

WELCOME HARMONIES

Kretzschmar 2023

♩ = 200

High Sax

Trp

ff

tutti

tutti

VI

Pi

tutti

Pi

low Sax

Pi

tutti

9



N°61
25/1



ENSEMBLE-
MODERN.COM

Geschätzte Freunde des EM,

in einer gleichberechtigten Partnerschaft muss jede Seite fest überzeugt sein von dem, was sie in die Beziehung einbringt, und gleichzeitig offen und neugierig auf das sein, was die andere zu sagen hat. Eine der Stärken des EM ist die riesige Zahl erfolgreicher Kooperationen, die es über Jahrzehnte mit Partner*innen weltweit eingegangen ist, um spannende Projekte zu schaffen, die mehr Musiker*innen und Zuhörer*innen zur zeitgenössischen Musik bringen.

Zwei solche Projekte, auf die ich mich im kommenden Jahr besonders freue, sind der Beginn einer dreijährigen Residenz im Jahr 2025 beim Prager Offspring Festival und eine Zusammenarbeit mit der NDR Bigband.

Die Residenz in Prag präsentiert Sir George Benjamin und die Früchte unserer 30-jährigen künstlerischen und persönlichen Freundschaft. Die Programme werden mit Werken tschechischer Komponist*innen verschiedener Generationen kombiniert. Es wird zudem Workshops und Meisterkurse mit tschechischen Nachwuchskomponist*innen geben. Tschechien ist ein Land mit einer einzigartigen Tradition europäischer Musik. Ich freue mich sehr darauf, dort mit den Komponist*innen Zeit zu verbringen und in den Austausch zu gehen, die die Zukunft dieser Tradition gestalten. Und ich bin stolz, dass das Ensemble Modern eine kleine Rolle bei ihrer Fortschreibung spielt. Gleichzeitig erweitern wir unser Repertoire in eine Richtung, die wir bisher noch nicht erkundet haben.

Das andere Projekt begann vor einem Jahr im Oktober, als EM-Mitglieder auf Einladung der NDR Bigband nach Hamburg reisten, um die Möglichkeit eines gemeinsamen Projekts zu besprechen. Wir saßen mit unseren Instrumenten zusammen im Studio 1 und hatten nicht die leiseste Ahnung, wie wir anfangen würden oder in welche Richtung das gehen könnte. Nach einer minimalen Einführung fingen wir an zu improvisieren. Am Ende des ersten Tages wurde uns klar, dass wir zwar in ganz unterschiedlichen Musikgenres arbeiten, aber gewisse Denkstrukturen und Klangpaletten gemeinsam haben. Die Session endete mit einer ganz starken Überzeugung, dass dies eine Zusammenarbeit ist, bei der wir einander vertraut sind, dass wir aber gleichzeitig unterwegs sind zu Dingen, die wir noch entdecken müssen – das ist der optimale Ausgangspunkt, um so eine gemeinsame Reise anzutreten! Das Ergebnis wird ein dreitägiges Festival im April in Hamburg sein.

Auch wenn ich nur meine persönlichen Highlights der kommenden Spielzeit erwähnt habe, wird es viele andere Konzerte geben, die zugleich aufregend und herausfordernd werden. Zum Beispiel ... Schauen Sie einfach in den Konzertkalender!

Wir freuen uns, Sie bei unseren Konzerten zu sehen.
Jagdish Mistry

INHALT INDEX

→ 04

Wie frei ist die Kunst?

Gesprächskonzert-Reihe in Frankfurt und Köln
How Free is Art?

Series of discussion concerts in Frankfurt and Cologne
von/by Corina Kolbe

→ 10

Multiple Gefilde

Olga Neuwirth im Blickpunkt des Ensemble Modern
beim Pariser ›Festival Présences‹

Multiple Realms

Olga Neuwirth in the spotlight of Ensemble Modern
at the Paris ›Festival Présences‹
von/by Dirk Wiescholke

→ 14

»Kein röhrendes Draufflosspielen«

Wie weit man mit Improvisation kommen kann –
NDR Bigband meets Ensemble Modern

»No blasting away at random«

How far improvisation can take us –
NDR Bigband meets Ensemble Modern
von/by Hans-Jürgen Linke

→ 20

Vermittlungsarbeit durch »Selbermachen«

Stefan Fricke im Gespräch mit Uwe Dierksen und
Dietmar Wiesner zu den Education-Projekten der
Internationalen Ensemble Modern Akademie

»DIY« Approach to Education

Stefan Fricke talks to Uwe Dierksen and Dietmar
Wiesner about the educational projects run by
the International Ensemble Modern Academy

→ 26

Im ersten Licht

Sir George Benjamin und das Ensemble Modern
zu Gast bei ›Prague Offspring‹

At First Light

Sir George Benjamin and Ensemble Modern
at ›Prague Offspring‹
von/by Dirk Wiescholke

→ 32

»Am Ort des Entstehens«

Michael Maria Kasper im Gespräch mit Michael
Rebhahn zum Abschied nach insgesamt 33 Jahren
Ensemble Modern

»At the Source of Things«

Michael Maria Kasper says farewell after a total
of 33 years with Ensemble Modern: a conversation
with Michael Rebhahn

→ 36

Kurz notiert

Briefly Noted

Esteemed Friends of EM,

In a partnership of equals, each side has to have a strong belief in what it brings to the table and still be open and curious about what the other side has to say. One of the strengths of the Ensemble Modern is the huge number of successful collaborations it has had over the decades with partners all over the world to create exciting projects that bring more musicians and audiences to contemporary music.



Two projects in this vein that I am particularly looking forward to next year are the start of a three year residency in 2025 at Prague Offspring Festival and a collaboration with the NDR Bigband.

The residency in Prague presents Sir George Benjamin and the fruits of our 30-year artistic and personal friendship. The programmes are combined with works by Czech composers of different generations. There will also be workshops and masterclasses with emerging Czech composers. The Czech Republic is a land with a very distinct tradition in European music. I am very much looking forward to spend time and interact with composers who are making the future of this tradition and am proud that Ensemble Modern will play a small part in its continuation. We will be expanding our repertoire at the same time in a direction we have not explored before.

The other project began in October a year ago when members of EM travelled to Hamburg at the invitation of the NDR Bigband to explore the idea of creating a project. We sat together with our instruments ready in Studio 1 not having the faintest idea how we are going to start or what direction this could go. After some minimal introductions we started to improvise. By the end of the first day we realised that although we work in totally different genres of music we have similar structures of thinking and shared palettes of sound. The session ended with a very strong conviction that this is a collaboration where we know each other and at the same time we will go to places we have yet to discover – the best state of affairs to begin a journey together! The result is a three-concert festival in Hamburg in April.

Having mentioned only my personal highlights of the coming season, there will be many other concerts which promise to be exciting and provoking at the same time. For example Have a look in the concert calendar!

We look forward to seeing you at our concerts!

Jmistry

WIE FREI IST DIE KUNST?

// HOW FREE
IS ART?

In einer Gesprächskonzert-Reihe in Frankfurt und Köln lotet das Ensemble Modern Handlungsspielräume von Veranstaltenden, Klangkörpern und Komponist*innen aus.

// 4



In a series of discussion concerts in Frankfurt and Cologne, Ensemble Modern explores the scope of action available to organizers, ensembles and composers.

Einen solchen Eklat hatte die Pariser Musikwelt noch nicht erlebt. Als Igor Strawinskys Ballett ›Le Sacre du printemps‹ 1913 im Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt wurde, geriet das Publikum außer Rand und Band. Die stampfenden Rhythmen und die provokante Choreografie von Vaslav Nijinsky versetzten viele Zuschauer*innen augenblicklich in Rage. Die Tänzer*innen der Ballets Russes, die sich wie in Ekstase über die Bühne bewegten, wurden ausgepiffen und ausgebuht. Der Protest entzündete sich auch an dem Sujet, das mit der gesellschaftlichen Moral kollidierte: ein archaisches Opferritual, das im Tod einer jungen Frau gipfelt. Der Berliner Musikkritiker Paul Schwers attestierte Strawinsky später »seelische Brutalität«. Diese Musik sei im Grunde »krasse Unkultur«, wettete er. »Sie hört da auf, wo die Kunst im eigentlichen Sinne [...] erst beginnt.« Was damals die Öffentlichkeit schockierte, wird inzwischen längst als Klassiker der Moderne gefeiert.

Das Oratorium ›Das Floß der Medusa‹ von Hans Werner Henze wiederum löste Ende der 1960er Jahre einen politischen Skandal aus. Henzes Werk basiert auf einer wahren historischen Begebenheit. Die Männer, Frauen und Kinder, die nach der Havarie des französischen Flaggsschiffs ›Méduse‹ 1816 vor der Westküste Afrikas auf einem Floß ihrem Schicksal überlassen wurden, sah der Komponist als »Menschen der Dritten Welt, Opfer der Herzlosigkeit von Egoisten aus der Welt der Reichen und Mächtigen«. Die Uraufführung 1968 in Hamburg, die vom NDR live im Radio übertragen werden sollte, konnte gar nicht erst beginnen. Studierende brachten auf dem Konzertpodium ein Poster mit dem Bild des Guerillaführers Che Guevara an, das der Programmdirektor des Rundfunks zerriss. Danach hissten sie eine rote Fahne. Henze stellte sich auf die Seite der Demonstrierenden, während die Polizei den Saal stürmte. Mehrere Personen, unter ihnen der Librettist Ernst Schnabel, wurden verhaftet.

The Parisian music world had never witnessed such a scandal. When Igor Stravinsky's ballet ›Le Sacre du printemps‹ premiered at the Théâtre des Champs-Élysées in 1913, the audience was beside itself. The pounding rhythms and provocative choreography of Vaslav Nijinsky immediately sent many members of the audience into a rage. The dancers of the Ballets Russes, who moved about the stage as if in ecstasy, were booed and jeered. The protest was also fuelled by the subject matter, which clashed with social morals: an archaic sacrificial ritual culminating in the death of a young woman. The Berlin music critic Paul Schwers later attested to Stravinsky's »psychological brutality«. This music was basically »blatant unculture«, he railed. »It ends where art in the true sense [...] just begins.« What shocked audiences at the time has long since been hailed as a modern classic.

Hans Werner Henze's oratorio ›Das Floß der Medusa‹ (The Raft of the Medusa) caused in turn a political scandal at the end of the 1960s. Henze's work is based on a true historical event. For the composer, the men, women and children who were left to their fate on a raft after the wreck of the French flagship ›Méduse‹ off the west coast of Africa in 1816 were »people of the Third World, victims of the heartlessness of egoists from the world of the rich and powerful«. The premiere in Hamburg in 1968, which was to be broadcast live on NDR radio, could not even get underway. Students put up a poster with a picture of guerrilla leader Che Guevara on the concert podium, which the programme director tore down. Then they raised a red flag. Henze sided with the demonstrators as the police stormed the hall. Several people were arrested, including the librettist Ernst Schnabel.



Was darf die Kunst, und wo verlaufen die roten Linien? Über diese Frage wird weiterhin kontrovers diskutiert, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Der Journalist und Autor Hanno Rauterberg befasst sich in seinem 2018 erschienenen Essay ›Wie frei ist die Kunst?‹ mit der aktuellen Debatte über Moral und Ästhetik, die für ihn eine Krise des Liberalismus und neue Tabus einer sich wandelnden Gesellschaft sichtbar macht. Rauterberg beleuchtet von ›politischer Korrektheit‹ getriebene öffentliche Protestaktionen vor allem im Bereich der bildenden Kunst und stellt dabei die Frage, ob ein Ende der Kunstfreiheit und eine Zensur von unten drohen. Denn theoretisch kann jeder von uns heute eigene Wertmaßstäbe festlegen und sich in einer zunehmend digitalisierten Welt die Deutungshoheit erobern.

Kunstwerke wie die zur Ikone gewordene Mona Lisa von Leonardo da Vinci wurden bereits mit Säure angegriffen. In der jüngeren Vergangenheit, nach Erscheinen von Rauterbergs Buch, attackierten Klimaaktivist*innen wiederholt berühmte Gemälde in Museen, um Maßnahmen zur Begrenzung des Klimawandels einzufordern. Während die Kunst hier instrumentalisiert wurde, um Aufmerksamkeit für außerkünstlerische Anliegen zu wecken, geriet die US-amerikanische Künstlerin Dana Schutz vor einigen Jahren wegen eines Bildmotivs in die Schusslinie. Ihre Darstellung eines in den 1950er Jahren von Weißen getöteten schwarzen Jugendlichen setzte sie als weiße Frau dem Vorwurf der ›kulturellen Aneignung‹ aus. Die Künstlerin Hannah Black rief dazu auf, »das Gemälde zu zerstören«. Ihr Protest zielte darauf ab, der Entscheidungsfreiheit der Ausstellungsorganisatoren im Namen der Moral Schranken aufzuerlegen.

Mit Blick auf Deutschland stellt Rauterberg fest, dass die Kunstfreiheit als Grundrecht nach wie vor uneingeschränkter Schutz genieße. Gleichwohl vollziehe sich auch hier »Kulturbarbarei« – offenbar im Rücken des Rechts, sozusagen in Form einer »Säuberung«, die keiner staatlichen Schergen bedürfe. In früheren Zeiten galt der Künstler als Genie, das Höherem verpflichtet war und in einer Sphäre jenseits von Gut und Böse niemandem Rechenschaft schuldig war. Auch die historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts beanspruchten für ihr Schaffen einen rechtsfreien Raum, in dem Amoralität sogar demonstrativ zelebriert wurde.

2017 entzündete sich hingegen eine Kontroverse an dem kurzen Gedicht ›ciudad (avenidas)‹ des Schriftstellers Eugen Gomringer, das auf den ersten Blick kaum Skandal-Potenzial aufweist. Studierende der Alice Salomon Hochschule in Berlin, die das Poem an einer Fassade angebracht hatte, forderten seine Entfernung, weil darin von Frauen und einem Bewunderer die Rede ist. »Dieses Gedicht reproduziert nicht nur eine klassische patriarchalische Kunsttradition, in der Frauen ausschließlich die schönen Musen sind, die männliche Künstler zu kreativen Taten inspirieren, es erinnert zudem unangenehm an sexuelle Belästigung, der Frauen alltäglich ausgesetzt sind«, hieß es in einem offenen Brief. Der Akademische Senat stimmte schließlich für eine Übermalung des Gedichts.

How far can art go, and where are the limits? This is a question that continues to be the subject of controversial debate, albeit under different circumstances. In his essay ›How Free is Art?‹, published in 2018, journalist and author Hanno Rauterberg examines the current debate on morality and aesthetics, which he believes reveals a crisis of liberalism and new taboos in a changing society. Rauterberg reflects on public protest campaigns driven by ›political correctness‹, particularly in the visual arts, and questions whether there is a threat of an end to artistic freedom and a censorship from below. In theory, each of us can now set our own standards of value and conquer the sovereignty of interpretation in an increasingly digitalised world.

Works of art such as Leonardo da Vinci's iconic Mona Lisa have already been the subject of acid attacks. More recently, following the publication of Rauterberg's book, climate activists have repeatedly attacked famous paintings in museums to demand action on climate change. While art was used in this case to draw attention to non-artistic causes, the US artist Dana Schutz came under fire a few years ago over a painting motif. Her depiction of a black teenager killed by white men in the 1950s exposed her, as a white woman, to accusations of ›cultural appropriation‹. The artist Hannah Black called for »the painting to be destroyed«. Her protest aimed to limit the exhibition organisers' freedom of choice in the name of morality.

Regarding Germany, Rauterberg notes that artistic freedom remains fully protected as a fundamental right. Nevertheless, »cultural barbarism« is also taking place here – apparently behind the back of the law, in the form of a »cleansing«, so to speak, that does not require the state's henchmen. In the past, the artist was regarded as a genius, dedicated to higher causes and unaccountable to anyone in a sphere beyond good and evil. The historical avant-gardes of the early 20th century also claimed a lawless space for their work, in which amorality was even demonstratively celebrated.

In 2017, however, the short poem ›ciudad (avenidas)‹ by the writer Eugen Gomringer, which at first glance seems to have little potential for scandal, sparked a controversy. Students at the Alice Salomon University of Applied Sciences in Berlin, who had posted the poem on a facade, demanded that it be removed because it mentions women and an admirer. »This poem not only reproduces a classic patriarchal art tradition in which women are exclusively the beautiful muses who inspire male artists to creative acts, it is also an unpleasant reminder of the sexual harassment to which women are subjected on a daily basis«, they wrote in an open letter. The Academic Senate's decision was ultimately in favour of painting over the poem.

The recently deceased Swiss composer Thomas Kessler was inspired by the elimination campaign to write ›avenidas‹ for soprano and piano, which was commissioned and premiered at the 2019 Lucerne Festival. Kessler was determined to counter the arguments against the poem. To give Gomringer's anonymous ›mujeres‹ an identity, he included a catalogue of names of admirable women from Latin America – such as the Mexican painter Frida Kahlo and the Guatemalan human rights activist Rigoberta Menchú.



Der kürzlich verstorbene Schweizer Komponist Thomas Kessler ließ sich durch die Beseitigungsaktion zu dem Stück ›avenidas‹ für Sopran und Klavier inspirieren, das 2019 als Auftragswerk am Lucerne Festival uraufgeführt wurde. Den Argumenten gegen das Gedicht wollte Kessler unbedingt etwas entgegensetzen. So fügte er in seine Komposition einen Katalog mit Namen von bewundernswerten Frauen aus Lateinamerika ein, die den anonymen ›mujeres‹ Gomringers eine Identität verleihen sollten – etwa die mexikanische Malerin Frida Kahlo und die guatemaltekeische Menschenrechtsaktivistin Rigoberta Menchú.

Das Ensemble Modern setzt nun die immer wieder neu befeuerte Debatte über Kunstfreiheit während einer dreiteiligen Gesprächskonzert-Reihe mit Podiumsgästen in Frankfurt und Köln fort. Zum Auftakt wird am 12. Januar (und 9. April) 2025 darüber diskutiert, wie Veranstaltende den Erwartungen des Publikums begegnen können. Welche Freiheiten haben sie bei der Erweiterung des klassischen Kanons und der Durchbrechung traditioneller Rituale? Und welche Sachzwänge und äußeren Einflüsse wirken sich auf die Programmgestaltung aus? Musikalisch wird ein Bogen von streng konzipierter Avantgarde-Musik (Pierre Boulez, ›Dérive 1‹) über niedrigschwellige Minimal Music (John Adams, ›Road Movies‹) bis hin zu dem 2002 entstandenen Stück ›unbreakable line. hinged waists‹ geschlagen, in dem die irische Komponistin Jennifer Walshe konventionelle Aufführungstechniken auf den Kopf stellt.

Bei ›Wie frei sind Ensembles?‹ am 21. und 23. Februar 2025 geht es dann um hochaktuelle gesellschaftspolitische Themen. Die mexikanische Komponistin Tania Rubio fordert in ›The Language of Water‹ (2021/24) zum Schutz natürlicher Ressourcen auf. Der in München lebende russische Komponist Vladimir Tarnopolski, der in der damaligen Sowjetrepublik Ukraine geboren wurde, versucht nach eigenen Angaben in ›Last and Lost‹ (2010) mit »einem möglichst neutralen, mythologiefreien musikalischen Material zu arbeiten«, um unpolitisch aufzutreten. Die deutsch-niederländische Komponistin Iris ter Schiphorst befasst sich in ›Assange – Fragmente einer Unzeit‹ (2019) mit dem prominenten Whistleblower Julian Assange, der damals noch nicht wieder in Freiheit war. In der Gesprächsrunde will das Ensemble Modern hier erkunden, wie ausführende Künstler*innen mit solchen Werken umgehen und ob sie mit der Auswahl Position beziehen sollen, müssen oder dürfen.

Im letzten Teil ›Wie frei sind Komponist*innen?‹ am 1. und 11. Mai 2025 steht unter anderem zur Debatte, inwieweit Künstler*innen persönliche Überzeugungen, politische Haltungen und auch Einflüsse aus anderen Kulturen in ihre Arbeit einbringen können. Die Mexikanerin Hilda Paredes beschäftigt sich in ›Forbidden Games‹ (2019) mit Kindern, die ohne ihre Eltern in Gefängnissen an der Grenze zwischen Mexiko und den USA festgehalten werden. Der Italiener Carmine-Emanuele Cella, der an der Berkeley University in Kalifornien lehrt, thematisiert in ›La mémoire de l'eau‹ (2014) die Fragilität des Wassers und unseres Planeten. In ›The Heart's Ear‹ (1997) nimmt die Australierin Liza Lim eine Melodie aus der islamischen Sufi-Musik als Ausgangspunkt.

Ensemble Modern is now continuing the ongoing debate on artistic freedom in a series of three talks with panellists in Frankfurt and Cologne. The series kicks off on 12 January (and 9 April) 2025 with a discussion on how event organisers can meet the expectations of their audiences. What freedom do they have to expand the classical canon and break with traditional rituals? And what constraints and external influences affect their programming? Musically, the programme ranges from strictly conceived avant-garde music (Pierre Boulez, ›Dérive 1‹) and low-threshold minimal music (John Adams, ›Road Movies‹) to the 2002 piece ›unbreakable line. hinged waists‹, in which Irish composer Jennifer Walshe turns conventional performance techniques on their head.

›How free are ensembles?‹ on 21 and 23 February 2025 will address highly topical socio-political issues. In ›The Language of Water‹ (2021/24), Mexican composer Tania Rubio calls for the protection of natural resources. In ›Last and Lost‹ (2010), the Munich-based Russian composer Vladimir Tarnopolski, who was born in the former Soviet republic of Ukraine, attempts, in his own words, »to work with musical material that is as neutral and free of mythology as possible in order to appear apolitical«. In ›Assange – Fragmente einer Unzeit‹ (Fragments of an Un-time) (2019), the German-Dutch composer Iris ter Schiphorst deals with the prominent whistleblower Julian Assange, who had not yet been released from prison. In the panel discussion, Ensemble Modern would like to explore how performing artists deal with such works and whether they should, must or may take a stance with their selection.

The final part, ›How free are composers?‹, on 1 and 11 May 2025, will be a discussion on the degree to which artists can incorporate personal convictions, political attitudes and influences from other cultures into their work. In ›Forbidden Games‹ (2019), Mexican artist Hilda Paredes focuses on children detained without their parents in prisons on the Mexico-US border. Italian Carmine-Emanuele Cella, who teaches at Berkeley University in California, addresses the fragility of water and our planet in ›La mémoire de l'eau‹ (2014). In ›The Heart's Ear‹ (1997), Australian Liza Lim draws inspiration from a melody in Islamic Sufi music.



TERMINE

Wie frei ist die Kunst?

Eine Reihe mit Musik & Gesprächen

Wie frei sind Veranstaltende?

12.01.2025, 18 Uhr, Frankfurt am Main,
Frankfurt LAB, Halle 1

09.04.2025, 18 Uhr, Köln,
Museum Ludwig, Filmforum

Pierre Boulez: Dérive 1 für 6 Instrumente (1984)

John Adams: Road Movies (1995)

Jennifer Walsh: unbreakable line. hinged waist (2002)

Ensemble Modern | Yannick Mayaud Dirigent

Gesprächsgäste in Frankfurt: Marcus Droß Intendant
und Geschäftsführer Künstler*innenhaus Mousonturm |

Kamila Metwaly Künstlerische Leiterin MaerzMusik Berlin

Gesprächsgäste in Köln: Kamila Metwaly Künstlerische
Leiterin MaerzMusik Berlin

Gesprächsgäste in Köln: Yilmaz Dziewior Direktor Museum
Ludwig | Louwrens Langevoort Geschäftsführer KölnMusik
GmbH

Leonie Reineke Moderation

Wie frei sind Ensembles?

21.02.2025, 18 Uhr, Köln,

Wallraf-Richartz-Museum, Stiftersaal

23.02.2025, 18 Uhr, Frankfurt am Main,
Frankfurt LAB, Halle 1

Tania Rubio: The Language of Water for ensemble
and electronics (2021/24)

Vladimir Tarnopolski: Last and Lost (2010)

Iris ter Schiphorst: Assange – Fragmente einer ZeiZeit (2019)

Ensemble Modern | Nina Guo Sopran | Xizi Wang Dirigentin

Gesprächsgäste in Frankfurt: Johanna-Leonore Dahlhoff

Künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin Bridges

Kammerorchester | Christian Fausch Künstlerischer Manager
und Geschäftsführer Ensemble Modern

Gesprächsgäste in Köln: Christian Fausch | NN Gesprächs-
partner*in

Leonie Reineke Moderation

*Wie frei sind Komponist*innen?*

01.05.2025, 18 Uhr, Frankfurt am Main,
Frankfurt LAB, Halle 1

11.05.2025, 15 Uhr, Köln, Museum Ludwig, Filmforum

Hilda Paredes: Forbidden Games (2019)

Carmine-Emanuele Cella: La mémoire de l'eau (2014)

Liza Lim: The Heart's Ear (1997)

Ensemble Modern | Elias Brown Dirigent

Gesprächsgäste in Frankfurt: Liza Lim Komponistin |

Brigitta Muntendorf Komponistin

Gesprächsgäste in Köln: Brigitta Muntendorf |

Unai Urkola Etxabe Komponist

Leonie Reineke Moderation

*Die Konzerte in Frankfurt finden in Kooperation mit dem
Künstler*innenhaus Mousonturm statt. Gefördert durch den
Kulturfonds Frankfurt RheinMain. Mit freundlicher Unterstüt-
zung der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.*

Kaum eine andere Komponistin hat die neue Musik so konsequent und ideenreich gegen den Strich gebürstet wie **Olga Neuwirth**. Lange bevor multimediale und interkulturelle Praktiken in der Gegenwartsmusik salonfähig wurden, hat Neuwirth das Verständnis zeitgenössischen Komponierens im Dialog mit einer Vielzahl künstlerischer und geistiger Disziplinen substanzial erweitert. In der Vermischung und Metamorphose unterschiedlichster musikalischer Wirklichkeiten hat Neuwirth geläufige Grenzziehungen vermeintlicher E- und U-Musik gleich mit aufgelöst. Mit insgesamt drei Konzerten beim Pariser ›Festival Présences‹ und in der Alten Oper Frankfurt würdigt das Ensemble Modern im Februar 2025 das vielgestaltige und innovative Werk der österreichischen Komponistin. Die ausgewählten Stücke repräsentieren beispielhaft Neuwirths anspielungsreiche Klangräume einer genreübergreifenden Ästhetik zwischen den Orten und Zeiten und besonders: ihre leidenschaftliche Affinität zur Jazzmusik und zu Phänomenen der Popkultur.

Als Jugendliche wollte Olga Neuwirth Jazztrompeterin werden, doch ein schwerer Autounfall beendete jäh den Traum der damals 16-Jährigen. Eine ganz persönliche Liebeserklärung an das Instrument und seiner damit verbundenen Verheißungen ist ›...miramondo multiplo...‹, ein Konzert für Trompete und Orchester bzw. Ensemble (2006 bzw. 2007), das in fünf »Arien« eine imaginäre Vergangenheit bereist und programmatisch »die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet«. Im kaleidoskopartigen Labyrinth der echten und falschen Zitate gibt sich Miles Davis ebenso die Ehre wie Georg Friedrich Händel, Gustav Mahler, Igor Strawinsky oder Stephen Sondheim's ›Send in the Clowns‹.

Neuwirths Interesse an Ausdrucksformen und Künstlerphysiognomien, die sich gängigen ästhetischen Kategorisierungen verweigern, zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Schaffen. Besonders originelle Verkörperung fand diese Haltung in der kompositorischen Auseinandersetzung mit Klaus Nomi. Im Liederzyklus ›Hommage à Klaus Nomi‹ (1998/2008) hat Neuwirth dem Countertenor aus dem Allgäu, der als ikonische Sängerpersönlichkeit zwischen den Geschlechtern im New York der frühen 1980er Jahre zur Kultfigur wurde, ein Denkmal gesetzt. Nomis höchst originelle Opern-, Musical- und Chanson-Adaptionen, die prominente Arien aus Purcells ›Dido und Aeneas‹ und ›King Arthur‹ ebenso beinhalten wie Evergreens von Friedrich Holländer, hat Neuwirth nochmals in Form augenzwinkernder Re-Bearbeitungen »gecovert«. Musik über Musik über Musik, wenn man so will: Songs, die mit Ironie, Charme und Hang zur stilistischen Schräglage Klaus Nomi und den illustren Vorlagen gleichermaßen die Ehre erweisen. Neuwirth erweiterte die ursprünglich vier Nomi-Hommagen für Countertenor und kleines Ensemble 2008 auf einen Zyklus von neun Songs, der in den Konzerten des Ensemble Modern vollständig zur Aufführung gelangen wird.

*Few composers have gone against the grain of new music with such consistency and imagination as **Olga Neuwirth**. Long before multimedia and intercultural practices became mainstream in contemporary music, Neuwirth significantly expanded the understanding of contemporary composition in dialogue with a multitude of artistic and intellectual disciplines. By merging and metamorphosing the most diverse musical realities, Neuwirth has also dissolved the usual divisions between allegedly serious and popular music. With a total of three concerts at the ›Festival Présences‹ in Paris and at the Alte Oper in Frankfurt in February 2025, Ensemble Modern is paying tribute to the multifaceted and groundbreaking work of the Austrian composer. The selected pieces exemplify Neuwirth's richly allusive soundscapes of a cross-genre aesthetic between places and times, and in particular her passionate affinity with jazz music and pop culture phenomena.*

When she was young, Olga Neuwirth aspired to become a jazz trumpet player, but a serious car accident put an abrupt end to her dream at the age of 16. A very personal declaration of love for the instrument and the promises it holds is ›...miramondo multiplo...‹, a concerto for trumpet and orchestra or ensemble (2006 and 2007), which in five »arias« travels through an imaginary past and programmatically »views the world from different angles«. In the kaleidoscopic maze of real and fake quotations, Miles Davis does the honours, as do George Frideric Handel, Gustav Mahler, Igor Stravinsky and Stephen Sondheim's ›Send in the Clowns‹.

Neuwirth's interest in forms of expression and artistic physiognomies that defy conventional aesthetic categorisation runs like a thread through her work. In the compositional explorations of Klaus Nomi, this orientation found a particularly original embodiment. In the song cycle ›Hommage à Klaus Nomi‹ (1998/2008), Neuwirth erected a monument to the Allgäu countertenor, who became a cult figure in New York in the early 1980s as an iconic gender-bending singer. Nomi's highly original adaptations of operas, musicals and chansons, including prominent arias from Purcell's ›Dido und Aeneas‹ and ›King Arthur‹, as well as evergreens by Friedrich Holländer, have been covered anew by Neuwirth in tongue-in-cheek reworkings. Music about music about music, one might say: with irony, charm and a stylistic slant, these songs are as much a tribute to Klaus Nomi as they are to the illustrious originals. In 2008 Neuwirth expanded the original four Nomi homages for countertenor and small ensemble into a cycle of nine songs, which will be performed in their entirety in concerts by Ensemble Modern.

The fact that Olga Neuwirth was a lifelong pioneer of compositional emancipation, fighting hard for her artistic freedoms against the resentment of a male-dominated profession, hardly needs emphasising: »My history of composing is also a history of the continual questioning of a woman's composing.« The problem of identity and the related clashes between the individual and society are a leitmotif in the work of this cosmopolitan artist. But Neuwirth has also repeatedly put her finger in the wound of social injustice, artistically siding with the victims of discrimination and violence. She understood her new interpretation of Berg's ›American Lulu‹ (2006–11)

MULTIPLE GEFILDE

»Musik über Musik über Musik ...«
»Music about music about music...«



MULTIPLE REALMS

Olga Neuwirth in the spotlight of Ensemble Modern at the Paris ›Festival Présences‹

Dass Olga Neuwirth zeitlebens eine Vorreiterin kompositorischer Emanzipation gewesen ist, die sich in Auseinandersetzung mit den Ressentiments eines männerdominierten Metiers ihre künstlerischen Freiheiten hart erstritten hat, muss man kaum extra betonen: »Meine Geschichte des Komponierens ist auch eine Geschichte der ständigen Infragestellung des Komponierens einer Frau.« Das Problem der Identität und die damit verbundenen Kollisionen von Individuum und Gesellschaft sind ein Leitmotiv im Schaffen der kosmopolitischen Künstlerin. Immer wieder hat Neuwirth aber auch den Finger direkt in die Wunde gesellschaftlicher Missstände gelegt und für Opfer von Diskriminierung und Gewalt künstlerisch Partei ergriffen. So verstand sie ihre Berg-Neudeutung ›American Lulu‹ (2006–11) nicht zuletzt als Protest gegen den wieder aufflammenden Rassismus und Sexismus (nicht nur) in den USA. Wie ein kämpferischer Nachhall ihrer viel diskutierten Oper folgte 2014 ›Eleanor‹ für Bluessängerin, Drumkit, E-Gitarre und Ensemble. Neuwirth über die Intention eines Stückes, das nicht von ungefähr eine Menge Soul und Rhythm and Blues inhaliert hat: »Diese Komposition ist für mich ein Tribut an die vielen Menschen, die es wagen und wagen, Kritik auszusprechen, trotz aller sozialen und politischen Widerstände. [...] Im Besonderen aber möge ›Eleanor‹ – daher auch der weibliche Vorname im Titel des Stückes – ein Tribut an mutige Frauen sein. Der Lichtkegel ist gerichtet auf die vielen vergessenen afroamerikanischen Jazz-Musikerinnen ›when men ruled the beat‹. Der Name Eleanor ist eine Referenz an Billie Holiday. Von Kindheit an war ihr Leben geprägt durch Verletzungen, die tiefe Wunden hinterließen.«

Flankiert wird das umfangreiche Neuwirth-Programm von Novitäten junger Komponist*innen, die ebenfalls ein Gespür für die Abgründe gesellschaftlicher Wirklichkeiten haben: **Margareta Ferek-Petrič's** ›Allmachtsfantasie‹ für Ensemble macht ihrem Namen in dieser Hinsicht alle Ehre. Zum Charakter des Stückes hat die kroatische Komponistin Folgendes verraten: »Fantasie der Allmacht. Imagination unbegrenzter Autorität. Gefühl der Omnipotenz. Möglicherweise infantil oder pubertär. Wenn in die Realität umgesetzt – meist gefährlich. Die Strukturen und alle agierenden Gesten sind spontan erfunden. Jegliche Ähnlichkeiten mit existierenden Klängen (oder Metaphern zum Weltgeschehen) sind rein zufällig. Das Stück kann als Experiment einer (selbst)ironischen Kontextualisierung des allgegenwärtigen Narzissmus verstanden werden.«

Sasha J. Blondeau aus Frankreich ist bekannt für hybride Klangtexturen aus Elektronik und Instrumentalklang, die regelmäßig konventionelle Vorstellungen des »Natürlichen« und »Artifiziellen« erweitern und aufbrechen. Blondeaus neues Ensemblestück ›Prosthesis‹ ist der aktuellste Teil des Zyklus ›Devenir|s Mutant-es‹, der über das Wesen der Prothese reflektiert: »Wenn die Prothese nicht nur als funktionelle Ergänzung zum Körper konzipiert wird, konfiguriert sie das, was sie ergänzt, neu. Es ist ein konstitutives Element, das seinen Wirt auf mehr oder weniger grundlegende Weise verändert und so eine hybride Präsenz entstehen lässt, die die Beziehungen zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen neugestaltet.« Auf die Instrumentalebene übertragen bedeutet dies eine gegenseitige Erweiterung konventioneller Klangkapazitäten, wie Blondeau erklärt:

not least as a protest against the resurgence of racism and sexism (not only) in the USA. Like a combative echo of her much-discussed opera, ›Eleanor‹ for blues singer, drum kit, electric guitar and ensemble followed in 2014. Neuwirth on the intention of a piece that, not coincidentally, breathes a great deal of soul and rhythm and blues: »For me, this composition is a tribute to the many people who dared, and still dare, to voice criticism in the face of social and political opposition. [...] But let ›Eleanor‹ – hence the female first name in the title of the piece – be a tribute above all to courageous women. The spotlight shines on the many forgotten African-American female jazz musicians ›when men ruled the beat‹. The name Eleanor is a reference to Billie Holiday. From childhood, her life was marked by injuries that left deep wounds.«

*The extensive Neuwirth programme is flanked by new works by young composers who share an acute sense of the abysmal depths of social realities: **Margareta Ferek-Petrič's** ›Allmachtsfantasie‹ (Fantasy of Omnipotence) for ensemble certainly lives up to its name. The Croatian composer has revealed the following about the character of the piece: »Fantasy of almightiness. Imagination of unlimited authority. A feeling of omnipotence. Perhaps childish or adolescent. If realised in reality – often dangerous. The structures and all acting gestures are spontaneously conceived. Any similarities to existing sounds (or metaphors for world events) are purely coincidental. The piece can be understood as an experiment in (self-)ironic contextualisation of omnipresent narcissism.«*

*French composer **Sasha J. Blondeau** is known for hybrid sonic textures of electronic and instrumental sounds that continually expand and disrupt conventional notions of the »natural« and the »artificial«. Blondeau's new ensemble piece ›Prosthesis‹ is the final part of the cycle ›Devenir|s Mutant-es‹, which reflects on the nature of the prosthesis: »If the prosthesis is not merely conceived as a functional addition to the body, it reconfigures what it supplements. It is a constitutive element that transforms its host in ways that can be more or less fundamental, giving rise to a hybrid presence that reshapes the relationships between the natural and the artificial.« At the instrumental level, this means a mutual expansion of conventional sonic capacities, as Blondeau explains: »The ensemble will experiment with various configurations of ›entities with prostheses‹. The piano will be modified by what it lacks in its own potentialities – the rest of the ensemble becoming a kind of prosthetic arsenal. What becomes of the instrument as it undergoes these mutations? This idea of prosthesis has served as a means to reflect on the elements that define, in both their voids and fullness, the identity of each instrument. The aim was to identify points of porosity, ambiguity, and indistinction.«*

*Two young composers currently studying composition with Olga Neuwirth in Vienna round off the programme with perspectives from the youngest generation: With all its ambivalences and contradictions, **Leon Liang's** music is inspired by a multicultural identity between the continents and the spheres of new music, jazz and pop. His ›Tales from The Bad Book‹ was inspired by ›The Bad Book‹ (2004) by Australian children's author Andy Griffiths, a compilation of stories, cartoons, poems and limericks, all fuelled by bitter sarcasm. Liang has taken six stories as the basis for four sets with highly intriguing titles: ›Badtown‹, ›The Sad Bad Bad-man‹, ›Ed and Ted and Ted's Bad Dog Fred‹ and ›The Very, Very, Very Bad Story‹.*

»Songs, mit Ironie, Charme und Hang zur stilistischen Schräglage ...«
 »Songs with irony, charm and a stylistic slant...«

»Das Ensemble wird mit verschiedenen Konfigurationen von ›Gebilden mit Prothesen‹ experimentieren. Das Klavier wird durch das, was ihm an eigenen Möglichkeiten fehlt, verändert – der Rest des Ensembles wird zu einer Art prothetischem Arsenal. Was wird aus dem Instrument, wenn es diese Mutationen durchmacht? Diese Idee der Prothese diene als Mittel zur Reflexion über die Elemente, die sowohl in ihrer Leere als auch in ihrer Fülle die Identität jedes Instruments definieren. Ziel war es, Punkte der Porosität, Mehrdeutigkeit und Ununterscheidbarkeit zu identifizieren.«

Zwei junge Komponisten, die momentan bei Olga Neuwirth in Wien Komposition studieren, ergänzen das Programm mit Perspektiven der jüngsten Generation: **Leon Liangs** Musik lebt von den Inspirationen einer multikulturellen Identität zwischen den Kontinenten und den Sphären von neuer Musik, Jazz und Pop, mit all seinen Ambivalenzen und Widersprüchen. Seine ›Tales from The Bad Book‹ wurden angeregt durch ›The Bad Book‹ (2004) des australischen Kinderbuchautors Andy Griffiths, eine Kompilation aus Stories, Cartoons, Gedichten und Limericks, die allesamt von bitterbösem Sarkasmus gespeist sind. Liang hat sechs Geschichten zur Grundlage von vier Sätzen genommen, deren Titel neugierig machen: ›Badtown‹, ›The Sad Bad Bad-man‹, ›Ed and Ted and Ted's Bad Dog Fred‹ sowie ›The Very, Very, Very Bad Story‹.

Im Gegensatz zu den literarisch gespeisten Erzählungen Liangs hat sich der mexikanische Komponist **Aquiles Lázaro** ganz auf die Extrembereiche klanglicher Autonomie verlegt. Er will konventionelle Wahrnehmungen der Zeit mit zeitlupenhaften Texturen aushebeln, die seinen Hörer*innen ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit abverlangen. Sein neues Stück heißt ›Brutal‹, hat jedoch mit vordergründigen Klang-Attacken eher wenig am Hut, sondern basiert auf graduellen Veränderungen eines instrumentalen Kontinuums: »Meine Klanguntersuchung konzentriert sich auf die Grenzen unserer Wahrnehmung angesichts scheinbar monotoner Klangphänomene. ›Brutal‹ hat keinen Höhepunkt, keinen Kontrast und keinen dramatischen Bogen; es ist vielmehr eine monolithische Struktur, die sowohl den Ausführenden als auch den Zuhörenden eine gewisse physische Ausdauer abverlangt.«

*In contrast to Liang's literature-infused narratives, the Mexican composer **Aquiles Lázaro** concentrates entirely on the extreme realms of sonic autonomy. He aims to undermine conventional perceptions of time with slow-motion-like textures that demand the utmost attention from his listeners. His new piece, entitled ›Brutal‹, has little to do with overt sonic assaults, but rather relies on gradual changes in an instrumental continuum: »My exploration of sound focuses on the limits of our perception in the face of seemingly monotonous sonic phenomena. ›Brutal‹ has no climax, no contrast and no dramatic arc; it is much more a monolithic structure that demands a certain physical endurance from both the performer and the listener.«*

TERMINE

06.02.2025, 20 Uhr, Paris, Maison de la Radio, Studio 104

Festival Présences

Aquiles Lázaro: Brutal (2024) (Uraufführung)

Sasha J. Blondeau: Prosthesis (2024) (Uraufführung)

Margareta Ferek-Petrič: Allmachtsfantasie (2024) (Uraufführung)

Olga Neuwirth: Eleanor für Bluessängerin, Drum-kit, E-Gitarre und Ensemble (2014)

Ensemble Modern | **Della Miles** Sängerin | **David Haller** Drum-kit | **Steffen Ahrens** E-Gitarre | **Norbert Ommer** Klangregie | **Franck Ollu** Dirigent

07.02.2025, 22.30 Uhr, Paris, Parc de la Villette, Le Trabendo

Festival Présences

Leon Liang: Tales from The Bad Book for countertenor and ensemble (2024)

Olga Neuwirth: Hommage à Klaus Nomi (1998/2008)

Ensemble Modern | **Andrew Watts** Countertenor |

Norbert Ommer Klangregie | **Toby Thatcher** Dirigent

09.02.2025, 20 Uhr, Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

Abonnement Alte Oper Frankfurt

Olga Neuwirth: miramondo multiplo – Fassung für Trompete und Ensemble (2007)

Aquiles Lázaro: Brutal (2024) (Deutsche Erstaufführung)

Sasha J. Blondeau: Prosthesis (2024) (Deutsche Erstaufführung)

Margareta Ferek-Petrič: Allmachtsfantasie (2024) (Deutsche Erstaufführung)

Olga Neuwirth: Eleanor für Bluessängerin, Drum-kit, E-Gitarre und Ensemble (2014)

Ensemble Modern | **Della Miles** Sängerin | **Sava Stoianov** Trompete | **David Haller** Drum-kit | **Steffen Ahrens** E-Gitarre | **Norbert Ommer** Klangregie | **Franck Ollu** Dirigent

Gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung.

» KEIN RÖHRENDES DRAUFLOSSPIELEN «

WELCOME HARMONIES

Kretzschmar 2023

Musical score for Welcome Harmonies, measures 1-6. The score is in 5/4 time and features a tempo marking of ♩ = 200. The first staff is marked *ff* and includes a *tutti* marking. The second staff is marked *high Sax* and *Trp*. The score shows a sequence of notes and rests across six measures.

Musical score for Welcome Harmonies, measures 7-10. The score is in 3/4 time and features a *VI* marking. The score shows a sequence of notes and rests across four measures.

»Improvisierte Musik entsteht und existiert – im Idealfall – im Augenblick ihres Gespieltwerdens. Komponierte Musik in ihrer notierten Form braucht zum Hörbarwerden Musiker*innen, die sich ihrer angemessenen Realisierung verpflichtet fühlen.«

// 14

» NO BLASTING AWAY AT RANDOM «



Musical score for Welcome Harmonies, measures 11-14. The score is in 3/4 time and features a *DrSet* marking. The score shows a sequence of notes and rests across four measures.

Musical score for Welcome Harmonies, measures 15-18. The score is in 3/4 time and features a *high Sax* and *Trp* marking. The score shows a sequence of notes and rests across four measures.

Musical score for Welcome Harmonies, measures 19-22. The score is in 3/4 time and features a *tutti* marking. The score shows a sequence of notes and rests across four measures.

Wie weit man mit Improvisation kommen kann –
NDR Bigband meets Ensemble Modern



How far improvisation can take us –
NDR Bigband meets Ensemble Modern

Improvisation und Komposition gelten als zwei Quellen musikalischer Produktion, zwischen denen ein geheimnisvoller, aber unabweisbar erscheinender Gegensatz besteht: Improvisierte Musik entsteht und existiert – im Idealfall – im Augenblick ihres Gespieltwerdens. Komponierte Musik in ihrer notierten Form braucht zum Hörbarwerden Musiker*innen, die sich ihrer angemessenen Realisierung verpflichtet fühlen. Improvisiert wird etwa im stilistischen Einzugsbereich des Jazz sowie in popularmusikalischen Kontexten; Notation hat hier oft geringere Bedeutung. Aber auch im Jazz wird komponiert, mit zunehmender Intensität und Raffinesse. Selbst der vor gut einem halben Jahrhundert entstandene Free Jazz, der trotz seines Namens kaum ohne kompositorische Anteile auskam, hat sich zu einem Konglomerat von Stilmitteln und Spieltechniken kristallisiert, mit denen Jazz-Komponist*innen und improvisierende Musiker*innen kreativ arbeiten.

Im Ensemble Modern war die Neugier auf die musikalische Praxis der Improvisation seit jeher groß, und vielleicht gab es hier und da auch den Impuls, die eigenen Fähigkeiten nicht ausschließlich in den Dienst von Musik zu stellen, die andere geschrieben hatten. Einige Ensemble-Mitglieder spielten und spielen parallel in improvisierenden Kontexten, und das Ensemble realisierte immer wieder genreüberschreitende Projekte. Einer kategorischen Abgrenzung zwischen Improvisation und Komposition hat das Ensemble längst jegliche Bedeutung entzogen.

Zeitgleich zur Gründung des Ensemble Modern entwickelte sich ab 1980 beim Norddeutschen Rundfunk das Radio-Tanzorchester Hamburg zu einem zunehmend polystilistisch arbeitenden Jazzorchester, das seit 1987 NDR Bigband heißt. Seit 2016 hat die Band unter der Leitung ihres Chefdirigenten Geir Lysne weitere Schritte zu einer Formation mit genreübergreifenden Kompetenzen zurückgelegt. »Bigband ist nur eine Besetzung, aber kein Stil«, sagte Lysne programmatisch bei seiner Hamburger Antrittsrede.

Improvisation and composition are considered two sources of musical production, between which a mysterious but undeniable dichotomy exists: improvised music is created and exists – ideally – in the moment of its performance. Composed music, in its notated form, needs musicians who are committed to its proper realisation in order to become audible. Improvisation takes place, for example, in the stylistic realm of jazz and in popular music contexts, where notation often plays a less important role. But composition is also found in jazz, with increasing intensity and refinement. Even free jazz, which emerged a good half-century ago and, despite its name, could hardly do without compositional elements, has crystallised into a conglomerate of stylistic devices and playing techniques that jazz composers and improvisers work with creatively.

Ensemble Modern has always been extremely curious about the musical practice of improvisation, and perhaps there has been an occasional impulse here and there not to put one's own skills exclusively at the service of music written by others. Some members of the ensemble were and still are active in improvisational contexts, and the ensemble has repeatedly carried out cross-genre projects. The categorical distinction between improvisation and composition has long since lost any meaning for the ensemble.

Coinciding with the founding of the Ensemble Modern, the Norddeutscher Rundfunk Radio Dance Orchestra Hamburg began to evolve into an increasingly polystylistic jazz orchestra around 1980, and since 1987 is known as the NDR Bigband. As of 2016, under the direction of its principal conductor Geir Lysne, the band has taken further steps towards becoming a formation with cross-genre capabilities. »Bigband is a format, not a musical style«, said Lysne programmatically in his inaugural speech in Hamburg.

»Improvised music is created and exists – ideally – in the moment of its performance. Composed music, in its notated form, needs musicians who are committed to its proper realisation in order to become audible.«

»Doch wie komponiert man für improvisierende Ensembles, wie improvisiert man im Kontext komponierter Musik?«

// 16

Während die im Jazz wurzelnde NDR Bigband ihre Kompetenzen in verschiedenen Stilbereichen komponierter Musik stetig erweitert, verfügt das Ensemble Modern mit seinem Schwerpunkt in zeitgenössischer Musik über ausgiebige Improvisationserfahrungen: eine Zusammenarbeit zwischen beiden lag gewissermaßen in der Luft.

Im Herbst 2023 trafen Mitglieder beider Klangkörper – sieben der NDR Bigband, sechs des Ensemble Modern – in Hamburg zu einem Try-out zusammen, zu dem einige Entwürfe mitgebracht wurden. »Die meisten der Stücke beim ersten Treffen kamen von Bigband-Mitgliedern«, sagt Hermann Kretzschmar, Pianist des Ensemble Modern. »Wir wollten erst einmal sehen, was geschehen würde.« Eines der Stücke stammte vom Pianisten der Bigband, Florian Weber. Es orientiert sich an genauer Kenntnis von Spielweisen und Klangvorlieben bestimmter Musiker*innen und kombiniert sie kompositorisch. Florian Weber erhielt 2020 als erster Jazzmusiker den Belmont-Preis für zeitgenössische Musik, arbeitete bereits mehrfach mit dem Ensemble Modern und gehört zu den Initiatoren des Kooperationsprojekts.

Beim Try-out wurde schließlich gemeinsam improvisiert, ohne Absprachen. Daraus entstanden fünf Kompositionen für improvisierende Musiker*innen sowie die Idee eines gemeinsamen Festivals, das nun vom 25. bis 27. April 2025 im Rolf Liebermann-Studio des NDR in Hamburg unter dem Titel ›NDR Bigband meets Ensemble Modern‹ stattfindet.

Doch wie komponiert man für improvisierende Ensembles, wie improvisiert man im Kontext komponierter Musik? Komponist*innen und Jazzmusiker*innen haben hierfür eine Reihe von Techniken und Verfahren entwickelt. Man kann etwa bestimmte Parameter – Tonhöhe, Rhythmus, Tempo – abspalten und den Interpret*innen zur freien Gestaltung überlassen. Man kann im komponierten Material Zeitfenster für Improvisationen vorsehen. Man kann Material zur beliebigen Entscheidung und Verwendung den Musiker*innen überlassen und so die Kontrolle weitgehend aufgeben. Man kann Gruppenprozesse notieren und mit bestimmten Klangaktionen verknüpfen.

»But how does one go about composing for an improvising ensemble, and how is it possible to improvise in the context of composed music?«

While the jazz-rooted NDR Bigband is constantly expanding its skills in various styles of composed music, Ensemble Modern, with its focus on contemporary music, has extensive experience in improvisation: the collaboration between the two of them was in the air, so to speak.

In the autumn of 2023, members of both orchestras – seven from the NDR Bigband and six from Ensemble Modern – met in Hamburg for a try-out session, with a few rough sketches in tow. »Most of the pieces at the first session were provided by members of the big band«, says Hermann Kretzschmar, Ensemble Modern's pianist. »We just wanted to see what would happen first.« One of the pieces was written by big band pianist Florian Weber. It is based on a precise understanding of the playing styles and sound preferences of particular musicians, and combines them compositionally. Florian Weber was the first jazz musician to receive the Belmont Prize for Contemporary Music in 2020. He has worked with Ensemble Modern on several occasions and was one of the initiators of the collaborative project.

During the try-out session, the musicians improvised together without any preliminary consultation. This resulted in five compositions for improvising musicians, as well as the idea for a joint festival, which will now be held from 25 to 27 April 2025 at the NDR Rolf Liebermann Studio in Hamburg, entitled ›NDR Bigband meets Ensemble Modern‹.

But how does one go about composing for an improvising ensemble, and how is it possible to improvise in the context of composed music? Composers and jazz musicians have devised a number of techniques and methods. For example, certain parameters – pitch, rhythm, tempo – can be separated and left to the performers. Time slots for improvisation can be built into the composition. The material can be left to the musicians to decide and use as they wish, giving up control to a large extent. Group processes can be noted and linked to specific sonic actions.

»Blasting away at random«, i.e. the relinquishment of control over the material, was not something that took place during the joint improvisation of Ensemble Modern and the NDR Bigband. Instead, a pulsating relationship of self-control, listening to each other, mutual understanding, anticipation and free exploration was established. »The joy of playing«, says Florian Weber, »and the inspiration that came from it was immense and very intense.«



Sinking Melody

Kretzschmar 2023



Musical score for Klavier 1 and Klavier 2, measures 1-14. The score is written for two staves, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notes are primarily quarter and eighth notes.



Musical score for Klavier 1 and Klavier 2, measures 15-28. Measure 15 is marked with a '15'. The score continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

fgeführt

»Blasting away at random«, i.e. the relinquishment of control over the material, was not something that took place during the joint improvisation of Ensemble Modern and the NDR Bigband.«



Musical score for Violin and Double Bass, measures 29-32. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with some syncopation.



Ali N. Aksin

»Röhrendes Drauflosspielen«, also der Verzicht auf Kontrolle des Materials, kam bei der gemeinsamen Improvisation von Ensemble Modern und NDR Bigband nicht vor. Stattdessen etablierte sich ein variabel pulsierendes Verhältnis von Selbstkontrolle, Aufeinanderhören, gegenseitigem Verstehen, Antizipieren und freier Entfaltung. »Die Lust am Spielen«, sagt Florian Weber, »und die Anregung, die davon ausging, war groß und sehr intensiv«.

Improvisierende Musiker*innen machen immer wieder die Erfahrung, dass bei einer Gruppenimprovisation eine Art Ethik des Zusammenspiels entsteht. Genaue Regeln, feste Formen verlieren zugunsten metaphorisch klingender Beschreibungen musikalisch-sozialer Vorgänge an Bedeutung: Wellen, Steigerungen, Zurücknahme, Unterordnung, Dominanz, Zurückhaltung, Cut, Neuansatz.

»Wichtig beim Improvisieren ist immer, mit wem und mit wie vielen Musiker*innen man arbeitet«, sagt Hermann Kretzschmar. Für ihn war überraschend, »dass die Bigband-Musiker gar nicht unbedingt auf Groove eingestellt waren.« Selbst Marcio Doctor, der Schlagzeuger, »kam nicht mit einem ganzen Drumset, sondern hatte nur kleine Instrumente dabei«.

Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Klangkörpern gab es nicht nur in der Haltung zum komponierten Material und zum Spielprozess, sondern auch in der Arbeit mit den Instrumenten. Bei allen Musiker*innen findet sich ein enormes Niveau an technisch-instrumentalen Fertigkeiten und erweiterten Spieltechniken. Wenn das Schaffen von Musik vom Spielen des Instruments nicht klar getrennt ist, ist das Instrument oft auch nicht nur ein beherrschtes Werkzeug, sondern eine Quelle von Klangmaterial. »Improvisation ist auch ein Weg zur klanglichen und spieltechnischen Erweiterung der Arbeit am Instrument und am eigenen Horizont«, sagt Johannes Schwarz, Fagottist im Ensemble Modern. »Wenn man das Instrument gut kennt, kann man sich auch trauen, seine Klänge zu verformen und zu verbiegen. Und dazu muss man in Kontexten von Improvisation bereit sein.«

Improvising musicians repeatedly experience the emergence of a kind of ensemble ethic during group improvisation. Exact rules and fixed forms lose their importance in favour of metaphorical soundscapes describing musical and social processes: waves, build-ups, pull-backs, subordination, dominance, restraint, cuts, new starts.

»When improvising, it's always important who and how many musicians you are working with«, says Hermann Kretzschmar. He was surprised »that the big band musicians weren't necessarily geared towards groove«. Even Marcio Doctor, the percussionist, »didn't come with a full drum kit, just small instruments«.

There were similarities between the two ensembles not only in their approach to the composed material and the playing process, but also in their work with the instruments. All the musicians have an enormous level of technical and instrumental skill and advanced playing techniques. When the creation of music is not clearly separated from the playing of the instrument, the instrument is often not just a mastered tool, but a source of sound material. »Improvisation is also a way of expanding the sound and technique of the work on the instrument and one's own horizons«, says Johannes Schwarz, bassoonist with Ensemble Modern. »If you know the instrument well, you can dare to distort and warp its sounds. And you have to be prepared to do that in the context of improvisation.«

In the opening concert, under the header »#Freshly polished«, chief conductor Geir Lysne will conduct the NDR Bigband in a Frank Zappa programme (»Hot Licks And Funny Smells«) arranged by the English composer and jazz pianist Colin Towns. Under the direction of Jonathan Stockhammer, Ensemble Modern will perform works by composers that Frank Zappa considered to be among his most important influences: Iannis Xenakis, Anton Webern, Edgard Varèse and Karlheinz Stockhausen.

Just how far we can go when there is space for greater freedom of movement in music will be demonstrated on the second evening »#Premiered« of the festival on 26 April. Members of both ensembles will perform works commissioned by NDR from US composer and multi-instrumentalist Carla Kihlstedt,

#3 - #ad hoc

// 18

»Röhrendes Drauflosspielen«, also der Verzicht auf Kontrolle des Materials, kam bei der gemeinsamen Improvisation von Ensemble Modern und NDR Bigband nicht vor.«

»Wellen, Steigerungen, Zurücknahme, Unterordnung, Dominanz, Zurückhaltung, Cut, Neuansatz.«

»Waves, build-ups, pull-backs, subordination, dominance, restraint, cuts, new starts.«

Im Eröffnungskonzert unter dem Motto »#Frisch poliert« wird Chefdirigent Geir Lysne die NDR Bigband bei einem von dem englischen Komponisten und Jazzpianisten Colin Towns arrangierten Frank Zappa-Programm (»Hot Licks And Funny Smells«) dirigieren. Das Ensemble Modern spielt unter der Leitung von Jonathan Stockhammer Werke von Komponisten, die Frank Zappa unter seine wichtigen Einflüsse rechnete: Iannis Xenakis, Anton Webern, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen.

Wie weit man kommen kann, wenn es Räume für freiere Bewegungen in der Musik gibt, wird der zweite Abend des Festivals »#Uraufgeführt« am 26. April zeigen. Die Mitglieder beider Ensembles spielen vom NDR in Auftrag gegebene Kompositionen der US-amerikanischen Komponistin und Multiinstrumentalistin Carla Kihlstedt, des britischen Posaunisten und Komponisten Alex Paxton und des deutschen Komponisten und Musikproduzenten Ali N. Askin. Alle drei arbeiten stilübergreifend zwischen Art Rock, Jazz, neuer Musik, improvisierender und elektronischer Avantgarde.

Den Abschluss des Mini-Festivals bilden am 27. April unter dem Titel »#ad hoc« die fünf Werke, die beim Try-out im Herbst 2023 ihren Ursprung haben. Es geht bei dieser Begegnung nicht nur darum, zwischen zwei Ensembles einen kleinen gemeinsamen Nenner zu finden. Es geht darum, praktisch zu erforschen, wie Kreativität und gegenseitige Inspiration sich über Konventionen hinwegsetzen und Horizonte vergrößern können.



Carla Kihlstedt



Alex Paxton

British trombonist and composer Alex Paxton and German composer and music producer Ali N. Askin. All three work stylistically between art rock, jazz, new music, improvised and electronic avant-garde. The mini-festival will close on 27 April under the title »#ad hoc« with the five works created during the try-out session in autumn 2023. This encounter is not just about finding a common denominator between two ensembles. It is a practical exploration of how creativity and mutual inspiration can defy convention and broaden horizons.

TERMINE

NDR Bigband meets Ensemble Modern

25.04.2025, 20 Uhr, Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

#1 – #Frisch poliert

Edgard Varèse: Octandre für sieben Bläser und Kontrabass (1923)

Anton Webern: Symphonie op. 21 (1928)

Iannis Xenakis: Anaktoria (1969)

Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge (1956)

Frank Zappa: Hot Licks (And Funny Smells), arrangiert von Colin Towns (2004)

Ensemble Modern | NDR Bigband | Norbert Ommer
Klangregie | **Geir Lysne** Dirigent (NDR Bigband) | **Jonathan Stockhammer** Dirigent (Ensemble Modern)

26.04.2025, 20 Uhr, Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

#2 – #Uraufgeführt

Ali N. Askin: Neues Werk (2025) (Uraufführung)

Carla Kihlstedt: Magnetospheres (2025) (Uraufführung)

Alex Paxton: Neues Werk (2025) (Uraufführung)

Ensemble Modern | NDR Bigband | Jonathan Stockhammer
Dirigent

27.04.2025, 20 Uhr, Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

#3 – #ad hoc

Eigenkreationen der Mitglieder der NDR Bigband und Ensemble Modern

Ensemble Modern | NDR Bigband



*Stefan Fricke talks to Uwe Dierksen and Dietmar Wiesner
about the educational projects run by the International
Ensemble Modern Academy*

**»DIY« APPROACH
TO EDUCATION**

»Es ist ein Plus, dass wir eben keine Lehrerinnen und Lehrer sind, [...] und gewisse pädagogische Methoden nicht anwenden müssen.«

VERMITTLUNGSARBEIT DURCH »SELBERMACHEN«



Educationprojekt an der Bettinaschule Frankfurt

Stefan Fricke im Gespräch mit Uwe Dierksen und Dietmar Wiesner zu den Education-Projekten der Internationalen Ensemble Modern Akademie

Das Spektrum an Programmen, die die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) anbietet, reicht von internationalen Meisterkursen, Seminaren für Komponist*innen und Dirigent*innen über Education-Projekte bis hin zu einem Masterstudiengang im Bereich zeitgenössische Musik in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK). Während in der letzten Ausgabe des Magazins die Meisterkurse im Mittelpunkt standen, widmen wir uns dieses Mal den Education-Projekten. Stefan Fricke sprach dazu mit Posaunist Uwe Dierksen und Flötist Dietmar Wiesner.

From international masterclasses and seminars for composers and conductors to educational projects and a Master's degree in contemporary music in cooperation with the Frankfurt University of Music and Performing Arts (HfMDK), the International Ensemble Modern Academy (IEMA) offers a broad spectrum of programmes. While the last issue of the magazine focused on masterclasses, this time we turn our attention to educational projects. Stefan Fricke spoke with trombonist Uwe Dierksen and flutist Dietmar Wiesner.

STEFAN FRICKE: Seit Mitte der 1980er Jahre realisiert das Ensemble Modern spezielle Education-Projekte. Wie kam es dazu?

DIETMAR WIESNER: Es gab schon ganz früh, ich glaube 1984, Projekte in Schulen, aber 1988 machten wir zum ersten Mal ein Vermittlungsprojekt, zusammen mit Leuten von der London Sinfonietta, die für uns wie Mentoren waren, denn diese Education-Ideen kommen ja aus England. Die London Sinfonietta hatte schon viel Erfahrung auf diesem Gebiet gesammelt und gab diese an uns weiter. Wir haben einige Projekte an Westberliner Schulen umgesetzt – die Berliner Festspiele waren ein Kooperationspartner – und in Mönchengladbach beim Festival Ensemblia. Das war der

STEFAN FRICKE: *Ensemble Modern has been carrying out special educational projects since the mid-1980s. How did this come about?*

DIETMAR WIESNER: *There were projects in schools very early on, I think in 1984, but in 1988 we did our first educational project together with members of the London Sinfonietta, who were like mentors for us, because these educational ideas originally come from England. The London Sinfonietta had already gained a lot of experience in this field and passed it on to us. We did some projects in schools in West Berlin – the Berliner Festspiele were a collaborating partner – and in Mönchengladbach at the Ensemblia Festival. That was the beginning, and then we did many similar educational projects, also in Frankfurt and elsewhere in Hesse.*

SF: *And Education became an integral part of the programme in 2003 when Ensemble Modern founded the IEMA, the International Ensemble Modern Academy.*

DW: *Yes, Education is a key part of the IEMA's educational mission. It was clear to us from the outset that we didn't want the Academy to focus solely on top young people straight out of music colleges – as is the case with the Master's degree programme and the IEMA-Ensemble – but that we wanted to have as broad a focus as possible, including active teaching of »experiencing music«. Not only for children and young people, but also for adults. We recruited two tutors from the UK, Fraser Trainer and Paul Griffiths, who already had a wealth of experience in this area. We adopted some of their ideas and took them further. Uwe Dierksen played a very central role, as did our drummer Rainer Römer and myself for a while. The three of us were a kind of management team for these educational projects, always exchanging ideas and plans and going into schools with our Ensemble Modern colleagues to carry out the various projects.*

Wir haben hierfür zwei Tutoren aus Großbritannien engagiert, Fraser Trainer und Paul Griffiths, die schon sehr viel Erfahrung auf diesem Gebiet hatten. Wir haben etliche ihrer Ideen übernommen und weiterentwickelt. Dabei hat Uwe Dierksen eine sehr zentrale Rolle gespielt, zudem eine Zeit lang unser Schlagzeuger Rainer Römer und auch ich. Wir drei waren so eine Art Führungsteam für diese Vermittlungsprojekte, haben uns immer über Ideen und Vorhaben ausgetauscht und sind zusammen mit unseren Ensemble Modern-Kolleginnen und Kollegen in die Schulen gegangen, um entsprechende Projekte durchzuführen.

UWE DIERKSEN: Die Begegnungen mit den beiden Tutoren waren sensationell. Sie haben uns viele Tools gezeigt, wie eine musikalisch-künstlerische Vermittlungsarbeit durch Selbermachen wirklich funktionieren kann. Ich habe viel gelernt und immer wieder danach in den Schulen festgestellt, wie unglaublich wichtig dieses Selbermachen von Musik ist, um Musik zu verstehen. Wenn die Schülerinnen und Schüler anfangen, Musik zu machen und das entsprechend geleitet wird, kann man deutlich merken, wie ihre Auseinandersetzung damit von Mal zu Mal besser wird. Über dieses Selbermachen verbessert sich auch das Beurteilen von und das Sprechen über Musik. Und dann kommen auch viele gute Fragen, beispielsweise: »Was ist experimentelle Musik?«, »Warum schrieb Arnold Schönberg Zwölftonmusik oder Luigi Nono serielle Musik?« oder »Warum genügt den Komponisten die Tonalität nicht mehr?«. Daraus entstehen wunderbare Diskussionen.

DW: Ich zitiere hier gerne einen Satz von Simon Rattle. Er hat einmal den Job des Dirigenten mit dem Job eines Fußballtrainers verglichen und gesagt, wer noch nie gegen einen Ball getreten hat, weiß nicht, wie sich ein dreidimensionaler Raum anfühlt, er oder sie hat das noch nie gespürt. Das gleiche lässt sich über das Tanzen sagen, über den Klang und über alles, was eine physikalische Bewegung und eine Dreidimensionalität hat.

// 22



Dietmar Wiesner mit Teilnehmerin

Anfang, und dann haben wir sehr viele solcher Vermittlungsprojekte gemacht, auch in Frankfurt und anderswo in Hessen.

SF: **Und Education wurde 2003, als das Ensemble Modern die IEMA, die Internationale Ensemble Modern Akademie, gegründet hat, ja auch ein fester, zu vermittelnder Bestandteil.**

DW: Ja, Education gehört zum Bildungsauftrag der IEMA. Für uns stand von Anfang an fest, dass wir uns in der Akademie nicht nur im Exzellenz-Bereich mit jungen Menschen austauschen wollen, die gerade frisch von den Musikhochschulen kommen – so ist es ja im Masterstudiengang beziehungsweise im IEMA-Ensemble –, sondern dass wir uns so breit wie möglich aufstellen wollen, wozu wir auch die aktive Vermittlung von »Musik erfahren« zählen. Und das nicht nur für Kinder und Jugendliche, sondern auch für Erwachsene.

UWE DIERKSEN: *The contact we had with the two tutors was phenomenal. They gave us a number of tools on how a »DIY« approach to music and arts education can really work. I learned a lot, and in the schools afterwards I kept seeing how incredibly important it is to actually make music yourself in order to understand music. When the pupils start making music and are guided along the way, you can clearly see how their engagement with music improves with every session. Making music themselves also improves their ability to judge and talk about music. And then a lot of good questions come up, such as: »What is experimental music?«, »Why did Arnold Schoenberg write twelve-tone music or Luigi Nono serial music?«, or »Why is tonality no longer enough for composers?«. It leads to some fantastic discussions.*

DW: *I'd like to quote Simon Rattle here. He once compared the job of a conductor to that of a football coach, saying that anyone who has never kicked a ball doesn't know what a three-dimensional space feels like, he or she has never felt it. The same can be said about dance, about sound, about anything that has physical movement and three-dimensionality.*

SF: *Why do you need people from Ensemble Modern for this kind of education?*

DW: *Because we really want to do it, and because this work is so important to us. We always talk and work with the pupils as equals, as we do with the students in the IEMA-Ensemble. We never claim that we can do it better, but we go on a journey together. In the educational projects we start from scratch together, but of course we have our knowledge of Bernd Alois Zimmermann or Karlheinz Stockhausen or Birgitta Muntendorf in the back of our minds.*

SF: *Wieso braucht es für diese Art der Vermittlung Leute vom Ensemble Modern?*

DW: *Weil wir große Lust dazu haben und uns diese Arbeit ein wichtiges Anliegen ist. Wir reden und arbeiten mit den Schülerinnen und Schülern immer auf Augenhöhe, ebenso mit den Studierenden im IEMA-Ensemble. Wir behaupten nie, dass wir es besser können, sondern wir begeben uns zusammen auf eine Suche. Bei den Education-Projekten fangen wir gemeinsam bei null an, haben aber natürlich unser Wissen über Bernd Alois Zimmermann oder Karlheinz Stockhausen oder Birgitta Muntendorf im Hinterkopf.*

SF: *Aber warum genau ihr? Es gibt ja auch Musiklehrerinnen und -lehrer?*

DW: *Natürlich, aber der Unterricht ist viel zu verschult.*

UD: *Es ist ein Plus, dass wir eben keine Lehrerinnen und Lehrer sind, dass wir von außerhalb kommen und gewisse pädagogische Methoden nicht anwenden müssen. Wir müssen zum Beispiel keine Noten vergeben.*

DW: *Wir müssen auch keinen vorgegebenen Stoff abarbeiten. Wir müssen den Schülerinnen und Schülern nicht zeigen, wie Mauricio Kagel komponiert hat, sondern wir machen es einfach mit ihnen, und auf einmal kommt so etwas Ähnliches wie Kagel heraus. Das ist ein riesengroßer Unterschied zum üblichen Unterricht.*

UD: *Um einmal ganz praktisch an zwei Beispielen zu zeigen, wie so ein Workshop bei mir aussehen kann: Zum einen machen wir zu Beginn als Icebreaker verschiedene Warm-up-Übungen, um so von Anfang an eigene Musik zu generieren. Hier eignet sich zum Beispiel Body Percussion. Zum anderen höre ich mir in einer Schule, die ein Schulorchester hat, zuerst an, was sie machen, welches Repertoire sie haben. Und von diesem Punkt aus arbeite ich mit ihnen weiter. Sie fühlen sich dabei wohl, weil alle ihren Platz im Orchester haben. Über die Zeit mische ich das aber so auf, dass niemand mehr da sitzt, wo er oder sie sonst sitzt, oder nur noch die altbekannten Phrasen spielt. Ich glaube, das ist ein Vorgang, den alle gut nachvollziehen können.*

SF: *But why you, in particular? There are music teachers, too.*

DW: *Of course, but the lessons are far too school-like.*

UD: *It's a plus that we're not teachers, that we come from outside and don't have to use certain pedagogical methods. We don't have to give grades, for example.*

DW: *We don't have to work through any pre-defined material. We don't have to show the students how Mauricio Kagel composed, we just do it with them and all of a sudden something similar to Kagel comes out. That's a big difference from the usual lessons.*

UD: *Let me give you two practical examples of what a workshop with me might look like: First, as an icebreaker, we start with different warm up*



Uwe Dierksen

exercises to create our own music from the get-go. Body percussion, for example, is ideal for this. Secondly, if the school has its own orchestra, I listen to what they do and what repertoire they have. Then I work with them from there. They feel comfortable because they all have their place in the orchestra. Over time, however, I mix things up so that nobody sits where he or she usually sits, or only plays the familiar passages. I think it's a process that everyone can relate to. We're coming from the outside and we're taking young people over a certain threshold into something they're not familiar with. I think it's great.

Wir kommen von außen und führen die jungen Menschen über eine gewisse Grenze zu etwas anderem, was sie nicht kennen. Das finde ich ganz toll.

SF: Arnold Schönberg, mit dessen ›1. Kammer-sinfonie‹ das Ensemble Modern sein allererstes Konzert 1980 in Köln eröffnet hat, notierte als Widmung in sein Lehrbuch Harmonielehre: »Das habe ich von meinen Schülern gelernt.« Was lernt ihr für euch in den Education-Projekten?

DW: Ich erinnere mich an ein Projekt mit Serialismus als Thema. Ich habe den Schülerinnen und Schülern gezeigt, wie eine Zwölftonreihe geht, was es dabei für Gesetzmäßigkeiten gibt und wie sich diese im Serialismus verschärft haben. Und dann fingen die Kinder selbst an, solche



Educationprojekt an der Bettinaschule Frankfurt

Sachen aufzuschreiben und umzusetzen. Und das mit einer so schönen spielerischen Leichtigkeit, dass ich baff war, wie unkompliziert das sein kann. Ich habe das damals während des Studiums als total kompliziert kennengelernt und das abstrakte Denken anfangs als sehr schwer empfunden. Viele Jahre später spiegelt sich das plötzlich in Leichtigkeit wider, die mich wahn-sinnig überrascht und ergriffen hat. Die Schülerinnen und Schüler haben serielle Prinzipien mit ihren Storys verbunden, und das war sehr schön.

UD: Bei mir sind es vor allem zwei Sachen. Ich lerne ganz viel aus dem Konzert, mit dem eine Arbeitsphase beschlossen wird, während dem oder nach dem man merkt, das haben wir jetzt gemeinsam gemacht. Das ist ein wahnsinniger Glücksmoment. Das andere beginnt schon vorher und ist für mich ein rein zwischenmenschliches Phänomen: Ich komme in

SF: Arnold Schoenberg, whose ›Chamber Symphony No. 1‹ opened the very first concert of Ensemble Modern in Cologne in 1980, wrote the following dedication in his textbook ›Harmony‹: »I learned this from my students.« What are you learning for yourself in the educational projects?

DW: One project I have in mind was on the subject of serialism. I showed the pupils how a twelve-tone row works, what the laws are and how they were intensified in serialism. And then the children began to write and realise these things themselves. And they did it with such a beautiful, playful ease that I was struck at how uncomplicated it could be. When I was a student, I thought it was extremely complicated, and I found abstract thinking really difficult at first. Years later, it was suddenly resonating with an ease that left me both incredibly surprised and moved. The students were combining serial principles with their stories and it was beautiful.

UD: In my case there are two things in particular. I learn a lot from the concert, which rounds off a work phase, where you realise during or afterwards that we have achieved all this together. It's an incredibly happy moment. The other begins before that and for me is a purely interpersonal phenomenon: I find myself in a situation that is completely alien to me, with so many young people, and everyone, including myself, is more or less inadequate. There are always completely different people. In the beginning, I put a lot of energy into the new project and especially into the participants, which is often quite exhausting, but at some point, I don't know what else to call it, a familiarity, perhaps a kind of love, sets in. And it happens almost magically. From then on it's all about how we can all make music together as well as possible.

SF: And the compositions in the school projects are always created on site with the participants? You don't bring any with you?

eine mir völlig fremde Situation mit so vielen jungen Menschen, und alle, auch ich, sind mehr oder weniger unzulänglich. Es gibt ja immer sehr verschiedene Leute. Anfangs wende ich sehr viel Energie für das neue Projekt und besonders für die Mitmachenden auf, das ist oft auch recht anstrengend, aber irgendwann stellt sich so eine, ich weiß nicht, wie ich es anders nennen könnte, eine Vertrautheit, vielleicht eine Art Liebe ein. Und das kommt wie von Zauberhand. Ab diesem Zeitpunkt geht es nur noch darum, wie wir alle möglichst gut Musik miteinander machen.

SF: Und die Kompositionen in den Schulprojekten entstehen immer vor Ort mit den Beteiligten? Ihr bringt keine mit?

DW: Genau. Ich nenne das improvisiertes Komponieren. Aus der gemeinsamen Improvisation, aus dem gemeinsamen Nachdenken darüber und spielerischen Impulsen entwickelt sich irgendwann das Stück, das man gemeinsam performen will und das jeder verinnerlicht hat.

SF: Gleichwohl beginnt ja alles mit einem ersten Klang, wie auch immer dieser lautet.

DW: Mein erster Sound, mein erster Icebreaker ist immer »pusch – pusch«. Das ist so ein Klang, der dann immer weitergegeben wird. Zum Beispiel habe ich bei einem Projekt, in dem Hanns Eislers Stück ›14 Arten, den Regen zu beschreiben‹ das Thema war, den Beteiligten im Voraus nur gesagt, dass jeder von ihnen auf dem Handy einen Film mitbringen soll, der Regen zeigt. Und dann haben wir Filmmusik gemacht.

SF: Uwe, hast du auch so eine Lieblingsinitiale?

UD: Ich weiß vorher nie, was ich mache. Ich versuche immer, die jeweilige Situation zu erfassen. Das ist für mich wesentlich.

SF: Profitiert ihr bei euren Education-Projekten auch von den Erfahrungen, die ihr im seit Anfang an basisdemokratisch organisierten Ensemble Modern gesammelt habt?

DW: Ich glaube schon. Das ist sowieso das A und O, speziell für die neue Musik. Das Repertoire, das wir uns aufgebaut haben, wäre hierarchisch organisiert nicht möglich gewesen.

DW: That's right. I call it improvised composing. At some point, the piece that you want to perform together and that everyone has internalised emerges from improvising together, from thinking together and from playful impulses.

SF: Yet everything begins with a first sound, whatever that sound may be.

DW: My first sound, my first icebreaker, is always »push – push«. It's one of those sounds that's then always passed on. For example, for a project based on Hanns Eisler's piece »14 Arten, den Regen zu beschreiben« (14 Ways to Describe Rain), I simply told the participants beforehand that they should each bring a film on their mobile phone showing rain. And then we made film music.

SF: Uwe, do you have a favourite opener?

UD: I never know beforehand what I'm going to do. I always try to get a grip on the situation at hand. That's crucial for me.

SF: Do you also benefit in your educational projects from the experience you have gained in Ensemble Modern, which has been organised on a democratic basis from the outset?

DW: I think so. That's everything, especially with new music. The repertoire we've built up wouldn't have been possible if it had been organised hierarchically.

SF: You also share your educational experience with IEMA-Ensemble students.

DW: Yes, this has been a module in the training programme for IEMA students for several years now, and they already have some prior knowledge, as music colleges are also focusing more on the educational aspect. I would also like to underline how important we consider education to be in the IEMA training programme.

SF: Eure Education-Erfahrungen gebt ihr auch an die Studierenden des IEMA-Ensembles weiter.

DW: Ja, das gehört seit einigen Jahren als Modul zum Ausbildungsplan der IEMA-Studierenden, die heute auch schon etwas Vorwissen haben, da auch die Musikhochschulen den Vermittlungsaspekt stärker thematisieren. Ich möchte auch betonen, dass wir den Education-Bereich in der IEMA-Ausbildung für überaus wichtig halten. Zum einen für die Schülerinnen und Schüler, die so einen ganz anderen, einen körperlichen, einen »Selbermachen-Zugang« zur Musik finden können. Zum anderen weil diese Education-Kompetenz heute ein Mitbestandteil des Musikerberufes ist – egal ob du nach dem Studium ins Orchester gehst oder frei solistisch oder im Kollektiv arbeitest. Du musst in der Lage sein, auch Vermittlungsaktivitäten umsetzen zu können. Und dafür musst du Tools in deinem Werkzeugkasten haben.

SF: Wir haben bisher über Education-Projekte für Kinder und Jugendliche gesprochen, denn in diesen Altersklassen finden auch die meisten solcher Unternehmungen statt. Aber wie sieht es mit der Education-Arbeit für Erwachsene aus, mit Laien im fortgeschrittenen Alter?

DW: Das haben wir vereinzelt gemacht, beispielsweise mit unseren »connect«-Projekten, bei denen das Publikum beteiligt ist und mit einfachen Alltagsgegenständen beim Konzert mitmusiziert. Das schafft eine ganz andere Wahrnehmung von Musik.

SF: Das denke ich auch. Neue Musik braucht nach wie vor und vielleicht derzeit verstärkter als in den vergangenen Jahren engagierte »Lautsprecher«, die nicht unmittelbar zur Szene der neuen Musik gehören, die aber Lust an ihrer ästhetischen Neuigkeit, Vielfalt und Substanz haben und sich trauen mitzumachen. Erfahrungen beim Selbermachen, eigene Laut-Äußerungen könnten den Weg dahin ebnen. Euch beiden vielen Dank für das Gespräch.

On the one hand, for the students, who can find a completely different, physical, »DIY« approach to music. On the other hand, because this pedagogical competence is an integral part of the music profession today – whether you join an orchestra after graduation or work as a freelance soloist or in a collective. You have to be able to carry out educational work. And you need to have the tools in your toolbox to make it happen.

SF: So far we've been talking about educational projects for children and young people, because most of these activities take place with these age groups. But what about educational work with adults, with non-professionals of an advanced age?



IEMA-Studierende im Educationprojekt

DW: We have done this occasionally, for example with our »connect« projects, where the audience is involved and plays along with simple everyday objects at the concert. It creates a completely different perception of music.

SF: I think so, too. New music still needs – perhaps more than in previous years – motivated »loudspeakers« who are not directly part of the new music scene, but who are interested in its aesthetic novelty, diversity and substance, and who dare to take part. The experience of making music oneself, of creating one's own expressions of sound, could pave the way for this. Thanks very much to both of you for this interview.

Sir George Benjamin und das Ensemble
Modern zu Gast bei »Prague Offspring«

// 26

IM ERSTEN LICHT



von Dirk Wieschollek
by Dirk Wieschollek

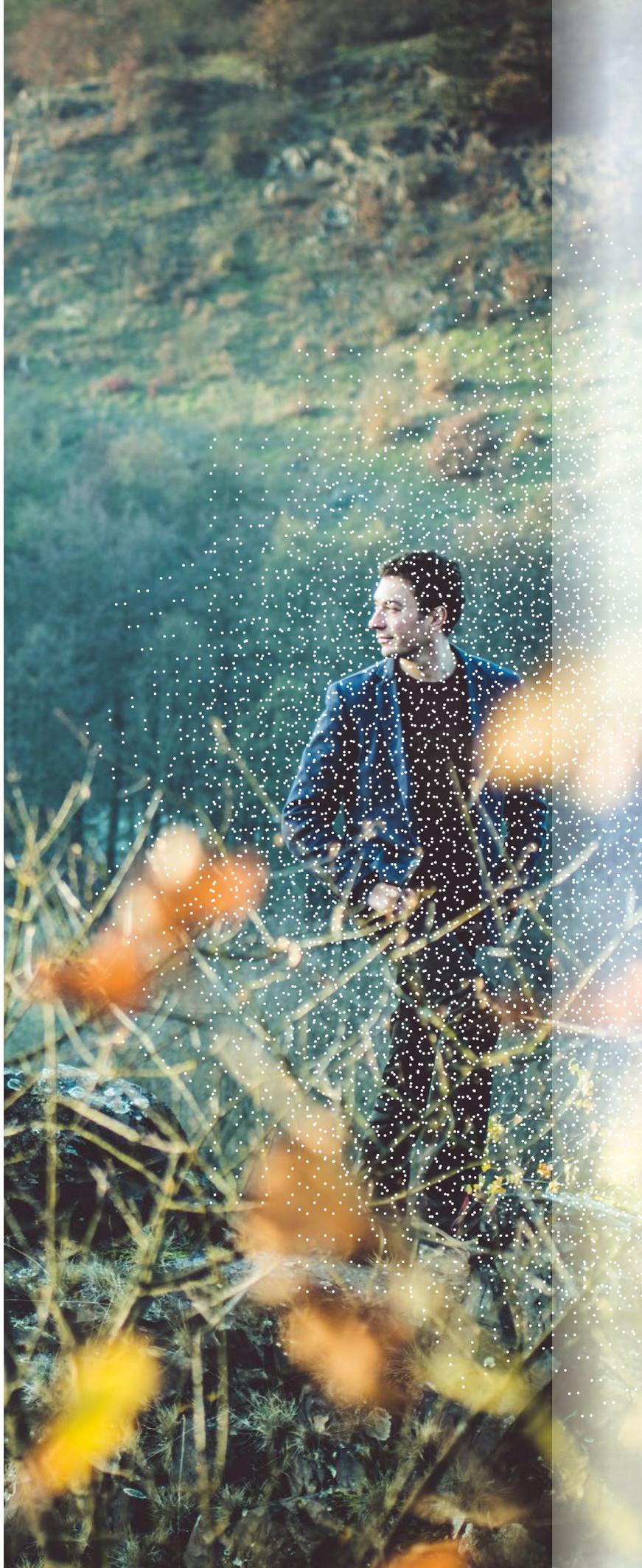
// AT FIRST LIGHT

*Sir George Benjamin and Ensemble Modern
at ›Prague Offspring‹*

Während hierzulande Kulturpolitik aktuell vor allem mit dem Rotstift betrieben wird, ist andersorts der Mut zu innovativen musikalischen Projekten erfreulicherweise noch nicht erloschen. Seit 2022 gibt es unter dem Dach des traditionsreichen internationalen Musikfestivals ›Prager Frühling‹ (›Prague Spring Festival‹) das Format ›Prague Offspring‹. Es hat sich – nomen est omen – zum Ziel gesetzt, in Zusammenarbeit mit international renommierten Künstler*innen den kompositorischen »Nachwuchs« Tschechiens zu fördern. Ins Leben gerufen hat es Miroslav Srnka, Komponist und Mitglied des Künstlerischen Beirats des ›Prague Spring Festival‹: »Offspring festigt Prags Namen auf der europäischen Landkarte innovativer Musikformate – knackig, ein bisschen schelmisch, jung, offen und experimentell.« Grundidee: Jährlich vermittelt ein Composer-in-Residence Einblicke in seine kompositorische Praxis; in einem Dreijahresrhythmus lenkt ein renommiertes Ensemble für zeitgenössische Musik die Aktivitäten mit Konzerten, Lectures, Komponist*innengesprächen und Masterclasses. Nachdem im ersten Turnus das Klangforum Wien Residencies von Olga Neuwirth, Georg Friedrich Haas und Rebecca Saunders begleitete, übernimmt nun das Ensemble Modern und freut sich im ersten Jahr seiner Residenz auf ein weiteres Kapitel seiner inzwischen mehr als 30-jährigen Zusammenarbeit mit George Benjamin. Diese begann am 14. November 1993 mit dem ersten gemeinsamen Konzert bei den Römerbad Musiktagen in Badenweiler, im Programm u. a. Benjamins ›At First Light‹ (1982).

While cultural policy is predominantly a question of budget cuts in Germany these days, elsewhere the courage and appetite for innovative musical projects has fortunately not yet been quashed. Since 2022, the umbrella of the venerable international ›Prague Spring Festival‹ has included the format ›Prague Offspring‹. Its goal – *nomen est omen* – is to support young Czech composers, in cooperation with internationally renowned artists. It was founded by Miroslav Srnka, a composer and member of the artistic board of the ›Prague Spring Festival‹: »Prague is reinforcing its name on the European map of cutting-edge music – crunchy, a bit mischievous, young, open, experimental.« The basic idea: every year, a composer-in-residence offers insights into his compositional practice; as part of a three-year cycle, a renowned contemporary music ensemble directs the activities, which include concerts, lectures, composer conversations and master classes. After the first cycle featured Klangforum Wien accompanying residencies by Olga Neuwirth, Georg Friedrich Haas and Rebecca Saunders, for the second cycle Ensemble Modern takes over, looking forward in the first year of its residency to another chapter in its collaboration with George Benjamin, which has now flourished for more than 30 years. It began on 14 November 1993 with their first joint concert at the Römerbad Music Festival in Badenweiler, when the programme included Benjamin's ›At First Light‹ (1982), among other works.

In 2025, this double Prague residency will once again focus on the young Czech scene, and several commissioned works give its composers the opportunity to present their music at the highest level of interpretation. There are numerous possibilities to work directly with Ensemble Modern's musicians. Apart from workshops for young instrumentalists, a series entitled ›Reading Lessons‹ is a particularly important element of this collaboration: three hand-picked composition students are given the opportunity to rehearse pieces composed for small ensembles especially for this occasion; the rehearsals led by Michael Wendeborg will be open to the public. Apart from internationally prominent composers such as Miroslav Srnka himself, Ondřej Adámek and Martin Smolka, the new music landscape of the Czech Republic is probably »terra incognita« to most. Hopefully, therefore, several of the commissioned works will make it into the repertoire.





Auch 2025 wird diese doppelte Prager Residency ihr zentrales Augenmerk auf die junge tschechische Szene legen, die in zahlreichen Auftragswerken Gelegenheit bekommt, ihre Musik auf höchstem Interpretationsniveau zu präsentieren. Die Möglichkeiten der unmittelbaren Zusammenarbeit mit den Musiker*innen des Ensemble Modern sind vielfältig. Neben Workshops für junge Instrumentalist*innen werden die ›Reading Lessons‹ ein besonders wichtiger Bestandteil der Zusammenarbeit sein: Drei ausgewählte Kompositionsstudierende erhalten dort die Möglichkeit, eigens für diesen Anlass komponierte Stücke für kleinere Ensemblebesetzungen in von Michael Wendeborg geleiteten öffentlichen Proben zu erarbeiten. Mal abgesehen von international bekannten Größen wie Miroslav Srnka selbst, Ondřej Adámek und Martin Smolka, dürfte die Neue-Musik-Landschaft Tschechiens ein recht unbekanntes Terrain sein. Insofern bleibt zu hoffen, dass einige der Auftragswerke auch den Sprung ins Repertoire schaffen werden.

Aber auch das erste, von Michael Wendeborg dirigierte Konzert am 30. Mai 2025 wird ein ganzes Bündel von Uraufführungen junger tschechischer Komponist*innen beinhalten. Sie repräsentieren unterschiedliche künstlerische Positionen und decken die ganze Bandbreite dessen ab, was zeitgenössische Komposition heute bedeuten kann: Ausgesprochen polystylistisch unterwegs ist Haštal Hapka, der als Gewinner der diesjährigen ›Reading Lessons‹ beauftragt worden ist. Ebenfalls hörbar eklektizistisch, mit Hang zu mystisch aufgeladenen Klangfarben, geht Jan Ryant Dřízal zu Werke, während Barbora Tomaskova den Typus der unkonventionellen Composer-Performerin verkörpert, die mit Instrument, Stimme und Laptop hybride, noise-getränkte Klangräume inszeniert. Pavel Šabacký hat bisher mit wuchtigen Orchesterkompositionen auf sich aufmerksam gemacht, insofern steht sein größer angelegter Ensembleauftrag besonders im Fokus.

Die Premieren werden eingerahmt von Werken, die geradezu exemplarisch eine Einheit von farbintensiver Klangsinnlichkeit und ausgefeiltem Strukturdenken darstellen. Unsuk Chins ›Fantaisie mécanique‹ für fünf Instrumentalisten (1994/1997), inspiriert von Improvisationstechniken des Free Jazz, ist in ihrer polyrhythmischen Wildheit streng konstruiert. Die fast durchgehenden Prestissimo-Charaktere und mechanisch abgespulten Bewegungsabläufe bringen die Interpret*innen an den Rand des Möglichen. Eine spieltechnische Grenzerfahrung für Trompete, Posaune, Klavier und zwei Schlagzeuger, die von Chin in vielen ihrer Stücke bewusst einkalkuliert ist, um eine ganz besondere Intensität der Darstellung zu provozieren, und die in der »Improvisation über sieben Metren« gipfelt. Der Dirigent Benjamin hatte übrigens

Even the very first concert, conducted by Michael Wendeborg on 30 May 2025, will include a bundle of world premieres by young Czech composers. They represent different artistic positions and cover the entire bandwidth of what contemporary composition can mean today: Haštal Hapka, who was commissioned as the winner of this year's ›Reading Lessons‹, is decidedly polystylistic in his approach. Jan Ryant Dřízal is also audibly eclectic, leaning toward mystically charged sonic colours, while Barbora Tomaskova embodies the type of the unconventional composer-performer, staging hybrid, noise-infused sonic spaces with the help of her instrument, voice and laptop. Pavel Šabacký has been notable for massive orchestral compositions, making his larger-scale ensemble commission one of the focal points of the series.

The premieres are bookended by works which represent an exemplary amalgamation of colour-intense sonic sensuality and a sophisticated structural approach. Inspired by the improvisational techniques of Free Jazz, Unsuk Chin's ›Fantaisie mécanique‹ for five instrumentalists (1994/1997) is rigidly constructed, despite all its polyrhythmic wildness. Its characters, almost all mechanically reeled off in relentless prestissimo, take the performers to the outer edge of what is playable. It is a technical borderline experience for trumpet, trombone, piano and two percussionists, such as Chin consciously inscribes in many of her pieces in order to provoke a special intensity of performance, and culminates in an »improvisation on seven metres«. As a conductor, incidentally, Benjamin played a decisive role in boosting the reputation of Unsuk Chin when she was a recent Siemens Prize winner: in 1993, he conducted the world premiere of her ›Akrostichon-Wortspiel‹ for soprano and ensemble in London, which marked Chin's international breakthrough.



// 30



Sir George Benjamin, Pavel Sabacky

entscheidenden Anteil daran, dass die frisch gebackene Siemens-Preisträgerin international bekannt wurde. 1993 dirigierte er die Uraufführung ihres ›Akrostichon-Wortspiels‹ für Sopran und Ensemble in London, die Chins internationalen Durchbruch markierte.

Kaum weniger vielschichtig und farbintensiv ist George Benjamins ›At First Light‹ (1982), mittlerweile ein Klassiker im Repertoire des Ensemble Modern. Das Stück wurde angeregt durch William Turners ›Norham Castle, Sunrise‹ (1845), ist jedoch weit mehr als der Versuch einer »Übersetzung« visueller Charakteristika in akustische. Ähnlich wie Turners Gemälde changiert auch Benjamins Ensemblekomposition für 14 Instrumente zwischen Fläche und Ereignis, Kontur und Auflösung, präsentiert jedoch im Rahmen von drei kontrastreichen Sätzen ständig neue Farbmischungen und Lichtsituationen. Klangfarbe ist für den Synästheten Benjamin gleichbedeutend mit Licht.

Im zweiten Konzert am 31. Mai 2025, das Benjamin selbst dirigiert, wird ein umfangreiches Ensemblewerk von Slavomír Hořinka im Blickpunkt stehen: Der Komponist schreibt eine sehr konzentrierte, auf wesentliche Klanggesten reduzierte Musik, bei der auch historische und außer-europäische Instrumente zum Einsatz kommen. Man darf gespannt sein, wie er in ›Zrno, plevy a oheň‹ [Getreide, Spreu und Feuer] die Potenziale der Mitglieder des Ensemble Modern für sich nutzen wird. Wiederum eingerahmt wird die tschechische Novität von zwei Schwergewichten der englischen Gegenwartsmusik, die sich an der Schwelle von Gesang und Instrumentalklang bewegen: Oliver Knussen hat mit ›Songs without Voices‹ (1992) ein melodisch und harmonisch reiches Ensemblestück geschrieben, bei dem das gesungene Wort in einen kammermusikalisch ausdifferenzierten Instrumentalpart verlegt wird. Ergebnis: vier Sätze, in denen aktionsreiche Texturen und elegische Solo-Partien kontrastieren und die inspiriert sind von Naturstimmungen ausgewählter Gedichte Walt Whitmans. Dazu wird George Benjamins ›Into the Little Hill‹ (2006), das erste Bühnenwerk des theateraffinen Komponisten, als Höhepunkt der Prager Konzertaktivitäten in einer konzertanten Fassung zur Aufführung gelangen. Da in Benjamins inhaltlich stark abstrahiertem Opernerstling der Musik ohnehin die sprechendste dramatische Funktion zukommt und die beiden Sängerinnen Jennifer France und Krisztina Szabó oft taktweise ihre insgesamt acht Rollen (!) wechseln, dürfte auch das rein Klangliche hier wenig szenische Prägnanz vermissen lassen. Leider haben die Motive der Kammeroper an Aktualität eher gewonnen als verloren: Benjamins und Martin Crimps (Libretto) Parabel über Machtmissbrauch, Rassismus und Verführung der Masse wirkt heute wie ein Spiegelbild politischer Realitäten.

George Benjamin's ›At First Light‹ (1982), which has become a classic in Ensemble Modern's repertoire, is hardly less multi-faceted and intensely colourful. The piece was inspired by William Turner's ›Norham Castle, Sunrise‹ (1845), but it is far more than an attempt to »translate« visual characteristics into acoustic ones. Like Turner's painting, Benjamin's ensemble composition for 14 instruments oscillates between surface and event, contour and dissolution, but within its three contrasting movements, it continuously presents new colour mixtures and lighting situations. To the synaesthetic Benjamin, sonic colour is equivalent to light.

In the second concert on 31 May 2025, which Benjamin conducts himself, a large-scale ensemble work by Slavomír Hořinka is the focal event: the composer is known for writing highly concentrated music reduced to essential sonic gestures, while also employing historical and non-European instruments. It will be intriguing to see how he uses the potentials of the Ensemble Modern members in his ›Zrno, plevy a oheň‹ (Grain, Chaff and Fire). This Czech novelty will be framed by two heavyweights of English contemporary music at the interface of singing and instrumental sound: in ›Songs without Voices‹ of 1992, Oliver Knussen created a melodically and harmonically rich ensemble piece in which the sung word is transposed to an instrumental line differentiated in a chamber-music manner. The result is four movements in which active textures and elegiac solo passages form contrasts, inspired by the natural atmospheres evoked in selected poems by Walt Whitman. In addition, George Benjamin's ›Into the Little Hill‹ (2006), the first stage work by the theatre-loving composer, will be performed in a concert version as the high point of the Prague concert activities. Since music is the most eloquent dramatic element in Benjamin's highly abstract first opera anyway, and the two vocalists Jennifer France and Krisztina Szabó often alternate between their eight (!) roles after just a single measure, the visual element may not be missed too direly in this purely acoustic rendition. Unfortunately, the subjects of the chamber opera have gained rather than lost topicality: the work by Benjamin and Martin Crimp (libretto) is a parable of abuse of power, racism and the seduction of the masses – today, alas, it seems a mirror image of political realities.



Slavomír Hořinka

TERMINE

31 //

Prague Offspring

30.05.2025, 18.30 Uhr, Prag, DOX Café

George Benjamin in Conversation

George Benjamin: A Lullaby for Lalit für Violine solo (2001)

Jagdish Mistry Violine | **Sir George Benjamin** Gesprächspartner |

Josef Třeštlík Moderation

30.05.2025, 20 Uhr, Prag, DOX+

Unsuk Chin: Fantaisie mécanique (1994/97) (Tschechische Erstaufführung)

Haštal Hapka: A Lay in the Dive (2025) (Uraufführung)

Jan Ryant Dřízal: Morphing Amadeus (2025) (Uraufführung)

Barbora Tomášková: Pulsum Noctis (2025) (Uraufführung)

Pavel Šabacký: Awakening (2025) (Uraufführung)

George Benjamin: At First Light für Kammerorchester (1982)

Ensemble Modern | **Michael Wendeberg** Dirigent

31.05.2025, 14 Uhr, Prag, DOX+

Reading Lessons mit Komponist*innen

Ensemble Modern | **Michael Wendeberg** Dirigent

31.05.2025, 16 Uhr, Prag, DOX+

Masterclasses mit Dozent*innen des Ensemble Modern und Instrumentalist*innen

31.05.2025, 20 Uhr, Prag, DOX+

Oliver Knussen: Songs without Voices op. 26 (1991–92)

Slavomír Hořinka: Zrno, plevy a oheň (Grain, Chaff and Fire) (2025) (Uraufführung)

George Benjamin: Into the Little Hill – Lyrische Erzählung für zwei Stimmen und Ensemble (2006)

Ensemble Modern | **Jennifer France** Sopran | **Krisztina Szabó** Mezzosopran | **Sir George Benjamin** Dirigent

Mit freundlicher Unterstützung der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.

»AM ORT DES ENTSTEHENS« »AT THE SOURCE OF THINGS«

MICHAEL REBHAHN: Erinnerst du dich noch an deinen »Erstkontakt« mit dem Ensemble Modern?

MICHAEL MARIA KASPER: Ja, das war bei einem Projekt mit der Jungen Deutschen Philharmonie: ›Le Sacre du printemps‹ von Strawinsky und Brahms' ›Erstes Klavierkonzert‹ — David Atherton hat dirigiert und Bruno Leonardo Gelber war der Solist. Und da stand bei einer Probe aus den Tiefen der zweiten Geigen Karsten Witt auf und verkündete, man wolle ein Ensemble für neue Musik gründen. Interessierte sollen sich melden!

MR: Und du hast dich natürlich gemeldet?

MMK: Nein, im Gegenteil. Ich hatte damals keinen besonderen Zugang zur neuen Musik. Ich habe sie nicht direkt abgelehnt, aber ich war skeptisch. Und da blieb die Hand natürlich ganz weit unten. Eine damalige Studienkollegin hatte dagegen Interesse, und sie war es auch, die später den Kontakt doch noch herstellte. 1981, bei der zweiten Arbeitsphase des Ensemble Modern, wurde für Luciano Berios ›Tempi Concertati‹ ein zweites Cello gesucht. Und da habe ich zugesagt.

MR: Weshalb dann doch?

MMK: Ich weiß es auch nicht so ganz genau. Irgendwie war ich interessiert an »sportlicher Betätigung«, also an Stücken, die mich vor Herausforderungen stellen würden und die ich

MICHAEL REBHAHN: *Do you remember your first contact with Ensemble Modern?*

MICHAEL MARIA KASPER: *Yes, it was during a project of the Junge Deutsche Philharmonie: ›Le Sacre du printemps‹ by Stravinsky and Brahms' ›Piano Concerto No. 1‹ — David Atherton was conducting and Bruno Leonardo Gelber was the soloist. During one of the rehearsals, Karsten Witt got up from the back of the second violins and announced a plan to found an ensemble for new music. Those interested were to raise their hands!*

MR: *And of course you did?*

MMK: *No, on the contrary. At the time, I didn't feel a particular affinity for new music. I didn't exactly reject it, but I was sceptical. And so my hand remained resolutely lowered. A fellow student of mine, however, was interested, and she became the one who made the contact later on. In 1981, during the second working session of Ensemble Modern, they were looking for a second cello for Luciano Berio's ›Tempi Concertati‹. And that's when I said yes.*

MR: *Why was that?*

MMK: *I'm not really sure. I had a certain interest in the »sporting« aspect, i.e. pieces that would challenge me, that I hadn't encountered before. That certainly happened, in spades. Berio was incredibly difficult — but it has remained one of my favourite pieces to this day.*

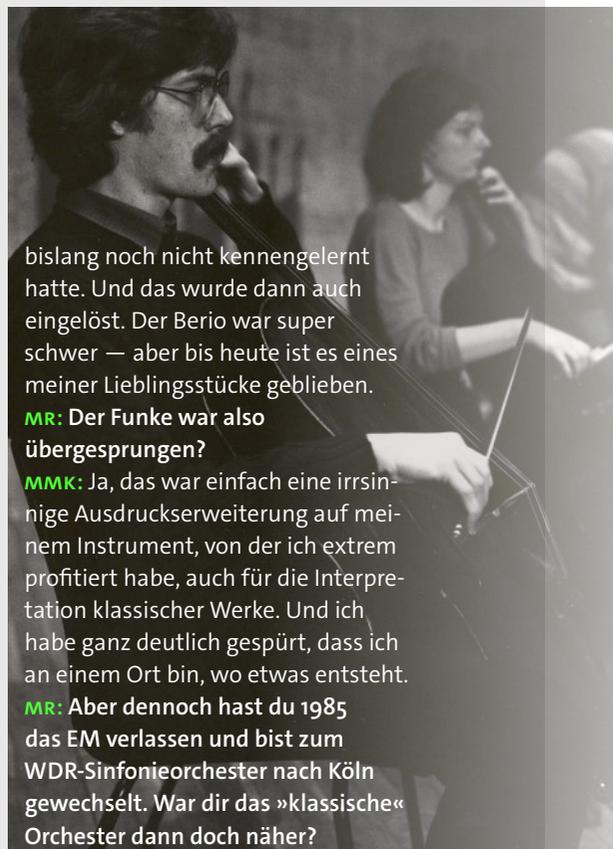
bislang noch nicht kennengelernt hatte. Und das wurde dann auch eingelöst. Der Berio war super schwer — aber bis heute ist es eines meiner Lieblingsstücke geblieben.

MR: Der Funke war also übergesprungen?

MMK: Ja, das war einfach eine irrsinnige Ausdruckserweiterung auf meinem Instrument, von der ich extrem profitiert habe, auch für die Interpretation klassischer Werke. Und ich habe ganz deutlich gespürt, dass ich an einem Ort bin, wo etwas entsteht.

MR: Aber dennoch hast du 1985 das EM verlassen und bist zum WDR-Sinfonieorchester nach Köln gewechselt. War dir das »klassische« Orchester dann doch näher?

MMK: Ganz ehrlich? Mir war das Geldverdienen näher. Ich fand schon, dass man, wenn man gut ist, auch gutes Geld verdienen sollte. Und das war bei einem Rundfunkorchester natürlich gegeben. Also habe ich das Probespiel gemacht und die Stelle bekommen. Das waren schon fantastische künstlerische Rahmenbedingungen: ein exzellentes Orchester mit einem wunderbaren Konzertsaal. Denn ein Jahr nach meinem Wechsel wurde die Kölner Philharmonie eröffnet. Gerne erinnere ich mich an die vielen Konzertreisen und speziell die Aufführungen aller Mahler-Sinfonien. Für mich beschreiben sie den Weg in eine musikalische Zukunft. Übrigens ist auch mein Faible für Japan auf diesen Reisen entstanden.



» AT THE SOURCE OF THINGS «

Michael Maria Kasper says farewell after a total of 33 years with Ensemble Modern:
a conversation with Michael Rebhahn

Michael Maria Kasper was a member of Ensemble Modern from 1981 to 1985 and from 1997 to 2024.



Michael Maria Kasper in den Jahren 1984, 2023, 2024

MR: So you'd caught fire?

MMK: Yes, the incredible expansion of expressivity on my instrument brought huge benefits, also for the interpretation of classical works. And I felt very strongly that I was in a place where something was being created.

MR: And yet you left EM in 1985 to take a job at the WDR Symphony Orchestra in Cologne. Did you feel greater affinity for the »classic« orchestra?

MMK: Should I be honest? I felt greater affinity for making money. I thought if you're good, you should make good

MR: Aber es hat etwas gefehlt, oder? Sonst säßest du ja jetzt nicht hier.

MMK: Sagen wir es so, ich habe während meiner 13 Orchesterjahre immer mal wieder als Gast beim Ensemble Modern gespielt und 1996 bin ich auf die USA-Tournee mit John Adams mitgefahren. Das waren tolle Erfahrungen und ich hatte wieder dieses »Am-Ort-des-Entstehens«-Gefühl. Und dann hat 1997 der damalige Cellist Mick Stirling aufgehört, das EM ist auf mich zugegangen, und ich habe beim Orchester ein Sabbatical genommen.

MR: Und dann war dir irgendwann klar, dass es nicht dabei bleiben wird?

MMK: Ja. Aber ich weiß noch ganz genau, wie es sich anfühlte, als ich meine Kündigung an den WDR abgeschickt habe: Das war alles andere als einfach!

MR: Wie war es, nach dieser langen Pause wieder im Ensemble Modern zu sein? War es noch dasselbe Ensemble? Was hatte sich verändert?

MMK: Was mir vor allem auffiel, war die Professionalisierung, die zwischenzeitlich Einzug gehalten hatte. In der Anfangszeit herrschte – man muss es so sagen – die reine Selbstausbeutung. Da hat man so lange geprobt, bis alles geklappt hat, und wenn es immer noch nicht rund lief, hat man sich nach der Probe noch mal zusammen drangesetzt. Das hatte sicher auch mit der Situation zu tun, in der das Ensemble damals war: Es gab eine gewisse Unbegrenztheit in allen Dimensionen, auch eine Art Freiheit.

MR: Und heute sind die Grenzen enger?

MMK: Ja, aber das ist nicht per se etwas Negatives. Natürlich sind, nach einer Phase der Konsolidierung, die finanziellen Bedingungen heikler geworden, ebenso hat sich die gesellschaftliche Realität, mit der sich Musik und Kunst überhaupt konfrontiert sieht, gewandelt. Dazu muss sich auch ein Ensemble für neue Musik verhalten.

MR: But something was missing, wasn't it? Otherwise you wouldn't be sitting here now.

MMK: Let's put it this way, during my 13 years in the orchestra, I kept returning as a guest to Ensemble Modern, and in 1996, I joined the US tour with John Adams. Those were great experiences, and once again, I had the feeling of being »at the source of things«. Then the cellist at the time, Mick Stirling, quit in 1997, and EM asked me to replace him, and I took a sabbatical from the orchestra.

MR: And at some point, you realized that would not be enough?

MMK: Yes. But I still remember exactly how I felt when I mailed my letter of resignation to the WDR. It was anything but easy!

MR: How was it to return to Ensemble Modern after such a long break? Was it still the same ensemble? What had changed?

MMK: The main thing that struck me was the professionalization that had taken place in the meantime. In the early years, it was pure self-exploitation – one cannot put it any other way. We rehearsed as long as it took to make everything work, and if it still didn't work, we sat down again together after the rehearsal to iron things out. Surely, that had something to do with the situation the Ensemble was in at the time: there was a certain limitlessness in all dimensions, also a kind of freedom.

MR: And today, the boundaries are narrower?

MMK: Yes, but that is not a bad thing in and of itself. Of course, after a phase of consolidation, the financial conditions have become more precarious, and the social realities music, and art in general, are confronted with have changed. A new music ensemble must take a stand on these issues.

MR: Give us a feeling for the time when you returned to EM. Which big projects were on the agenda then?

MMK: It was mainly the productions with Heiner Goebbels at the Bockenheimer Depot: »Black on White« and »Eislermaterial«. That was completely new to me, this work on musical



money, too. And that, of course, was the case in a radio orchestra. So I auditioned and got the job. Those were fantastic artistic conditions: an excellent orchestra with a wonderful concert hall. After all, Cologne's Philharmonie was inaugurated one year after I moved. I have fond memories of the numerous concert tours, and especially our performances of the complete Mahler symphonies. To me, they describe the path into a musical future. Incidentally, my weakness for Japan also originated on these tours.

MR: Um ein Gefühl dafür zu bekommen, in welcher Zeit du zum EM zurückgekehrt bist. Was waren die ersten großen Projekte, die damals auf dem Plan standen?

MMK: Das waren vor allem die Produktionen mit Heiner Goebbels im Bockenheimer Depot: ›Schwarz auf Weiß‹ und ›Eislermaterial‹. Das war etwas völlig Neues für mich, diese Musiktheaterarbeit, bei der ganz andere Formen von Verständnis, Einfühlungsvermögen und Zusammenarbeit gefragt sind; auch eine andere Art der Probenarbeit, bei der ästhetische Entscheidungen erst während des Arbeitsprozesses getroffen werden. Dann gab es die Komposition ›Jagden und Formen‹, die Wolfgang Rihm dem Ensemble Modern auf den Leib geschrieben hatte. Und natürlich Luigi Nonos ›Prometeo‹ in der Alten Oper Frankfurt im Jahr 2000.

MR: Drei Jahre später wurde dann unter deiner maßgeblichen Beteiligung ein Projekt – oder besser eine Institution – aus der Taufe gehoben, die eine große Erfolgsgeschichte wurde: die Internationale Ensemble Modern Akademie.

MMK: Ja, das habe ich mit sehr viel Leidenschaft gemacht! Ich habe da einen großen Bedarf gespürt. Es geht eben beim Studium eines Instruments nicht nur um Fingersätze oder sonstige Hard Skills, sondern auch darum, ein Verständnis dafür zu entwickeln, welcher ästhetischer Mittel sich Komponistinnen und Komponisten über die Jahrhunderte bedient haben. Und das Nachvollziehen einer kompositorischen Idee ist natürlich bei neuer Musik besonders wichtig; da gibt es sehr viel weiterzugeben.

MR: Wenn du auf deine lange Zeit beim Ensemble Modern zurückblickst, gibt es einen Moment, der dir in besonderem Maß in Erinnerung geblieben ist?

MMK: Da gibt es viele, aber einer fällt mir spontan ein. Das war 1984 in Buenos Aires, auf unserer ersten Südamerika-Tournee. Damals war in Argentinien gerade die Militärdiktatur überwunden worden, aber die Verhältnisse waren noch deutlich spürbar instabil. In einem Konzert hatten wir Messiaens ›Quartett für das Ende der Zeit‹ gespielt. Viele

theatre, which require totally different forms of consent, empathy and collaboration; also a different kind of rehearsing, in which aesthetic decisions are left open, only to be made during the working process. Then there was the composition ›Jagden und Formen‹, which Wolfgang Rihm had written specifically for Ensemble Modern. And of course Luigi Nono's ›Prometeo‹ at the Alte Oper Frankfurt in 2000.

MR: *Three years later, you were pivotal in initiating a project – or rather founding an institution – which turned out a great success: the International Ensemble Modern Academy.*

MMK: *Yes, that was something I pursued with plenty of passion! I felt a great need for this kind of thing. After all, studying an instrument is not only about fingerings or other hard skills, but also about developing an understanding of the aesthetic means composers have employed throughout the centuries. Understanding a compositional idea is particularly important in new music, of course; there is a lot to pass on here.*

MR: *Looking back on your long time with Ensemble Modern, is there one moment that stands out particularly in your memory?*

MMK: *There are many, but one springs to mind spontaneously. It was in Buenos Aires in 1984, during our first tour of South America. At the time, Argentina had just toppled its military dictatorship, but times were palpably unstable. In one concert, we had played Messiaen's ›Quartet for the End of Times‹. Many people in the audience had recording devices and had recorded the concert. When we left the concert hall, there were several people who had lit candles and were listening to the recording. That was very touching.*

MR: *Finally, the obligatory question: what are your plans for the future?*

MMK: *Of course I'm not going to stop playing the cello now. There is so much repertoire I could still explore. Let me just say this much: I recently bought a five-string baroque cello, and my birthday gifts included an electric bass.*

Leute im Publikum hatten Aufnahmegeräte dabei und haben das Konzert mitgeschnitten. Und als wir aus dem Konzerthaus rauskamen, waren da etliche Menschen, die Kerzen angezündet hatten und sich die Aufnahme anhörten. Das war schon sehr ergreifend.

MR: Am Ende die obligatorische Frage: Welche Pläne hast du für die Zukunft?

MMK: Ich werde jetzt natürlich nicht mit dem Cellospielen aufhören. Es gibt noch viel Repertoire, mit dem



35 //

ich mich beschäftigen könnte. Nur so viel: Ich habe mir kürzlich ein fünfsaitiges Barockcello gekauft und zum Geburtstag lag ein E-Bass auf dem Gabentisch.

VINYL-ALBEN BEI ENSEMBLE MODERN MEDIA



VINYL ALBUMS ON ENSEMBLE MODERN MEDIA

// 36

Im Frühjahr 2025 veröffentlicht das Ensemble Modern zwei Vinyl-Alben im eigenen Label. Das Album ›Primer‹ entstand gemeinsam mit dem experimentellen Künstler und YouTuber Hainbach, der ausrangiertes Studioequipment und Nukleartechnik nutzt, um »fantastische« Vintage-Soundlandschaften zu kreieren. Hainbach erklärt: »Primer‹ ist sowohl eine Liveshow als auch eine Interpretation davon. Alles, was zu hören ist, wurde beim ›Check-point‹-Konzert im Herbst 2022 in Frankfurt aufgenommen, als das Ensemble und ich zum ersten Mal zusammen auftraten. In drei Tagen haben wir die Performance gemeinsam entwickelt. Im Studio habe ich mich mit dem EM-Kontrabassisten Paul Cannon zusammengesetzt, und wir haben die Aufnahme auseinandergenommen. Wir wollten, dass es wie eine Platte klingt, nicht wie eine Übertragung einer Liveshow, also schnitten und fügten wir zusammen, ließen Echos und Modulatoren erklingen, bis wir einen Sound und ein Tempo gefunden hatten, die repräsentieren, was ›Primer‹ ist: ein Startsignal, ein Blitz, der Beginn von etwas, das hoffentlich bleibt.«

Konzerttermin
Concert Date:
09.03.2025

Konzerttermine
Concert Dates:
09.03.2025
+ 21./22.03.2025

Das Album ›MELENCOLIC MEDLEY‹ basiert auf Brigitta Muntendorfs transdigitaler Musiktheater-show ›MELENCOLIA‹, für deren Konzeption verschiedene Schriften des Medientheoretikers und Internetkritikers Geert Lovink eine zentrale Rolle gespielt haben. Für das Album arrangierte Muntendorf Audiomaterial von ›MELENCOLIA‹ neu und setzte dazwischen Theoriemediationen und Hopecores von Lovink, die »auf die digitale Melancholie verweisen und der Kolonialisierung unserer inneren Welten entgegenwirken wollen«. Außerdem, so ergänzt Muntendorf, soll die Veröffentlichung auf Vinyl »in einer Zeit, in der digitale Formate überwiegen, wie eine Insel der Entschleunigung wirken«.

In spring 2025, Ensemble Modern will release two vinyl albums on its own label. The album ›Primer‹ was created in collaboration with experimental artist and YouTuber Hainbach, who uses discarded studio equipment and nuclear technology to create »fantastic« vintage soundscapes. Hainbach explains: »Primer‹ is both a live show and an interpretation of it. Everything you hear was recorded at the ›Check-point‹ concert in Frankfurt, as the Ensemble and I performed for the first time together. It was an open setting when we began, I came in with only a few ideas but we all listened to each other. In three days we created the performance together. In the studio I sat down with double-bassist Paul Cannon and we took the recording apart. We wanted this to sound like a record, not like a broadcast of a live show, so we cut and spliced, fired up echoes and modulators, until we arrived at a sound and speed that represented what ›Primer‹ is: a start signal, a flash, a beginning of something that hopefully lasts.«

The album ›MELENCOLIC MEDLEY‹ is based on Brigitta Muntendorf's transdigital music theatre show ›MELENCOLIA‹, for the conception of which various writings by media theorist and internet critic Geert Lovink played a central role. For the album, Muntendorf newly arranged audio material from ›MELENCOLIA‹ and interspersed it with theoretical mediations and hopecores by Lovink, that »refer to digital melancholy and aim to counteract the colonisation of our inner worlds«. In addition, Muntendorf adds, the vinyl release »is intended to act as an island of deceleration in an age where digital formats predominate«.

→ **ENSEMBLE-MODERN.COM**
→ **DETAILS: KONZERTKALENDAR**

→ **ENSEMBLE-MODERN.COM**
→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**

10 JAHRE ›CHECKPOINT‹

10 YEARS OF ›CHECKPOINT‹

Checkpoints markieren Grenzübergänge – Orte, an denen verschiedene Einflüsse und Sektoren aufeinandertreffen. Sie sind durchlässige Stellen der Begegnung. 2015 begründete das Ensemble Modern die Konzertreihe ›Checkpoint‹, um den Blick in unbekanntere Richtungen zu öffnen. Das Format gibt den Ensemblemitgliedern die Möglichkeit, persönliche Ideen und innovative Konzepte zu entwickeln, sich mit Künstler*innen anderer Genres auszutauschen und neue Programme zu erproben, die zunächst in kleinerem, geschütztem Rahmen zur Aufführung gelangen. In den vergangenen zehn Jahren fanden Begegnungen mit unterschiedlichsten musikalischen Welten statt: von elektronischer Clubmusik über japanische und bulgarische Volksmusik bis hin zu experimentellem Jazz und Vintage-Sounds. Maßgeblich an der Entwicklung der ›Checkpoint‹-Idee beteiligt war Valentín Garvie, von 2002 bis 2017 Trompeter des Ensemble Modern. Seit 2018 lebt er wieder in Buenos Aires, wo er als Solist, Kammermusiker und Komponist tätig ist. Für das Jubiläumskonzert ›10 Jahre Checkpoint‹ am 7. Juni 2025 kehrt Valentín Garvie in seine alte Heimat Frankfurt zurück und entwickelt gemeinsam mit dem Ensemble Modern einen Abend zwischen improvisierter und komponierter Musik auf Basis modularer Kompositionsmodelle: »Wir werden eine Auswahl kurzer Stücke für flexible Besetzung aufführen, deren Variabilität und Offenheit improvisatorische Momente erlauben, die die Persönlichkeit der EM-Mitglieder zum Ausdruck bringen«. Neben den Ensemble Modern-Musiker*innen werden auch Mitglieder des IEMA-Ensemble 2024/25 beteiligt sein, mit denen Garvie zuvor in einem Improvisationsworkshop arbeitet.

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**



Valentín Garvie

Checkpoints mark border crossings – places where different influences and sectors converge. They are permeable points of encounter. In 2015, Ensemble Modern founded the ›Checkpoint‹ concert series to open up perspectives in unknown directions. The format gives members of the ensemble the opportunity to explore personal ideas and innovative concepts, to exchange ideas with artists from other genres, and to try out new programmes that are initially performed in a smaller, sheltered setting. Over the past decade, encounters with the most diverse musical worlds have taken place: from electronic club music to Japanese and Bulgarian folk music to experimental jazz and vintage sounds. Valentín Garvie, trumpet player in Ensemble Modern from 2002 to 2017, was instrumental in developing the idea of ›Checkpoint‹. In 2018, he moved back to Buenos Aires, where he is active as a soloist, chamber musician and composer. For the anniversary concert ›10 Years of Checkpoint‹ on 7 June 2025, Valentín Garvie returns to his old home in Frankfurt and, together with Ensemble Modern, develops an evening between improvised and composed music based on modular composition models: »We will perform a selection of short pieces for flexible instrumentation, whose variability and openness allow for improvisational moments that express the personalities of the EM members.« The Ensemble Modern musicians will be joined by members of the IEMA-Ensemble 2024/25, with whom Garvie will work in an improvisation workshop beforehand.

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**

FÖRDERER

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

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

Ensemble Modern Öffentliche Förderer



Medienpartner



Projektförderer



Internationale Ensemble Modern Akademie Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



Patronats-
gesellschaft
Ensemble
Modern e.V.

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, Yumi Fujisaki-Bunsen und Christian Bunsen, 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 Plotnitz, Katharina Raabe, Brigitte Reifschneider-Groß, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Katharina Trebitsch, 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

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

Netzwerk





ENSEMBLE MODERN

Mitglieder

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

Team

Ensemble Modern GbR
Christian Fausch Künstlerisches Management
 und Geschäftsführung
Kathrin Schulze Kaufmännisches Management
Marie-Luise Nimsgern Presse- und Öffentlichkeits-
 arbeit / Marketing
Daniel Voigt Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /
 Social Media
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach, Ina Meineke,
Annika Schubert (in Elternzeit) 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 Grundmann Teamassistentin /
 Hausmanagement
Murat Hasdemir, Regina Hassenpflug, Petra Sibus
 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 Nimsgern
Lektorat: Lisa Gabauer
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 und
 Jennifer Smyth.

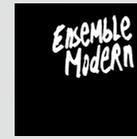
Bildnachweise picture credits:

Magazin Magazine
 Jagdish Mistry (3) © Wonge Bergmann | Ballets
 Russes (5) © ullstein bild – Roger Viollet |
 Das Floß der Medusa von Théodore Géricault (5)
 © via Wikimedia Commons | Mona Lisa (7) ©
 David Cantiniaux/AFPTV/AFP | Rigoberta
 Menchú (9) © Carlos Rodriguez/ANDES, CC
 BY-SA 2.0, via Wikimedia Commons | Frida Kahlo
 (9) © Guillermo Kahlo | Julian Assange (9) ©
 Frank Augstein / AP | Magareta Ferek-Petrić (11) ©
 Bojan Gagić | Olga Neuwirth (11) © Rui Camilo/
 EvS-Musikstiftung/laif | Sasha Blondeau (11) ©
 privat | Aquiles Lázaro (11) © privat | Try-out NDR
 Bigband & Ensemble Modern (14–17) © Michael
 Dreyer | Ali N. Aksin (18) © Florian Liedel | Carla
 Kihlstedt (19) © Joseph Navas | Alex Paxton (19)
 © Hannah Driscoll | Educationprojekt © (20–22,
 24) © Michael Habes | Uwe Dierksen (23) ©
 Wonge Bergmann | IEMA-Studierende (25) ©
 Walter Vorjohann | Haštal Hapka (26) © Veronika
 Brunová | Tomášková Barbora (27) © Matúš
 Michlík | Jan Ryant Dřízal (28) © Vojtěch Havlík |
 Sir George Benjamin (30) © Rui Camilo | Pavel
 Sabacky (30) © Karel Šuster | Slavomir Hořinka
 (31) © Karel Šuster | Michael Maria Kasper (32/34)
 © Reinhold Ernst | Michael Maria Kasper (33) ©
 Eva Böcker | Michael Maria Kasper (35) © Anja
 Koehler | Valentin Garvie (37) © Guido Frigerio |
 Ensemble Modern (39) © Wonge Bergmann
Konzertkalender Concert Calendar
 Nina Šenk © Cyril Jazbec | Olga Neuwirth ©
 Rui Camilo/EvS-Musikstiftung/laif | Sasha J.
 Blondeau © privat | Iris ter Schiphorst ©
 Bettina Stoess | Yuheng Chen © privat | Brigitta
 Muntendorf © Frederike Wetzels | Melencolia ©
 Anja Koehler | Anda Kryeziu © Kantatač Kijitkhun
 | Yannick Mayaud © Priska Ketterer | Carla Kihlstedt
 © Joseph Navas | Christian Mason © Marco
 Borggreve | Unai Urkola Etxabe © privat |
 IEMA-Ensemble 2024/25 © Wonge Bergmann |
 Slavomir Hořinka © Karel Šuster | Alex Paxton ©
 Hannah Driscoll | Vimbayi Kaziboni © Wonge
 Bergmann

Änderungen vorbehalten,
 Redaktionsschluss 01.12.2024.
 Aktuelle Informationen unter
 www.ensemble-modern.com

Papier aus 100% Altpapier, FSC®-zertifiziert,
 ausgezeichnet mit dem Blauen Engel und
 EU Ecolabel.





Kreiszehner 2023

Sinking Melody