

ENSEMBLE MODERN

FRANKFURT

Deutsche Post AG

ENTGELT BEZAHLT

60316 FRANKFURT 102

No.20 01/2006

Ensemble Modern

Schwedlerstraße 2-4

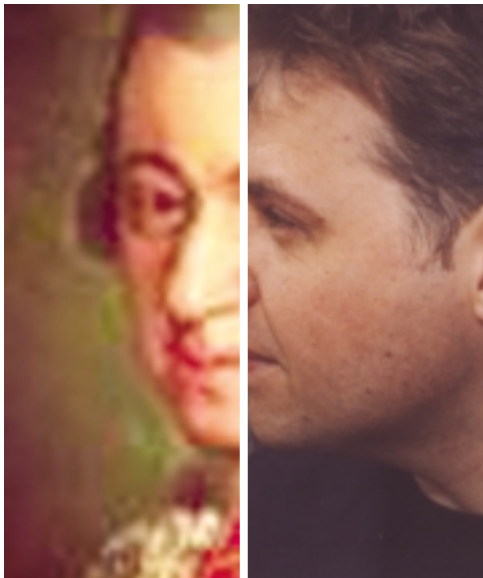
D-60314 Frankfurt

Fon +49 (0) 69-943 430 20

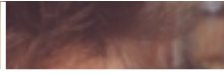
Fax +49 (0) 69-943 430 30

<http://www.ensemble-modern.com>

e-mail:info@ensemble-modern.com



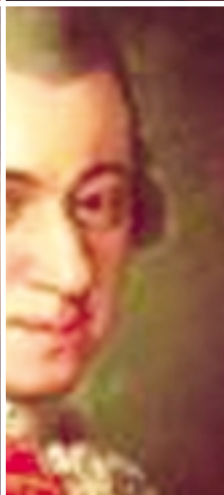
Multipler Mozart



Es ist Mozart-Jahr. Mozart war Wunderkind, Kapellmeister, Schöpfer unzähliger Werke, Meister aller Gattungen und zu seinem 250. Geburtstag zeigt das Ensemble Modern Orchestra Facettenreichtum und Nachwirkungen seines Schaffens: Dazu beauftragte es die Komponisten Benedict Mason und Arnulf Herrmann, Werke zu schreiben, die einen direkten Bezug zu Mozart haben. Mit dem in Berlin lebenden Arnulf Herrmann unterhielten sich Uwe Dierksen und Susanne Laurentius über den Salzburger Bub' und mögliche musikalische Anknüpfungspunkte in der heutigen Zeit.

EM: Im Januar werden wir dein neues Stück *Terzenseele* im Rahmen unseres Mozart-Projektes uraufführen. Wie hast du dich in Vorbereitung auf die Komposition Mozart genähert?

AH: Also, ich habe ihn eher eingekreist. Und zwar einerseits mit der Frage nach meinem persönlichen Mozart, gewissermaßen auf der Grundlage der Frage: »Sie haben 5 Sekunden Zeit alles zu sagen, was ihnen zu Mozart einfällt« und andererseits auf der Basis einer mehr theoretischen Auseinandersetzung, vor allem mit den Theoretikern aus der Mozart-Zeit. Das Ganze zu dem Zweck, das

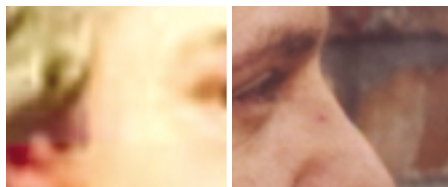


für mich Aktuelle, Zeitgenössische in Mozart zu finden. Vor einigen Jahren habe ich in Berlin außerdem einmal einen Vortrag über die so genannten Attwood-Studien gehalten. Mozart hatte nur wenige Kompositionsschüler, einer war der Brite Thomas Attwood, der fast alle Unterlagen aus dem Unterricht aufgehoben hat, und die sind publiziert. Es ist sehr spannend zu sehen – besonders bei den freien Kompositionen Attwoods –, was Mozart korrigiert. Da sieht man ziemlich genau, wie er gedacht hat, wo er was verändert, einen Akkord umstellt und warum. So war Mozart bei mir gewissermaßen schon vorbereitet.

EM: Welche Anknüpfungspunkte mit Mozart sind in dein Werk eingeflossen?

AH: Am besten nenne ich einfach ein paar Schlaglichter, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit und vor allem im Hinblick darauf, dass ich ja noch mitten im Kompositionsprozess stecke. Fangen wir mal beim Titel an: Das Stück heißt *Terzenseele*. Dieser Titel ist mehrschichtig gemeint. An der Oberfläche denkt man aber sicherlich zuerst an die ›Terzenseeligkeit‹, die Füllstimmenbehandlung in der Klassik (mit langer Tradition). In zweien der drei Sätze von *Terzenseele* wird der Umgang mit parallelen geführten Stimmen sehr wichtig sein. Ich habe diese Parallelführungen allerdings bis an einen extremen Punkt getrieben. Es gibt ganze Passagen, in denen ich Mehrstimmigkeit wie eine einzige

Linie behandle. Allerdings bleiben die Intervalle bei mir nicht gleich, sondern ändern sich permanent, werden mal enger, mal weiter geführt. Dieser satztechnische Aspekt wird für die Klanglichkeit des Stückes an vielen Stellen Bedeutung haben. Der zweite Aspekt ist ein mehr formaler. Ich habe eingangs von meiner Beschäftigung mit der Musiktheorie in der Mozart-Zeit gesprochen. Das kann ich vielleicht anhand des musikalischen Würfelspiels von Mozart kurz plastisch machen: Die Zuschreibung ist zwar nicht ganz gesichert, aber es gibt so oder so einen Eindruck von der Denkweise in der Mozart-Zeit. Wir haben ein Menuett von 16 Takten. Jeder Takt existiert in 11 Varianten, und welche Variante von z.B. Takt 1 mit welcher Variante von Takt 2 verbunden wird, muss jedes-



mal erwürfelt werden. Es gibt also Varianten von Bausteinen, die immer anders zusammengesetzt werden können und trotzdem in jedem Fall ein Stück ergeben. Das Denken in und Anordnen von kleinen Bausteinen ist auch für mich in diesem Stück kompositionstechnisch sehr wichtig. Ich habe in einem Satz z.B. sehr kleine Einheiten, die ich immer wieder neu anordne,

die sich immer anders weiterentwickeln. Ähnlich wie bei Lied- und Rondoform, wo man mit bestimmten Abfolgen von einzelnen Teilen arbeitet. Das sind aber Aspekte, die auch in anderen Werken von mir eine Rolle spielen. Ein dritter Aspekt ist: Virtuosität. Hier waren Mozarts Solokonzerte natürlich die Bezugspunkte. Es gibt bezogen auf Virtuosität vor allem zwei Extreme, die mich interessieren und die beide im Stück vorkommen werden: a) Eine extreme Verschmelzung zwischen Spieler und Instrument, wie schon in meinem Posaunenstück *ROOR*, wo ich versuche, bestehende Techniken weiterzuentwickeln und auf die Spitze zu treiben. Und b) die totale Entkoppelung von Spielvorgang und Klangergebnis, wie z.B. in meinem Ensemblestück *Anklang*. Der letzte Punkt ist vielleicht der, den man als erstes erwarten würde: konkrete Bezüge zu Stücken von Mozart. Diese standen für mich kompositorisch nicht im Vordergrund, schon gar nicht als Zitate. Der zweite Satz ›Traumsequenz‹ (der eher ein zwischenzeitliches Abschweifen, ein Interludium ist) bezieht sich allerdings direkt auf das Adagio KV 411 (für 2 Klarinetten und 3 Bassetthörner), das ebenfalls im Frankfurter Konzert zu hören sein wird. Aus diesem Adagio habe ich wenige Takte genommen, die immer nur anklingen, sie werden nicht direkt zitiert, sondern wie in einer Tonhöhenspirale als Sequenz immer weiter nach oben gedreht, so dass sie die ganze Zeit zu hören sind, aber nicht wirklich greifbar sind. Der

erste Satz und der dritte Satz beziehen sich auf eintaktige Strukturen aus Mozart-Stücken, die ich aber eher als Auslöser für meine eigenen Ideen benutzt habe und nicht als Grundlage für die Sätze.



EM: Wie sieht es auf der klangfarblichen Ebene aus?

AH: Ursprünglich wollte ich eine Harmoniemusik schreiben in der Art der *Gran Partita*, aber die Fülle des Bläuersatzes, die ich dafür benötigt hätte, ist mit der Ensemblebesetzung nicht machbar. Übrig geblieben davon sind als Kernklangfarben die Klarinette und – ich habe nur zwei Blechblasinstrumente besetzt – Horn und Posaune. Die Bläser sind also nach wie vor sehr wichtig. Die Klarinetten werden durch den Sampler unterfüttert, der seinerseits nur mit Klarinettenklängen arbeitet. So habe ich einen Holzbläserklang, den ich über die Vielstimmigkeit im Sampler – der Sampler als eine Art Metaklarinette – stark massieren kann. Das andere sind die Naturtoninstrumente Horn und Posaune, die beide eine ähnliche Grundtonstruktur haben. Zur Zeit Mozarts mussten Komponisten ja noch mit den verschiedenen Stimmungen des

Naturhorns umgehen. Ich habe in *Terzenseele* einen Satz nur aus den Naturtönen des Horns und der Posaune entwickelt. Sehr virtuose Folgen, die allein auf den Obertonreihen aufbauen.

EM: Wie setzt du in *Terzenseele* den Sampler ein?

AH: Der Sampler erfüllt für mich immer eine Vielzahl von Funktionen. Er ist also eigentlich mehrere Instrumente in einem. Seine Einbindung in den Klarinettensatz habe ich ja oben bereits beschrieben. Zum anderen erfüllt er manchmal die Funktion einer Art Continuo-Gruppe und ist ein Fundament für das ganze Ensemble. Ich kann gerade in dem Augenblick, wo das Ensemble mit Mikrotonen umzugehen hat, durch den Sampler den Satz stützen, auch im Hinblick auf die Intonation. Eine weitere Eigenart ist das klangliche Defizit des Lautsprecherklanges gegenüber den real schwingenden Instrumenten. Man kann a) versuchen, dieses Defizit durch entsprechende Mischungen zu kompensieren oder man kann b) mit diesem Defizit arbeiten. In der ›Traumsequenz‹ nutze ich ausdrücklich diese Eindimensionalität des Klanges, mit der der Satz beginnt. Erst nach und nach wächst der Klang in den Raum, dadurch dass die anderen Instrumente hinzutreten. Hier will ich keine Vermischung, sondern die Trennung zwischen Lautsprecher- und Instrumentalklang. Im dritten Satz dagegen gibt es z.B. eine sehr virtuose Bassklarinettensstimme, mit der der Sampler in vollen

Akkorden genau parallel läuft, so dass sich bei richtiger Mischung im Idealfall so etwas wie ein vielstimmiges Klarinetteninstrument ergibt.

EM: Aus *Anklang* weiß ich, dass du dich sehr mit Chromatik und Enharmonik auseinandersetzt, besonders auf mikrotonaler Ebene. Könntest du noch einmal deine kompositorischen Prinzipien im Umgang mit Mikrotonalität skizzieren.



AH: Ich kann es zumindest kurz versuchen. Es gibt ja sehr verschiedene Ansätze, mit Mikrotonalität umzugehen. Einer davon ist die quasi physikalische Betrachtung unter Aspekten der Intervallreinheit. Das gibt es bei mir natürlich auch. Was mich im Umgang mit Mikrotonalität aber sehr viel mehr interessiert, ist eine gewissermaßen psychologische Betrachtungsweise. Deshalb benutze ich den Vergleich mit dem Phänomen der Enharmonik aus der tonalen Musik. Auch wenn es mir dabei absolut nicht um die Temperierung von Intervallen geht, sondern vielmehr um einen Zustand klanglicher Labilität. Enharmonik beschreibt ja unter anderem das psychologische Phänomen, dass ein und derselbe Ton seine

Richtungstendenz umkehren kann, je nachdem in welchem Kontext er steht (aus einem # wird ein *b* und umgekehrt). Einmal will er sich nach oben auflösen, einmal nach unten. Solche Aspekte kann man in der Mikrotonalität forcieren. Ein Akkord ist für mich in diesem Zusammenhang wie ein Kraftfeld, dessen Punkte in verschiedene Richtungen streben. Mein Ziel ist es, die Klänge in ihrem Inneren zu dynamisieren und sie je nach Kontext zu manipulieren. Über die Mikrotonalität werden die Klänge geschmeidiger, biegsamer und verformbarer. Ich empfinde das durchaus in diesem Sinne körperlich. Ich bin lange nicht an dem Punkt, daraus ein geschlossenes System zu entwickeln. Ich glaube auch gar nicht, dass es das gibt. Es ist auch zu keinem Zeitpunkt so, dass es für einen Akkord nur eine Deutung gibt. Vor mir liegt ein Feld von Möglichkeiten und ich laufe los. Empirisch. Schritt für Schritt. Schließlich setze ich Mikrotonalität mancherorts auch einfach *al fresco*, als eine gezielte Unschärfe, ein.

EM: Du hast erklärt, wie du dich auf der formalen, der satztechnischen, der klanglichen Ebene Mozart annäherst, aber die Frage bleibt natürlich, hört man das letztendlich auch? Orientierst du dich an seiner Epoche oder hört man etwas durch, was Mozart ist?

AH: Diese Frage würde ich gerne zurückstellen: Was ist denn Mozart? Was verbindet man denn

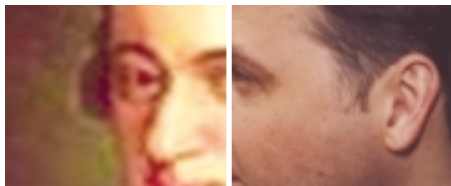
mit ihm? Das ist ja genau die Frage, die so leicht nicht beantwortbar ist. In der Regel geht das selten über ein paar gängige Klischees hinaus. Ich habe für mich versucht, Mozart auf verschiedenen Ebenen, wie eine Klaviatur zu spielen. Von den oben beschriebenen Parallelführungen als Oberflächenphänomen, bis zu den tieferen, kompositionstechnischen Bezügen. Nur, bei allem war immer ganz wichtig für mich: Mozart ist ein Ausgangspunkt, ein Auslöser. Danach gehe ich alleine weiter.



EM: Ja, das stimmt und etwas anderes kann ja wahrscheinlich auch gar nicht das Ziel sein. Ich wollte eigentlich auf etwas anderes hinaus: Ich glaube, viele Menschen verbinden mit Mozart eine gewisse Heiterkeit. Elliott Carter sagte einmal treffender, dass der klassische Stil im Grunde ein komischer war, also auch Abgründe aufzeigt. Für mich ist an Mozarts Musik vielmehr eine große Klangdichte bestimmend und: Seine Musik ist nicht vorhersehbar, weil er nämlich nicht so auflöst, wie ich ...

AH: ... ja, genau, das merkt man in vielen seiner Instrumentalwerke. Einerseits hat man formal

einfache, klare Abfolgen vor sich, andererseits weiß man nicht genau, was eigentlich als nächstes kommen wird. Wie überraschende Verbindungen kleiner dramatischer Situationen. Das hat für mich in der Komposition auch eine Rolle gespielt. Und



dann natürlich das Vergnügen am Umgang mit dem Instrument. Man schaue sich nur die Konzerte

bei Mozart an. Ich habe ja auch oben schon über den Aspekt der Virtuosität geredet. Es gibt Augenblicke in meinem Stück, in denen einzelne Instrumente geradezu ausbrechen. Ein Spieler wird einfach losgelassen, auch wenn er letztendlich genau Notiertes spielt. Nur: Er muss sich darüber hinaus vom Notentext lösen und zu der ganzen Freiheit des Nicht-Notierbaren vordringen, um dem Moment wirklich gerecht werden zu können. Wenn mir das als Komponist gelingt, einen Spieler – über die Vermittlung des Notentextes – zu diesem Punkt zu bringen, dann empfinde ich das jedesmal als ungeheuer befreiend. Aber das gilt – unabhängig von Mozart – eigentlich immer.

T E R M I N E

24.01.2006, 20 Uhr,

Konzerthaus Berlin (UltraSchall)

26.01.2006, 20 Uhr, Alte Oper Frankfurt

(4. Abonnementkonzert)

19.15 Uhr Einführung

Ensemble Modern Orchestra

Arnulf Herrmann:

Terzensee (2004/05) Uraufführung

Benedict Mason: Neues Werk Uraufführung

Helmut Lachenmann: Accanto. Musik für einen
Klarinettenisten mit Orchester (1975/76)

Wolfgang Amadeus Mozart:

Adagio und Rondo für Glasharmonika, Flöte,
Oboe, Viola und Cello (KV 617);

nur in Frankfurt: Adagio für 2 Klarinetten und
3 Bassethörner (KV 411)

Franck Ollu (Dirigent)

Matthias Würsch (Glasharmonika)

Roland Diry, Nina Janßen (Klarinette)

Das Ensemble Modern Orchestra

wird ermöglicht durch die

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

György Kurtág

Lieder der Schwermut und der Trauer op. 18 (1980-94)

György Kurtág beschäftigte sich lange und intensiv mit der russischen Sprache, die für ihn ähnlich wie das Lateinische fast eine heilige Sprache darstellt, und vertonte in zahlreichen seiner Werke Texte großer russischer Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts. So in den *Botschaften des verstorbenen Fräulein*

ist geprägt von einem sehr sparsamen und originellen Umgang mit der Stimme und den Instrumenten. Kurtágs musikalische Miniaturen vereinen kunstvoll madrigalhaften Ausdruck und dramatische Brisanz. Nach Aussagen von Kurtág gibt es bis heute keine Aufführung von op. 18, die seinen Vorstellungen



R.V. Trussowa op. 17, welche das Ensemble Modern oftmals aufführte sowie für CD einspielte, oder den *Liedern der Schwermut und Trauer* op. 18 nach Texten von Michail Lermontow, Aleksander Blok, Anna Achmatova, Osip Mandelstam, Sergej Jessenin und Marina Tsvetaeva.

Wenn Kurtág für die menschliche Stimme komponiert, so tut er dies kompromisslos und ohne Rücksicht auf ihre Möglichkeiten. Darum sind Kurtágs Vokalwerke extrem schwierig zu realisieren und werden so gut wie nicht aufgeführt. Bei op. 18 kommt eine sehr ungewöhnliche und in jedem der sehr kurzen Sätze wechselnde Instrumentalbesetzung hinzu: z.B. 4 Baian (eine Art Akkordeon), 2 Harmonien, Celesta, Klavier, 2 Harfen, 2 Hörner, 2 Trompeten 2 Posaunen, Solostreicher. Op. 18

des Werkes entsprochen hätte. Im März 2006 wird das Ensemble Modern gemeinsam mit dem SWR Vokalensemble unter der Leitung von Marcus Creed und in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten op. 18 einstudieren und für CD produzieren.

Gesprächssplitter

zitiert nach: Hartmut Lück: György Kurtág oder Künstlerische Evidenz durch unbedingte Subjektivität und György Kurtág im Gespräch mit Bálint András Varga in: Programmbuch Komponistenportrait György Kurtág, 38. Berliner Festwochen 88.

»Im Alter von 11 bis 12 Jahren hatte ich das Erlebnis, das mich zum Musiker machte. Im Radio erklang Schuberts *Unvollendete* und als mir meine Eltern sagten, was das ist, was wir da hörten,

war ich betroffen: Die Erwachsenen konnten die klassische Musik erkennen! Einmal war ich dann allein zu Hause und hörte wiederum Musik im Radio. Ich erkannte: Sie spielen die *Unvollendete*. Auf meine Bitte bekam ich die Noten und lernte die Klavierfassung des Stücks. Das entschied, dass die Musik etwas sehr Wichtiges in meinem Leben werden sollte.«

»Meine Muttersprache ist Bartók, und Bartóks Muttersprache war Beethoven.«

»Bartók gefiel auch mir nicht – er war irgendwie so fürchterlich gut. Kästner schreibt in seinem Buch *Der 35. Mai* von einem unverheirateten Großonkel, der jeden Donnerstag seinen Neffen zu sich einlädt, um dann gemeinsam zu Mittag zu essen, Fleischsalat mit Himbeersaft und ähnlich absurde Speisen. Und dabei sagen sie immer wieder: ›Fürchterlich gut, nicht wahr?‹ Bartóks Musik war ähnlich ›fürchterlich gut‹ für mich.«

»Dieser Muttersprache des Espressivo-Musizierens ... stellt sich Kurtág und partizipiert damit auch an jener Aura von Ernsthaftigkeit und Unbedingtheit, die die europäische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts befähigte, in ihrem So-Sein und ihren utopischen Potentialen der Verwirklichung menschenwürdigen Lebens über das gesellschaftliche Stillstehen der bürgerlichen politischen Systeme, diese ideell transzendierend, hinauzuweisen. Ist diese traditionsreiche Aura schon Sprach-

boden genug, um Kurtágs Musik allgemeines Verständnis und unmittelbare Überzeugungskraft zu sichern, so kommt als ganz persönliches Spezifikum die Beschränkung auf eine Kürze und Knappheit der Diktion hinzu, die ans Lakonische, Aphoristische denken lässt. Anders gesagt: Die emotionalen Spannungsverhältnisse seiner Musik werden durch Verknappung und Weglassung quasi zum Aphorismus objektiviert, zu Gesten und nur angedeuteten Bewegungen, deren Verklingen fast mehr Ausdruck offenbart als die Töne selbst.«

(Hartmut Lück)

Termine

10.03.2006, 19.30 Uhr, Rosengarten Mannheim

11.03.2006, 20 Uhr, Kirche Stuttgart-Gaisburg

12.03.2006, 20 Uhr, Konzerthaus Dortmund

(CHORKLANG)

Robert Schumann: Vier doppelchörige Gesänge op. 141 für achtstimmigen Chor a cappella

Heinrich Schütz: Madrigale und Motetten

György Kurtág: Lieder der Schwermut und Trauer op. 18. Sechs Chöre für gemischten

Chor mit Instrumenten (1980-1994)

Marcus Creed (Dirigent)

SWR Vokalensemble Stuttgart

sowie Folgekonzerte im Oktober und November 2006 in Berlin, Frankfurt, Wien und Paris.

02.01.2006, 20 Uhr, Philharmonie Essen,

Alfred Krupp Saal

Berlin im Licht

Ein Kurt Weill-Abend mit dem Chansonnier

HK Gruber und dem Ensemble Modern

14.01.2006, 20 Uhr, schauspielFrankfurt

(Frankfurter Positionen 2006)

»Gut ist, was gefällt – Versuche über die zeit-
genössische Urteilskraft« Szenisches Konzert

Francesco Antonioni:

Codice Owio (2005) Uraufführung

Jean-Paul Dessy: O Clock (2005) Uraufführung

Sian Edwards (Dirigentin)

Mit Gesangssolisten der Oper Frankfurt und
Schauspielstudenten der HfMDK

Szenische Einrichtung durch Studierende des
Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft
der Universität Gießen (Prof. Heiner Goebbels)

16.01.2006, 20 Uhr, schauspielFrankfurt

(Frankfurter Positionen 2006)

»Gut ist, was gefällt – Versuche über die zeit-
genössische Urteilskraft« Szenisches Konzert

Alan Fabian: Resonance (2005) Uraufführung

Jens Joneleit: verve, Hörfilm für Ensemble und
Mehrkanalbeschallung (2004/2005) Uraufführung

Jonathan Bepler: FASCIA (2005) Uraufführung

Sian Edwards (Dirigentin)

Mit Gesangssolisten der Oper Frankfurt,

Kinderchor und »foley artists« der Wöhlerschule
Frankfurt

Szenische Einrichtung durch Studierende des
Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft
der Universität Gießen (Prof. Heiner Goebbels)

*Die Konzerte der Frankfurter Positionen werden veranstaltet
von der BHF-BANK-Stiftung in Zusammenarbeit mit schau-
spielFrankfurt, Oper Frankfurt und Ensemble Modern.*

Mit Unterstützung von br2.

24.01.2006, 20 Uhr, Konzerthaus Berlin

26.01.2006, 20 Uhr, Alte Oper Frankfurt

19.15 Uhr Einführung

Ensemble Modern Orchestra

Multipler Mozart – Werke von Herrman (UA),
Mason (UA), Lachenmann und Mozart

22./24.02.2006, 20 Uhr, Frankfurt,

Haus der Deutschen Ensemble Akademie

25.02.2006, 20 Uhr, Frankfurt, HfMDK

Internationale Ensemble Modern Akademie

Konzerte der IEMA-Stipendiaten 2005/2006

Die IEMA wird ermöglicht durch

die Kulturstiftung des Bundes



Die IEMA-Stipendiaten aus Nordrhein-Westfalen

werden gefördert durch die **KUNSTSTIFTUNG** **NRW**

ERMINE JANUAR BIS M

19.02.2006, 17 Uhr, Dublin, National Concert Hall

Steve Reich: Know What is Above You (1999);
Drumming – Part One (1970-71); Proverb (1995)
Celso Antunes (Dirigent)
National Chamber Choir

19.02.2006, 20 Uhr, Dublin, National Concert Hall

Steve Reich: Music for Eighteen Musicians (1974-76); You Are (Variations) (2004) Irische Erstaufführung
Sian Edwards (Dirigentin)
Synergy Vocals

You Are (Variations) ist ein Auftragswerk des Los Angeles Master Chorale / Grant Gersbon (Music Director), des Lincoln Center for the Performing Arts und des Ensemble Modern.

23.02.2006, 20 Uhr, Frankfurt,

Haus der Deutschen Ensemble Akademie
25 Jahre Ensemble Modern
Portraitkonzert Michael M. Kasper (Violoncello)
Susanne Kelling (Mezzosopran),
Lefki Karpodini (Klavier), Jagdish Mistry (Violine)
Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR e.V.
Mark André: ...hoc... (2005) Uraufführung
Robin Hoffmann:
Schleifers Methoden (2005) Uraufführung
Steve Reich: Clapping Music (1972)
Helmut Lachenmann: Guero (1987)

John Cage: The Wonderful Widow
of Eighteen Springs (1942)

Galina Ustwolskaja: Großes Duett (1959)
Alvin Lucier: RMP's (1987)

09. – 11.03.2006, 20 Uhr, Karlsruhe, ZKM

(Quantensprünge)

Internationale Ensemble Modern Akademie
Konzerte der IEMA-Stipendiaten 2005/2006

10.03.2006, 19.30 Uhr, Rosengarten Mannheim

11.03.2006, 20 Uhr, Kirche Stuttgart-Gaisburg

12.03.2006, 20 Uhr, Konzerthaus Dortmund

Werke von Schumann, Schütz und Kurtág

14.03.2006, 20.30 Uhr, Oper Frankfurt

(Happy New Ears)

Emmanuel Nunes:

Musik der Frühe (1980 / 1984-86)

Franck Ollu (Dirigent)

Gast: Emmanuel Nunes

Moderation: Christina Omlin und Thomas Meyer

März 2006, 20 Uhr, Frankfurt,

Haus der Deutschen Ensemble Akademie

25 Jahre Ensemble Modern

Portraitkonzert Valentín Garvie und Sava

Stoianov (Trompete)

Werke von Berio, Scelsi, Henze, Kagel,
Denissow und Strawinsky

23.03.2006, 19 Uhr, München,

Haus der Architektur

(im Rahmen der Ausstellung »Iannis Xenakis«)

Internationale Ensemble Modern Akademie

Konzerte der IEMA-Stipendiaten 2005/2006

Iannis Xenakis: Embellie (1981); Charisma (1971);

Mika (1971); Psappha (1975); Anaktoria (1969);

Dhípli Zyída (1952)

Manuel Nawri (Dirigent)

30.03.2006, 20 Uhr, Philharmonie Essen

01.04.2006, 20 Uhr, Alte Oper Frankfurt

02./03.04.2006, 20 Uhr, Berlin, HKW

China: Cultural Memory – You have no Choice

Werke, z.T. Uraufführungen, von: Qigang Chen,
Chen Yi, Zhou Long, Zhang Lida, Liu Sola,
Guo Wenjing, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun
Franck Ollu (Dirigent)

In Zusammenarbeit mit dem Haus der Kulturen der Welt Berlin.

Änderungen vorbehalten

*Die Portraitkonzertreihe 25 Jahre Ensemble Modern wird
unterstützt von hr2 und der Frankfurter Rundschau / plan.F*



*Die Abonnementreihe in der Alten Oper Frankfurt wird
gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung.*



Impressum:

Redaktion: Susanne Laurentius, Ensemble Modern.

Beiträge: Die Texte sind Originalbeiträge für diese
Ausgabe. © Ensemble Modern. Abdruck nur mit Ge-
nehmigung. Fotos: © Andrea Felvégi, Judit Kurtág

Layout: www.headware.de

Druck: Druckerei Imbescheidt; Dezember 2005

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

hr2
kultur

*Das Ensemble Modern wird gefördert durch die
Kulturstiftung des Bundes und über die Deutsche
Ensemble Akademie e.V. durch die Stadt Frankfurt, das
Land Hessen, die GVL, die GEMA-Stiftung.
br2 ist Medienpartner des Ensemble Modern.
Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern
danken der Aventis Foundation und Biotest folex
Imaging, Dr. Dr. hc Hans Schleussner für die Finan-
zierung je eines Sitzes in ihrem Ensemble.*

Aventis foundation

Biotest folex
Dr. Dr. hc Hans Schleussner