

EM Wir haben ja jetzt schon eine gemeinsame Weill-Vergangenheit. Was hat dich zu dieser speziellen Musik des 20. Jahrhunderts geführt?

HK G Als Kurt Weill zusammen mit Bertolt Brecht begann, an der Dreigroschenoper zu arbeiten und ein neues Modell von Musiktheater zu entwickeln, strebten sie ein Ideal an, das von hohem Intellekt getragen ist, ohne dabei aber den Hörer aus den Augen zu verlieren. Zur gleichen Zeit lebte in Berlin der Wiener Schönberg-Schüler Hanns Eisler, dem die Schwülstigkeit der Spätromantik furchtbar auf den Wecker ging und den es außerdem sehr besorgt hat, daß sich die Kunst sozusagen nur noch technisch weiter entwickelte. Diese gesamte Entwicklung hat mich stark beeindruckt. Als Künstler habe ich eine sehr privilegierte Position und muß etwas abliefern, was kommunizieren kann. Ich bin nicht dafür, dass man grundsätzlich nur simple Dinge macht, aber ich bin dagegen, dass man etwas unnötig verkompliziert, was auch einfacher zu formulieren ist.

EM Wie es z.B. in der Dreigroschenoper gelungen ist?

HK G Die Dreigroschenoper ist ein sozialkritisches Stück, und es geht um Korruption (lacht), und wenn wir heute das Fernsehen aufdrehen und die Nachrichten hörn', dann erfahren wir täglich ähnliche Geschichten. Es ist ein zeitloses, lustiges Stück, das mit Humor aufdeckt, wie korrupt eigentlich Gesellschaften aussehen können. Was natürlich noch zeitloser ist, ist die Musik. Die großartigen Melodien sind einerseits beeinflusst durch zeitgenössische Unterhaltungsmusik, andererseits aber sehr intelligent „abgebogen“, sie kratzen immer die Kurve, bevor es banal wird, und sie verbreiten gute Laune. Dies uneingeschränkt zu tun, was bei uns Komponisten höchst selten ist, bzw. es einmal zu versuchen, war auch mein Ehrgeiz bei dieser Produktion.

EM Jetzt ist gerade die Dreigroschenoper erschienen. Die Einspielung fußt auf der neuen kritischen Ausgabe. Was hat sich nun bezüglich Instrumentation, Abfolge und im Gesang geändert?

HK G Die Dreigroschenoper war bei der ersten Einstudierung immer noch ein work-in-progress. Es war bis zur Aufführung nicht klar, wie es laufen würde. Der berühmte Song (singt) „und der Haifisch, der hat Zähne“ ist erst im allerletzten Augenblick entstanden, weil Paulsen, der erste Macheath, noch ein Auftrittslied wünschte. Außerdem sind seit damals verschiedene Musikbrücken verloren gegangen. So haben wir in dieser Einspielung richtige Uraufführungen bzw. Wiederentdeckungen, die durch die Kurt-Weill-Foundation wiedergefunden wurden: etwa einen Kanonensong für Orchester oder ein Liebeslied für Orchester. Im Zuge der Rekonstruktion, dessen was ursprünglich vorhanden war, wurden die Einzelstimmen der Musiker vorgenommen. Das Ergebnis ist die neue kritische Ausgabe, d.h. wenn wir uns jetzt diese Partitur anschauen und sie vergleichen mit der handschriftlichen von Kurt Weill, finden wir trotzdem Abweichungen zur Weillschen Handschrift, denn die neue kritische Ausgabe ist eine Zusammenfassung aller Lesarten, inklusive Weillscher Handschrift und der Eintragungen der Lewis Ruth Band.

EM Wir haben für unsere Aufnahme die Originalinstrumentierung berücksichtigt. Gibt es diese noch auf einer anderen Platte?

HK G Nein, mit Sicherheit nicht. Die Dreigroschenoper hatte ja immer das Problem, dass man nicht die Originalinstrumentation spielen konnte, da man keine Musiker fand, die, wie bei der Lewis Ruth Band, alle mehrere Instrumente spielen. Welcher Posaunist spielt schon so perfekt Kontrabass wie es hier verlangt wird. Deshalb haben die meisten

Bühnen sich die Musik für ihre Aufführungen arrangieren lassen. Damit hat man Kurt Weill zwar Tantiemen verschafft, aber man übertrage diesen Vorgang einmal auf die Zauberflöte!

EM Kommen wir nun zum Gesang. Weill hat für die Frauenpartien in hoher Lage komponiert, später hielt man sich jedoch nicht an die Originaltonarten, sondern es wurde immer tiefer gesungen.

HK G Es ist sensationell, dass wir die Chance hatten, eine Aufnahme in den Originaltonarten zu machen. Natürlich, die Dreigroschenoper ist für Schauspieler geschrieben und schon bei der Uraufführung, auf alle Fälle jedoch bei den Schallplatteneinspielungen, wird transponiert. Nun kommen wir aber zu einem ganz ganz wichtigen Problem, und da bin ich unerbittlich! Am Beispiel Weill wird wieder klar, was für Mozart immer klar war: Einzelne Charaktere werden durch eine bestimmte Tonart charakterisiert. Polly oder Lucy sind junge Gören von etwa 16 Jahren mit glockenhellen Stimmchen und werden daher auch relativ hoch geführt. Wenn tiefer transponiert wird, wird eigentlich automatisch die Charakteristik der Rolle zerstört. Wir haben uns lange nur mit dieser Problematik beschäftigt und haben Schauspieler-Sänger gesucht, die in dieser Originaltonhöhe singen können. Das ist das erste Mal in der Geschichte der Dreigroschenoper: Alles wird in den Tonarten und Tonlagen realisiert, wie sie von Weill vorgesehen sind.

EM Auch die Mrs. Peachum...

HK G Damit kommen wir zu einem Problem, an dem ich schon immer gelitten habe: Die Mrs. Peachum wird meistens mit einer älteren Dame besetzt und eine Oktave tiefer gesungen. Sie kann aber nicht wesentlich älter sein als 35 Jahre, d.h. sie muß mit einem Mezzosopran besetzt werden. In unserem Falle Nina Hagen. Sie ist enorm ausdrucksvoll. Ich erinnere mich, dass ich, wenn ich bei der Aufnahme neben ihr stand, den Eindruck hatte, hier findet bei jedem Ton ein mittleres Erdbeben statt – soviel Energie hat sie investiert.

EM Und Max Raabe singt den Mackie Messer - Wie kam es zu der Zusammenarbeit und warum ist er für dich die ideale Besetzung?

HK G Unmittelbar nach der Premiere unserer 40 Aufführungen der Dreigroschenoper in Frankfurt kam die BMG und sagte, jetzt müsst ihr das sofort aufnehmen – jetzt habt ihr den Weill-Sound. Aber wir hatten noch nicht das ideale Casting, ohne welches eine 100. Aufnahme der Dreigroschenoper wenig Sinn hätte. Max Raabe ist die bestmögliche Besetzung wegen seiner distanziert-ironisierenden Art, auf welche er die Rolle anlegt. Seine Art der sprachlichen Artikulation entspricht außerdem diesem alten Vorkriegsdeutsch, das noch nicht „angekränkelt“ ist von Anglizismen. Gerade bei Brecht und Weill muss die Sprache als Klangelement eingesetzt werden. Also, Worrrrrdeutlichkeit ist mein Steckenpferd: rrrrollendes rrrr, Konsonanten, die platzen wie Handgranaten und helle Vokale, so dass man nicht den Text mitlesen muss, sondern jedes Wort versteht und auch die lautmalersische Qualität des Textes in die Musik einbeziehen kann: Dies führt zu mehr Imagination. Tja, eines Tages erhielt ich einen Anruf und jemand sprach mich an: „Grrrrüß Gott, Herrrr Prrrrrofessorr!“ (lacht) Es war Max Raabe. Ich war wirklich aus allen Wolken und dachte, jetzt ist Weihnachten. Wir trafen uns im Juni 1998 in Wien und besprachen das Projekt. Jetzt haben wir ihn auf der CD.

EM Du sprachst eben unseren speziellen Weill-Sound an – was verstehst du darunter?

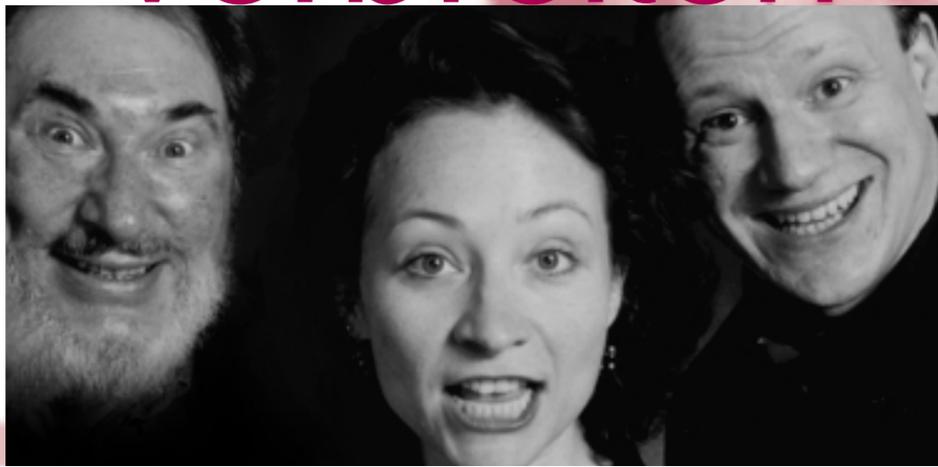
HK G Beim Studieren der Partituren und beim Musizieren habe ich bemerkt, dass der Reichtum von Weills Musik in den Nebenstimmen liegt. Als wir



HK Gruber, Sona MacDonald, Hannes Hellmann

Unhinterfragt gute Laune verbreiten

Gerade ist „Die Dreigroschenoper“ mit dem Ensemble Modern, Nina Hagen, Max Raabe u.a. erschienen (RCA/BMG 74321 6464 2). Die Leitung hat der Chansonier und Dirigent HK Gruber. Am 1. September 1999 erläuterte dieser gegenüber dem Klarinetten Roland Diry und Susanne Tegebauer die vielen Besonderheiten der neuen Aufnahme.



unsere CD „Berlin im Licht“ eingespielt haben, bin ich draufgekommen: da haben wir in einer Probe gesagt, jetzt spielen nur die Nebenstimmen, keine Melodien, und plötzlich haben wir alle festgestellt, dass das Stück jetzt wie moderne Musik aus den frühen 20er Jahren klang - dass dies ein Unterhaltungsstück sein sollte, war auf einmal die große Überraschung. Doch mit der Melodie drüber, dem Deckel sozusagen, war es schlagartig wieder eine ganz einfache Sache. Die Erkenntnis war folgende: es kommt bei Weill darauf an, die Linearität der Nebenstimmen gut heraus zu arbeiten ohne zu verkitschen, äußerste, „digitale“ Präzision und ein großes Gefühl für die Linienführung der einzelnen Stimmen sind gefragt, espressivo aber im Takt ... dann gibt es noch die Frage der Klangfarbe und der Tonentwicklung. Das alles haben wir im Laufe unserer Zusammenarbeit zu erarbeiten versucht und sind dabei auf eine eigene philharmonische Qualität gestoßen. Das ist auch die Antwort auf den Weill-Sound.

EM Bei der vorliegenden Einspielung heißt es: Die Dreigroschenoper - eine Konzertversion.

HK G Die Musik ist immer sehr, sehr populär gewesen und Otto Klemperer hat die Anregung zu einer Suite gegeben: die kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester. In dieser Blasorchesterversion sind jedoch nicht alle Schlager verarbeitet. Also drängt sich natürlich der Wunsch auf, die Dreigroschenopermusik mit den Sänger-Schauspielern konzertant aufzuführen. Für diesen Zweck hat Brecht verbindende Texte hergestellt, die Stephen Hinton, der Mitherausgeber der kritischen Ausgabe, aufgefunden und uns zur Verfügung gestellt hat. Mit dieser Konzertversion, die auch von der Dramaturgie her wunderbar funktioniert, da der Verlauf der Dreigroschenoper ganz

genau suggeriert wird, hat man den Vorteil, das Stück in einer sogenannten Kurzversion oder Konzertversion am Leben zu erhalten.

EM Dürfen wir jetzt auf noch eine Neuigkeit dieser Aufnahme hinweisen, nämlich die Chorbesetzung und die drei Ganoven.

HK G (lacht) Alle Ganoven, die „Platten-Brüder“, sind Musiker aus dem Ensemble Modern sowie Edward Harsh von der Weill-Foundation, der nun als Ganove (lacht) im Booklet steht. Unser Chor ist natürlich auch eine Sensation: Der Chor in der Dreigroschenoper hat zwei Auftritte, am Schluss des zweiten Finales (singt: der Mensch lebt nur von Missetat allein) und dann ganz am Schluss, wenn der reitende Bote kommt (singt: des Königs reitender Bote) mit den falschen Silbenbetonungen. Alle Mitwirkenden, inklusive Huren und Konstabler, müssen im Chor mitsingen. Die Chortribüne im Funkhaus in Frankfurt war plötzlich besetzt mit allen Musikern aus dem Ensemble Modern und einigen Damen aus dem Büro, und alle sangen gemeinsam die Chorpässagen zum Playback, das sie sich vorher selbst eingespielt hatten. Die Qualität dieses Chores ist meiner Meinung nach äußerst professionell.

EM Wir hatten so etwas ja schon mal bei der Antheil-Platte, als wir auch den Chor mit Ensemblemitgliedern besetzt haben. Wie siehst du denn die Zukunft?

HK G Als nächste Weill-Einspielung sind von Kurt Weill autorisierte Jazz-Arrangements geplant. Die Musiken habe ich jetzt teilweise schon hier, und bald werden wir in den ersten Proben weiter an unserem Weill-Sound-Diamanten feilen.

Bhakti/Mantra

4 Konzerte im November

„Bhakti was commissioned by IRCAM 1982. It lasts almost an hour and has twelve short movements. I used this form to give maximum variety over a long structure – but of course had to avoid the opposite danger of disparity. To achieve a unity I used a repeating sequence of pitches, which constantly divides itself into small cells and multiplies. All the pitches are placed throughout in mirror symmetry around a central axis; this releases one from any feeling of bass gravity. As Webern said of his late music ‚everything is floating‘.

The spirituals ideas of which this floating symmetry is expressive are connected to the world of hindu meditation, in its turn connected to and founded upon the Vedic hymns, verses of which are quoted at the end of each movement in the score. It is a rich inner world full of colour, energy, calm and poetic transcendence, lit with the light of spiritual absorption: the music draws, however inadequately, from this world, in which I was deeply engrossed at the time of composing the work. Bhakti is a rituali

Bhakti - bedeutet die liebende Hingabe an Gott und ist das wichtigste Heilwort im Hinduismus. Mantra - ist das geheimnisvolle Wort im Sanskrit, das gesungen oder gedacht als Meditationshilfe dient.

tic sort of piece in which there are changes of time experience ranging from very fast to very slow. The electronics extend the sounds of the ensemble (rather than cresting a lot of new ones) so that a kind of dia-

logue with the ‚unseen other‘ takes place, the other that is the double, the inner side of normal, the spiritual embedded within sensual appearance – without creating a dualistic view.“

Jonathan Harvey, 20. September 1999

Jonathan Harvey Bhakti
Dirigent: Micha Hamel,
Karlheinz Stockhausen Mantra,
Solisten: Hermann Kretzschmar, Ueli Wiget
25.11.1999, Wien, Konzerthaus
26.11.1999, Frankfurt, Alte Oper
29.11.1999, Berlin, Hebbel-Theater
30.11.1999, Leipzig, Gewandhaus (nur Bhakti)

Das Ensemble Modern wird über die Deutsche Ensemble Akademie gefördert durch die Stadt Frankfurt, das Land Hessen, die Kulturstiftung der Länder aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, die GVL und die GEMA-Stiftung. Oktober 1999

Impressum:
Redaktion: Susanne Tegebauer, Ensemble Modern
Beiträge: Die Texte sind Originalbeiträge für diese Ausgabe. © Ensemble Modern. Abdruck nur mit Genehmigung. Fotos: © Frank Struck, Arne Reimer
Layout: www.headware.de Druck: Druckerei Imbescheidt KG

ENSEMBLE MODERN

Deutsche Post AG
ENTGELT BEZAHLT
60316 FRANKFURT 102

No.1 10/99

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
powered by Contrib.Net

FRANKFURT

Konzerttermine Oktober-Dezember '99

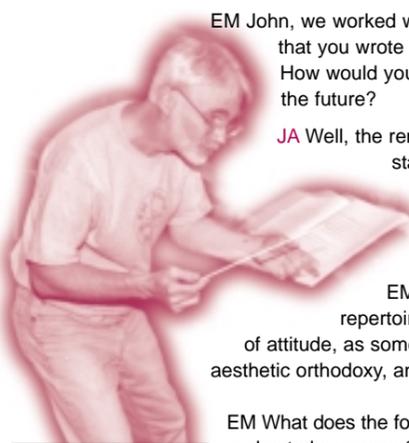
10.10.1999, 19.45 Uhr, London, Southbank Centre QEII, Weill-Festival 99/2000 Brecht/Weill Die Dreigroschenoper (Konzertversion) Dirigent: HK Gruber	18.11.1999, 20 Uhr, Paris Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris Rihm Trigon (UA), Jagden und Formen (UA der Gesamtfassung) Dirigentin: Dominique My; Solistin: Salome Kammer, Stimme
14.10.1999, 20 Uhr, Frankfurt Alte Oper, Mozart Saal Kurtág Hommage à R. Sch.; Ligeti Zehn Stücke für Bläserquintett; Tihanyi Schattenspiel; Eötvös Korrespondenz. Szenen für Streichquartett; Bartók Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug	19.11.1999, 18 Uhr, Aachen Rathaus, Krönungssaal Nunes Sonata a Tre; Webern Streichtrio Geschlossene Veranstaltung
16.10.1999, 19.30 Uhr, Budapest Musikakademie, Kleiner Saal Kurtág Hommage à R. Sch.; Ligeti Zehn Stücke für Bläserquintett; Tihanyi Schattenspiel; Eötvös Korrespondenz. Szenen für Streichquartett; Bartók Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug	20.11.1999, 20 Uhr, Aachen Klangbrücke Nunes Aura, Versus I, Sonata a Tre, Versus III Webern Streichtrio
24.10.1999, Frankfurt Alte Oper, Großer Saal Kagel Eine Brise; Stravinski Pastorale, Chant sans Paroles (Arr.) Mit der freundlichen Unterstützung der riese und müller GmbH. Gefedert radfahren. Geschlossene Veranstaltung	25.11.1999, 19.30 Uhr, Wien Konzerthaus, Mozart-Saal, Wien Modern Harvey Bhakti; Dirigent: Micha Hamel; Stockhausen Mantra
27.10.1999 + 28.10.1999, 20 Uhr, Paris, Théâtre de l'Odéon Festival d'Automne à Paris Goebbels Eislermaterial mit dem Schauspieler Josef Bierbichler	26.11.1999, 20 Uhr, Frankfurt Alte Oper, Mozart Saal Harvey Bhakti; Dirigent: Micha Hamel; Stockhausen Mantra
03.11.1999, 20 Uhr, Wien Votivkirche, Wien Modern Mittlerer KA und der Pavian; Dirigenten: Dominique My, Oswald Sallaberger, Chor: SWR Vokalensemble Stuttgart	29.11.1999, 20 Uhr, Berlin Hebbel-Theater Harvey Bhakti; Dirigent: Micha Hamel; Stockhausen Mantra
16.11.1999, 20.30 Uhr, Frankfurt, Oper Frankfurt, Happy New Ears Rihm aus Trigon und Jagden und Formen; Gast: Wolfgang Rihm	30.11.1999, 20 Uhr, Leipzig Gewandhaus, Mendelssohnsaal Harvey Bhakti; Dirigent: Micha Hamel
	14.12.1999, 20.30 Uhr, Frankfurt Oper Frankfurt, Happy New Ears Adams Shaker Loops, Fassung für 7 Streicher Dirigentin: Sian Edwards, Gast: Prof. Karl Mang
	15.12.1999, 20.30 Uhr, Dijon L'Espace des Arts, Chalons-sur-Saone, Festival Why Note Goebbels Herakles 2; Rihm Silence to be beaten (Chiffre II), Ligeti Konzert für Klavier und Orchester Adams Shaker Loops, Fassung für 7 Streicher Lachenmann Mouvement (- vor der Erstarrung) Dirigentin: Sian Edwards; Solist: Ueli Wiget, Klavier

Änderungen vorbehalten

John Adams

Vom 19. bis 25. August 1999 fanden in Mühlheim am Main die Proben zur zweiten Europa-Tournee des Ensemble Modern Orchestra unter Leitung des Dirigenten und Komponisten John Adams statt. Der Hornist Franck Ollu und

Susanne Tegebauer sprachen mit John Adams über die Unterschiede zwischen Orchester- und Ensemblekompositionen, europäischer und amerikanischer Musik und dem Leben als Dirigent und Komponist.



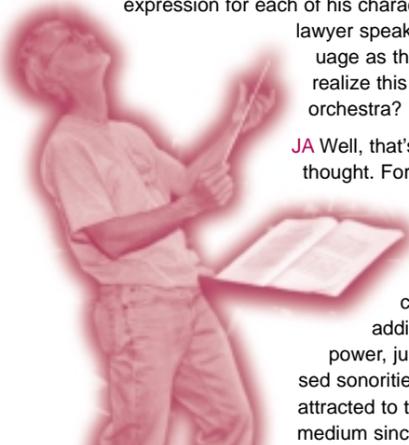
EM John, we worked with you for so many years and we have the great pleasure that you wrote many of your compositions for the Ensemble Modern (EM). How would you describe your relationship with the EM up to today and in the future?

JA Well, the remarkable thing about the EM is that it is like a small city-state. Plato would have described this as a perfect democracy. It's like a small village with self-rule: there is no permanent conductor who bosses the orchestra around. That's something very attractive that makes me, a New Englander, feel very comfortable. Another thing that pleases me about the EM is the players' great openness to very diverse musical repertoire. I like this openness - it strikes me as a very American kind of attitude, as something you would not apt to find in Europe. The EM has no aesthetic orthodoxy, and that makes it a very pleasurable group to work with.

EM What does the founding of the Ensemble Modern Orchestra mean to you as an orchestral composer?

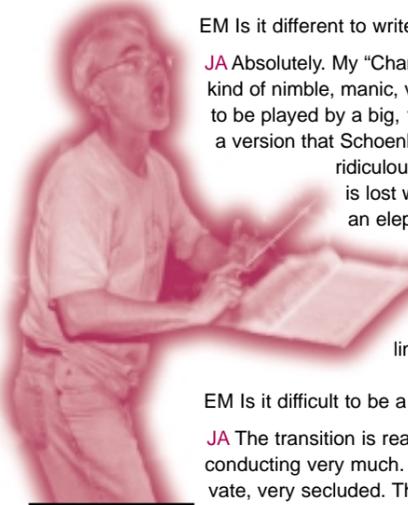
J.A. During today's rehearsal I said to the orchestra: We all - the whole orchestra and I the conductor - should realize that it is a very special honor to work under these circumstances. We have here a very large orchestra in which everybody's an exceptionally good player. There's nobody who's here simply because it's a job, and there aren't people who have been in the back of a section for 40 years and are just waiting for retirement and pension. We have also been given more than adequate rehearsal time, something that most professional orchestras never have. This allows us to get to a level of depth and communal understanding of the music which normally is only achieved by string quartets or individual performers, but hardly ever by orchestras. When I am working with them I experience an extraordinary sense of joy coming from the musicians. So at the moment I am feeling terribly spoiled by this opportunity. I don't know when I'll ever get to work under conditions as good as this again.

EM You like Charles Dickens very much. He developed a special expression for each of his characters for example the lawyer speaks a totally different language as the servant. Is it easier to realize this in music with a big orchestra?



JA Well, that's an interesting thought. For me the orchestra is still a meaningful medium because, as you said, it has a very large cast of characters and, in addition to that, it has power, just the power of massed sonorities. I have been attracted to the orchestral medium since I was a boy, and I began playing in orches-

tras when I was ten years old. Thinking orchestrally has been almost as natural as breathing or walking for me. My musical thinking, both formally and sonically, favors large gestures and a sense of vast space. And, like a great novelist, a good orchestra composer can enjoy the enormous number of characters available in all their infinite possible combinations.



EM Is it different to write for ensemble?

JA Absolutely. My "Chamber Symphony" is a very athletic piece, almost Aerobic! That kind of nimble, manic, virtuosic activity would not make such a strong impression were it to be played by a big, 100-piece orchestra. They are two very different beasts. There's a version that Schoenberg made of his "Chamber Symphony" for big orchestra, and it's ridiculous. The brilliant, flexible hyperactive world of the small ensemble is lost when it's performed by the big orchestra, it's like trying to make an elephant breakdance. An ideal ensemble for me would be one of about thirty five musicians, somewhere between a chamber ensemble and a full orchestra. An orchestra of this size is economically difficult to sustain. It can't play the "classics", so its "market potential" (to use a depressing American term) is limited.

EM Is it difficult to be a conductor-composer?

JA The transition is really difficult although I function very well in both roles. I enjoy conducting very much. Composing is a completely different life: very introvert, very private, very secluded. There's no question in my mind that composing takes precedence for me, but I could not imagine my life without both activities. The last three weeks before I came here for this tour I felt that I was experiencing the familiar internal dissonance because I knew that the difficult moment for the transition was at hand. I knew that I would have to leave off creative work, and stand in front of a sea of faces and have to act in a much more "public" manner. When I go home after this long tour I know that the transition back to creative work will be equally difficult. But of these realms alone the equilibrium of my musical personality would be destroyed. So the tough transitions are just something I have to learn to live with.

EM What constitutes the difference between American and European music?

JA A lot of European 20th century strikes me as very pessimistic. The comment was made that the Ives Symphony ends similarly to Gustav Mahler's Das Lied von der Erde - they both fade out into nothingness. But the difference is that Das Lied von der Erde fades out in a kind of Schopenhaurian resignation. The Ives, on the other hand, ends with the orchestra dissolving into the aether while the choir hums the tune to an old Protestant hymn, "Nearer My God to Thee". This kind of optimism is still alive in America. It's in my music, even though I'm often ridiculed for it when I come to Europe. It may be that Americans, not having experienced firsthand the kind of moral catastrophes that two world wars and the Holocaust have provided, are simply too naïve and unsophisticated by European standards. But I think we represent as a culture something still young and fresh. The European avant-garde seems to me to be too self-absorbed in its own private, self-referential monologue. It's become a terribly snobbish clique full of artists who have an arrogant, condescending attitude toward their audience. That kind of snobbism is usually the last step before complete irrelevance. Most Americans simply refuse to be impressed with the whole "avant garde" myth. They tolerate Schoenberg but they don't love him. They are much less willing to be intimidated into "liking" something simply because they are told they ought to like it.

Das Interview fand am 20. August 1999 in Frankfurt/Main statt. Das vollständige Interview können sie auf unserer Homepage nachlesen: <http://www.ensemble-modern.com>

Das Ensemble Modern Orchestra wird ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung, der Hoechst Foundation, der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank, der EXPO 2000 Hannover GmbH, in Zusammenarbeit mit der Weltausstellung