

N°59  
24/1

ENSEMBLE-  
MODERN.COM



Ueli Wiget, seit 1986 Pianist des Ensemble Modern

// 2

Esteemed audience, dear friends,

Following an extended absence, Nali (HK Gruber), an old acquaintance – both of Ensemble Modern and yours – returns to conduct our concerts. Together, we present works from the first half of the 20th century, viewing this as a period between two world wars marked first and foremost by its enormous diversity of styles and fluid categories. Both Kurt Weill and Paul Hindemith adopted the cabaret and chanson idiom without fear or reservations, while Arnold Schoenberg went in search of »atonality« (which, in his case, really hewed quite close to the tonal sonority of the late romantic era) by developing his twelve-tone formula. The musical language of Erich Wolfgang Korngold, a late romantic child prodigy, moved from the tonal realms of Jugendstil towards a bitonality – incidentally, a similar development as Hindemith's – which would then increasingly blur the functional lines of dominant and tonic.

Nali, I believe, is fascinated by this simultaneity and openness of tonal languages, both as a composer and performer. We are delighted that the American Kurt Weill Foundation will enable us to undertake a concert tour of the USA once again – the first in 20 years.

I wish us all a 2024 full of sonic experiences, and of course that peace may soon come to the horribly ravaged war zones, here in Europe and in the Levant!

Yours,  
Ueli Wiget

## INHALT INDEX

→ 04

### Das ist (k)eine Maschinerie

Ein Gespräch mit Ryoji Ikeda  
*It's (Not) a Machinery*  
A Conversation with Ryoji Ikeda

→ 12

### Übernehmen, weiterdenken – das Fadenspiel als Kulturtechnik

cresc... 2024 – Biennale für aktuelle Musik  
Frankfurt Rhein Main  
*Embrace, evolve – string figures as a cultural technique*  
cresc... 2024 – Biennial for Contemporary Music Frankfurt Rhine Main  
von/by Michael Rebhahn

→ 18

### »Auf dem Rücken einer Fledermaus«

Werke von Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra und Hilda Paredes  
*»Journeys on a Bat's Back«*  
Works by Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra and Hilda Paredes  
von/by Egbert Hiller

→ 23

### HK Gruber und das Ensemble Modern reisen mit Kurt Weills »Die Sieben Todsünden« in die USA

Ein Gespräch mit Kim H. Kowalke  
*HK Gruber and the Ensemble Modern take Kurt Weill's »The Seven Deadly Sins« to the USA*  
A dialogue with Kim H. Kowalke

→ 30

### Saar Berger zum Abschied

Saar Berger im Gespräch mit Wolfgang Sandner  
*Saar Berger bids farewell*  
Saar Berger in conversation with Wolfgang Sandner

→ 35

### Kurz notiert

*Briefly Noted*

Verehrtes Publikum, liebe Freunde,  
Mit 'Nali' (HK Gruber) kehrt nach längerer Absenz ein auch Ihnen alter Bekannter zurück aus Dirigierpult unserer Konzerte. Mit ihm präsentieren wir das Tauschaffen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Periode zwischen zwei Weltkriegen, die sich vor allem in einer enormen Vielfalt von Stilen & Offenheit der Kategorisierung auszeichnet. Sowohl Kurt Weill wie auch Paul Hindemith prägen bestärkungsangstlos das cabaret-/chansonhafte Idiom aus, während Arnold Schönberg der »Atonalität« (die ja eigentlich in seinem Falle doch nahe zur tonalen Klanglichkeit der Spätromantik vorüber ist) mithilfe seiner Zwölfton-Rezeptur auf der Spur ist. Erich Wolfgang Korngold, ein spätromantisches Wunderkind, bewegt sich in seiner Klangsprache aus einem tonalen, jugendsilbernen Rahmen hin zu einer Duotonalität, ganz ähnlich übrigens wie Hindemith, welche dann die Funktionen von Dominante / Tonika zusehends verwischt. Nali, so glaube ich, ist sowohl als Komponist wie als Interpret fasziniert von dieser Gleichzeitigkeit & Offenheit der Tongsprachen, & es freut uns sehr, daß die amerikanische Kurt Weill Foundation uns damit - nach zwanzig Jahren - wieder ein Gastspiel in den USA ermöglicht. Um allen wünsche ich für 2024 ein klangerlebnisreiches Jahr & natürlich baldigen Frieden in den schrecklichen Kriegsgebieten hier in Europa & der Levante!  
Herzlich Ihr Ueli Wiget.

3 //



Musik zur Musik? Tatsächlich ist es die Struktur. **DR:** *So, is it primarily an interest in composition, a Mathematische Struktur gibt dem Klang Leben. materialistic notion of composition, that motivates Das ist meine Ansicht. Daten sind auch ein bisschen-your work? chen wie Klänge, weil man sie nicht sehen kann.*

Man kann sie aufschreiben, man kann Daten in **RI:** *Data or light and sound are materials for my com-alphanumerische Listen oder Texte verwandeln. position, but they are not really material, not matter. Sie existieren, aber man kann sie nicht anfassen. Kind of immaterial. You cannot touch them. And Das macht es für mich sehr spannend, Daten als technology is just a tool for me. Of course, computers Kompositionsmaterial zu verwenden. Das ist im and AI, those things are exciting, but I use computers Grunde mein Zugang. or technologies as everybody does. Actually, without an iPhone or iPad or laptop computer, no student or*

**DR:** *Also ist es primär ein Interesse am Komponie- ren, eine materialistische Auffassung vom Kom- ponieren, das Ihre Arbeit motiviert? it is the same. I just use all these technologies for art. However, the art world is very conservative. Curators are very afraid to take it on. But artists have always*

**RI:** *Daten oder Licht und Klänge bilden das Ma- terial für mein Komponieren, aber sie sind nicht tools. I don't really do anything special.*

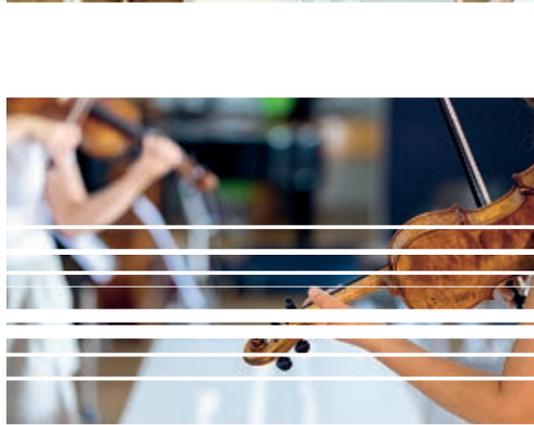
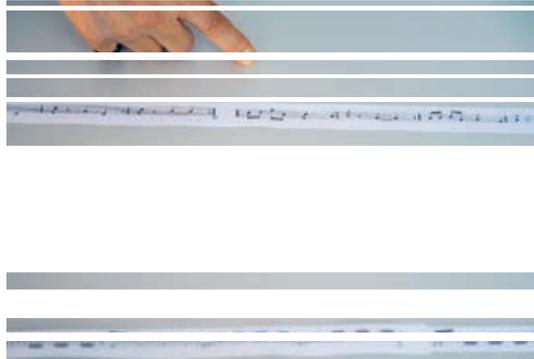
wirklich Material oder Materie. Sie sind irgend- wie immateriell. Man kann sie nicht anfassen. **DR:** *You mentioned that data is not really tangible. Und Technologie ist für mich nur ein Werkzeug. However, for me, your installations that make use Natürlich sind Computer und KI spannend, aber of such data always offered a bodily experience of ich benutze Computer oder Technologien genau visuals and sound. Is it part of your approach to wie alle anderen Leute. Tatsächlich könnten heute bring back something tangible, in that sense, or to ohne ein iPhone oder iPad oder einen Laptop we- turn abstract mathematics, abstract principles, data der Studierende noch Banker noch Geschäftsleute into something that involves a physical experience? arbeiten. Bei mir ist es genauso. Ich nutze all diese*

Technologien eben für die Kunst. Die Kunstwelt ist **RI:** *I'm an artist. So my job is to create an experience. jedoch sehr konservativ. Kurator\*innen haben gro-ße Angst, das anzunehmen. Aber Künstler\*innen Sometimes through two-dimensional works on the wall, sometimes through music, sometimes through haben immer versucht, neue Technologien, neue a video or installations or whatever. Mathematical Methoden oder Werkzeuge zu nutzen. Ich mache notions are abstract. They are in your head and not gar nichts Besonderes. tangible. They're really platonic; it's a very idealistic thing. But physics, physical matter is real for our body,*

**DR:** *Sie erwähnten, dass Daten nicht wirklich greif- bar seien. Mir jedoch haben Ihre Installationen, die solche Daten nutzen, immer eine körperliche Erfahrung von Grafiken und Klängen beschert. is also a vibration of air. It exists in this world as a Gehört es zu Ihrer Methode, etwas Greifbares in diesem Sinne zurückzuholen, oder abstrakte Mathematik, abstrakte Prinzipien und Daten in etwas zu verwandeln, das eine körperliche Erfah- rung mit sich bringt? or, I don't know, just create a concept, explain things with words. But that's not what interests me. I have to make music, installations, stage art, all those things linked to experience.*

**RI:** *Ich bin Künstler. Daher ist es meine Aufga- be, eine Erfahrung zu schaffen. Manchmal durch zweidimensionale Werke an der Wand, manch- mal durch Musik, manchmal durch ein Video oder Installationen oder was auch immer. Mathema- tische Vorstellungen sind sehr abstrakt. Sie exis- tieren im Kopf und sind nicht greifbar. Sie sind eigentlich platonisch; das ist ein sehr idealisti- sches Ding. Aber Physik, physische Materie ist für unseren Körper, unser Gehirn real. Ich kombi- niere gern mathematische, hochabstrakte Vor- stellungen von einer Struktur mit körperlichen Erfahrungen. Wenn ich Musik mache, brauche ich einen Zuhörer, eine Zuhörerin. Musik ist auch eine Luftschwingung. Sie existiert in dieser Welt für decades. We were seven to ten performers on*

**RI:** *It's not really shifting, it's addition. On top of all my activities, I try to expand the things I'm dealing with. Of course, I use a lot of technologies and these digital things. I'm originally from a kind of performing arts world. I was a member of a Japanese collective called them in the mid-90s, and then we toured everywhere*



als Phänomen. Daher ist die körperliche Erfahrung *stage, plus the lighting designer, the scenographers, sehr wichtig. Ohne sie könnte ich ein Buch schreiben, composers, computer programmers, architects, de- oder, ich weiß nicht, ein Konzept schaffen, Dinge mit signers, graphic designers. We had roughly 15 to 30 Worten erklären. Das ist aber nicht das, was mich members. It was completely horizontal, no leader, interessiert. Ich muss Musik machen, Installationen, totally democratic – which actually sucks. But there, Bühnenkunst schaffen, all diese Dinge, die mit Erfah- I learned everything. I started from music, but then rung zu tun haben. I learned about lighting design, and video, and even*

**DR:** *Sie sind für Ihre elektronischen Kompositionen berühmt, und bisher haben Sie erst wenige akusti- sche Kompositionen geschaffen. Die Kompositionen für das Ensemble Modern jedoch sind ausschließlich für akustische Instrumente. Bedeutet das einen Rich- tungswechsel in Ihrem Werk? but we had exchanges about all these things. After I left this group, I decided on one solid direction, which was purely about this electronic or digital thing. I did that for 30 years. Then, after using hundreds of computers, I came back to more human aspects. Today, I have a different perspective. I hated working with dancers, but now I appreciate working with humans.*

**RI:** *Es ist nicht wirklich ein Wechsel, sondern ein zu- sätzliches Element. Zusätzlich zu all meinen anderen to engage, we have to trust. Even on a very conceptual Aktivitäten versuche ich, die Zahl der Dinge, mit denen level, in terms of information theory, dancers, humans, ich mich beschäftige, zu erweitern. Natürlich nutze ich they always give me tremendous information. Just eine Menge Technologien und diese digitalen Elemen- one gesture, which I cannot simulate in the computer. te. Ich komme ursprünglich aus einer Art Performance- I can, but it's boring. To use AI is boring. But with just Szene. Ich war Mitglied eines japanischen Kollektivs a human in front of me, just speaking to each other, mit dem Namen ›Dumb Type‹. Die fingen Mitte der not on screen, but face-to-face, I realize that this is 1980er an, ich stieß Mitte der 90er dazu, und dann ha- such a rich experience, after using so many technolo- ben wir jahrzehntlang weltweite Tourneen gemacht. gies. So, I began working with human beings again.*

Wir waren sieben bis zehn Performer\*innen auf der Bühne, plus Lichtdesigner\*innen, Ausstatter\*innen, **DR:** *You will present three new compositions. Can you Komponist\*innen, Computerprogrammierer\*innen, tell us a bit more about these works, and what the Architekt\*innen, Designer\*innen, Grafikdesigner\*- collaboration with Ensemble Modern is like?*

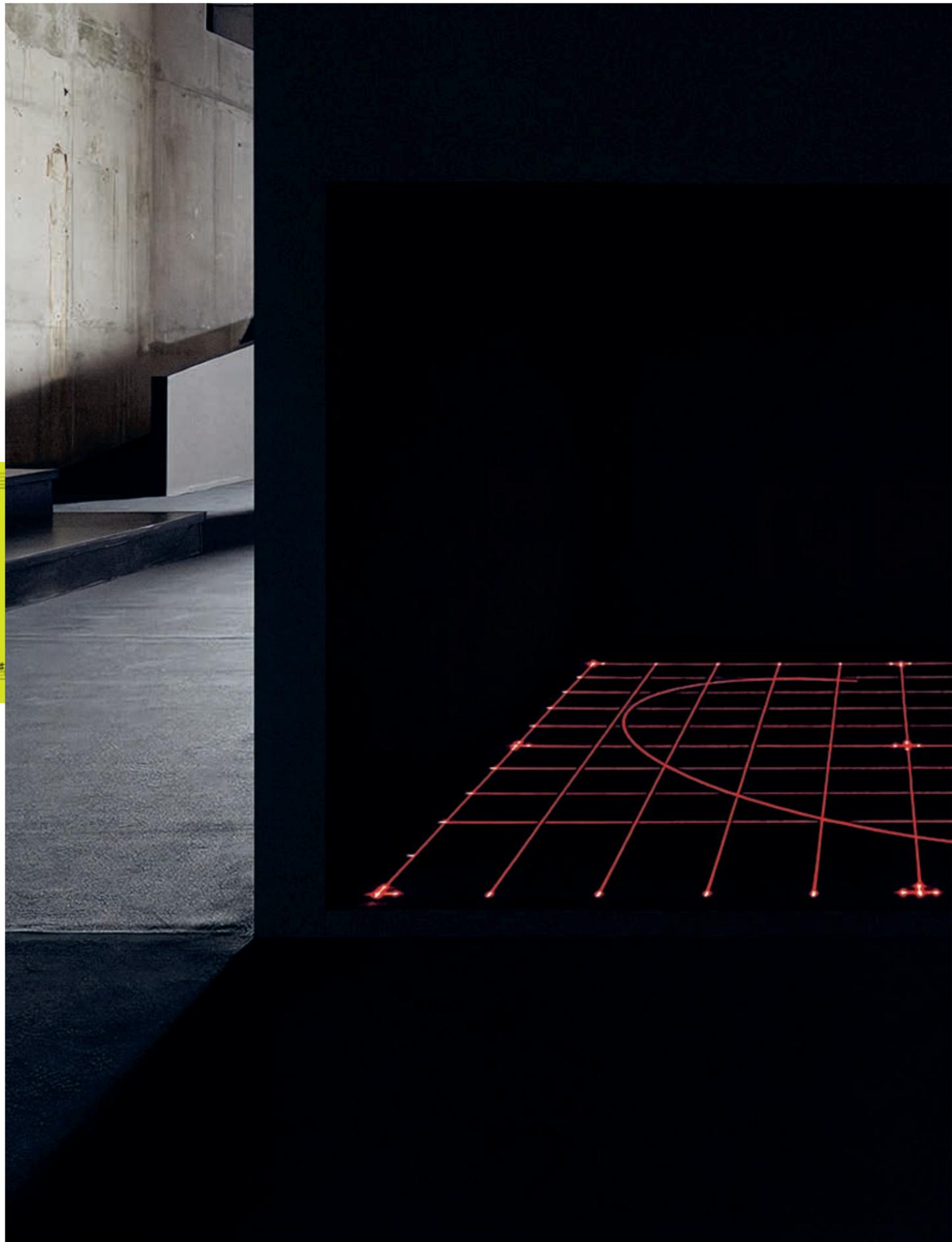
innen. Wir hatten ungefähr 15 bis 30 Mitglieder. Das war komplett horizontal, keine Führungsrollen, total **RI:** *I cannot tell you anything about the concept. There demokratisch – was eigentlich richtig ätzend ist. Aber is no concept. Nothing to be explained. As I told you, dort habe ich alles gelernt. Ich fing mit der Musik an, my background is partially in performing arts, and aber dann lernte ich Lichtdesign, Video und sogar Cho- my previous acoustic compositions can be understood reografie. Natürlich bin ich kein Choreograf, aber wir against that background. In my work, I consider how haben uns über all diese Dinge ausgetauscht. Nach- the musicians behave. The gesture. Not only how they dem ich diese Gruppe verlassen hatte, entschied ich play their instruments, how they generate the sound. I*

mich für eine klare Richtung, und da ging es nur um consider what they look like and how they move. Their dieses elektronische oder digitale Ding. Das habe ich movement is so important for me. One of my previous 30 Jahre lang gemacht. Nachdem ich dann Hunder- works, for example, a duet, does not use instruments, te von Computern benutzt hatte, kehrte ich zu eher just hand clapping and footsteps of two people, and menschlichen Aspekten zurück. Heute habe ich eine a very precise counterpoint. What you see and what andere Perspektive. Damals hasste ich die Zusammen- you hear is completely disconnected, because it's so arbeit mit Tänzer\*innen; heute schätze ich die Arbeit fast and so detailed. People would say that is a bit mit Menschen. Denn Menschen können wir nicht kont- like a Thierry De Mey or Steve Reich. But I think it's rollieren. Stattdessen müssen wir uns mit ihnen befes- very different. It's very far from any kind of academic sen, ihnen trauen. Sogar auf einer sehr konzeptuellen contemporary music, for example. There's no story. Ebene, hinsichtlich der Informationstheorie, geben There's no mood. It's like a machine. It's crystal clear mir Tänzer\*innen, Menschen, immer unheimlich viel and beautiful, without using any instruments, just

Information. In einer einzigen Geste, die ich auf dem the body. But, in the end, it's not really a machinery. Computer nicht simulieren kann. Oder vielmehr, ich It's about subtle nuances, and the performers have kannes, aber es ist langweilig. Künstliche Intelligenz zu a certain freedom within a very strict composition. nutzen ist langweilig. Aber mit nur einem Menschen That's what I like. One of the new compositions for vor mir, einfach im Gespräch, nicht am Bildschirm, son- Ensemble Modern will be a bit like that, partially dern von Angesicht zu Angesicht, wird mir klar, dass including choreographic, visual elements. In total, das eine so reichhaltige Erfahrung ist, nachdem ich so there will be three pieces. One of them consists of viele Technologien genutzt habe. Daher habe ich wie- three duos. Two of them with two violins, one with der angefangen, mit Menschen zu arbeiten. two violas. For the piece we will use a long, narrow

*Try-outs mit Ryoji Ikeda im Juni 2023*





**DR:** Sie werden drei neue Kompositionen präsentieren. Können Sie uns etwas mehr über diese Werke erzählen und auch die Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern beschreiben?

**RI:** Ich kann Ihnen nichts zum Konzept sagen. Es gibt kein Konzept. Da gibt es nichts zu erklären. Wie ich schon sagte, war mein Werdegang teilweise in der Darstellenden Kunst, und meine früheren akustischen Kompositionen kann man vor diesem Hintergrund verstehen. In meinen Arbeiten konzentriere ich mich darauf, wie die Musiker\*innen sich verhalten. Die Gesten. Nicht nur, wie sie ihre Instrumente spielen, sondern auch wie sie den Klang hervorbringen. Ich beobachte, wie sie aussehen und wie sie sich bewegen. Ihre Bewegungen sind so wichtig für mich. Eine meiner früheren Arbeiten, zum Beispiel ein Duett, benutzt keine Instrumente, nur die klatschenden Hände und Schritte von zwei Menschen und einen sehr präzisen Kontrapunkt. Was man hört und was man sieht, hat nichts miteinander zu tun, weil es so schnell und so detailliert ist. Es gibt Leute, die sagen, es sei ein bisschen wie ein Thierry De Mey oder ein Steve Reich. Aber ich glaube, es ist ganz anders. Es ist zum Beispiel weit entfernt von jeglicher akademischen zeitgenössischen Musik. Es gibt keine Geschichte. Keine Stimmung. Es ist wie eine Maschinerie. Das ist wirklich glasklar und wunderschön, ohne Instrumente zu nutzen, nur den Körper. Aber am Ende ist es nicht wirklich eine Maschinerie. Es geht um subtile Nuancen, und die Darsteller\*innen haben innerhalb einer sehr strengen Komposition gewisse Freiheiten. Das gefällt mir. Eine der Kompositionen für das Ensemble Modern wird ein bisschen in dieser Art sein, teilweise mit choreografischen, visuellen Elementen. Insgesamt werden es drei Stücke sein. Eines davon besteht aus drei Duos. Zwei davon mit zwei Violinen, eines mit zwei Bratschen. Für dieses Stück nutzen wir einen langen, schmalen Tisch mit einem Bogen Papier darauf, das ist die Partitur. Die Instrumentalist\*innen werden sich am Tisch entlang bewegen müssen, um die Partitur zu lesen, jeweils eine\*r auf jeder Seite des Tisches. Eine\*r kann die Partitur von links nach rechts spielen, aber der oder die andere muss sie in umgekehrter Richtung spielen, weil es nur fünf Notenlinien gibt. Sie teilen sich eine einzige Notation, und an einem bestimmten Punkt überschneiden sie sich.

**DR:** The score and the way the musicians have to read it also provokes a certain choreography and shapes their movement.

**RI:** Yes, they have to walk from two starting points. At some point they intersect and cross over. This is kind of a climax. It's a very simple idea, but it's very difficult to achieve. It took me ten years to compose this, musically and as a choreography. It's not like a piece where you have to walk from point A to B without any reason. It's part of the composition, one essential parameter. Sonically, it's very harmonious, which is very important because you should really be able to feel it. I'm still trying to extend this setting, to compose it for six people on three tables, but maybe I will fail. The other two compositions are for nine strings. In classical music they call it a nonet. Purposefully, I decided on nine people, because I wanted to work with symmetry. In the centre is the double bass, with a quartet on either side—cellos, then violas, and then two violins. Usually, ensembles line up in a semi-circle and line them up in a straight line, because it is about showing the gestures to the audience. The composition itself is microscopic and gets very complex, but it still remains harmonious. I don't want to create anything too alien and strange. It's not like »typical« contemporary music.

**DR:** In your work, the use of light and video often plays a crucial role in creating immersive spaces. Do you make use of it for these new pieces? What will the staging look like?

**RI:** The stage is simple. I restricted myself to not using any cutting-edge technology for this project. There will be fixed light. No change, no fancy lighting. It's just very conventional classical music [with a smile]. Most importantly, I don't use any microphone. Today, it's so rare not to use microphones, and I'm wondering why. The premiere will be in Amsterdam, with maybe around 700 people in the audience. However, I tried it in the same venue with very subtle sound and it worked perfectly. It's all based on physics. I analysed the frequencies and they can be diffused very beautifully. You just bring your precious violins and then you just play. So, it's a very eco-conscious piece [laughing]. My motivation is to challenge conventions. It's about that challenge: to see something unusual that should be a little bit beautiful at the same time. It's not just

**DR:** Die Partitur und die Art, in der die Musiker\*innen sie lesen müssen, provoziert auch eine gewisse Choreografie und bestimmt ihre Bewegungen.

**RI:** Ja, sie müssen von zwei Startpositionen aus losgehen. Zu einem gewissen Zeitpunkt überschneiden und überkreuzen sich ihre Bewegungen. Das ist eine Art Höhepunkt. Es ist eine sehr einfache Idee, aber sehr schwer umzusetzen. Ich habe zehn Jahre



gebraucht, um das zu komponieren, musikalisch *about an unusual concept, we are so tired of that. It's* und als Choreografie. Es ist nicht die Art Stück, *about good music, and also about the players. They* wo man grundlos von A nach B laufen muss. Es *have to enjoy it.*

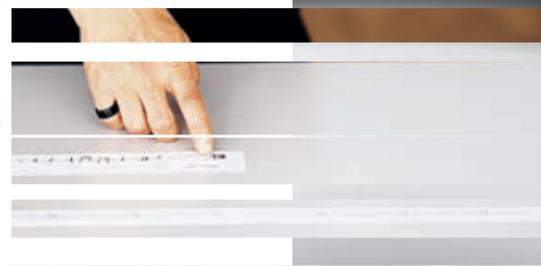
ist vielmehr Teil der Komposition, ein essenzieller Parameter. Klanglich ist es sehr harmonisch, **DR:** *You've mentioned that human aspect frequently,* was sehr wichtig ist, weil ich möchte, dass man *I am wondering what kind of non-human or more-* es wirklich fühlen kann. Ich versuche immer noch, *than-human quality you may still bring from your* diese Struktur auszubauen, sie für sechs Leute *previous work, and your interest in using technology* an drei Tischen zu komponieren, aber vielleicht *for such kinds of work and collaboration.*

werde ich dabei versagen. Die anderen zwei Kompositionen sind für neun Streicher. In der klassi- **RI:** *Humans have a tendency to make things com-* schen Musik nennt man das ein Nonett. Ich habe *pletely rigid. Some people love routines. You don't* mich bewusst für neun Leute entschieden, weil *need to think about something consciously anymore,* ich mit der Symmetrie arbeiten wollte. In der *but still have a certain freedom. If people mix up* Mitte ist der Kontrabass, mit je einem Quartett *emotions, feelings and the composition, it gets re-* zu beiden Seiten – Celli, dann die Bratschen und *ally messed up for me. I try to eliminate unnecessary* dann zwei Geigen. Meist stellen sich Ensembles *emotions. One by one. I try to make it clear, so the* in einem Halbkreis auf, weil sie einander sehen *players can focus and practice until they have it in* möchten. Ich mache es anders und stelle sie *their body. When I see this kind of performance, for* in einer geraden Linie auf, weil es mir darum *example a Beethoven string quartet, it's amazing,* geht, dem Publikum die Gesten zu zeigen. Die *because they do it a thousand times, the Beethoven* Komposition selbst ist mikroskopisch und wird *score. It's in their blood, they don't have to rehearse* sehr komplex, aber sie bleibt harmonisch. Ich *so much anymore. At the same time, there is only a* möchte nichts schaffen, was zu seltsam und *small space to be free in the interpretation. I hope* fremd ist. Das ist nicht wie »typische« zeitge- *to see something like this for »Saitenspiele« as well.* nössische Musik.

*Maybe not yet at the premiere, but maybe during or at the end of the tour. And I hope that the ensemble will be able to enjoy it.*

**DR:** In Ihren Arbeiten spielt der Einsatz von Licht und Video oft eine entscheidende Rolle bei der Schaffung immersiver Räume. Nutzen Sie das auch bei diesen neuen Stücken? Wie werden diese inszeniert?

**RI:** Die Bühne ist einfach. Ich habe mich beschränkt, indem ich für dieses Projekt keine hypermoderne Technologie einsetze. Es gibt eine fixe Beleuchtung. Keine Wechsel, keine schicken Lichtspiele. Es ist einfach sehr konventionelle klassische Musik [*lächelt*]. Vor allem nutze ich keine Mikrofone. Heute ist es so selten, keine Mikrofone zu benutzen, und ich frage mich, warum. Die Uraufführung findet in Amsterdam statt, wo vielleicht 700 Leute im Publikum sein werden. Ich habe es aber am selben Ort mit einem sehr subtilen Klang ausprobiert, und es hat perfekt funktioniert. Das basiert alles auf Physik. Ich habe die Frequenzen analysiert, und man kann sie dort sehr schön streuen. Man bringt einfach diese wertvollen Geigen mit, und dann spielt man. Es ist also ein sehr umweltbewusstes Stück [*lacht*]. Meine Motivation besteht darin, Konventionen zu hinterfragen. Es geht um diese Herausforderung: etwas Ungewöhnliches zu sehen, das zugleich auch ein bisschen schön sein soll. Es geht nicht nur um ein ungewöhnliches Konzept, das haben wir alle so satt. Es geht um gute Musik und auch um die Spieler\*innen. Die müssen es genießen.



Try-outs mit Ryoji Ikeda im Juni 2023

**DR:** Sie haben schon mehrfach den menschlichen Aspekt genannt. Ich frage mich, welche nicht-menschlichen oder mehr-als-menschlichen Qualitäten Sie vielleicht von Ihren früheren Werken mitbringen, und woraus Ihr Interesse resultiert, Technologie für solche Werke und Gemeinschaftsprojekte einzusetzen.

**RI:** Menschen haben eine Tendenz, Dinge sehr rigide zu gestalten. Manche Menschen lieben Routinen. Man muss nicht mehr bewusst über etwas nachdenken, hat aber trotzdem eine gewisse Freiheit. Wenn man Emotionen, Gefühle und die Komposition vermischt, wird es für mich echt verworren. Ich versuche, unnötige Gefühle zu eliminieren. Eins nach dem anderen. Ich versuche das klarzustellen, damit die Musiker\*innen sich konzentrieren und üben können, bis es wirklich in ihren Körper übergeht. Wenn ich diese Art Aufführung sehe, zum Beispiel von einem Beethoven-Streichquartett, ist das einfach erstaunlich, weil sie diese Beethoven-Partitur tausendmal spielen. Sie liegt ihnen im Blut, sie müssen nicht mehr viel proben. Gleichzeitig bleibt nur ein kleiner Raum für Freiheit in der Interpretation. Ich hoffe, bei »Saitenspiele« auch so etwas zu erleben. Vielleicht noch nicht bei der Uraufführung, aber eventuell während oder am Ende der Tournee. Und ich hoffe, das Ensemble wird es genießen können.

## TERMINE

08.02.2024, 20.15 Uhr, Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ, Großer Saal  
23.02.2024, 19.45 Uhr, Kronberg, Casals Forum  
15.03.2024, 20 Uhr, Dresden, Europäisches Zentrum der Künste Hellerau, Großer Saal

**Ryoji Ikeda:** MIRROR one for two, op. 12 (2020–23) (Uraufführung)

**Ryoji Ikeda:** PRISM for string nonet, op. 14 (2023) (Uraufführung)

**Ryoji Ikeda:** REFLECTION for string nonet, op. 13 (2022/23) (Uraufführung)

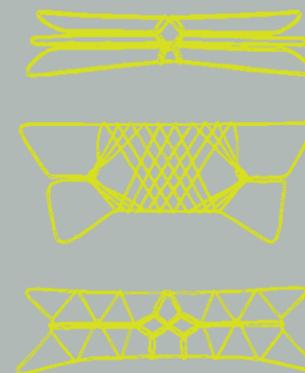
### Ensemble Modern

Auftragswerke von Ensemble Modern, Muziekgebouw aan 't IJ und HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste.

# ÜBERNEHMEN, WEITERDENKEN – DAS FADENSPIEL ALS KULTURTECHNIK

cresc... 2024 – Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main

cresc... 2024 – Biennial for Contemporary Music Frankfurt Rhine Main



EMBRACE, EVOLVE –  
STRING FIGURES  
AS A CULTURAL  
TECHNIQUE

Als der deutsch-amerikanische Ethnologe Franz Boas 1888 eine Expedition auf die westlich von Grönland gelegene Insel Baffin unternimmt, begegnet ihm dort auch das altbekannte Fadenspiel – das Knüpfen von Figuren mit einer geschlossenen Kordel –, allerdings in einer Bedeutung, die weit über den Charakter des Zeitvertreibs hinausreicht. Die Inuit-Mädchen verbinden das Spiel vielmehr mit der Vorstellung, in den Fäden die Sonnenstrahlen einweben zu können, um den Beginn des Winters hinauszuzögern. Boas beschreibt diese Praxis in einem Forschungsbericht und löst damit einen regelrechten Fadenspiel-Boom in der Ethnologie aus. In der Folge entdeckt man Varianten des Spiels bei indigenen Völkern in Asien, Afrika, Australien, Amerika und auf den Inseln des Südpazifiks.

1906 publiziert Caroline Furness Jayne mit ihrem Buch ›String Figures and How to Make Them: A Study of Cat's-Cradle in Many Lands‹ die erste universell vergleichende Betrachtung und resümiert: »In den Mustern finden wir bei allen Völkern Darstellungen von Menschen, Tieren, Handels- und Kriegsartikeln sowie von Sternbildern und Naturphänomenen.« Aber wiewohl die Gestalten sich in den unterschiedlichen Kulturen ähneln, variieren ihre Intentionen: Fadenspiele tauchen durchaus als absichtlose Zerstreuung auf, aber auch als zielgerichtete Handlungen. Geschichtenerzähler\*innen verwenden sie, um ihre Worte zu illustrieren, sie dienen als Talismane zur Beschwörung einer erfolgreichen Jagd oder werden als Kommunikationsmittel zur Überwindung von Sprachbarrieren eingesetzt.

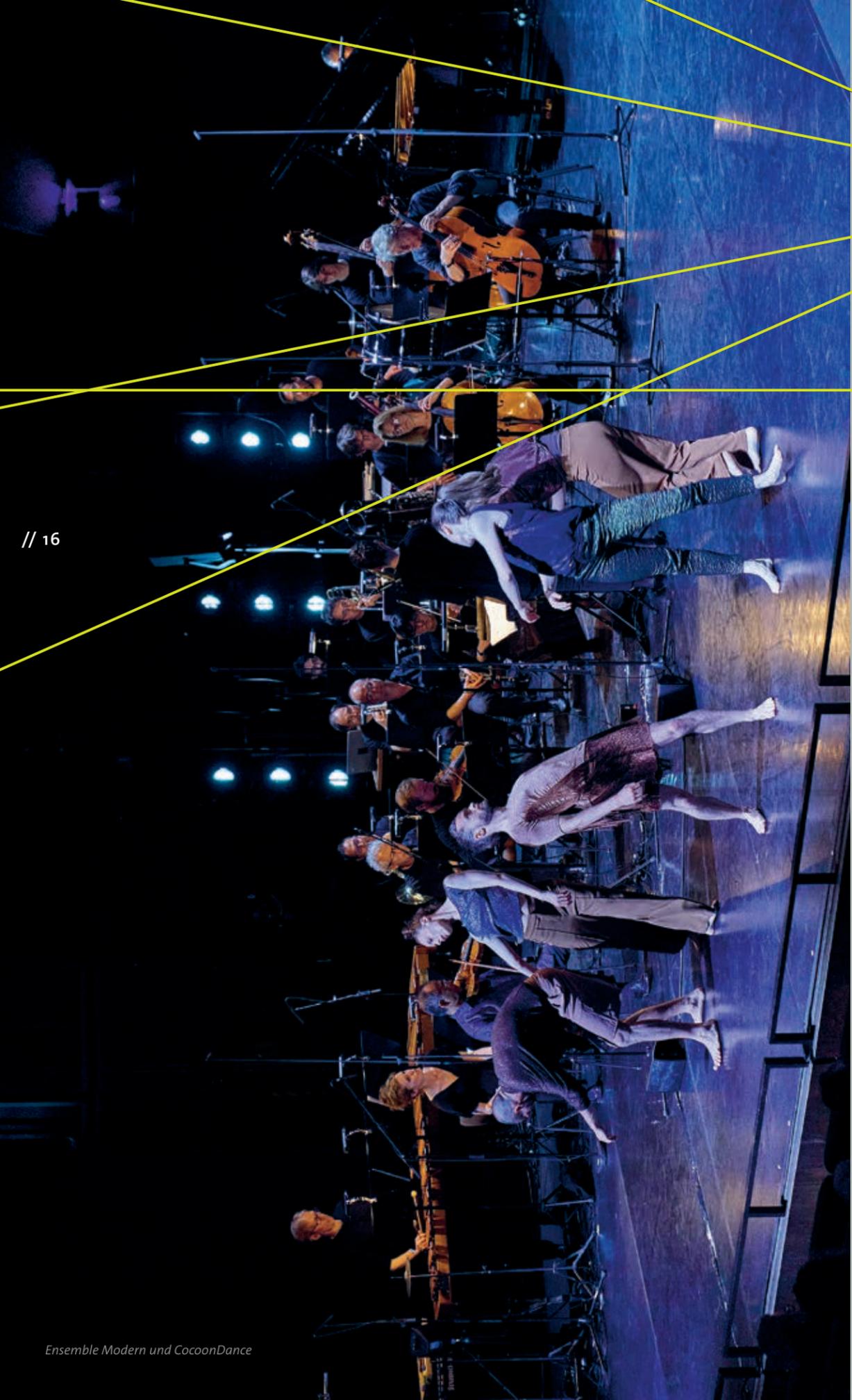
Die Faszination für das Fadenspiel wirkt spätestens ab Mitte des 20. Jahrhunderts auch über ethno- oder anthropologische Interessen hinaus. So zeigt etwa Maya Deren in ihrem 1943 entstandenen Experimentalfilm ›The Witch's Cradle‹ Marcel Duchamp beim Fadenspiel, und Andy Warhol hielt 1964 in einem ›Screen Test‹ die Beatgenerationikone Harry Smith fadenspielend auf 16 mm fest. In den letzten Jahren hat das Spiel auch in der Kulturtheorie an Bedeutung gewonnen. In ihrem Buch ›Staying with the Trouble‹ (2016) propagiert es die Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway als eine Methode des Denkens und der Kooperation zwischen Disziplinen und Spezies. Anstelle der technizistischen Metapher des »Netzwerks« setzt Haraway das Fadenspiel als spielerische und prozessuale Denkweise, in der Verantwortung und Zusammenarbeit im Vordergrund stehen: »Beim Spielen von Fadenspielen geht es darum, Muster zu geben und zu empfangen, Fäden fallen zu lassen und zu scheitern, aber manchmal auch etwas zu finden, das funktioniert, etwas Folgerichtiges und vielleicht sogar Schönes, das vorher nicht da war [...]«

When the German-American ethnologist Franz Boas undertook an expedition to Baffin Island, west of Greenland, in 1888, he also came across the familiar tradition of string figures – the weaving of figures with a closed loop of string – but with a significance that extended far beyond the nature of a mere pastime. The Inuit girls associated the figures with the idea of weaving the sun's rays into the threads in order to delay the onset of winter. Boas described this practice in a research paper, which sparked a veritable boom in the field of ethnology. Variations of the game were subsequently discovered among indigenous peoples in Asia, Africa, Australia, the Americas and the islands of the South Pacific.

In 1906, Caroline Furness Jayne published the first universal comparative study in her book ›String Figures and How to Make Them: A Study of Cat's-Cradle in Many Lands‹ and concluded: »In the finished patterns, we find, among all races, representations of men and women, parts of the body, articles of dress, of commerce, and of warfare; and of stars, and natural phenomena – such as storms, darkness and lightning.« But while there are similarities between the figures in different cultures, there are also differences in their intentions: string figures sometimes appear as aimless distractions, but they can also take on a purposeful nature. Storytellers use them to illustrate their words, they serve as talismans to evoke a successful hunt or are used as a means of communication to overcome language barriers.

By the middle of the twentieth century, the fascination with string figures extended beyond ethnological or anthropological interests. Maya Deren's 1943 experimental film ›The Witch's Cradle‹, for example, shows Marcel Duchamp playing with string figures, while Andy Warhol captured Beat Generation icon Harry Smith playing with strings on 16 mm film in a 1964 ›Screen Test‹. In her book ›Staying with the Trouble‹ (2016), theorist Donna Haraway propagates them as a way of thinking and collaborating across disciplines and species. Instead of the technicist metaphor of the »network«, Haraway posits the string figure as a playful and procedural way of thinking, in which responsibility and cooperation are paramount: »Playing games of string figures is about giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before [...]«





Dass das Fadenspiel auch aus der Warte des Musikalischen ein fruchtbares Projektionsfeld ist, zeigt die cresc... Biennale für aktuelle Musik 2024 an zwei Wochenenden mit Konzerten, einer Musik-Tanz-Performance, einer Konzertinstallation und einer Rauminstallation. Am Anfang stehen das Ensemble Modern und das hr-Sinfonieorchester Frankfurt mit Gérard Griseys Opus magnum ›Les espaces acoustiques‹, bei dem die Musiker\*innen in immer größer werdenden Formationen bis hin zum Sinfonieorchester ein akustisches Netz durch die »Innenräume« der Klänge weben. Im Konzert mit dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt am zweiten Festivaltag wird wiederum der Aspekt der Verflechtung thematisiert: als weitreichendes Wurzelwerk, für das der Ácana-Baum bekannt ist, der Tania Leóns Werk seinen Namen gibt, oder als tatsächliche Webarbeit in Morton Feldmans Orchesterwerk ›Coptic Light‹, das sich auf die Muster koptischer Teppiche bezieht. Am dritten Festivaltag stellen Rebecca Saunders und Rafaële Giovanola in ihrem Stück ›Hauch #2‹ choreografisch-musikalische Konstellationen zwischen den Tänzer\*innen der CocoonDance Company und den Musiker\*innen des Ensemble Modern her, die, ganz im Sinne des Titels, eher flüchtiger Natur sind.

Das zweite cresc...-Wochenende steht im Zeichen neuer Kompositionen. Zu hören sind Uraufführungen junger Komponist\*innen, die bei den International Composer & Conductor Seminars von Ensemble Modern und Internationaler Ensemble Modern Akademie sowie im Rahmen des europäischen Ulysses Network entstanden sind, ebenso wie fünf neue Werke mit der hr-Bigband Frankfurt in der Centralstation Darmstadt. Das Ensemble Modern präsentiert drei Instrumentalstücke des japanischen Minimal-Elektronikers Ryoji Ikeda im neuen Casals Forum in Kronberg.

Bereits im Vorfeld des Festivals ist cresc... zudem »on tour« durchs Rhein-Main-Gebiet. Eigens für diesen Anlass hat Ensemble Modern-Pianist Hermann Kretzschmar eine Bearbeitung von John Cages auf Sternbildern basierender Komposition ›Atlas Eclipticalis‹ als Konzertinstallation entwickelt, die in der Wiesbadener und Frankfurter Sternwarte sowie in der Frankfurter KunstKulturKirche zu erleben ist.

Die Nachformung von Sternkonstellationen, die vor allem in rituell konnotierten Fadenspielen auftreten, tauchen als Allusion auch in der Licht- und Rauminstallation ›Analemma‹ des japanischen Lichtkünstlers Yasuhiro Chida auf, die während der gesamten Festivaldauer in der KunstKulturKirche Allerheiligen zu sehen ist. In seiner Arbeit verwebt er einige Kilometer Nylonschnur zu einem kunstvollen Netz, das von einer dezenten Lichtquelle erhellt wird. Je länger man in das schimmernde Geflecht blickt, desto mehr Sterne aus fernen Galaxien scheinen aufzublitzen.

*The cresc... Biennial for Contemporary Music 2024 will demonstrate over two weekends, with concerts, a music-dance performance, a concert installation and a spatial installation, that string figures are also a fruitful field of projection from a musical perspective. It begins with the Ensemble Modern and the Frankfurt Radio Symphony performing Gérard Grisey's magnum opus ›Les espaces acoustiques‹, in which the musicians weave an acoustic web through the »inner spaces« of sound in ever-expanding formations up to symphonic size. In the concert with the Frankfurt Radio Symphony on the second day of the festival, the aspect of interweaving is taken up again: as the extensive root system for which the Ácana tree, from which Tania León's work takes its name, is known, or as the actual weaving in Morton Feldman's orchestral work ›Coptic Light‹, which refers to the patterns of Coptic carpets. On the third day of the festival, Rebecca Saunders and Rafaële Giovanola create choreographic and musical constellations between the dancers of the CocoonDance Company and the musicians of the Ensemble Modern in their piece ›Hauch #2‹. In keeping with the title, which can be translated as »trace« or »wisp«, the work is rather fleeting in nature.*

*The programme includes world premieres of works by young composers who have participated in Ensemble Modern's International Composer & Conductor Seminars, the International Ensemble Modern Academy and the European Ulysses Network, as well as five new works performed by the Frankfurt Radio Big Band at the Centralstation Darmstadt. Ensemble Modern will showcase three instrumental pieces by Japanese minimal electronics composer Ryoji Ikeda at the new Casals Forum in Kronberg.*

*Leading up to the festival, cresc... will also be »on tour« in the Rhine-Main region. Ensemble Modern pianist Hermann Kretzschmar has written an arrangement of John Cage's composition ›Atlas Eclipticalis‹ based on star constellations as a concert installation especially for this occasion, which can be experienced at the observatories in Wiesbaden and Frankfurt as well as at the KunstKulturKirche in Frankfurt.*

*The reproduction of star constellations, mainly in ritualistically connoted string figures, also appears as an allusion in the light and space installation ›Analemma‹ by the Japanese light artist Yasuhiro Chida, which can be seen in the KunstKulturKirche Allerheiligen for the entire duration of the festival. In his work, Chida weaves several kilometres of nylon cord into an artistic web that is illuminated by a subtle light source. The longer you look into the shimmering net, the more stars from distant galaxies seem to twinkle.*

## TERMINE

**cresc... Biennale für aktuelle Musik  
Frankfurt Rhein Main  
16.–25.02.2024  
in Frankfurt | Darmstadt |  
Kronberg | Wiesbaden**

*cresc... ist ein Festival von Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester, ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die Aventis Foundation, die GVL, die Ernst von Siemens Musikstiftung. Mit freundlicher Unterstützung der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V., der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege und des Creative Europe Programme der Europäischen Union im Rahmen des Ulysses Netzwerks.*

[www.cresc-biennale.com](http://www.cresc-biennale.com)

# » AUF DEM RÜCKEN EINER FLEDERMAUS «

von Egbert Hiller  
by Egbert Hiller

Musik ist prädestiniert, in Grenzbereiche der Wahrnehmung vorzudringen und Träumen und Fantasien Ausdruck zu verleihen – samt ihrer Doppelbödigkeit, der Wirklichkeit zwar zu entfliehen, doch durch Verschiebung der Perspektiven andere, neue Blicke auf sie zu gewähren. Musik ist als abstrakte Kunst per se der Realität entrückt und appelliert in besonderem Maße an das Emotionale, wobei sie in der Verknüpfung von Klangsinnlichkeit und struktureller Disposition potenziell auch an die Gesetze des Traums und der Traumlogik gemahnt.

Musik kann als Traum aufgefasst werden, sie kann aber auch zum Träumen motivieren; ihr auf Konstruktionszusammenhängen basierender rationaler Charakter bildet dazu keinen Widerspruch. Eindringlich abzulesen ist das im Programm des Ensemble Modern am 27. Mai 2024, dem letzten Konzert der laufenden Saison in der Alten Oper Frankfurt.

Der französische Dirigent Jean Deroyer leitet Werke von Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra und Hilda Paredes – vier nicht mehr zur jungen Generation zählende Komponierende, die das Ensemble Modern »sehr schätzt«, wie Eva Böcker, die Cellistin der Formation, bemerkt. Sie hat sich intensiv mit der Konzipierung dieses Konzertabends beschäftigt. »Die Komponist\*innen stammen aus Frankreich, Jamaika, Spanien und Mexiko, also auch aus Ländern, die über die europäische Kolonialgeschichte miteinander verknüpft waren. Hurel und Paredes haben wir lange nicht mehr gespielt, Alberga und Parra sogar noch nie.« Verbindende Elemente zwischen den Stücken sind laut Böcker zum einen ihr Erscheinungsbild als »Energiebomben, die extrem hohe Virtuosität einfordern«, zum anderen das besagte Moment von Traum und Fantasie. Dabei sind die Stücke ästhetisch höchst unterschiedlich, worin sich das Profil des Ensemble Modern, sich nicht auf bestimmte Richtungen in der Neuen Musik einzuengen, widerspiegelt.

Werke von Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra und Hilda Paredes

Philippe Hurel

# » JOURNEYS ON A BAT'S BACK «

*Music is predestined to permeate the borders of perception, giving expression to dreams and fantasies – including the ambiguity that while it enables us to escape reality, a shift in perspectives also allows us to gain a new view of that reality. An abstract art, music is by its nature removed from reality and appeals particularly to the emotional element, while the connection it forges between sonic sensuality and structural disposition also resembles the laws and logic of dreams.*

*Music can be considered a dream, yet it can also entice the listener to dream; its rational character, which is based on contexts of construction, does not contradict this. Ensemble Modern's programme at the Alte Oper in Frankfurt on May 27, 2024, the last concert of the current season, emphatically illustrates this.*

*The French conductor Jean Deroyer leads works by Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra and Hilda Paredes – four composers no longer among the young generation, and »highly esteemed« by Ensemble Modern, as Eva Böcker, the Ensemble's cellist, remarks. She has put intense effort into the concept of this concert. »The composers are from France, Jamaica, Spain and Mexico – countries also linked by European colonial history. It's been a long time since we played works by Hurel and Paredes, and we have never played anything by Alberga and Parra.« One thing their pieces have in common, according to Böcker, is that on the one hand they appear as »high-energy fireballs, demanding an extreme level of virtuosity«, but on the other also contain the aforementioned element of dreams and fantasy. The pieces draw on very different aesthetics, reflecting Ensemble Modern's signature refusal to limit itself to specific directions in New Music at the expense of others.*

Works by Philippe Hurel, Eleanor Alberga, Hèctor Parra and Hilda Paredes

19 //

Eleanor Alberga



#### »Wahnsinnige rhythmische Spannung«

Der französische Komponist Philippe Hurel be-treibt laut dem Titel ›Leçon de choses‹ »Anschau-ungsunterricht«, was sich in dem 1993 entstan- denen Werk auf mehreren Ebenen niederschlägt. »Anschaulich ist der typisch französische Spektra- lismus mit wahnsinniger rhythmischer Spannung und höchstem Schwierigkeitsgrad«, wie Eva Böcker feststellt. »Das Ensemble tritt als Block auf, und im Zusammenspiel mit der Elektronik verschwin- nen kaum merklich die Grenzen zwischen natür- lichen und künstlichen Klängen sowie zwischen einzelnen Instrumenten in klanglicher Synthese mit der Elektronik als Transformator. Wo es in den rasanten Accelerandi unspielbar wird, übernimmt die Elektronik.«

Anschaulich ist auch der Verlauf des Stücks: Raunend öffnen sich zu Beginn die Tore der Fanta- sie, die eine hochkomplexe Klangwelt freigeben. Umzogen von einer starren Außenhaut, sind die Bewegungen im Inneren extrem vielfältig und rei- chen von grellen Lichtreflexionen und düsteren Schatten bis zu Vogelstimmenimitationen im Stile Olivier Messiaens, der ja eine Vaterfigur der »Spek- tralisten« war. Am Ende von ›Leçon de choses‹ bricht sich eine rauschende Klangwo- ge Bahn, die das sinnlich-verspielte Treiben überrollt und einsaugt.

#### »... sich nicht begrenzen lassen«

Wie es sich auf dem Rücken einer Fledermaus fliegt, spürt die in Jamaika aufgewachsene und in England lebende Komponistin Eleanor Alberga in ›On a Bat's Back I do Fly‹ von 2000 nach. Der Titel ist ein Originalzitat des Luftgeistes Ariel aus dem fünften Akt des Shakespeare-Dramas ›Der Sturm‹. Auf einer zeitgenössischen Illustration dazu ist Ariel zu sehen: durch die Lüfte gleitend, im gleißenden Sonnenlicht. »Dunkel einerseits und beleuchtet andererseits« und von »merkwür- diger Flüchtigkeit« sei, so Alberga, das Klangbild, das magische Gefilde heraufbeschwört. Eva Böcker unterstreicht Albergas gegensätzliche Inspirati- onsquellen von strenger Klassik bis zu Jazz und Volksmusik: »Sie trat mit einer afrikanischen Tanz- kompanie auf und war Mitglied der Jamaican Folk Singers. Sie fühlt sich in all dem zu Hause und will sich nicht begrenzen lassen.« Diese Vielfalt tritt in dem Stück markant hervor, so gegen Ende in tradi- tionell folkloristischen Anklängen im Schlagzeug, die dann wieder »kunstmusikalisch« eingefangen werden. Zunächst aber assoziieren schwungvolle Aufwärtsbewegungen Flugkurven – doch es ist ein unruhiger Flug mit stetem Auf und Ab, bis zuneh- mend Inseln der Ruhe und Entgrenzung vorüber- ziehen, Phasen des Innehaltens und sehnsüchti- gen Schwärmens, in die hinein die »Realität« sich mit jazzigen Passagen von hoher energetischer

#### »Incredible rhythmic tension«

According to the title of his work ›Leçon de choses‹, the French composer Philippe Hurel offers »object lessons«, reflected in the 1993 work on several levels. »One concrete or graphic element is this typically French Spectralism, with incredible rhythmic ten- sion and the utmost level of difficulty«, as Eva Böcker notes. »The ensemble performs en bloc, and the interplay with the electronics almost imperceptibly blurs the borders between natural and artificial sounds, and between individual instruments, in a sonic synthesis with the electronics acting as a transformer. Where things become unplayable in these rapid accelerandi, the electronics take over.«

The development of the piece adds another graphic element: in the beginning, the gates of im- agination open with a murmur, revealing a highly complex sonic world. Surrounded by a rigid outer skin, movements within are extremely diverse, ranging from bright reflections of light and dark shadows to imitations of birdsong in the style of Olivier Messiaen, who was one of the father figures of the »Spectral- ists«. At the end of ›Leçon de choses‹, a roaring wave of sound breaks loose, overwhelming and absorbing the sensuous playfulness that went before.

#### »... not to be boxed in«

The ride one might experience on the back of a bat is described by the Jamaican-born, London-based composer Eleanor Alberga in her 2000 work ›On a Bat's Back I do Fly‹. The title is an original quote from Ariel, the air spirit in Shakespeare's drama ›The Tempest‹ (Act V). A contemporary illustration depicts Ariel gliding through the air in gleaming sunlight. Alberga describes the sonic world she wanted to create as »dark, yet illuminated«, with a »strange, fleeting quality«, evoking a magical »fairy land«. Eva Böcker emphasizes Alberga's con- trasting sources of inspiration, from strict classical to jazz and folk music: »She performed with an African dance company and was a member of the Jamaican Folk Singers. She feels at home in all these elements and refuses to be boxed in.« This diversity is notable in the piece, for example when the end features traditional, folkloristic percussion flavours which are then reintegrated into »art mu- sic«. First, however, jaunty upwards movements suggest flight trajectories – but this is a turbulent flight, always up and down, until islands of calm and boundlessness start appearing, phases of standstill and rapturous longing, into which »real- ity« intrudes with jazz-like passages of high ener- getic density. Is this flight on a bat's back an attempt at virtual escape? Or at least at observing the world and its afflictions from a bird's-eye perspective? In measure 275, a harsh piano cluster might symbolize a crash landing, followed by a gentle restart, until everything vanishes into Nirvana.



Dichte zurückmeldet. Ist der Flug auf dem Fledermausrücken auch ein virtueller Fluchtversuch? Oder zumindest ein Betrachten der Welt und ihrer Bedrängnisse aus der Vogelperspektive? In Takt 275 könnte ein harsches Klavier-Cluster eine Bruchlandung symbolisieren, der ein sachter Neustart bis zum Entschwinden ins Nirwana folgt.

»Wilde grafische Gesten«

In funkelnde Klänge von Traum und Fantasie entführt auch Hèctor Parras ›Equinox‹ von 2010 – in eine bizarr schwebende auratische Atmosphäre, aus der sich wellenförmig bohrende Intensität erhebt. Wie der Titel ›Equinox‹ (Tagundnachtgleiche) suggeriert, sind Helligkeit und Dunkelheit gleichberechtigt. Jeder einzelne Ton, jeder Akzent geht im Klanggeflecht auf, löst Impulse aus, gibt sie weiter, erhält neue. Auch ›Equinox‹ ist ein spieltechnisch sehr anspruchsvolles Stück, das bis zur letzten Sekunde in den Bann zieht. Der hohe Anspruch zeigt sich, so Eva Böcker, »allein schon in dem sehr vollen Klang trotz einfacher Besetzung jedes Instruments. Der Untertitel Kammerorchester ist daher zwar irreführend, er verweist aber metaphorisch auf diese Klangfülle. Vielleicht wurde Parra, der auch Maler ist, von der Bildenden Kunst angeregt. Einzelne wilde grafische Gesten und der Gesamtaufbau, der an ein imaginäres architektonisches Gerüst denken lässt, könnten darauf hindeuten.«

Hilda Paredes, die wie Eleanor Alberga in England lebt, empfängt wichtige Anregungen aus Poesie und Naturmystik. Der Beginn von ›Revelación‹ (Enthüllung) mutet in diesem Kontext wie eine Reise zu den Wurzeln der Musikausübung an: mit Melodiefragmenten der Flöte, dem wahrscheinlich ältesten Instrument überhaupt, und Schlagzeugklängen, die in frühester Zeit von der Imitation von Naturgeräuschen stimuliert wurden. Doch dabei bleibt es nicht. Die Klarinette flankiert die Flöte, allmählich findet behutsame Verdichtung durch weitere Instrumente statt. Es entfaltet sich ein imaginär szenischer Charakter, ein Prozess der Enthüllung eben, der magisches Naturerleben mit dem Eintauchen in Träume und seelischen Dimensionen vernetzt. »Ungewöhnlich sind«, so Eva Böcker, »auch Paredes' Spieltechniken, etwa wenn sie lang gehaltene Klänge in den Streichern nicht durch gedehnte Striche, sondern durch permanente Pizzicato-Tonwiederholungen erzeugt.«

Jedes der vier Stücke hat seine spezifischen Herausforderungen zwischen Struktur und Sinnlichkeit – und alle vier werden für das Ensemble Modern Neuland sein.

*Hèctor Parra's ›Equinox‹ of 2010 also whisks the listener into glittering sounds of dreams and fantasies – a bizarrely suspended auratic atmosphere from which probing intensity rises in waves. As the title ›Equinox‹ suggests, light and darkness are equals here. Every note, every accent contributes to the sonic web, emitting impulses, transmitting them, receiving new ones. Like the other works on the programme, ›Equinox‹ is technically highly demanding, casting a spell on listeners until the very last note. As Eva Böcker points out, its challenge is apparent »in the very rich sound alone, despite the fact that there is only one of each instrument. The reference to a chamber orchestra in the subtitle is therefore misleading, but metaphorically, it points to this richness of sound. Perhaps Parra, who is also a painter, was inspired by visual art. Individual wild graphic gestures and the overall construction, which evokes an imaginary architectural scaffolding, might suggest this.«*

*Hilda Paredes, who, like Eleanor Alberga, lives in England, frequently takes inspiration from poetry and nature mysticism. In this context, the beginning of ›Revelación‹ (Revelation) seems like a journey to the roots of musical practice: it features melody fragments played by a flute – presumably the most ancient instrument of all – and percussion sounds, stimulated in ancient times by the wish to imitate nature's sounds. This, however, is not all. A clarinet joins the flute, and gradually, further instruments are added, gently enriching the sonic tapestry. An imaginary scenic character unfolds, a process of the titular revelation, amalgamating magical experiences of nature with dreams and spiritual dimensions. »Again, the playing techniques Paredes calls for are unusual«, says Eva Böcker, »for example when she creates long held notes in the strings not by extended bowing, but through permanent pizzicato tone repetitions.«*

*Between structure and sensuality, each of the four pieces holds specific challenges – and all four constitute unknown territory for Ensemble Modern.*

**TERMIN**

**27.05.2024**  
**20 Uhr, Frankfurt am Main,**  
**Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal**

Abonnement Alte Oper Frankfurt

**Philippe Hurel:** Leçon de Choses (1993)

**Eleanor Alberga:** On a Bat's Back I do Fly (2000)

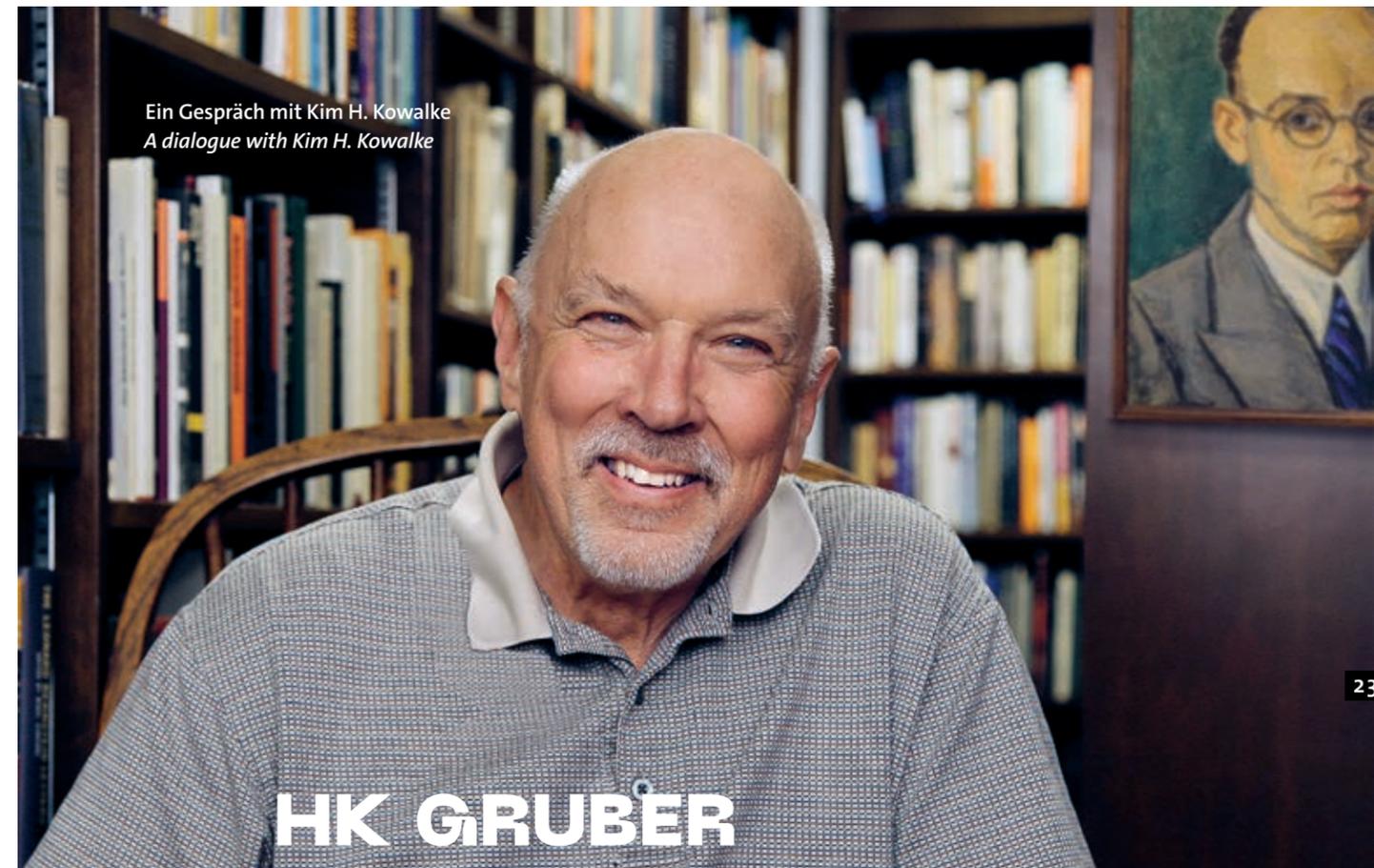
**Hèctor Parra:** Equinox (2010)

**Hilda Paredes:** Revelación (2011)

**Ensemble Modern**

**Jean Deroyer** Dirigent

Ein Gespräch mit Kim H. Kowalke  
 A dialogue with Kim H. Kowalke



**HK GRUBER  
 UND DAS  
 ENSEMBLE  
 MODERN  
 REISEN MIT  
 KURT WEILLS  
 ›DIE SIEBEN  
 TODSÜNDEN‹  
 IN DIE USA**

Kim H. Kowalke in der Kurt Weill Foundation



Lotte Lenya und Kim Kowalke (1980)

# T O D S Ü N D E N

Sie gelten spätestens seit der auf CD und im Frankfurter Schauspielhaus Mitte der 1990er Jahre gefeierten ›Dreigroschenoper‹ als das ultimative Weill-Team – das Ensemble Modern und der österreichische Dirigent, Chansonnier und Komponist HK Gruber. Nun reisen sie gemeinsam mit der Sopranistin Wallis Giunta und dem A-cappella-Ensemble amarcord in die USA: Im Gepäck haben sie ein weiteres Kultstück von Kurt Weill, das vom Foxtrott- und Tango-Drive aufgeladene Stück ›Die Sieben Todsünden‹, für das der Komponist Weill und der Autor Bertolt Brecht 1933 zum wiederholten Mal ein geniales Gespann bildeten. ›Die Sieben Todsünden‹ sind in einer neuen Fassung für Kammerensemble zu hören, die das Ensemble Modern 2019 beim Beethovenfest Bonn uraufgeführt hat. Für die Bearbeitung konnte Kim H. Kowalke, Präsident der New Yorker Kurt Weill Foundation for Music, seinen alten Freund HK (Nali) Gruber sowie den Komponisten Christian Muthspiel begeistern. Bei den Konzerten im April 2024 in der Carnegie Hall in New York, in Houston und zuvor in der Alten Oper Frankfurt stehen neben den ›Todsünden‹ Werke von Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold und Arnold Schönberg auf dem Programm – und damit von drei Komponisten, die wie Weill aufgrund nationalsozialistischer Verfolgung in die USA emigrieren mussten. Guido Fischer sprach mit Kim H. Kowalke über dieses ›Weimar‹-Programm. Im Rahmen seiner USA-Reise gastiert das Ensemble Modern zudem mit einem weiteren Programm als Residence-Ensemble in der Carnegie Hall: Unter der Leitung von Stefan Asbury präsentiert es ein Programm, in dessen Mittelpunkt die kubanisch-amerikanische Komponistin Tania León steht, die in dieser Saison den Composer's Chair der Carnegie Hall innehat. Neben Werken Leóns kommen die aberwitzigen ›Player Piano‹-Studies von Conlon Nancarrow in einer Kammermusikfassung sowie Werke von Andile Khumalo und Christopher Trapani zur Aufführung.

*Ever since their acclaimed ›Threepenny Opera‹ was released on CD and performed at the Frankfurt Schauspielhaus in the mid-1990s, they have been regarded as the ultimate Weill team – Ensemble Modern and the Austrian conductor, chansonnier and composer HK Gruber. Now they travel to the USA with soprano Wallis Giunta and the a cappella ensemble amarcord: in tow is another Kurt Weill classic, the charged foxtrot and tango-driven ›Seven Deadly Sins‹, for which composer Weill and author Bertolt Brecht reunited as a brilliant team in 1933. ›The Seven Deadly Sins‹ will be performed in a new version for chamber ensemble, which Ensemble Modern premiered at the Beethovenfest Bonn in 2019. Kim H. Kowalke, President of the Kurt Weill Foundation for Music in New York, was able to inspire his old friend HK (Nali) Gruber and the composer Christian Muthspiel to write the arrangement. The programme for the April 2024 concerts at Carnegie Hall in New York, Houston and prior to that, at Frankfurt's Alte Oper will include ›The Seven Deadly Sins‹ alongside works by Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold and Arnold Schoenberg – three composers who, like Weill, were forced to emigrate to the USA due to Nazi persecution. Guido Fischer spoke with Kim H. Kowalke about this ›Weimar‹ programme. During its trip to the USA, the Ensemble Modern will also perform another programme as Carnegie Hall's resident ensemble. Under the baton of Stefan Asbury, they will present a programme focusing on the Cuban-American composer Tania León, who holds the Composer's Chair at Carnegie Hall this season. In addition to works by León, the programme includes a chamber version of Conlon Nancarrow's zany ›Player Piano‹ studies as well as works by Andile Khumalo and Christopher Trapani.*

## HK GRUBER AND THE ENSEMBLE MODERN TAKE KURT WEILL'S ›THE SEVEN DEADLY SINS‹ TO THE USA

**GUIDO FISCHER:** Eines der Werke ist Weills ›Sieben Todsünden‹ in der neuen, auf Ihre Initiative hin entstandenen Version. Was hat Sie motiviert, dieses Werk umarbeiten zu lassen?

**KIM H. KOWALKE:** Dank ihrer genre-sprengenden, hybriden Natur faszinieren die meisten Weill'schen Bühnenwerke auch heute noch, doch ihre Produktion stellt für viele traditionelle Institutionen eine Herausforderung dar. Weill nannte die ›Sieben Todsünden‹ ein »ballet chanté«, also ein gesungenes Ballett. Es sind dafür mindestens ein komplett besetztes Kammerorchester, ein Männerquartett, zwei Annas – eine Sängerin und eine Tänzerin – und bei szenischen Aufführungen weitere Schauspieler\*innen und Tänzer\*innen nötig. Diese Anforderungen stellen ein Opernensemble vor bestimmte Probleme, ein Tanzensemble vor völlig andere und Produktionen an Schauspielhäusern vor noch ganz andere. Deshalb finden inzwischen mehr halb-szenische Konzertaufführungen des Werkes statt als szenische und verwandeln das Ballett häufig in eine Art sinfonischen Liedzyklus.

Also dachten wir darüber nach, eine neue Orchestrierung des Stücks für nur fünfzehn Interpret\*innen in Auftrag zu geben, um den Theatern, Tanzensembles und Kammerensembles die Produktion des Stücks zu erleichtern. Weill selbst sagte einmal, ›Mahagonny‹ würde eine Instrumentierung für fünfzehn Interpret\*innen gut zu Gesicht stehen. Vor fünfundzwanzig Jahren sprach ich sowohl Hans Werner Henze als auch Luciano Berio darauf an, doch sie lehnten mit dem Einwand ab, die gesanglichen Anforderungen würden ein Theater trotzdem überfordern; ihrer Meinung nach gehörte ›Mahagonny‹ auf die Opernbühne. Deshalb fragte ich meinen Freund HK Gruber, Nali, ob man denn seiner Meinung nach mit den ›Sünden‹ so verfahren könne und ob er selbst daran interessiert wäre, das Stück umzuinstrumentieren.

**GF:** Ist es Zufall, dass die Instrumentierung für fünfzehn Spieler\*innen mit der von Schönbergs Kammer-sinfonie identisch ist?

**GUIDO FISCHER:** One of the works is Weill's ›Seven Deadly Sins‹ in the new version you initiated. What prompted you to have this work reworked?

**KIM H. KOWALKE:** The genre-bending, hybrid nature of the majority of Weill's stage works accounts for both their continuing fascination but also the challenges they present for production by many traditional institutions. Weill called ›Die Sieben Todsünden‹ a »ballet chanté«: a ballet with singing. It requires at least a full-size chamber orchestra, a male quartet, two Anna's – a singer and a dancer –, and, if staged, additional actors or dancers. These demands present one set of problems for an opera company, very different ones for a dance company, still others for productions in a Schauspielhaus. As a result, semi-staged concert performances of the work now outnumber staged performances and often transform the ballet into a type of »symphonic song cycle«.

Thus, the idea of commissioning a new orchestration of the piece for just 15 players was intended to make production of the piece by theaters, dance companies, and chamber ensembles more feasible. Weill himself once suggested that ›Mahagonny‹ could benefit from a re-orchestration for 15 players. 25 years ago I approached both Hans Werner Henze and Luciano Berio with that idea, but they declined because they said its vocal demands would still be beyond theaters; they believed Mahagonny belonged in the opera house. So I asked my friend HK (Nali) Gruber if he thought it could be done with the ›Sins‹ and might he himself be interested in re-orchestrating the piece.

**GF:** And is it a coincidence that the instrumentation for 15 instruments is identical to that of Schoenberg's Chamber Symphony?

**KK:** Nali and I decided on the 15-player instrumentation on a train from Salzburg to Vienna in August 2015. He had just conducted the Ensemble Modern and an all-star cast in a concert performance of ›Die Dreigroschenoper‹ at the Festival – as an »antidote« to an ill-received new 40-player orchestration by Martin Lowe for a fully staged production in the Felsenreitschule. So Nali and I both still had the EM players

# ENSEMBLE

**KK:** Nali und ich einigten uns im August 2015 im Zug von Salzburg nach Wien auf die fünfzehnstimmige Instrumentierung. Er hatte gerade das Ensemble Modern und eine Starbesetzung in einer konzertanten Aufführung der ›Dreigroschenoper‹ bei den Festspielen dirigiert – als »Kontrast« zu einer vierzigstimmigen Neuinstrumentierung von Martin Lowe für eine vollszenische Produktion in der Felsenreitschule, die schlecht ankam. Nali und ich hatten also noch die EM-Musiker\*innen im Ohr, als wir uns die ›Sünden‹ für ein kleineres Ensemble vorstellten. Soweit ich mich erinnern kann, dachte dabei keiner von uns beiden daran, dass Schönbergs Kammermusik Nr. 1 für fünfzehn Interpret\*innen geschrieben ist – wohl auch, weil ihre Instrumentierung eigentlich ganz anders ist als das, was wir für die ›Sünden‹ für nötig befunden hatten: Streichquintett, Flöte, zwei Klarinetten, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Gitarre beziehungsweise Banjo, Klavier und Pauken – beziehungsweise Schlagzeug. Gruber gewann schließlich seinen Kollegen und Freund Christian Muthspiel dafür, an der neuen Version mitzuarbeiten, die das Ensemble im September 2019 in Bonn uraufführte. Ihre erste Aufführung in New York gibt das Ensemble im Rahmen des ›Weimar Festival‹ in der Carnegie Hall im kommenden April.

**GF:** Wie würden Sie den Charakter dieser Version – auch im Vergleich zum Original – beschreiben?

**KK:** Keiner von uns beiden wollte eine »Reduktion« von Weills Originalpartitur. Wir brauchten eine Neuinstrumentierung, die es schafft – nun allerdings mit virtuoson Solist\*innen –, die charakteristischen Eigenschaften von Weills Klangwelt zu bewahren. Die neue Version ist wesentlich mehr zu einem »instrumentalen Paradestück« geworden als das Original, ohne dass jedoch auch nur eine Melodie, Gegenmelodie oder Harmonie verändert worden wäre. Sie ist kein »Arrangement«. Ich stelle mir immer vor, dass sie so ist, wie Weill sie selber für ein fünfzehnköpfiges Ensemble geschrieben hätte.

*in our ears as we re-imagined the ›Sins‹ for a smaller ensemble. I don't recall either of us recollecting that Schoenberg had scored his Chamber Symphony no. 1 for 15 players – probably because its actual instrumentation is quite different from what we decided would be needed for the ›Sins‹: string quintet; flute, 2 clarinets, bassoon, horn, trumpet, trombone, guitar/banjo, piano, timpani/percussion. Gruber eventually recruited his colleague and friend Christian Muthspiel to collaborate on the new version, which the Ensemble premiered in Bonn in September 2019. Their performance in Carnegie Hall's ›Weimar Festival‹ next April will be its first performance in New York.*

**GF:** How would you describe the character of this version, also in comparison to the original?

**KK:** Neither of us wanted a »reduction« of Weill's original score. What was needed would be a new orchestration that managed to preserve the characteristic qualities of Weill's sound-world but with virtuosic solo players. It became much more an »instrumental showpiece« than the original, but without altering a single melody, countermelody, or harmony. It's not an »arrangement«. I like to think it's what Weill himself would have written for an ensemble of fifteen.

**GF:** How can one perhaps hear that this version comes from the 21st century?

**KK:** One might, but only to a limited extent, because it still sounds remarkably like the Weill of the 1920s/30s. But the »sparseness« and »transparency« of the texture does convey a sense of the »post-modern« aesthetic one finds in some of John Adams, Steve Reich, and, of course, Gruber's own music. I like to think of it as particularly post-Frankenstein!! – Nali's often performed ›pan-demonium‹ from the 1970s.

**GF:** Could you perhaps briefly say something about Weill's relationship to the three other composers played, Arnold Schoenberg, Erich Wolfgang Korngold and Paul Hindemith?

**KK:** Before entering Ferruccio Busoni's master class in Berlin, Weill hoped to study with Schoenberg in Vienna. Weill was working on his ›Sinfonie in

**GF:** Lässt sich beim Hören eventuell erkennen, dass diese Version aus dem 21. Jahrhundert ist – und wenn ja, woran?

**KK:** Es ist vielleicht herauszuhören, aber nur bis zu einem gewissen Grad, denn es klingt noch erstaunlich nach dem Weill der 1920er bis 1930er Jahre. Die »Ökonomie« und »Transparenz« der Textur schaffen jedoch eine Anmutung »postmoderner« Ästhetik, wie man sie von einigen Stücken von John Adams, Steve Reich und natürlich von Grubers eigener Musik her kennt. Ich assoziiere es vor allem mit der Zeit nach ›Frankenstein!!‹ – Nalis viel gespieltes ›Pandämonium‹ aus den 1970er Jahren.

**GF:** Könnten Sie vielleicht kurz etwas zu Weills Verhältnis zu den drei anderen gespielten Komponisten – Arnold Schönberg, Erich Wolfgang Korngold und Paul Hindemith – sagen?

**KK:** Bevor Weill Ferruccio Busonis Kompositionsklasse in Berlin besuchte, wollte er eigentlich bei Schönberg in Wien studieren. Weill arbeitete damals gerade an seiner ›Sinfonie in einem Satz‹, die strukturell, harmonisch und ästhetisch einige Ähnlichkeit mit Schönbergs atonalen Kompositionen aufweist, vor allem mit dessen erster Kammermusik. Doch fehlte Weill das Geld, nach Wien umzusiedeln – was sicher letztlich das Beste war. Als nämlich Schönberg später einmal in seiner Meisterklasse in Berlin hörte, wie Marc Blitzstein Ausschnitte aus der ›Dreigroschenoper‹ spielte, bemerkte er: »Franz Lehár – ja, Kurt Weill – nein. Seine Musik ist diejenige auf der Welt, an der ich nicht die geringsten Qualitäten entdecken kann.«

Es gibt heutzutage keine Belege mehr dafür, dass Weill Korngolds Musik kannte, bevor beide in den 1930er und 40er Jahren in Hollywood arbeiteten – Weill übrigens nur sporadisch und meist nicht ganz glücklich. Ihre Wege kreuzten sich dort gelegentlich im Zirkel der Reinhardts. Weill schilderte Lotte Lenya 1937, er sei nach einem Konzert von Otto Klemperer in Los Angeles hinter der Bühne gewesen und im Greenroom »dem gealterten Wunderkind Korngold« begegnet.

*einem Satz« at the time, which structurally, harmonically, and aesthetically evinces some familiarity with Schoenberg's atonal compositions, in particular, the first Chamber Symphony. But Weill didn't have the financial resources to move to Vienna, which probably turned out for the best. When Schoenberg later heard Marc Blitzstein playing snippets of the ›Dreigroschenoper‹ in his master class in Berlin, his response was »Lehar, yes. Weill, no. I can find no quality in his music whatsoever«.*

*There is no surviving evidence that Weill was familiar with Korngold's music prior to their both working in Hollywood in the 1930s and 40s – in Weill's case, only sporadically and unhappily. Their paths crossed occasionally within Reinhardt's circle there. Weill reported to Lenya in 1937 that he had gone backstage after a Otto Klemperer concert in Los Angeles and encountered in the greenroom »the wunderkind Korngold grown old«.*

*Weill's relationship with Hindemith was more complicated and respectful. Hindemith was five years older, so he had a head start on Weill after the war. During the 1920s they played competitive games of professional leapfrog and one-up-man's-ship, particularly with their chamber and concert works. In the theater Weill quickly eclipsed Hindemith's successful early expressionist one-act operas with his own debut one-act, ›Der Protagonist‹ (1926), and then followed, of course, with a string of groundbreaking collaborations with Brecht. One, the radio cantata ›Der Lindberghflug‹ (1929) started out as collaborative musical setting for Baden-Baden, with Hindemith and Weill composing alternate movements. But it was not a happy threesome: Hindemith withdrew his contribution and Weill set the whole of Brecht's text independently. They were probably most aesthetically aligned in the early 20s, when both were embracing the influence of American popular dance idioms, so-called »jazz«. Weill's first exposure to an international public occurred with the premiere of his op. 8 String Quartet during Frankfurt's ›Kammermusikwoche‹ in June 1923. It was performed by Hindemith's quartet. The festival*

Weills Verhältnis zu Hindemith war komplexer und mehr von Respekt geprägt. Hindemith war fünf Jahre älter – er war also Weill nach Kriegsende ein Stück voraus. In den 1920er Jahren lieferten sich beide Komponisten insbesondere mit ihren Kammermusik- und Konzertstücken einen spielerischen Wettlauf. Am Theater stellte Weill schnell Hindemiths erfolgreiche frühe expressionistische Operneinakter mit seinem eigenen ersten Einakter ›Der Protagonist‹ (1926) in den Schatten. Es folgte bekanntlich eine Serie von wegweisenden Kooperationen mit Brecht. Eine davon, die Radiokantate ›Der Lindberghflug‹ (1929), begann zunächst als eine gemeinsame Vertonung für Baden-Baden; Hindemith und Weill komponierten abwechselnd je einen Satz. Doch kam es nicht zu einem harmonischen Dreiklang: Hindemith zog seinen Beitrag zurück, und Weill vertonte anschließend den gesamten Brecht-Text allein.

Ästhetisch dürften sich beide am engsten in den frühen 1920ern angenähert haben, als sie den Einfluss populärer amerikanischer Tanzidome, den sogenannten »Jazz«, aufgriffen. Weills erster Kontakt mit einem internationalen Publikum war die Uraufführung seines Streichquartetts op. 8 während der Frankfurter ›Kammermusikwoche‹ im Juni 1923. Aufgeführt wurde es von Hindemiths Quartett. Auf dem Festival fand auch die deutsche Erstaufführung von ›L'histoire du soldat‹ statt, bei der Hindemith die Sologeige spielte und seine eigene Kammermusik Nr. 2 für Bläserquintett aufführte. Noch ganz ohne die Ironie, die sein weiterer Werdegang bald verlangen würde, kommentierte Weill gegenüber Busoni: »Ich fürchte, dass Hindemith schon etwas zu tief in das Land des Foxtrotts hineingetanz ist.« Der Auslöser von Weills Kommentar könnte das ›Finale 1921‹ der Kammermusik Nr. 2 gewesen sein. Doch Hindemith verließ das besagte Land schnell wieder, wohingegen Weill sich dem »Amerikanismus« in der Musik als »denkbar zukunftsrelevanten internationalen Volksmusik« öffnete. Obwohl sich beide in den 1940ern in den USA geografisch relativ nahe waren,

*also included the German premiere of ›L'histoire du soldat‹ with Hindemith playing the solo violin part, as well as his own Kammermusik Nr. 2 for wind quintet. Without the irony his own evolution would soon demand, Weill reported to Busoni: »I'm afraid that Hindemith has already danced himself a bit too far into the land of the foxtrot.« Weill's comment may well have been provoked by the ›Finale 1921‹ of the Kammermusik Nr. 2. But Hindemith would quickly retreat, while Weill embraced musical »Amerikanismus« as an »international folk music of highest consequence«. Despite their relative geographical proximity in America in the 1940s, there is no evidence of renewed contact between the two. In fact, Weill's only European composer friend was Darius Milhaud.*

**GF:** You have been working with the Ensemble Modern and HK Gruber for a long time. What particularly distinguishes these musicians when they play Kurt Weill?

**KK:** Yes, for more than three decades now. Nali and I both view David Drew, the great Weill expert, as our mentor. David brought the three of us together in the 80s, and we collaborated on many projects. Some of the most important ones involved the Ensemble Modern, including premiere recordings of several works. I've had the privilege of sitting in on Nali's rehearsals with the Ensemble Modern on several occasions. There is something very special about the encounter of an ensemble specializing in new music with a composer/conductor whose roots are deeply embedded in the music of Weill and Hanns Eisler. That combination seems to reinvent the »cutting edge« of this repertory, bringing to it the same chemistry of precision and idiomatic performance that EM players might accord a new work by Nali himself. I think some members of the EM at first thought »on the page, this doesn't look very difficult«. Then Nali demanded the sort of dramatic and musical subtleties one must bring to Mozart, Weill's beloved compositional idol. Over time the Ensemble has developed into a model ensemble for performing Weill.

lässt sich kein erneuter Kontakt der beiden belegen. Tatsächlich war Darius Milhaud der einzige mit Weill befreundete europäische Komponist.

**GF:** Sie haben lange mit dem Ensemble Modern und HK Gruber zusammengearbeitet. Was zeichnet diese Musiker\*innen ganz besonders aus, wenn sie Kurt Weill spielen?

**KK:** Ja, es sind inzwischen über dreißig Jahre. Nali und ich betrachten David Drew, den großen Weill-Experten, als unseren Mentor. David brachte uns in den 1980ern zusammen, und wir haben bei vielen Projekten zusammengearbeitet. Einige der wichtigsten realisierten wir mit dem Ensemble Modern, darunter Ersteinspielungen mehrerer Werke. Ich durfte mehrmals bei Nalis Proben mit dem Ensemble Modern dabei sein. Es hat etwas ganz Besonderes, wenn ein auf Neue Musik spezialisiertes Ensemble einem Komponisten und Dirigenten begegnet, der tief in der Musik von Weill und Hanns Eisler verwurzelt ist. Diese Kombination scheint das Avantgardistische dieser Musik neu zu erfinden, verleiht ihr durch Präzision und idiomatischen Vortrag dieselbe faszinierende Wirkung, welche die EM-Musiker\*innen auch einem neuen Werk von Nali selbst verleihen würden. Ich schätze, einige Mitglieder des EM dachten anfangs: »Auf dem Papier sieht das aber nicht so schwierig aus.« Dann forderte Nali die Art von dramatischer und musikalischer Feinsinnigkeit, die man auch Weills Komponistenidol Mozart entgegenbringen muss. Im Laufe der Zeit hat sich das Ensemble zu einem beispielhaften Ensemble für Weill-Aufführungen entwickelt.

**GF:** Zum Schluss noch drei persönliche Fragen: Wann hat Sie Weills Musik zum ersten Mal gepackt – und welches Stück war es?

**KK:** Um es mit einem Song von Weill und Alan Jay Lerner zu sagen: »I remember it well« – ich erinnere mich gut daran: Es war im Frühjahr 1972, ich war im ersten Studienjahr des Graduiertenstudiums der Musikwissenschaften in Yale. Ich kam am Yale Repertory Theatre vorbei und hörte

**GF:** Finally, three personal questions: When did Weill's music first grab you – and with which piece?

**KK:** To quote a song by Weill and Alan Jay Lerner: »I remember it well.« It was spring 1972, my first year in graduate school studying musicology at Yale. I was walking past the Yale Repertory Theatre and heard intriguing sounds coming out of the converted church where the company performed. I slipped into the back row, transfixed as they worked on a double bill of »Mahagonny Songspiel« and »Seven Deadly Sins«. (I'm sure at that moment I wouldn't have connected what I was hearing to Bobby Darin's »Mack the Knife«, which of course everyone knew.) Then and there I decided I wanted to do a doctoral dissertation on this little known composer. For more than half a century I guess I've been sitting in theaters and concert halls around the globe, still captivated by the sonic world of Kurt Weill.

**GF:** What is your lonely island piece by Weill today?

**KK:** Weill would have shuddered at the thought that his music would ever be consigned to the »splendid isolation« of a desert island. But, if pressed, I would insist on two pieces: Stage work: »Der Silbersee«, which contains some of the most beautiful music he's written. Orchestral: Mvt. II »Largo« from »Fantaisie symphonique« (Symphony no. 2), which Nali has just recorded brilliantly with the Swedish Chamber Orchestra.

**GF:** And which work would you recommend to someone, who knows only the »Mack the Knife« Weill?

**KK:** »Die Bürgschaft«, his masterful three-act opera from 1932, wiped from the stage by the Nazis after just three productions. Lenya told Weill a year later that she »longed to hear »Bürgschaft« again – it would be like a purifying bath in the River Jordan or the Ganges«. Ninety years later, its final fatalistic pronouncement could have been written yesterday, so powerfully does it speak to our own time: »Everything is governed by one rule only: the rule of money, the rule of power.« It cries out for production today.

faszinierende Klänge aus der umgenutzten Kirche dringen, in der das Ensemble spielte. Ich schlich mich in die letzte Reihe und war völlig überwältigt: Sie arbeiteten an einem Konzertprogramm mit dem »Mahagonny Songspiel« und den »Sieben Todsünden«. (Was ich hörte, hätte ich in dem Moment sicher nicht mit Bobby Darin's »Mack the Knife« in Verbindung gebracht, das natürlich jeder kannte.) Ich beschloss auf der Stelle, eine Doktorarbeit über diesen wenig bekannten Komponisten zu schreiben. Gut fünfzig Jahre sitze ich nun schon in Bühnenhäusern und Konzertsälen in aller Welt und ich bin immer noch von Kurt Weills Klangwelt fasziniert.

**GF:** Welches wäre heute Ihr Weill-Stück für die einsame Insel?

**KK:** Weill hätte es bei dem Gedanken, seine Musik könnte je in die Splendid Isolation einer einsamen Insel verbannt werden, sicher geschauert. Doch vor die Frage gestellt, würde ich zwei Stücke sehr empfehlen: Als Bühnenwerk »Der Silbersee«, in dem ein paar der schönsten Melodien vorkommen, die Weill geschrieben hat. Als Orchesterwerk den 2. Satz, »Largo«, aus der »Symphonische Fantaisie« (Sinfonie Nr. 2), die Nali kürzlich brillant mit dem Swedish Chamber Orchestra aufgenommen hat.

**GF:** Und welches Werk würden Sie denjenigen empfehlen, die nur den »Mackie Messer«-Weill kennen?

**KK:** »Die Bürgschaft«, seine meisterhafte Oper in drei Akten von 1932, welche die Nazis nach nur drei Inszenierungen von den Bühnen verbannten. Lotte Lenya sagte ein Jahr später zu Weill, sie »sehne sich danach, »Bürgschaft« wieder zu hören – es wäre wie ein reinigendes Bad im Jordan oder Ganges«. Zwar sind neunzig Jahre vergangen, doch der fatalistische Ausspruch am Ende könnte gestern geschrieben sein, so frappierend relevant ist er auch für unsere Zeit: »Alles vollzieht sich nach einem Gesetz, dem Gesetz des Geldes, dem Gesetz der Macht.« »Die Bürgschaft« schreit heutzutage förmlich nach einer Inszenierung.



Uraufführung »Die Sieben Todsünden« in der Ensemblefassung von Christian Muthspiel und HK Gruber beim Beethovenfest Bonn, 2019

## TERMINE

### Tanz am Abgrund

11.03.2024, 20 Uhr, Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

09.04.2024, 19.30 Uhr, Houston, The Hobby Center for the Performing Arts, Zilkha Hall  
12.04.2024, 19.30 Uhr, New York City, Carnegie Hall, Zankel Hall

Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1 für zwölf Solo-Instrumente op. 24 (1922)

Erich Wolfgang Korngold: Suite aus »Viel Lärmen um Nichts« (1921)

Arnold Schönberg: Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34 (Fassung für Kammerensemble von Johannes Schöllhorn) (1930/93)

Kurt Weill: Die Sieben Todsünden – Ensemblefassung für 15 Spieler von Christian Muthspiel und HK Gruber (1933/2018)

Ensemble Modern | amarcord Vokalquartett | Wallis Giunta Mezzosopran | HK Gruber Dirigent  
Mit freundlicher Unterstützung der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.

### Composer's Chair: Tania León

13.04.2024, 19.30 Uhr, New York City, Carnegie Hall, Zankel Hall

Tania León: Indígena (1991)

Conlon Nancarrow: Study No. 7 – Kammermusik-Transkription von Yvar Mikhashoff unter Mitarbeit von Charles Schwobel (1989)

Andile Khumalo: Invisible Self für Klavier und großes Ensemble (2020)

Conlon Nancarrow: Study No. 6 – Kammermusik-Transkription von Yvar Mikhashoff unter Mitarbeit von Charles Schwobel

Christopher Trapani: no window without a wall (2022)

Conlon Nancarrow: Study No. 12, Spanish – Kammermusik-Transkription von Yvar Mikhashoff unter Mitarbeit von Charles Schwobel (1950/1987)

Tania León: Rítmicas für Kammerorchester (2019)

Ensemble Modern | Ueli Wiget Klavier

Stefan Asbury Dirigent

Mit freundlicher Unterstützung der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.

NICHT  
WÄHRE  
JA  
ANN

Saar Berger in conversation with Wolfgang Sandner

Saar Berger im Gespräch mit Wolfgang Sandner

# SAAR

# BERGER ZUM

# ABSCHIED

Ensemble Modern & Dresden Frankfurt Dance Company, Jan Bang: With these hands, 2021

**WOLFGANG SANDNER:** Herr Berger, Sie verlassen im Januar 2024 das Ensemble Modern nach sechzehn Jahren. Gehen Sie mit einem weinenden und einem lachenden Auge?

**SAAR BERGER:** Ich gehe voller Emotionen. Ich habe in den sechzehn Jahren als Mitglied des Ensemble Modern so viel Schönes erlebt, so viel bekommen und war an so vielen Ereignissen beteiligt. Für mich war das keine leichte Entscheidung.

**ws:** Was hat letztlich den Ausschlag für Ihre Entscheidung gegeben?

**sb:** Die Entscheidung hängt mit der Berufung auf die Professorenstelle an der Musikhochschule in Trossingen im Jahr 2019 zusammen. Ich liebe das Unterrichten sehr und betätige mich auch schon lange Jahre pädagogisch, im Rahmen der Internationalen Ensemble Modern Akademie, aber auch privat, bei vielen Meisterkursen und Festivals. Das wollte ich weiterentwickeln, und dafür hatte ich die volle Unterstützung meiner Kolleginnen und Kollegen sowie dem Management des Ensemble Modern, die mir eine Art temporären Sonderstatus für drei Jahre eingeräumt haben. In dieser Zeit konnte ich flexibler arbeiten und mich mehr auf die Arbeit in Trossingen konzentrieren, wo ich drei Jahre Probezeit hatte.

Mein Wunsch wäre natürlich gewesen, in Zukunft beides zu machen. Aber bei einer Vollmitgliedschaft im Ensemble Modern geht das nicht, eine volle Lehrtätigkeit mit zu übernehmen.

**ws:** Werden Sie neben Ihrer Professorenstelle in Trossingen noch Zeit haben, solistisch zu spielen, vielleicht auch beim Ensemble Modern gelegentlich weiter mitwirken? Wie sieht in dieser Hinsicht Ihre Zukunft aus?

**sb:** Ja, neben der Arbeit als Hornlehrer in Trossingen bleibt mir das Horn selbst immer wichtig. Ohne Horn kann ich nicht sein. Auch wenn es keine Dienste, Projekte oder Proben gab, war ich immer in der Schwedlerstraße und habe geübt,

**WOLFGANG SANDNER:** Mr Berger, you are leaving Ensemble Modern in January 2024 after sixteen years. Are you leaving with mixed feelings?

**SAAR BERGER:** I'm leaving full of emotions. In my sixteen years as a member of Ensemble Modern, I have experienced so many wonderful moments, gained so much, and been a part of so many events. It was not an easy decision for me.

**ws:** What ultimately influenced your decision?

**sb:** The decision had to do with my appointment as a professor at the Trossingen University of Music in 2019. I absolutely love teaching and have been active as a pedagogue for many years as part of the International Ensemble Modern Academy, but also privately, at various masterclasses and festivals. I wanted to pursue this further and had the full support of my colleagues and the management of Ensemble Modern, who granted me a kind of temporary special status for three years. During this time I was able to work more flexibly and concentrate more on the work in Trossingen, where I had a three-year probationary period. Of course, I would have liked to do both in the future. But being a full member of Ensemble Modern doesn't allow for a full-time teaching position.

**ws:** Parallel to your professorship in Trossingen, will you still have time to play as a soloist and perhaps continue to play with Ensemble Modern from time to time? What does your future look like in this respect?

**sb:** Yes, in addition to my work as a horn teacher in Trossingen, the horn itself will always be important to me. I can't do without it. Even when there were no concerts, projects or rehearsals, I was always in Schwedlerstraße, practising alone until late at night and early in the morning. That was my secret office time. I was always curious about new developments, new repertoire, and that will never change. Maybe I'll

für mich alleine, bis spät nachts und morgens. Das war meine geheime Dienstzeit. Ich war immer neugierig auf neue Entwicklungen, neues Repertoire, und das wird auch so bleiben. Vielleicht werde ich sogar mehr Zeit haben für meine Leidenschaft, das Solorepertoire weiterzuentwickeln, Aufträge zu vergeben. Das Ensemble Modern zu verlassen, betrübt mich natürlich sehr. Es ist eine fantastische Gruppe, und ich liebe sie sehr. Ich bin glücklich, dass wir im März ein Abschiedskonzert planen – mit meinen Kolleginnen und Kollegen vom Ensemble Modern sowie Hornistinnen und Hornisten der Internationalen Ensemble Modern Akademie, die über die Jahre bei mir studiert haben.

**ws:** Mittlerweile sind Sie seit fast zwanzig Jahren in Deutschland. Sie hätten ja damals die Möglichkeit gehabt, mit einem Stipendium nach Amerika zu gehen, zum Beispiel an die Juilliard School. Sie haben sich aber für Deutschland entschieden. Aus musikalischen Gründen?

**sb:** Ja. Ich war verliebt in diesen deutschen Klang, die ganze musikalische Geschichte hier in Deutschland. Deshalb habe ich in Berlin und Frankfurt studiert, bin so lange schon beim Ensemble Modern und auch Teil dieser Kultur und dieses Musiksystems geworden. Mit der Lehrtätigkeit kann ich das fortführen: Dinge weiterentwickeln, mit neuer musikalischer Sprache, neuen Stücken, neuen Menschen.

**ws:** Erinnern Sie sich noch an das erste Projekt mit dem Ensemble Modern?

**sb:** Als ich hierherkam, im Jahr 2006 zu meiner Probezeit, war mein erstes Projekt eine Tournee mit George Benjamin. Damals wusste ich noch nicht, ob ich hier meinen Platz finden würde. Die Herausforderungen und Schwierigkeiten waren enorm. In einer kleinen Gruppe wie dieser muss alles stimmen. Ich wusste nicht, ob ich überhaupt in die Gruppe passe. Das war ein großes Fragezeichen für mich.

# SAAR BERGER BIDS FAREWELL

*even have more time for my passion, expanding the solo repertoire and commissioning new works. Needless to say, I am very sad to leave Ensemble Modern. It's a fantastic group and I love it dearly. I am happy that we are planning a farewell concert in March with my colleagues from Ensemble Modern and horn players from the International Ensemble Modern Academy who have studied with me over the years.*

**ws:** *You have been in Germany for almost twenty years now. Back then you had the opportunity to go to the USA on a scholarship, for example to Juilliard. But you chose to stay in Germany. Was it for musical reasons?*

**sb:** *Yes. I was in love with the German sound, the entire musical history here in Germany. That's why I studied in Berlin and Frankfurt, why I've been with Ensemble Modern for so long and why I've become part of this culture and this musical system. I can continue that by teaching: developing things further, with a new musical language, new pieces, new people.*

**ws:** *Do you still remember your first project with Ensemble Modern?*

**sb:** *When I first came to Ensemble Modern in 2006 for my probationary period, my first project was a tour with George Benjamin. At the time I didn't know if I would fit in. There were many challenges and obstacles. In a small group like this, everything has to click. I had no idea if I'd even suit the group. That was a big question mark for me.*

**ws:** *When you joined, Ensemble Modern had already been around for over twenty years and had become one of the most important ensembles for contemporary music, although the term »contemporary« was interpreted very broadly. How do you see the development of the ensemble? Is it a continuum, maintaining a consistently high standard? What has changed?*

**ws:** *Als Sie hierherkamen, hatte das Ensemble Modern schon mehr als zwanzig Jahre existiert und war zu einem der wichtigsten Ensembles für zeitgenössische Musik geworden, wobei der Begriff des Zeitgenössischen sehr weit gefasst war. Wie sehen Sie die Entwicklung des Ensembles? Ist es ein Kontinuum, gleichbleibend auf hohem Niveau? Was hat sich verändert?*

**sb:** *Das Ensemble hat sich eigentlich immer weiterentwickelt. Es wird immer voller Feuer und mit Begeisterung musiziert. Bemerkenswert ist die Ausdauer der Gruppe, die Offenheit, die Individualität, die Zusammenarbeit unterschiedlicher Generationen. Hier gibt es unglaublich viel Erfahrung, Ideen, Reflexionen, auch bei den Jüngeren, die Frische und neue Kraft einbringen. Was ich großartig finde, ist der Respekt voreinander. Aber das Wichtigste sind die Menschen. Es geht nicht nur darum, dass du gut spielen kannst, technisch etwas machen kannst. Die Gespräche, die Gesellschaftsversammlungen, das macht die Existenz der Gruppe aus. Man ist ja sehr involviert als Mitglied des Ensemble Modern. So war ich zum Beispiel auch vier oder fünf Jahre im Vorstand, der alljährlich neu gewählt wird. Alle, auch unser Künstlerisches Management, das Büro, sind unglaublich wach und füreinander da. Auch das bringt eine Art von Kontinuität und Kraft ins Ensemble. Die Gruppe kann Änderungen vornehmen, jeden Tag, kann eine Entscheidung treffen, kann das Klima, die Gefühle, alles ändern. Man entscheidet immer gemeinsam. Ich finde das faszinierend.*

**ws:** *Sie erhielten zu Beginn in Frankfurt zwei Probejahre, und Sie waren sich nicht sicher, ob Sie zum Ensemble passen würden. Ich könnte mir vorstellen, dass man als Novize in einem solchen Ensemble von Individualisten einen Mentor braucht, jemanden, der ein Vorbild ist, sei es menschlich, sei es in seinem Arbeitsstil, sei es musikalisch. Gab es so jemanden für Sie?*

**sb:** *The ensemble has never really been at a standstill in terms of development. The way of making music has always maintained its fire and enthusiasm. The perseverance, openness, individuality and cooperation of the group across generations is remarkable. There is such an incredible wealth of experience, ideas and reflective thinking going on, also among the younger members, who bring new energy and vitality with them. What I find great is the respect for one another. But most importantly, it's about the people. It is not just about being able to play well, being technically competent. The conversations, the social gatherings, that's what makes the group what it is. You are very involved as a member of Ensemble Modern. For example, for four or five years I was on the board, which is elected every year. Everyone, including our artistic management, the office, is unbelievably aware and there for each other. This also lends a sense of continuity and strength to the ensemble. The group is free to make changes, day by day, to make a decision, to change the atmosphere, the feelings, everything. Decisions are always made collectively. I find that fascinating.*

**ws:** *You started in Frankfurt with a two-year probationary period, and you weren't sure if you would fit into the ensemble. I could imagine that as a novice in such an ensemble of individualists you would need a mentor, someone who could serve as a role model, whether on a personal level, in terms of working style or musically. Did you have anyone like that?*

**sb:** *I can call the whole group a mentor. As mentioned, everyone is so different and individual with their thoughts and feelings. I learned something from everyone. That doesn't mean everything was perfect. There is no such thing as perfection. But even in good and bad moments, there is dialogue going on. Being open can resolve issues very quickly. I have only ever benefited from this kind of teamwork.*

**sb:** *Da kann ich die ganze Gruppe als Mentor nennen. Wie gesagt, jeder ist auch sehr anders und sehr individuell mit seinen Gedanken und Gefühlen. Ich habe von jedem etwas gelernt. Das soll aber nicht so klingen, als sei immer alles perfekt gewesen. Es gibt keine Perfektion. Aber auch in guten und schlechten Momenten gibt es hier einen Austausch. Offenheit löst Probleme sehr schnell. Von dieser Art der Zusammenarbeit habe ich nur profitiert.*

**ws:** *Es gab in all den Jahren immer wieder neue Projekte mit dem Ensemble Modern. Welche davon waren für Sie von besonderer Bedeutung, haben einen bleibenden Eindruck hinterlassen?*

**sb:** *Es gab sehr viele und auch sehr unterschiedliche, mit kleiner Besetzung oder großem Orchester, Kammermusik und auch Soloprojekte. Ganz allein auf der Bühne zu stehen, mag ich am meisten. Als junger Hornist oder Student hatte ich immer ein wenig Angst davor, ich wusste nicht, ob ich mich auf der Bühne richtig bewegen kann. Heute liebe ich das sehr, auf der Bühne allein zu sein und etwas mitteilen zu können, mit dem Publikum zu kommunizieren.*

**ws:** *Man kann sich da als Solist auch nicht hinter dem Klang anderer Musiker verstecken ...*

**sb:** *... genau. Das ist natürlich eine Herausforderung. Und so etwas gibt es für jeden in der Gruppe. Aber Projekte zu erarbeiten, mit Jörg Widmann oder Heinz Holliger, ist etwas Besonderes. Oder die Uraufführung von Yann Robins »Doppelgänger Concerto No. 2« für zwei Hörner und Ensemble kürzlich in der Philharmonie Essen, das war eine der letzten Solotätigkeiten mit dem Ensemble als Mitglied. Ich war so glücklich, fasziniert von diesem neuen Stück, und wieder so stolz, es mit der Gruppe zu spielen. Ein großartiges Stück, sehr virtuos. Es gibt so viele fantastische Projekte, die ich nie vergessen werde: auch mit unserer Blechbläsergruppe,*

**ws:** *Over the years there have been many new projects with Ensemble Modern. Which of them were particularly important to you, which left a lasting impression?*

**sb:** *There have been many, and they have all been very different, with small ensembles or large orchestras, chamber music and also solo projects. What I like most is being on stage all by myself. As a young horn player or student, I was always a little afraid of that. I didn't know if I could move properly on stage. Now I really love being on stage by myself and being able to communicate and interact with the audience.*

**ws:** *As a soloist, you can't hide behind the sound of other musicians ...*

**sb:** *... exactly. It's a challenge, for sure. And there's something like that for everyone in the group. But working on projects with Jörg Widmann or Heinz Holliger is really something special. Or the world premiere of Yann Robin's »Doppelgänger Concerto No. 2« for two horns and ensemble just recently at the Philharmonie in Essen, which was one of my last solo activities as a member of the ensemble. I was so happy, so fascinated by this new piece, and again so proud to play it with the group. It's a great work, very virtuosic. There are so many fantastic projects that I will never forget: also with our brass group, with Valentin Garvie at that time, with Uwe Dierksen and Sava Stoianov, the double CD »Calls, Studies & Games«. And then there were the radio and video productions. I loved all these projects so much.*

**ws:** *I would like to talk briefly about the audience, which has always found it very difficult to embrace new music. Do you feel that something has changed, that contemporary music is more accepted?*

**sb:** *I think the public has become more open. As musicians, we have more to offer the audience ...*

## ›TRANSFORMING NOW‹

in der Kölner Philharmonie

## ›TRANSFORMING NOW‹

at the Kölner Philharmonie



Jazz trifft auf Neue Musik, notierte auf improvisierte Momente, Ost auf West. Bei ›transforming now‹ begegnen sich der Pianist Florian Weber, der libanesische Sänger Rabih Lahoud und sechs Mitglieder des Ensemble Modern. Erstmals wurde das Programm 2021 beim Festival ›This Is Not Lebanon‹ in Frankfurt am Main realisiert, außerdem im vergangenen Sommer beim ›Morgenland Festival‹ in Osnabrück. Nun folgt am 6. Januar 2024 die Kölner Philharmonie, wo das Ensemble Modern mit einem »alternativen Neujahrskonzert« zum nunmehr vierten Mal am Dreikönigstag auftritt. »Vordergründig werden die Musik-Alchemisten vom Ensemble Modern mit arabisch anmutenden Tönen konfrontiert – und umgekehrt. Dazu kommen die Ideen eines begnadeten Jazzmusikers, der es liebt, komplexe Strukturen zu schaffen, die gleichzeitig größtmögliche Freiheit einräumen«, so Ralf Döring in der ›Osnabrücker Zeitung«. Es ist eine Folge von Stücken, die komponierte Strukturen mit improvisierter Spontaneität verbinden, das strukturelle Gerüst hat dabei Florian Weber geschaffen. Rabih Lahoud, ein vielfach ausgezeichnete Künstler, der vorgegebene Genres nicht nur mit seiner Band MASAA hinterfragt und neu denkt, »steuert«, so Ralf Döring weiter, »die libanesischen Einflüsse bei, vom Jugendgedicht, das schwärmerisch die Schönheit des Meeres preist, bis zu den Tonsystemen und Ordnungsprinzipien der arabischen Musik. Da gibt es Töne, die zwischen den Stühlen unserer gewohnten musikalischen Welt sitzen, und eine Struktur, die erst einen spirituellen Rahmen schafft, bevor die Stimmung sich aufschwingt bis zur Eskalation.« ›transforming now‹ demonstriert die kreative Kraft der Improvisation, einer formenden Energie, wie sie auch im Leben freigesetzt wird – und dem Alltag wie zwischenmenschlichen Beziehungen eine lebendige Gestalt verleiht.

→ DETAILS: KONZERTKALENDER

*Jazz meets new music, notation meets improvisation, East meets West. ›transforming now‹ brings together pianist Florian Weber, Lebanese singer Rabih Lahoud and six members of the Ensemble Modern. The programme was first performed in 2021 at the ›This Is Not Lebanon‹ festival in Frankfurt am Main and again last summer at the ›Morgenland Festival‹ in Osnabrück. The next stop will be the Kölner Philharmonie on January 6, 2024, where the Ensemble Modern will appear for what is now the fourth time on the day of Epiphany with an »alternative New Year's concert«. »The musical alchemists of Ensemble Modern are confronted first and foremost with sounds reminiscent of the Arabic world – and vice versa. This is enhanced by the ideas of a gifted jazz musician who loves to create complex structures that also allow for maximum freedom«, writes Ralf Döring in the ›Osnabrücker Zeitung‹ newspaper. It is a series of pieces in which composed structures and improvised spontaneity merge within a structural framework created by Florian Weber. Rabih Lahoud, an award-winning artist who questions and redefines predetermined genres not only with his band MASAA, »brings Lebanese influences to the table«, continues Ralf Döring, »from youthful poetry that extols the beauty of the sea to the tonal systems and structural principles of Arabic music. There are sounds here that lie between the pillars of our familiar musical world, and a structure that first creates a spiritual setting before the mood surges to the point of escalation.« ›transforming now‹ demonstrates the creative power of improvisation, a formative energy that is also unleashed in life – lending a dynamic shape to both interpersonal relationships and everyday existence.*

→ DETAILS: CONCERT CALENDAR

›transforming now‹  
beim Morgenland Festival  
Osnabrück, 2023

mit Valentin Garvie damals, mit Uwe Dierksen und Sava Stoianov, die Doppel-CD ›Calls, Studies & Games‹. Dann die Radio- oder Videoproduktionen. All diese Projekte habe ich sehr geliebt.

**WS:** Ich möchte noch kurz auf das Publikum zu sprechen kommen, das sich lange sehr schwergetan hat mit der Neuen Musik. Haben Sie das Gefühl, dass sich in dieser Hinsicht etwas verändert hat, aktuelle Musik mehr akzeptiert wird?

**SB:** Ich glaube, dass das Publikum offener geworden ist. Wir als Musikerinnen und Musiker bieten dem Publikum auch mehr an ...

**WS:** ... und sorgen damit auch dafür, dass die Menschen offener für Neue Musik geworden sind?

**SB:** Ja, das glaube ich wirklich. Wir mit dem Ensemble bieten da enorm viel an und sind sehr vielseitig in unseren Möglichkeiten, mit Film und mit Tanz, mit Improvisation und Jazz, in großer und kleiner Besetzung, mit und ohne Gesang, mit und ohne Stimme, mit Texten und Literatur aus verschiedenen Epochen. Wir berühren damit unterschiedlichste Zielgruppen. Das ist unglaublich wichtig. Aber die Menschen sind selbst offener geworden, wollen mehr. Es gibt viele Orchester auf der ganzen Welt, bei denen Neue Musik selbstverständlich geworden ist. Und mit Musik kann man die Menschen berühren, auch ohne dieselbe Sprache zu sprechen. Ich glaube, das Angebot war noch nie so stark und aktiv wie heute. Und dieses Angebot hat etwas Mitreisendes, wie ein schöner Flow, in den man sich begibt. Da geht es nicht um Neue Musik oder Klassik, sondern um eine Klangreise. Wir schaffen dafür die Möglichkeiten, dass die Menschen wissen, dass das alles existiert und dass das alles für sie da ist. Und jeder kann selbst entscheiden: Mag ich es oder mag ich es nicht.

**WS:** ... and as a result have ensured that people are more open to new music?

**SB:** Yes, I really think so. We and the ensemble offer a great deal and are very versatile in our possibilities, with film and dance, with improvisation and jazz, in large and small ensembles, with and without singers, with and without voices, with texts and literature from different eras. We reach a wide variety of target audiences. That is incredibly important. But people themselves have become more open and want more. There are many orchestras around the world that have adopted new music as a matter of course. And you can influence people through music, even without speaking the same language. I think that the range of what is on offer has never been as strong and as active as it is today. And there is something about this offer that is captivating, like a beautiful flow that you can get into. It's not about new music or classical music, it's about a sonic journey. We are creating opportunities for people to realise that all this is there and waiting for them. And everyone can decide for themselves: do I like it or don't I like it?

## TERMIN

**06.03.2024, 19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Haus der Deutschen Ensemble Akademie**

Offene Ohren – Eine Reihe der Freunde des EM e.V.

Abschiedskonzert Saar Berger

Saar Berger Horn

Hornist\*innen der IEMA

Eintritt frei, Gäste sind herzlich willkommen!



## ENSEMBLE MODERN ERHÄLT ÖKOPROFIT®-ZERTIFIKAT

### ENSEMBLE MODERN RECEIVES ECOPROFIT® CERTIFICATION

// 36  
Johannes Schwarz und  
Rosemarie Heilig,  
Klimadezernentin der  
Stadt Frankfurt am Main

Im Herbst 2023 hat das Ensemble Modern das ÖKOPROFIT®-Zertifikat der Stadt Frankfurt erhalten – und die Feier für die zertifizierten Einrichtungen musikalisch begleitet. Das Ökoprofit-Programm unterstützt Kommunen, Unternehmen und Einrichtungen bei der langfristigen Verbesserung ihres Umweltmanagements. Das Ensemble Modern hat die Kommissionsprüfung bestanden und möchte seinen Beitrag zur ökologischen und sozialen Nachhaltigkeit gezielt weiter ausbauen. Dazu gibt es nun eine Umweltleitlinie; ihre wichtigsten Aspekte sind: Klimaschutz, Ressourceneffizienz und Energieeinsparung. Ein Umweltteam, das sich aus Mitgliedern des Ensembles und der Geschäftsstelle zusammensetzt, hat sich der vielschichtigen Aufgabe der nachhaltigen Beschaffung von Produkten und Dienstleistungen sowie dem schonenden Umgang mit Ressourcen gewidmet. Der entwickelte Maßnahmenkatalog beinhaltet u. a. eine verbesserte Abfalltrennung, die Anschaffung zertifizierter Elektrogeräte sowie umweltfreundlichere Reiseplanungen, bei denen Flugreisen und PKW-Fahrten vermieden werden. Darüber hinaus hat Fagottist Johannes Schwarz, Mitglied des Umweltteams, eine »Klimawand« eingerichtet: »Ich versammle dort Statistiken und Tipps zum Stromverbrauch, Verkehr, Greenwashing, aber auch neueste Studien wie etwa vom Deutschen Wetterdienst, der Daten für die einzelnen Bundesländer zusammengestellt hat, die den Temperaturanstieg spezifisch vorausberechnen. So können sich alle umfassend über das Thema informieren.« Die Kaufmännische Managerin des Ensemble Modern, Kathrin Schulze, gehört auch zum Umweltteam: »Wir möchten umweltbewusst am Arbeitsplatz handeln und versuchen, die Einhaltung von Umweltpflichten und die Verantwortung für die Gesellschaft im Denken und Handeln aller als Selbstverständlichkeit zu verankern.«

*The Ensemble Modern received ECOPROFIT® certification of the City of Frankfurt in the autumn of 2023 – and provided the musical accompaniment for the celebration of the certified institutions. The ECO-PROFIT programme supports communities, businesses and institutions in improving their long-term environmental management. The Ensemble Modern passed the Commission's audit and is committed to further improving its contribution to ecological and social sustainability. To this end, an environmental policy is now in place. Its key aspects include climate protection, resource efficiency and energy saving. An environmental team made up of ensemble members and administrative staff has taken on the multifaceted task of sustainable procurement of products and services and the responsible use of resources. The resulting action plan includes improved waste separation, the purchase of certified electrical equipment, and greener travel planning to reduce air travel and vehicle use. In addition, bassoonist Johannes Schwarz, a member of the environmental team, has set up a »climate wall«: »I collect statistics and tips on electricity consumption, transport, greenwashing, and the latest studies such as those from the German Weather Service, which has compiled data for the various federal states forecasting specific temperature increases. In this way, everyone can be fully informed about the issue.« Ensemble Modern's financial manager, Kathrin Schulze, is also part of the environmental team: »We would like to promote environmental awareness in the workplace and strive to ensure that the fulfilment of our environmental obligations and our responsibility to society become an integral part of all our thoughts and actions.«*

## JOVEN ORCHESTRA NACIONAL DE ESPAÑA UND ENSEMBLE MODERN

in Santiago de Compostela

### JOVEN ORCHESTRA NACIONAL DE ESPAÑA AND ENSEMBLE MODERN

in Santiago de Compostela



Das spanische Jugendorchester JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) wurde 1983 mit dem Ziel gegründet, jungen Musiker\*innen ein Forum zu bieten und sie beim Einstudieren von symphonischem Repertoire und Kammermusik zu unterstützen. Mehrere Male im Jahr trifft sich das Orchester zu intensiven Probenphasen. Unter Anleitung professioneller Musiker\*innen und erfahrener Dozent\*innen setzen sich die jungen Talente neben der musikalischen Praxis auch mit Musiktheorie auseinander. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf der zeitgenössischen Musik. 2024 wird das Ensemble Modern nach Santiago de Compostela reisen und mit den spanischen Musiker\*innen Werke von u. a. George Benjamin, Pierre Boulez, György Ligeti und Jörg Widmann sowie drei Uraufführungen der spanischen Komponist\*innen Helga Arias Parra, Maria de Alvear und Hugo Gómez-Chao Porta spielen. Gemeinsam präsentieren sie die Werke in Konzerten am 5. und 9. Juni 2024 beim Festival Xornadas de Música Contemporánea in Santiago de Compostela unter der Leitung von Pablo Rus Broseta auf. Der Dirigent hat die Zusammenarbeit zwischen JONDE und dem Ensemble Modern initiiert, dem er seit vielen Jahren verbunden ist: Vor 15 Jahren hat er am Meisterkurs Klangspuren Schwaz der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) teilgenommen, 2012 war er Kompositionsstipendiat des IEMA-Masterstudiengangs. »Meine Entwicklung als Künstler wurde durch diese Erfahrungen stark beeinflusst«, sagt Broseta. »Ich freue mich sehr darauf, die Expertise der Spieler\*innen des Ensemble Modern mit der jungen Generation spanischer Musiker\*innen zu vereinen. Sie werden ihre Erfahrungen und ihr Wissen über die »Klassiker der zeitgenössischen Musik« mit dem Joven Orquesta Nacional de España teilen.«

*The Spanish youth orchestra JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) was founded in 1983 with the aim of providing a forum for young musicians and supporting them in the rehearsal of symphonic repertoire and chamber music. The orchestra meets several times a year for intensive rehearsal sessions. Under the guidance of professional musicians and experienced teachers, the talented young musicians also study music theory in addition to their musical practice. A special emphasis is placed on contemporary music. In 2024, the Ensemble Modern travels to Santiago de Compostela and, together with the Spanish musicians, will perform works by composers such as George Benjamin, Pierre Boulez, György Ligeti and Jörg Widmann as well as three world premieres by Spanish composers Helga Arias Parra, Maria de Alvear and Hugo Gómez-Chao Porta. They will perform the works together in concerts on June 5 and 9, 2024, at the Xornadas de Música Contemporánea festival in Santiago de Compostela under the direction of Pablo Rus Broseta. The conductor initiated the collaboration between JONDE and the Ensemble Modern, with whom he has been associated for a number of years: 15 years ago, he participated in the Klangspuren Schwaz masterclass of the International Ensemble Modern Academy (IEMA), and in 2012 he was a scholarship holder for composition in the IEMA master's programme. »My development as an artist was heavily influenced by those experiences«, says Broseta. »I am very excited to unite the expertise of the Ensemble Modern players with the young generation of Spanish musicians. They will share their experience and knowledge of the »classics of contemporary music« with the Joven Orquesta Nacional de España.«*

# 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.



Patronatsgesellschaft - Board of Patrons

### Vorstand

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

### Patrone

Mark Andre, Nicole Kerstin Berganski und Andreas Krawczyk, Hans-Heinrich Bethge, Monika Cordero, Christiane Cuticchio, 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 Reifschneider-Groß, Wolfgang Rihm, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Ute Wittich und Bernhard Jäger, 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](http://www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft)

## Freunde des Ensemble Modern e.V.



Freunde des Ensemble Modern Frankfurt 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](http://www.ensemble-modern.com/freunde)

## Netzwerk



# PODCASTS, STREAMS, VIDEOS, INTERVIEWS AUF UNSERER WEBSITE UNTER:

[ensemble-modern.com/de/medien/alle](http://ensemble-modern.com/de/medien/alle)



## ENSEMBLE MODERN

### Mitglieder

Dietmar Wiesner Flöte  
Christian Hommel Oboe  
Jaan Bossier Klarinette  
Johannes Schwarz Fagott  
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  
**Marie-Luise Nimsger** Presse und Marketing  
**Maximilian Dinies, Edda von Gerlach, Ina Meineke, Annika Schubert** Projektmanagement  
**Sylke Günther** Reise-, Personal- und Datenbankmanagement  
**Erik Hein, Sebastian Nier, Alexander Reiff, Matthias Rumpf** Stagemanagement  
  
**Deutsche Ensemble Akademie e.V.**  
**Christian Fausch** Geschäftsführung  
**Rieke Krömmelbein** Teamassistentz / Hausmanagement  
**Regina Hassenpflug, Andrej Magel,** 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 Jennifer Smyth, Sebastian Viebahn.

### Bildnachweise picture credits:

**Magazin Magazine**  
Ueli Wiget (2) © Wonge Bergmann | Ryoji Ikeda: mass (4) © Tuomas Uusheimo / Amos Rex | Try-outs mit Ryoji Ikeda (6ff) © Wonge Bergmann | Ryoji Ikeda: exp #1 (8) © Jack Hems, 180 The Strand, 2021 | Skizze Analemma (12) © Yasuhiro Chida | Yasuhiro Chida (15) © Frank Vinken, Centre for International Light Art Unna | Ensemble Modern und CocoonDance (16) © Claus Langer | Philippe Hurel (18) © Tina Merandon | Eleanor Alberga (19) © Benjamin Ealovega | Hèctor Parra (20) © Moreno Esquibel | Jean Deroyer (20) © Virginie Meigné | Hilda Paredes (20) © Graciela Iturbide | Kim H. Kowalke (23) © Mike Gerard | Lotte Lenya und Kim Kowalke (23) © privat | Beethovenfest Bonn (29) © Wonge Bergmann | Jan Bang: With these hands (30) © Costin Radu | cresc... 2017 (33) © Ben Knabe | Saar Berger (34) © Wonge Bergmann | transforming now (35) © Liudmila Jeremies / Morgenland Festival Osnabrueck | Johannes Schwarz und Rosemarie Heilig (36) © Salome Roessler / lensandlight | JONDE (37) © Michal Novak  
**Konzertkalender Concert Calendar**  
Rabih Lahoud © Andy Spyra | Johannes Kalitzke © Nafez Rerhuf | Dietmar Wiesner, Ilija Trojanow, Sava Stoianov © Ensemble Modern | Try-outs mit Ryoji Ikeda © Wonge Bergmann | Sylvain Cambreling © Marco Borrgrave | Yasuhiro Chida © Frank Vinken, Centre for International Light Art Unna | NEKO3 © NEKO3 | Wallis Giunta © Kirsten Nijhof | The Book of Water © Michel Schnater | Tania León © Gail Hadani | Brigitta Muntendorf © Friederike Wetzels | JONDE (37) © Michal Novak | Maria de Alvear © Berthold Wegner | IEMA-Ensemble 2023/24 © Wonge Bergmann

Änderungen vorbehalten,  
Redaktionsschluss 01.12.2023.  
Aktuelle Informationen unter  
[www.ensemble-modern.com](http://www.ensemble-modern.com)



