbayi Kaziboni. Für dieses Programm sind derzeit vier Neukompositionen der Komponist*innen Onche Rajesh Ugbabe, Yang Song, Gabriel Abedi und Michele Sanna in Arbeit. Diese wurden in einem Open Call ausgewählt, der sich an Komponist*innen richtete, die entweder aus Afrika kommen oder sich in ihrer Arbeit mit Traditionen, Praktiken oder Theorien afrikanischer Musik auseinandersetzen.

→ DETAILS: KONZERTKALENDER

›Oluzayo‹ – what lies ahead – is the title of an extraordinary music festival taking place from May 31 to June 3, 2023 in Cologne as part of the largest European conference on Africa. While this ›European Conference on African Studies‹ and its approximately 2,000 participants dedicate themselves to the issue of ›African Futures‹ in all its multi-disciplinary diversity, the music festival ›Oluzayo‹ focuses on musical creativity and innovation in Africa and the Afro-diaspora. To the renowned Senegalese economist and musician Felwine Sarr, music, art and literature are the most important resources in developing visions for Africa's future and overcoming the heteronomy of Africa's (post-) colonial history and present. ›Oluzayo‹ explores music and sound as a field reflecting these dissonances and possibilities – as well as the complex connections between Africa and Europe. The programme ranges from contemporary orchestral and ensemble music via sonic art and electronic music to jazz, improvised music, transcultural mixtures and indigenous forms. Ensemble Modern opens the festival with a world premiere concert under the baton of Vimbayi Kaziboni at the WDR's Funkhaus auditorium on May 31, 2023. At the time of writing, four new compositions by Onche Rajesh Ugbabe, Yang Song, Gabriel Abedi and Michele Sanna have been commissioned for this occasion. They were chosen after an open call for submissions to composers who are either from Africa or explore the traditions, practices or theories of African music in their work.

→ DETAILS: CONCERT CALENDAR

FÖRDERER

Wir danken allen Förderern und Partnern des Ensemble Modern und der Internationalen Ensemble Modern Akademie, ohne deren Unterstützung es nicht möglich wäre, die ambitionierten und außergewöhnlichen künstlerischen Ideen und Produktionen zu verwirklichen.

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

Ensemble Modern

Öffentliche Förderer



Projektförderer



Internationale Ensemble Modern Akademie

Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



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

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

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

Freunde des Ensemble Modern e.V.



Vorstand
Kristofer Bott (Vorsitzender), Georg F. Bolz, RT Happe, Linda Reisch, Dr. Matthias Schulze-Böing

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

Netzwerk



Medienpartner



ENSEMBLE MODERN

Mitglieder

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

Team

Ensemble Modern GbR
Christian Fausch Künstlerisches Management und Geschäftsführung
Kathrin Schulze Kaufmännisches Management
Monika Cordero Sonderprojekte/Personal/Hausmanagement
Marie-Luise Nimsger Press und Marketing
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach, Ina Meineke, Verena Rast Projektmanagement
Sylke Günther Reise- und Datenbankmanagement
Erik Hein, Ernst Neisel, Sebastian Nier Stagemanagement

Deutsche Ensemble Akademie e.V.
Christian Fausch Geschäftsführung
Rieke Krömmelbein Teamassistentz
Regina Hassenpflug, Andrej Magel, Marina Fedosova Buchhaltung

Internationale Ensemble Modern Akademie e.V.
Christiane Engelbrecht Geschäftsführung
Aaron Stephan Projektmanagement

Impressum imprint

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

Künstlerisches Management und Geschäftsführung: Christian Fausch
Redaktion: Marie-Luise Nimsger
Lektorat: Lisa Gabauer, Andrea Wicke
Gestaltung: jäger & jäger
Druck: Druckerei Zeidler, Mainz-Kastel

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

Bildnachweise picture credits:

Magazin Magazine
Megumi Kasakawa (2) © Wonge Bergmann | Himmelfotos (3) © Megumi Kasakawa | Bühn... 35 //
entwürfe (5/7) © Martina Segna | Vito Žuraj (6) © Tone Stojko | Rebecca Saunders (9) © Astrid Ackermann | Blind Tom (12ff.) © W. L. Germon of Philadelphia | Stan Douglas (12) © Evaan Kheraj | Jeffrey Renard Allen (13) © Steven Varni | George Lewis (13) © Alison Luntz | Ingo Metzmacher (18) © Felix Broede | Gérard Grisey (20) Gérard Grisey Estate | IEMA-Ensemble 2022/23 (23) © Barbara Fahle | Junge Deutsche Philharmonie (23) © Salar Baygan | Ensemble Modern (23) © Wonge Bergmann | Rumi Ogawa (24ff.) © Barbara Klemm, Wonge Bergmann, Katrin Schilling | Monika Cordero (26) © privat, Barbara Fahle, Wonge Bergmann | Huihui Cheng (30) © Philipp Ottendörfer | Alexandar Hadjiev (31) © David Diwiak | Ondřej Adámek (32) © Astrid Ackermann | György Ligeti (32) © Peter Andersen | Vimbayi Kaziboni (33) © Wonge Bergmann | Ensemble Modern (35) © Wonge Bergmann
Konzertkalender Concert Calendar
Vito Žuraj © Tone Stojko | Alex Paxton © Hannah Driscoll | Huihui Cheng © Philipp Ottendörfer | Cathy Milliken © Anikka Bauer | Jessie Cox © Tilly Clifford | Heiner Goebbels © Harald Hoffmann | Corinna Niemeyer © Simon Pauly | IEMA-Ensemble 2022/23 © Barbara Fahle | György Ligeti © Peter Andersen | Charlotte Guibé © Pascale Charpentier | Yu Kuwabara © privat | Ingo Metzmacher © Felix Broede | Rebecca Saunders © Astrid Ackermann | George Lewis © Alison Luntz

Änderungen vorbehalten,
Redaktionsschluss 01.12.2022.
Aktuelle Informationen unter
www.ensemble-modern.com

 facebook.com/EnsembleModern
 instagram.com/ensemblemodern
 [twitter.com/ EnsembleModern](https://twitter.com/EnsembleModern)

ensemble-modern.com



Ensemble
Modern
Frankfurt