

The image displays a complex musical score for Ensemble Modern, featuring multiple staves with musical notation. The score is written in a modern, abstract style, with various notes, rests, and dynamic markings. A central image of a face, possibly a composite or a stylized representation, is overlaid on the score. The face has multiple eyes and a distorted, almost surreal appearance. The overall composition is dense and intricate, reflecting the experimental nature of the ensemble.



In unserer heutigen Zeit der Replizierbarkeit, wo man mit dem Telefon in der Tasche eben 'mal etwas optisch oder akustisch festhalten kann, sind Musikaufnahmen alltäglich & gewöhnlich geworden. Dabei zeichnet die Kunstgattung Musik vor allen anderen Künsten aus, das kommt die Zeitlichen darzustellen. sie vermag, Zeit auf einen bestimmten Punkt zu verdichten, oder aber einen Moment auf eine Ewigkeit zu spannen: Zeitspanne, Zeitablauf wird unterschiedlich erfahren & definiert. Diese Erfahrung teilt das Gehör des Spielenden mit dem Gehör der Hörenden im Konzert: in einem gemeinsamen verbrachten Abschnitt von Zeit, steht in seiner Unwiederbringlichkeit & Verantwortlichkeit für Interpretation, welche schon wenig später eine andere Ausprägung oder Aussage finden kann; daher ist das Zeitgenössische in der Musik so interessant & die Verpflichtung für eine glaubwürdige & nachhaltige Interpretation einer Aufführung so wichtig: es ist ihre erste Zeit.

Für die kommenden Konzerte wünsche ich Ihnen wie uns möglichst viel kostbare Zeit

Uns U. W.



Ueli Wiget

In these modern days of replicability where everything can easily be put on record visually or acoustically with the mobile phone in your pocket, musical recordings have become routine, ordinary things. And yet music as an artistic genre stands out among all the other arts in that it presents the factor of temporality. It is capable of reducing time down to a very low denominator or of making a moment last an eternity. Periods of time and passages of time can be experienced and are defined in quite different ways. At a CONCERT the ear of the player shares this experience with the ear of the listener: a period of time spent together, priceless in its irretrievability and responsible for an interpretation which just a short while later may find another manifestation or statement; that is why it is the contemporary aspect of music that is so interesting and why it is essential that the premiere should give a convincing and sustainable interpretation: It is its first time.

We wish both you and ourselves as much priceless time as possible for the forthcoming concerts.

Yours, U. W.

4	Geschichte entflechten Die Konzertreihe ›Prisma Darmstadt‹ <i>Unravelling history</i> The concert series ›Prisma Darmstadt‹
10	Uraufführung des neuen Musiktheaters ›Wasser‹ Ein Gespräch mit Arnulf Herrmann <i>Premiere of the new music theatre ›Water‹</i> An interview with Arnulf Herrmann
20	Cage revisited Das Ensemble Modern und die Junge Deutsche Philharmonie bei den Darmstädter Ferienkursen 2012 <i>Cage revisited</i> The Ensemble Modern and the Junge Deutsche Philharmonie at the Darmstadt Summer Course 2012
26	Filmkonzert ›Metropolis‹ im Staatstheater Darmstadt <i>Film concert ›Metropolis‹ at Staatstheater Darmstadt</i>
28	Ernest Bour CD-Neuerscheinung bei Ensemble Modern Medien <i>Ernest Bour</i> New CD released at Ensemble Modern Media
32	Tourplan und Sendetermine <i>Concert and broadcasting dates</i>

Geschichte entflechten
Die Konzertreihe ›Prisma Darmstadt‹

von Björn Gottstein

›Prisma Darmstadt‹

Unravelling history
The concert series ›Prisma Darmstadt‹

by Björn Gottstein

›Prisma Darmstadt‹ heißt die neue Konzertserie des Ensemble Modern im Rahmen seines Abonnements in der Alten Oper Frankfurt. Den Kern der sechs Programme bilden Auftragskompositionen des Ensemble Modern, ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die die kreativen Ergebnisse der ›Darmstädter Ferienkurse‹ vielfältig reflektieren und brechen. Der Musikwissenschaftler und -journalist Björn Gottstein, 2010 selbst Dozent bei den Ferienkursen, hat für das Ensemble Modern einige Aspekte des ›Prismas Darmstadt‹ beleuchtet.

Bruno Maderna war einer dieser Dirigenten, die nicht nur komplexeste Partituren in kürzester Zeit erfassten, er hörte und spielte auch gerne neue Musik. Was Maderna aber fehlte, war ein festes Ensemble. Deshalb rief er 1961 das Internationale Kranichsteiner Kammerensemble ins Leben, das sich jährlich in Darmstadt traf, um im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aufzutreten. Das Kammerensemble war so etwas wie die Exekutive der Ferienkurse. Es wurde abwechselnd von Maderna und Pierre Boulez geleitet und bestand aus einer Reihe von Solisten, die jedes Jahr aufs Neue ausgewählt und eingeladen wurden.

Das Ensemble Modern ist ein ganz anders strukturiertes Ensemble: Es ist demokratisch organisiert und selbstverwaltet und auch nicht an eine Institution gebunden; die Musiker arbeiten langfristig und nicht saisonbedingt zusammen. Und trotzdem ist das Ensemble Modern mit seinem Kranichsteiner Vorläufer in einen historischen Zusammenhang zu setzen. Kranichstein hatte Modellcharakter, vor allem was die Notwendigkeit eines solchen Ensembles betrifft.

Die Linien und Fäden, die von den Ferienkursen ausgingen und die das Selbstverständnis der Neuen Musik insgesamt geprägt haben, sind mannigfaltig. Die Wurzel der Entstehungsgeschichte des Ensemble Modern ist nur eines von vielen Beispielen, die sich auf Darmstädter Impulse

›Prisma Darmstadt‹ is the title of the new concert series by Ensemble Modern as part of their subscription concerts at Alte Oper Frankfurt. In the centre of the six programmes there are works, commissioned by Ensemble Modern and made possible by Kulturfonds Frankfurt RheinMain, which reflect diversely on and refract the creative achievements of the Darmstadt Summer Courses. Musicologist and music journalist Björn Gottstein, who himself was lecturer at the Summer Courses 2010, has highlighted various aspects of ›Prisma Darmstadt‹ for the Ensemble Modern.

Bruno Maderna was one of those conductors who did not only grasp the most complex scores in a very short time but liked listening to and playing new music as well. What Maderna was missing was a permanent ensemble. Which is why, in 1961, he established the Kranichsteiner Kammerensemble which met every year in Darmstadt in order to appear at the International Summer Courses for New Music. The chamber ensemble was a kind of executive branch for the Summer Courses. It was led by Maderna and Pierre Boulez alternately and consisted of a number of soloists who were selected and invited every year anew.

The Ensemble Modern has an entirely different structure: It is democratically organised and self-administered, nor is it bound to any institution, the musicians work together on a long-term basis and not just for one season. And yet the Ensemble Modern must be seen in a historical context with its predecessor in Kranichstein. Kranichstein served as a model, in particular as far as the necessity of an ensemble of this kind is concerned.

The lines and threads that radiated out from the Summer Courses and shaped the way New Music sees itself overall are manifold. The history of the roots of the Ensemble Modern is just one of many examples that can be traced back to initial impulses from Darmstadt. Let us take another example: When the Korean composer Isang Yun settled



Pierre Boulez, Bruno Maderna und Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, 1956

zurückführen lassen. Nehmen wir ein anderes Beispiel: Als sich der koreanische Komponist Isang Yun in Berlin niederließ, fasste er rasch Fuß im deutschen Musikleben. Auch Yun reiste regelmäßig nach Darmstadt; bereits 1959 wurde dort seine ›Musik für sieben Instrumente‹ uraufgeführt. Für junge koreanische Komponisten, sagen wir der Einfachheit halber Texu Kim oder Nam-kuk Kim, ist Isang Yun ein musikalischer Fluchtpunkt, an dem sie sich orientieren und an dem sie ihre eigenen Werke ausrichten. Man muss, mit anderen Worten, keineswegs an den Ferienkursen teilgenommen haben, um sich vom Darmstädter Geist affizieren zu lassen.

Wenn das Ensemble Modern jetzt mit der Konzertreihe ›Prisma Darmstadt‹ die Einflüsse der Ferienkurse auf die heutige Musikwelt reflektiert, dann sind auch solch latente Verbindungen im Musikleben gemeint. Es geht mithin nicht darum, alte Debatten aufzuwärmen, sondern darum, die Vielfalt und Kreativität der Ergebnisse der Ferienkurse zu spiegeln. Deshalb stehen auch nicht Werke von Boulez und Karlheinz Stockhausen als Protagonisten der Ferienkurse auf dem Programm, sondern z. B. der Komponist Manfred Stahnke, der einen ganz eigenen Umgang mit dem Klang entwickelt hat und der eigenartig quer steht zu der in Darmstadt propagierten Position der »Musique spectrale« von Gérard Grisey. SONOR heißt dieses erste Konzert der Reihe (28. Januar 2012), bei dem neben Werken von Grisey und Stahnke auch ein Stück des New Yorker Komponisten Michael Gordon uraufgeführt wird. Mit Gordon, Mitbegründer der Gruppe ›Bang On A Can‹ und Vertreter des amerikanischen Postminimalismus, weist das Ensemble Modern auch auf Versäumnisse hin – dass die Eigenschaften von Komponisten wie Steve Reich

und Philipp Glass zum Beispiel nie hinreichend gewürdigt wurden. Das Ensemble Modern zeichnet sich auch dadurch aus, dass es musikalische Tabus, die nicht zuletzt von Darmstadt aus formuliert wurden, nicht teilt und sich auch anderen ästhetischen Ansätzen öffnet.

Ein anderes Beispiel: Roland Freisitzer wuchs als Sohn eines Diplomaten in Russland auf. Hier studierte er bei Alfred Schnittke und Edison Denissow. Denissow wiederum galt als »russischer Darmstädter«, weil er verschiedentlich in den europäischen Westen gereist war und die in Darmstadt vertretenen Positionen kannte und bis zu einem gewissen Grade auch verinnerlicht hatte. Und so kam es, dass der österreichische Komponist Freisitzer die Prämissen der Darmstädter Schule via Moskau kennenlernte. Das Ensemble Modern nun macht auf einen solchen TRANSFER der Ideen aufmerksam (5. März 2012). Es bezieht nicht nur Werke von Komponisten aus den Ländern des Warschauer Paktes ein, wie Denissow und Friedrich Goldmann, sondern auch die einer jüngeren, häufig weitgereisten Generation, um die Strahlkraft der Ferienkurse zu veranschaulichen, darunter auch die bereits genannten koreanischen Komponisten Texu Kim und Nam-kuk Kim.

Die Möglichkeiten, das Darmstädter »Licht« aufzufächern, als »Prisma der Ideen« und als »Prisma der Klänge« sind schier grenzenlos. Von der seriellen Musik über die offene Form und die Aleatorik bis hin zur neuen Einfachheit und zur neuen Komplexität sind zahlreiche Anknüpfungspunkte denkbar. Und da 65 Jahre Darmstadt nicht in toto wiedergegeben werden können, schlagen sich in den sechs Konzertprogrammen Ideenstränge nieder, die einerseits für die Ferienkurse prägend



Gérard Grisey bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, 1980

Luciano Berio bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, 1963



in Berlin, he quickly gained a foothold in German musical life. Yun also visited Darmstadt regularly; his ›Music for Seven Instruments‹ was premiered there right back in 1959. For young Korean composers – for the sake of simplicity I mention only Texu Kim or Nam-kuk Kim – Isang Yun was a musical vanishing point, a point of orientation, a direction for their own works. In other words, you did not have to take part in the Summer Courses to become affected by the spirit of Darmstadt.

If the Ensemble Modern now reflects on the influences of the Summer Courses on the today's music world in their concert series ›Prisma Darmstadt‹, then it is also such latent connections in the life of music that they have in mind. So it is not a question of reheating old debates, but far more to reflect the diversity and creativity of the Summer Courses. This is why it is not works by Boulez and Karlheinz Stockhausen, protagonists of the Summer Courses, that are on the programme, but the composer Manfred Stahnke, for example, someone who developed his own special way of dealing with sound and who stands at a curious angle to the position of Gérard Grisey's »musique spectrale« propagated in Darmstadt. The first concert in this series is called SONOR (28 January, 2012), and includes a premiere of a work by the New York composer Michael Gordon alongside pieces by Grisey and Stahnke. With Gordon, co-founder of the group ›Bang On A Can‹ and representative of the American post-minimalism, the Ensemble Modern is also highlighting areas of neglect – such as the fact that the achievements of composers like Steve Reich and Philipp Glass, for example, have never been properly appreciated. One of the outstanding features of the Ensemble

Modern is that it does not share musical taboos which were formulated not least from Darmstadt, and that it is open to other aesthetic approaches.

Another example: Roland Freisitzer grew up as the son of a diplomat in Russia, where he studied under Alfred Schnittke and Edison Denisov. Denisov on the other hand was considered a »Russian Darmstädter«, because he had travelled to Western Europe on various occasions, was familiar with the positions represented in Darmstadt and had, to a certain extent, internalised them. This is how the Austrian composer Freisitzer came to be familiar with the propositions of the Darmstadt School via Moscow. The Ensemble Modern draws our attention to such a TRANSFER of ideas (5 March, 2012). This concert does not only include works by composers from Warsaw Pact countries such as those of Denisov and Friedrich Goldmann, but also the younger and often very well travelled generation, thus demonstrating the radiance of the Summer Courses. Among them the Korean composers mentioned above, Texu Kim und Nam-kuk Kim.

The possibilities of fanning out the Darmstadt »light« as a »prism of ideas« and »prism of sounds« are virtually boundless. From serial music through open forms and aleatoric music to a new simplicity and new complexity – all manner of approaches could be taken. And since it is not possible to reproduce 65 years of Darmstadt in toto, one can see threads running through the six concert programmes which on the one hand were very characteristic for the Summer Courses and on the other raise the question as to whether such ideas were not discussed in Darmstadt in a tendentious way.

waren, die andererseits die Frage aufwerfen, ob solche Ideen in Darmstadt nicht bisweilen tendenziös diskutiert wurden. Wie haben Luciano Berio und Tristan Murail den technischen Diskurs geprägt, und wie verhalten sich junge Komponisten heute dazu? Wie ist es um die Bedeutung solcher Komponisten bestellt, die sich dem Darmstädter Diskurs verweigerten, mit dem berühmtesten Beispiel Hans Werner Henze? Und welche Rolle spielen Interpreten und Ensembles bei der Entstehung der Werke? Auch die Möglichkeiten des musikalischen Raums wurden in Darmstadt seit den fünfziger Jahren hinlänglich erkundet. Mark Andre hat in diesem Bereich nicht nur besonders innovative Konzepte zur räumlichen Faltung entwickelt, sondern ist auch in Darmstadt als Dozent in Erscheinung getreten. Und dann ist da ein junger polnischer Komponist, der die Ferienkurse im Jahr 2000 besuchte, um sich in den Klassen von Hans Zender, Beat Furrer oder Toshio Hosokawa auszutauschen. Jakub Sarwas, 1977 im oberschlesischen Gliwice geboren, verschachtelt seinerseits ganz unterschiedliche Räume, und zwar mit großer Virtuosität. Bei Sarwas schlägt sich das Interesse am Raum schon in den Titeln nieder: ›Six Mix Space Collage‹ (2009) oder das einfachste räumliche Verhältnisse andeutende ›Den Tisch ans Fenster gerückt‹ (2006). Dass Sarwas einst auch am Internationalen Kompositionseminar der Internationalen Ensemble Modern Akademie teilnahm, wo das Ensemble Modern auf ihn aufmerksam wurde und woraufhin man die Zusammenarbeit jetzt im Rahmen des Konzerts RAUM – RÄUME vertieft (16. April 2012), veranschaulicht, dass die Vernetzungen des Musiklebens heute nicht mehr konzentrisch angelegt sind. Darmstadt ist ein wichtiger Knotenpunkt, keine Frage. Aber dadurch, dass sich heute institutionelle Abhängigkeiten nicht mehr so leicht herstellen lassen wie noch vor 30 Jahren, ist es auch möglich geworden, eine Institution wie Darmstadt objektiv und trotzdem kritisch, von außen her, zu beleuchten. Über Jahrzehnte hinweg wurde eine bestimmte Kompositionstechnik, eine kleine Schar von Komponisten und ein bestimmter Sound mit der hessischen Residenzstadt gleichgesetzt. Es war also lange überfällig, dass ein akustisches Prisma diese Verengung der Perspektive aufbricht und die vielen Farben und Schattierungen im Darmstädter Geflecht aufzeigt. Das Ensemble Modern ist ein solches Prisma.

How did Luciano Berio and Tristan Murail shape the technical discourse and how do young composers react to it today? What importance is attached today to composers who refused to take part in the Darmstadt discourse, the most famous example being Hans Werner Henze? And what role do musicians and ensembles play in the creation of the works? The possibilities of musical space have also been sufficiently explored in Darmstadt since the fifties. Mark Andre has not only developed extremely innovative concepts for spatial convolution in this field; he has also lectured in Darmstadt. And there is a young Polish composer who attended the Summer Course in the year 2000 in order to engage in discussion in the classes of Hans Zender, Beat Furrer or Toshio Hosokawa. Jakub Sarwas, born in Gliwice in Upper Silesia in 1977, has interconnected many different spaces with great virtuosity. Sarwas' interest in space is reflected in the very titles: ›Six Mix Space Collage‹ (2009) or ›Den Tisch ans Fenster gerückt‹ [The table pushed up to the window] (2006) which suggests the very simplest of spatial ideas. The fact that Sarwas once took part in the International Composition Seminar at the International Ensemble Modern Academy, which is where he first came to the notice of the Ensemble Modern who then decided to intensify the collaboration within the scope of the concert RAUM – RÄUME (16 April, 2012), illustrates that networking in the musical world is no longer concentric. Darmstadt is an important hub, no doubt. But the fact that nowadays institutional dependencies are not so easily established as 30 years ago, has made it possible to examine Darmstadt objectively and yet critically, from the outside. Over decades, a certain compositional technique, a little flock of composers and a certain sound has been associated with this city in Hesse, once the residence of dukes. It was therefore high time for an acoustic prism to break up this narrowing of perspectives and highlight the many different colours and nuances in the fabric of Darmstadt. The Ensemble Modern is such a prism.



Termine ›Prisma Darmstadt‹

28. Januar 2012, 20 Uhr Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal
4. Abonnementkonzert der Saison 2011/12 19.15 Uhr Konzerteinführung SONOR. Durchleuchtete Klänge Gérard Grisey: Vortex temporum I, II, III – für Klavier und fünf Instrumente (1994–96) Michael Gordon: Cold (2011)* (Uraufführung) Manfred Stahnke: Such(t)maschine (2011)* (Uraufführung) Stefan Asbury, Dirigent
5. März 2012, 20 Uhr Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal
5. Abonnementkonzert der Saison 2011/12 19.15 Uhr Konzerteinführung TRANSFER. Über Ost-Berlin und Moskau nach Tongyeong und Akiyoshidai Edison Denissow: Die Sonne der Inka op. 20 (1964) Friedrich Goldmann: Linie Splitter 2 (2006) Roland Freisitzer: Flight – Music for two trumpets and ensemble (2012)* (Uraufführung) Alex Nadzharov: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Nam-kuk Kim: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Texu Kim: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Yoji Yuasa: Projection for chamber orchestra (2008) Peter Rundel, Dirigent Valentin Garvie (Trompete) und Sava Stoianov (Trompete)
16. April 2012, 20 Uhr Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal
6. Abonnementkonzert der Saison 2011/12 19.15 Uhr Konzerteinführung RAUM – RÄUME. Ideen und Konzepte Mark Andre: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Jakub Sarwas: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Ilan Volkov, Dirigent
<i>* Auftragswerke des Ensemble Modern mit freundlicher Unterstützung des Kulturfonds Frankfurt RheinMain</i>
<i>Die Termine der drei weiteren Konzerte in der Reihe ›Prisma Darmstadt‹ in der Saison 2012/13 werden im nächsten Newsletter bekannt gegeben.</i>

33

V

Der Klickrhythmus tritt
im Fernstakt 3/4 voraus

Seestück

poco misterioso - ein Tummel in Zeitlupe

Bassflöte

Klarinette in B

Basisklarinette in B

Horn

Posaune

Schüssel 1
cresc. vib.

Perc. 1 (ll)

Tamtam

Perc. 2 (re)
Ex.

Tenor/Solo

Beginn: Der Tenor betritt die Bühne, nimmt die Schallplatte aus der Hülle und legt die Platte auf. Die Platte spielt zu Beginn alleine und ab Takt 11 kommt das Ensemble dazu.
Ihnal wäre es, die dezentriert laufende Platte (d.h., das Loch der Platte ist nicht in der Mitte) von oben zu hören und das Bild zu projizieren. Wichtig ist dabei vor allem,
dass die unruhig laufende Platte vom Publikum gut wahrgenommen werden kann.

Viola 1

Viola 2

Kontrabass

Die untere Partiturhälfte gibt die Aufnahme auf der (dezentrierten) Schallplatte wieder. Der tatsächliche Klang schwankt natürlich sehr durch die unruhig laufende Schallplatte. Die Schallplatte läuft mit 53 1/3 Umdrehungen. Zur Koordination gibt es bis Takt 101 einen Klickrhythmus.

Breitens non legato, etwas schwerfällig

cresc. und decresc. innerhalb der Grundlyrik

Breitens non legato, etwas schwerfällig

Breitens non legato, etwas schwerfällig

*Gr. Tr.
weicher Schlügel*

ma poco *sine*

poco *sine*

georgische Saiten
(Stadtsproduktion)

Tenor/Solo

Viola 1

Viola 2

Kontrabass

Lindt/Peter

35148

›Wasser‹, Partiturauszug

Mit freundlicher Genehmigung des C.F. Peters / Henry Litolff's Verlages Frankfurt/Main, Leipzig, London, New York

Uraufführung des neuen Musiktheaters ›Wasser‹

Premiere of the new music theatre ›Water‹

Ein Gespräch mit Arnulf Herrmann

An interview with Arnulf Herrmann

Mit Arnulf Herrmann verbindet das Ensemble Modern seit mehreren Jahren eine enge Zusammenarbeit: Als Teilnehmer der ersten Auflage des Internationalen Kompositionsseminars im Jahr 2004 komponierte er für das Ensemble Modern »Anklang«. Es folgten (Ur)aufführungen der Auftragswerke »Terzensee«, »Monströses Lied«, »Fiktive Tänze« und »ROOR« u.a. im Konzerthaus Berlin, bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik und den Donaueschinger Musiktagen. Im vergangenen Jahr erschien eine Porträt-CD des Komponisten mit dem Ensemble Modern bei WERGO. Nun entstand auf Initiative des Ensemble Modern Arnulf Herrmanns erstes Musiktheaterwerk mit dem Titel »Wasser«. Die Koproduktion des Ensemble Modern, der Münchener Biennale und der Oper Frankfurt wird im Mai 2012 in der Muffathalle in München uraufgeführt und ist anschließend im Frankfurt LAB zu erleben. Das Ensemble Modern (EM) sprach mit Arnulf Herrmann (AH) über die Herangehensweise an dieses Projekt, die Entstehung des Werks und die Zusammenarbeit mit dem Lyriker Nico Bleutge, der Regisseurin Florentine Klepper und der Bühnenbildnerin Adriane Westerbarkey.

The Ensemble Modern has collaborated closely with Arnulf Herrmann for several years. He composed ›Arnulf Herrmann‹ for the Ensemble Modern as a participant in the first International Composition Seminar in 2004. This was followed by premieres and performances of commissioned works including ›Terzenseele‹, ›Monströses Lied‹, ›Fiktive Tänze‹ and ›ROOR‹, for example in the Konzerthaus Berlin, at the Witten Days for New Chamber Music and Donaueschingen Music Days. Last year a portrait CD of the composer together with the Ensemble Modern was published by WERGO. And now, on the initiative of the Ensemble Modern, Arnulf Herrmann has written his first piece of music theatre entitled ›Water‹. The co-production of the Ensemble Modern, the Munich Biennale and Frankfurt Opera will be premiered in May 2012 in the Muffathalle in Munich and can then be seen in the Frankfurt LAB. The Ensemble Modern (EM) spoke to Arnulf Herrmann (AH) about how he tackled the project, the genesis of the work and the cooperation with the lyric poet Nico Bleutge, the director Florentine Klepper and the stage designer Adriane Westerbarkey.



Arnulf Herrmann

EM: Der Plan für ein gemeinsames Bühnenwerk schwebte ja schon eine ganze Weile im Raum. Wie bist du an diese Herausforderung herangegangen und welche Überlegungen hattest du zu Beginn?

AH: Ich glaube, es war im Frühjahr 2007, als wir das erste Mal über diese Idee sprachen. Dieser frühe Zeitpunkt hatte für mich den großen Vorteil, dass das Projekt »Musiktheaterwerk« bei mir – auch bei der Komposition anderer Stücke – über einen längeren Zeitraum im Hintergrund mitlaufen konnte. Denn jenseits von Fragen nach dem Sujet, der Besetzung etc. ging es für mich zuerst einmal darum, zu klären, wie meine Arbeitsform bei der Komposition eines Bühnenwerks aussehen könnte. Die Überlegungen hierzu habe ich in eine Art Entwurf gefasst, den ich immer wieder umgearbeitet, ergänzt, erneuert habe. Das war ein längerer Prozess, in dem sich allmählich meine Gedanken klärten.

EM: The plan for a joint stage piece hovered in the air for quite some time. How did you approach this challenge and what were your first considerations?

AH: I think it was in spring 2007 that we first talked about the idea. This early start gave me the great advantage that the »music theatre« project could just tag along in the background over a long period of time – while still composing other pieces. Quite apart from the questions of the subject, musicians, cast etc., my initial thoughts were about the form my work on the composition of a stage piece would take. I wrote down my thoughts in a kind of draft which I constantly revised, added to and changed. This was a long process in which my thoughts gradually became clear.

EM: Kann man sagen, dass du eine Affinität zum Musiktheater hast?

AH: Die Verbindung von Musik und Szene hat mich immer interessiert. Es war für mich letztlich nur eine Frage der Zeit, bis ich mich zum ersten Mal mit Oper bzw. Musiktheater auseinandersetzen würde. Zudem: Mit jeder Besetzung, vom Solostück bis zum großen Orchester, verschieben sich auch kompositorische Fragestellungen. Diese Verschiebungen suche ich sehr gezielt, da sie meine Arbeit bereichern, was bei einem Bühnenwerk natürlich ganz besonders der Fall ist.

EM: Inwiefern unterscheidet sich für dich die Arbeit an einem Bühnenwerk und an rein instrumentaler Musik?

AH: Zum einen schlicht durch den Umfang. Denn es gilt ja, eine musikalische Form für eine wesentlich größere Zeitstrecke zu entwickeln. Der große Unterschied ist aber natürlich die Einbeziehung von Text bzw. Stimme und Szene. Hierin lag eine besondere Herausforderung, gerade weil es mir wichtig war, den Text nicht nur zu zerlegen, sondern ihn wirklich singen zu lassen. Dafür musste ich Wege finden.

EM: Could one say that you have an affinity with music theatre?

AH: The connection between music and stage has always interested me. In the end it was just a question of time before I first started grappling with opera or music theatre. In addition, the compositional questions keep changing every time you decide on instrumentation, from a piece for a soloist through to a big orchestra. I make it a point to seek out these changes since they enrich my work and, of course, in the case of a stage piece this is especially true.

EM: Where do you see the differences between working on a stage work and on instrumental music?

AH: Well, on the one hand simply as a result of the dimensions. What we are trying to do after all is to produce a musical form for a much longer period of time. The big difference though is, of course, the integration of text or rather voice and scene. This was the great challenge for me, especially because it was important for me not just to dissect the text but to have it really sung. I had to find a way to do that.

EM: Wie muss man sich diesen Prozess vorstellen? Und wie verlief die Themenfindung?

AH: Zuerst habe ich – wie gesagt – über einen längeren Zeitraum einfach nur gesammelt. Letztlich war es eine Annäherung von verschiedenen Seiten. Ich hatte nicht den einen, ganz bestimmten Stoff, den ich schon immer einmal vertonen wollte. Vielmehr gab es einen Pool von Ideen, von dem ich ausgegangen bin. Alle diese Ideen waren von vornherein so angelegt, dass sich in ihnen musikalische und szenische Elemente eng verschränkten. Ein Beispiel hierfür ist das Tenorlied, in dem der Sänger vom Ensemble und einer dezentrierten (eiernden) Schallplatte begleitet wird. Inhalt, Szene und Musik sind darin eine untrennbare Einheit. Auf der anderen Seite gab es allgemeine kompositorische Fragen, die z.B. die Form der Oper oder die Behandlung der Gesangsstimmen betrafen. Aus diesen unterschiedlichen Blickwinkeln habe ich am Ende eine Szenenfolge entwickelt, die die Handlung bereits in den wesentlichen Punkten umrissen hat. Nach diesem Schritt habe ich schließlich an der Stelle zu komponieren begonnen, über die ich schon am meisten wusste. So gab es ein für mich fruchtbares Spannungsfeld: einerseits allgemeine Überlegungen, andererseits eine konkrete Szene mit Musik. Im Wechsel zwischen diesen beiden Polen, der Vogelperspektive und der Nahsicht, hat sich dann das Stück allmählich entwickelt. Aber natürlich habe ich das ab einem gewissen Zeitpunkt nicht alleine, sondern im engen Dialog mit Nico Bleutge gemacht, der den Text der Oper geschrieben hat bzw. schreibt. Dabei haben wir den Text immer in Bezug auf die jeweilige musikalische Form der einzelnen Szene entwickelt. So sind z. B. im Verlauf der Arbeit ganz verschiedene Typen von Melodik entstanden, die die Kompositionstechnik, den Text und den Inhalt der Szene möglichst eng miteinander verzahnen.

EM: How should we imagine this process? And how did you go about finding a subject?

AH: As I already said, to begin with I simply collected for a long time. In the final event it was like various different sides coming together. I did not have one single subject that I had always wanted to put to music. I started out rather with a pool of ideas. All of these ideas were planned from the outset so that their musical and stage elements were closely intertwined. One example of this is the tenor song in which the singer is accompanied by the Ensemble and an off-centre wobbly record. Content, stage and music become an inseparable entity at this point. On the other hand, general compositional questions arose such as on the form of the opera or the treatment of the singing voices. Taking all these different angles, I developed a sequence of scenes which basically covered the most important elements of the story. After this stage I started composing at the point that I knew most about. This created a very fertile area of tension: on the one hand general considerations and on the other a very concrete scene set to music. The piece developed gradually in the interplay between these two poles, the bird's eye view and the close-up. But of course, at one point I no longer worked alone but in close dialogue with Nico Bleutge who wrote or rather is writing the libretto for the opera. The libretto was always developed in relation to the musical form of each individual scene. This meant that during the course of work, very different types of melody emerged which dovetailed the compositional technique, the libretto and the content of the scene as closely as possible.

Skizze zum Bühnenaufbau von »Wasser«

EM: Wie ging denn diese Arbeit an Textbuch und Komposition vonstatten, was ist wann entstanden und hat worauf reagiert?

AH: Nico und ich haben uns zu Beginn immer wieder getroffen, ohne bereits konkret am Text zu arbeiten. Dabei haben wir versucht auszuloten, wie wir den Arbeitsprozess für uns gestalten wollen. Ich zum Beispiel wollte nie an den Punkt kommen, einfach einen Text vertonen zu müssen. Vielmehr wollte ich Text und Musik unbedingt parallel entwickeln. Das kann auch bedeuten, dass der Text zum Teil erst auf die Musik hin entwickelt wird. Ebenso hatte Nico bestimmte Vorstellungen, was seine künstlerischen Spielräume betrifft. In diesen Punkten haben wir uns allmählich einander angenähert und das wurde umso einfacher, je weiter wir im Arbeitsprozess vorankamen. Nico ist ein extrem präziser, skrupulöser Autor. Und es war interessant zu sehen, wie genau er auf die Provokationen aus der Musik reagiert und dann seine eigenen Varianten dem angepasst oder entgegengestellt hat.

EM: How did this work on the libretto and the composition proceed? What emerged out of what and what reacted to what?

AH: Nico and I initially met on a number of occasions without actually working on the libretto. We just tried to sound out how we wanted to shape our working process. I, for example, never wanted to be put in a position where I just had to set a text to music. What I really wanted to do was to develop the libretto and music in parallel. This may mean that the libretto in some cases had to be developed to fit in with the music. Nico also had certain ideas concerning his artistic scope. We gradually moved closer together on these points, which became easier the further along we were in the working process. Nico is an extremely precise and scrupulous author. It was interesting to see how exactly he reacted to the provocations emerging from the music and then how he adapted his own variations to fit or set them against the music.

EM: Und wie verläuft der Schritt der Inszenierung – die gemeinsame Arbeit im Team mit der Regisseurin Florentine Klepper und der Bühnenbildnerin Adriane Westerberkey? Wie fügt sich alles zusammen?

AH: Diese Zusammenarbeit beginnt jetzt eigentlich erst richtig. Da das Stück – zum Zeitpunkt dieses Interviews – noch im Entstehen begriffen ist, geht es im Augenblick in unserer Zusammenarbeit vor allem darum, einen Rahmen zu entwickeln, in dem das Ganze schließlich stattfinden soll. Hier gibt es natürlich ständig Gespräche zu allgemeinen Fragen der Handlung bis hin zu konkreten Fragen der Raumaufteilung im Bühnenbild. Diese sind erst einmal von großer Offenheit geprägt und funktionieren sehr gut. Ich werde mich sicher auch in Zukunft an den Gesprächen beteiligen, allerdings nicht mit dem Ziel, mich in alle Fragen der Inszenierung einzumischen. Es ist mir einerseits wichtig, meine Absichten und meine Deutung zumindest mitverwirklicht zu sehen, andererseits maße ich mir nicht an, das Metier der Regie bzw. der Inszenierung ebenfalls ausüben zu können; das ist einfach nicht meine Aufgabe. Das klingt aber mehr nach klassischer Arbeitsteilung, als es tatsächlich ist, da wir uns natürlich beständig austauschen. Nur: Jeder trägt am Ende die Verantwortung für seinen Bereich.



Skizze zum Bühnenaufbau von ›Water‹

EM: And how does the actual staging process work – the teamwork with the director Florentine Klepper and the stage designer Adriane Westerberkey? How does it all fit together?

AH: This teamwork is actually only just beginning. Since the piece – at the time of this interview – is still evolving, our cooperation at the moment is focussed on developing a framework in which the whole thing can finally happen. Of course, this means we constantly talk about everything from general questions about the story right through to very specific questions about how the stage is to be subdivided. These discussions are very open and work very well. I will most probably take part in these talks in the future, but not with the intention of interfering in questions of staging. On the one hand it is important for me to see that my intentions and my interpretation are realised at least in part, but on the other hand I do not assume to be able to take on the role of a director or stage designer. That is simply not my task. This sounds more like a traditional division of labour than it really is, since we are actually always exchanging ideas. But in the end everyone is responsible for their own part.

EM: Wir haben jetzt schon einiges über die Ideenfindung, die Arbeitsabläufe usw. gehört, aber noch gar nicht über die Handlung gesprochen. Worum geht es in ›Wasser‹?

AH: Die vordergründige Handlung ist eigentlich ganz einfach: Ein Mann erwacht vollkommen desorientiert in einem Hotelzimmer und erinnert sich an nichts mehr. Er betritt die Empfangshalle des Hotels, in dem sich eine Abendgesellschaft zusammengefunden hat. Hier ist ebenfalls alles seltsam verschoben: Er hat das Gefühl, die Personen eigentlich kennen zu müssen (sie zumindest scheinen ihn zu kennen), doch seine Erinnerung versagt auch hier. Im Zentrum steht dabei eine Frau, mit der ihn scheinbar etwas verbindet. Aber alles, was kurzzeitig greifbar erscheint, zerrinnt ihm buchstäblich zwischen den Fingern, bis am Ende schließlich das ganze Szenario versinkt bzw. sich auflöst.

Jenseits dieser Handlung haben Nico und ich verschiedene, von uns so genannte »Lesarten« definiert. Das sind zum einen psychologische Deutungsmöglichkeiten, die für uns bei der Entwicklung der Figuren relevant waren, von der offensichtlichen Traumatisierung des Protagonisten bis hin zu seinem Ich-Verlust. Zum anderen spielen mythologische Hintergrundfolien mit hinein, wie der Orpheus-Mythos, der bei uns in der Mann-Frau-Konstellat ion angelegt ist und der einen unwiederbringlichen Verlust beschreibt, oder der Mythos der Nymphe Echo, die über ihren Sprachverlust jeden Bezug zur Welt verliert. Der Vordergrund zeigt also im Idealfall eine recht einfache Handlung, im Hintergrund entsteht ein Kaleidoskop von Bedeutungen, die angelegt, aber nicht notwendigerweise aus erzählt sind.

EM: We have heard a lot about the origin of the idea, how you work etc. but we haven't talked about the story at all. What is ›Water‹ about?

AH: The basic story is very easy: A man wakes up in a hotel room, completely disoriented and cannot remember a thing. He enters the hotel lobby where a party is going on that evening. Everything here is strangely dislodged, too. He has the feeling he should know the people (they seem to know him at any rate), but he simply can't remember. At the centre of the story is a woman with whom he is obviously connected in some way. But everything that seems to be within his grasp for a short while literally melts away in his hands until in the end the entire stage sinks or rather dissolves.

Beyond this story Nico and I have defined different »ways of reading« as we call it. There are, for example, psychological ways of interpreting it, which were important for us when we were developing the various characters – from the obvious traumatisation of the protagonist through to his loss of ego. On the other hand mythological background slides also play a role, like the Orpheus myth which is implanted in us in the very nature of our man-woman constellation and which describes an irretrievable loss, or the myth of the nymph Echo who, with her loss of speech, loses all grasp of reality. Ideally then, in the foreground we have a very simple story and in the background a kaleidoscope of meanings which are pointed at but not necessarily played out.

EM: Es gibt zudem sogenannte »Traumscenen« in »Wasser«. Wie sind diese in kompositorischer Hinsicht gestaltet?

AH: Da muss ich ein paar allgemeine Worte zum Aufbau vorausschicken: »Wasser« besteht aus 13 Szenen, die alle nahtlos ineinander übergehen. Vereinfacht gesagt gibt es zwei verschiedene Arten von Szenen: solche, die mehrmals – allerdings stark variiert – vorkommen, und solche, die nur einmal vorkommen. Alle Szenen haben ganz eigene Charakteristika, so auch die Traumscenen (eigentlich: »Alp«-Traumscenen), die zu den wiederkehrenden Szenen gehören. Ganz im Vordergrund gibt es in den Traumscenen z.B. stets einen sehr auffälligen Klang in der Live-Elektronik, der durch das Kontraforte erzeugt wird. Doch das ist nur die Oberfläche. Die Besonderheiten erstrecken sich letztlich in alle kompositorischen Bereiche, wie die Harmonik, die Zeitbehandlung, Klangregister etc. – und natürlich auch in den Text.

EM: *There are also some so-called »dream scenes« in »Water«. How are these designed from a compositional point of view?*

AH: *First of all I have to say a few general words about the structure: »Water« is made up of 13 scenes which flow seamlessly into each other. To put it simply there are two different types of scene: those which are repeated – but in very different ways – and those which only occur once. All the scenes have their own special characteristics, the dream scenes, too (actually: »nightmare« scenes), which are among the recurring scenes. In the foreground, the dream scenes are always accompanied by a very striking live electronic sound which is made by the Contra-Forte. But that is only the surface. The special characteristics are ultimately to be found in all compositional areas such as harmony, duration, register of sounds etc. – and of course in the libretto.*

EM: Und wie wird das in der Folge auf der Bühne umgesetzt?

AH: Hier gibt es von meiner Seite erst einmal nur wenige konkrete Vorgaben. Für mich ist von zentraler Bedeutung, dass ich das Besondere einer Szene oder eines Szenentyps nicht nur einfach im Titel der Szene behaupte, sondern dass ich vielmehr auf allen Ebenen, die mir kompositorisch zur Verfügung stehen, eine Form, einen Ausdruck für eine bestimmte Situation finde. In diesem Fall also für eine bestimmte Form von Alptraum. Wenn mir das gelingt, so ist das meiner Ansicht nach die steilste Vorlage, die ich als Komponist einer Regie bieten kann. Wie ein Regisseur bzw. eine Regisseurin darauf reagiert, kann ich dann ohnehin nur noch mittelbar beeinflussen. Ich verlange aber natürlich unbedingt, dass eine Auseinandersetzung mit der Partitur bzw. diesen Gedanken bei der Inszenierung stattfindet.

EM: *And how is that then put on stage?*

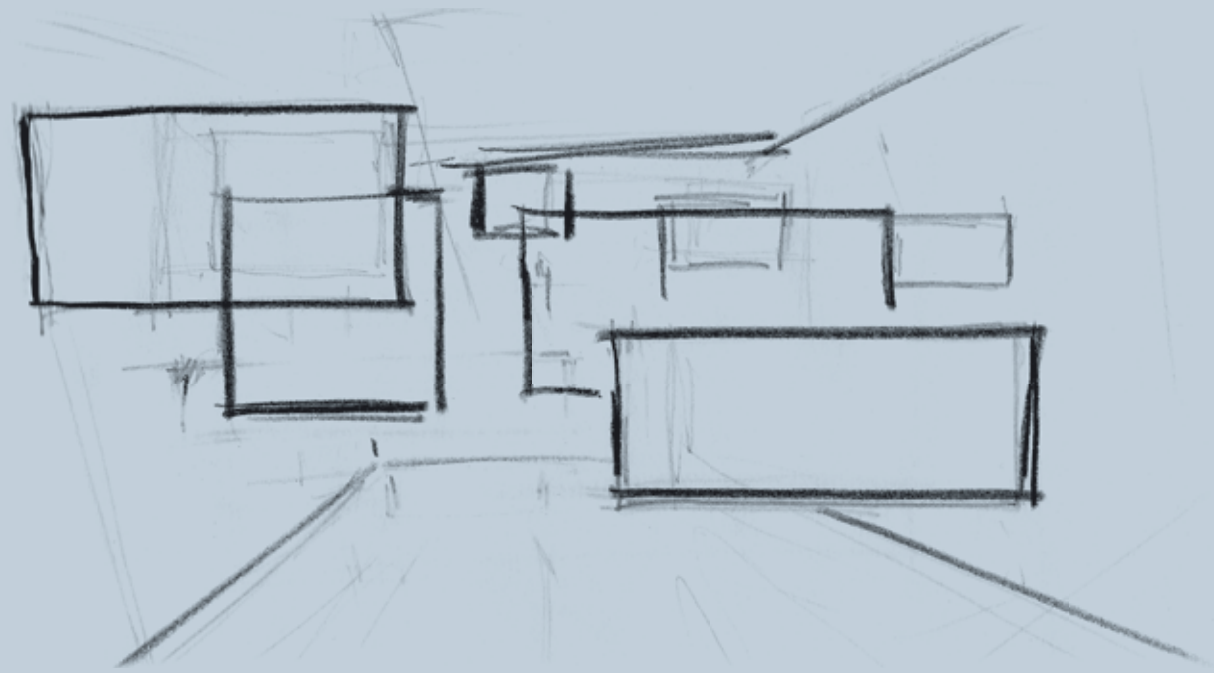
AH: *I have initially given only a few specific instructions here. A key factor for me is that the special elements of a scene or type of scene are not just reflected in the title of the scene but that I can find a form, an expression for a certain situation on all the levels available to me as a composer. In this case for a particular form of nightmare. If I can succeed at that, then I think that is the best offer a composer can make to a director. I can only indirectly influence how a director reacts to it. But, of course, I absolutely demand that the director takes the score or rather these thoughts into account in his production.*

EM: Du hast den Einsatz von Live-Elektronik angesprochen. Wie wird sie genutzt? Wie sieht die Besetzung insgesamt aus?

AH: Zunächst zur Besetzung: Es sind 20 Musiker, also quasi das gesamte EM, zudem einige Verdopplungen im Holz und bei den Streichern. Als Stimmen habe ich in den Hauptrollen Sopran und Bariton, zudem einen vierstimmigen Männerchor, der in ganz verschiedenen Funktionen eingesetzt wird, und eine Knabenstimme, die zugespielt wird. Die Live-Elektronik ist stets ganz klar an bestimmte Situationen oder szenische Aktionen gekoppelt. Es gibt immer eine szenische Notwendigkeit. Neben dem bereits erwähnten Kontraforte in den Traumscenen sind dies z.B. spezielle (live) gezupfte Saitenklänge und eine dezentrierte (eiernde) Schallplatte. Ich habe das große Glück, dass ich die Live-Elektronik gemeinsam mit Josh Martin vom elektronischen Studio der Akademie der Künste in Berlin entwickeln kann. Er ist bei der Arbeit eine unschätzbare Hilfe für mich.

EM: *You mentioned the use of live electronics. How is this used? How many players do you need altogether?*

AH: *Let's start with the players. There are 20 musicians, that's virtually the entire EM plus a doubling up in woodwind and strings. The voices in the main roles are a soprano and a baritone but I also have a four-part male choir which appears in a number of different functions, as well as a boy's voice in play-back. The live electronics are always quite clearly linked to specific situations or dramatic actions. The need always arises from the scene. Alongside the Contra-Forte in the dream scenes, which I already mentioned, there are also special (live) plucked string sounds and an off-centre wobbly record. I have been very fortunate in being able to develop the live electronics jointly with Josh Martin from the electronic studio of the Academy of Arts in Berlin. He has been an invaluable aid to me in my work.*



EM: Du warst auch mit den Musikern des Ensemble Modern während des Kompositionsprozesses im engen Austausch. Hat sich das auf deine Arbeit ausgewirkt?

AH: Ja, vor allem durch kurze Wege. Es ist ein Geschenk, wenn ich Fragen, die im Kompositionsprozess auftauchen, sofort mit den Musikern besprechen kann. Da wird dann durchs Telefon vorgespielt, es werden Aufnahmen hin- und hergeschickt oder wir treffen uns persönlich. So etwas ist natürlich ganz wunderbar. Zudem herrscht – nachdem ich mit dem Ensemble mittlerweile ja in gewisser Weise ein Stück gemeinsame Geschichte habe – zwischen uns ein gegenseitiges Vertrauen, das in der Zusammenarbeit vieles sehr vereinfacht.

EM: Vielen Dank für das Gespräch!

EM: You also talked a lot to the musicians from the Ensemble Modern during the compositional process. Did this have an impact on your work?

AH: Yes, especially as we were so close. It is a real gift if you are able to talk to the musicians directly when any questions arise during the compositional process. We play the parts over the phone, recordings are sent back and forth or we meet personally. That's fantastic of course. In addition, since I share a common history with the Ensemble in a way, there is a real feeling of mutual trust which makes cooperation much easier.

EM: Thank you very much for the interview!

Skizze zum Bühnenaufbau von »Wasser«



Konzertante Aufführung von »Seestück« aus »Wasser« bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2011

} Oper Frankfurt

münchener
biennale

AKADEMIE DER KÜNSTE

ernst von siemens
musikstiftung

Aventis foundation

produced at the

Frankfurt LAB

Termine

16., 18. und 19. Mai 2012, 20 Uhr

München, Muffathalle

Münchener Biennale 2012

16., 17., 19., 20., 23., 24. Juni 2012, 19.30 Uhr

Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Arnulf Herrmann: Wasser – Musiktheater in 13 Szenen

(2010/11), Text: **Nico Bleutge** (Uraufführung)

Hartmut Keil, Leitung

Sarah Maria Sun (Sopran), **Boris Grappe** (Bariton),

Sebastian Hübner (Tenor)

Schola Heidelberg (Einstudierung: **Walter Nußbaum**)

Florentine Klepper (Regie), **Adriane Westerbarkey** (Bühnen-

bild), **Anna Sofie Tuma** (Kostüme), **Frank Keller** (Lichtdesign),

Heta Multanen (Video), **Norbert Abels** (Dramaturgie)

Josh Martin, Live-Elektronik/Software

Norbert Ommer, Klangregie

Eine Koproduktion von Ensemble Modern, Oper Frankfurt und Münchener Biennale in Zusammenarbeit mit dem Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste Berlin.

Kompositionsauftrag des Ensemble Modern mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung. Das Ensemble Modern dankt der Aventis Foundation für die maßgebliche Unterstützung dieser Produktion.

Cage revisited

Das Ensemble Modern und die Junge Deutsche Philharmonie
bei den Darmstädter Ferienkursen 2012

von Michael Rebhahn

*The Ensemble Modern and the Junge Deutsche Philharmonie
at the Darmstadt Summer Course 2012*

by Michael Rebhahn



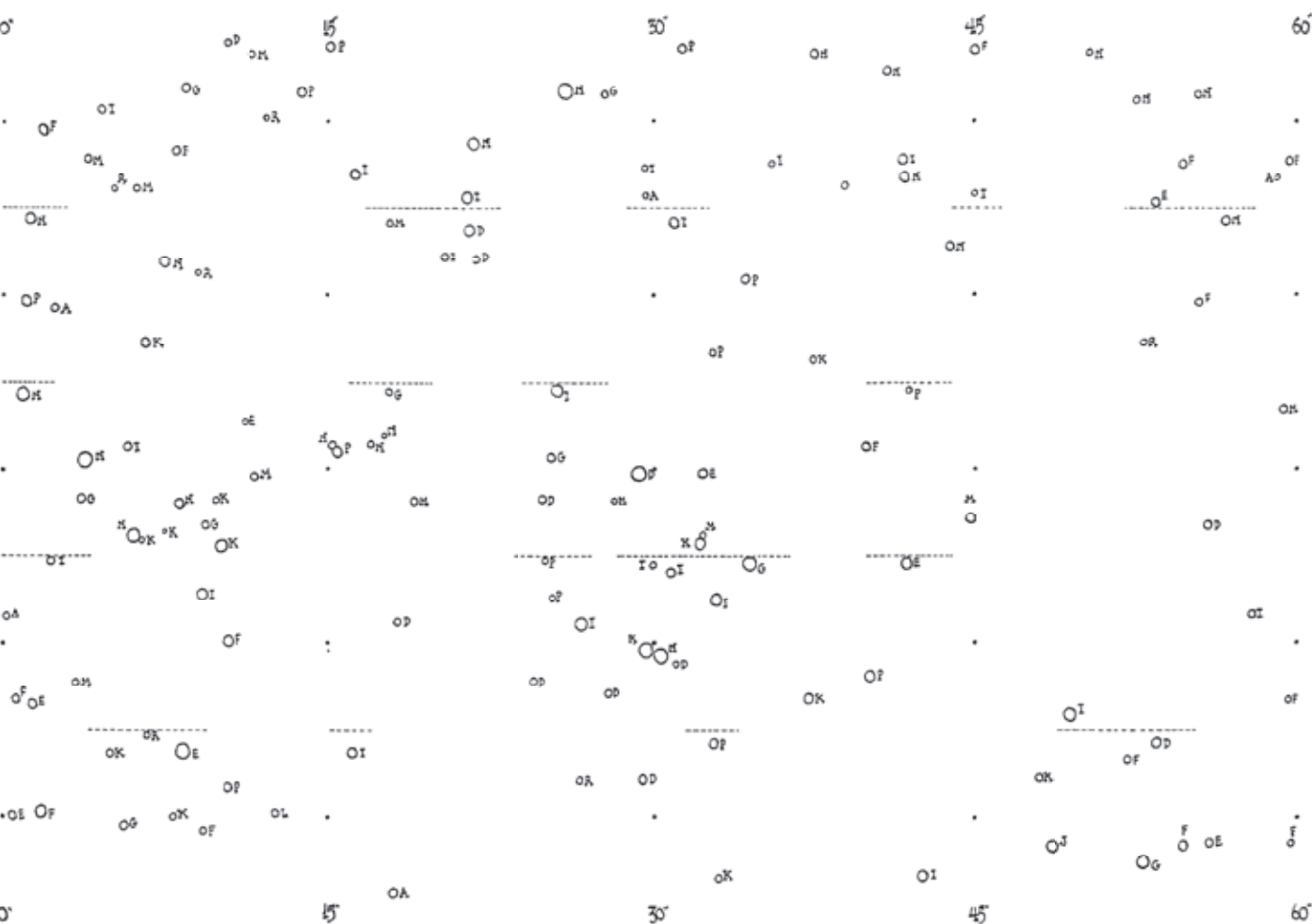
John Cage, 1987

Wegbereiter oder Randfigur, Heilsbringer oder Wichtigtuer? Während John Cages Relevanz für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in den ersten Jahren nach seiner »Ankunft« in den Kreisen der europäischen Avantgarde denkbar polarisierend verhandelt wurde, besteht über seine Geltung heute eine beinahe schon beunruhigende Einheligkeit. Bereits Ende der achtziger Jahre konzedierte der Musikwissenschaftler Hermann Danuser, dass »kein Künstler in unserem Jahrhundert den Begriff dessen, was Musik sein könnte, tiefgreifender umgeprägt [hat] als John Cage«. Diesem Resümee vorausgegangen war eine beispiellose Rezeptionsgeschichte, in der man dem streitbaren Amerikaner mit gewichtigen Ansprüchen ebenso wie mit Unverständnis, Irritation und Ablehnung begegnete; sein ästhetisches Konzept wurde zur Ideologie überhöht, die entweder bedenkenlos anzunehmen oder kategorisch abzulehnen sei. Beinahe zwanzig Jahre nach Cages Tod hat sich die Lage entspannt: Die Versuche, ihn partout als Schaumschläger entlarven zu wollen, haben sich erschöpft – seinen Platz im »Kanon« der Neuen Musik hat er längst gefunden.

2012 wäre John Cage 100 Jahre alt geworden. Die musikalischen und wissenschaftlichen Veranstaltungen, die sich seinem Werk und seinen Ideen widmen, sind zahlreich. Auch die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, die vom 14. bis zum 28. Juli 2012 zum 46. Mal in Darmstadt stattfinden, nehmen den Geburtstag zum Anlass, Cages Musikdenken einer neuerlichen Befragung zu unterziehen. 1958 traf Cage, von Wolfgang Steinecke zu den Kursen eingeladen, erstmals auf den Nachwuchs der europäischen Gegenwartsmusik und sprach von ästhetischen Entwürfen, die der jungen Avantgarde (noch) vollends fremd waren: von Zu-

Pioneer or marginal character, redeemer or busy-body? Although the debate about John Cage and his relevance for the history of music of the 20th century could not have been more polarized during the first years after his »arrival« in the circles of the European avant-garde, there is an almost unsettling consensus about his significance today. In the late eighties musicologist Hermann Danuser was already conceding that »no artist of our century has so profoundly re-coined the meaning of what music could be as John Cage«. Prior to this résumé there had been an unparalleled history of reception where the pugnacious American had been confronted with colossal demands as well as incomprehension, consternation and disapproval. His aesthetic concept was exaggeratedly understood as an ideology that ought to be either accepted without hesitation or categorically rejected. Almost twenty years after Cage's death the situation has eased: The attempts to unmask him at all costs as a braggart have come to nothing – he has long since found his place in the »canon« of New Music.

In 2012 John Cage would have celebrated his hundredth birthday. The musical and academic events dedicated to his work and his ideas are numerous. The International Summer Courses for New Music, being held in Darmstadt from 14 to 28 July, 2012 for the 46th time, take the anniversary as an opportunity to question Cage's thinking about music anew. In 1958 Cage, who had been invited to the Course by Wolfgang Steinecke, met the young talents of European contemporary music for the first time and talked about aesthetic drafts that still were completely unknown to the young avant-garde: about chance and indeterminacy, about »sounds as sounds«, about interpenetration and unimpededness. »Composition as Process« was the title of this



»Atlas Eclipticalis«, Partiturauszug

Mit freundlicher Genehmigung des C.F. Peters / Henry Litolf's Verlagen Frankfurt/Main, Leipzig, London, New York

fall und Unbestimmtheit, von »Tönen als Töne«, von gegenseitiger Durchdringung und Nicht-Be-hinderung. »Composition as Process« war der Titel dieser dreiteiligen Performance-Lecture, gespickt mit Referenzen an Autoren, die dem »adornitisch« durchdrungenen Auditorium wohl eher weniger präsent gewesen sein dürften: Der hinduistische Mystiker Ramakrishna, die altchinesischen Philoso-phen Lao-Tse und Zhuang Zhou fanden ebenso Erwähnung wie der Zen-Gelehrte Daisetz Teitaro Suzuki, bei dem Cage Anfang der fünfziger Jahre an der Columbia University studiert hatte. Der Effekt war gewaltig: Während die einen Cages »Anarcho-Mystizismus« (Konrad Boehmer) als philosophisch getünchtes Kunstgewerbe ohne sonderliche Relevanz abtaten, gefielen sich andere darin, ahnungsvoll heraufzubeschwören, dass nunmehr alles auseinanderbreche, »was einst als Musik begriffen ward«, wie es der Musikkritiker Heinz-Klaus Metzger emphatisch formulierte.

Heute ist Cages damaliger Auftritt in Darmstadt längst zum Mythos geworden und mit dem Be-ginn von Cages Rezeption in Europa untrennbar verbunden. Dennoch beanspruchen die ästheti-schen Fragestellungen, auf die Cage in seiner Ar-beit Bezug nahm, bis heute unveränderte Aktuali-tät, indem sie im Kern auf die Grundkonstituenten des Komponierens, Interpretierens und Rezipierens von Musik abzielen. Bei den Darmstädter Ferien-kursen 2012 soll diesen Fragen erneut nachgegan-gen werden – musikalisch wie wissenschaftlich, im klingenden Resultat ebenso wie im ästhetischen Diskurs. Den Anfang dieses thematischen Stranges bildet der Auftakt der Ferienkurse: Am 14. Juli 2012 steht Darmstadt ganz unter dem Zeichen des Jubi-lars. Geplant ist ein »Cage-Parcours«, der vor dem Hochzeitsturm auf der Mathildenhöhe seinen An-fang nimmt. Mit simultanen Aufführungen zahl-

three-part performance lecture which was peppered with references to authors who were probably rather less well-known to an auditory inclined to »adornitic« ideas: the Hindu mystic Ramakrishna, the ancient Chinese philosophers Lao-Tse and Zhuang Zhou were mentioned as was the Zen scholar Daisetsu Teitaro Suzuki, with whom Cage had studied at Columbia University at the beginning of the fifties. The impact was enormous: Whereas some dismissed Cage's »anarcho-mysticism« (Konrad Boehmer) as philosophically whitewashed applied art without any particular significance, others took pleasure in ominously foretelling that henceforth all would fall to pieces, »that once has been under-stood as music«, as music critic Heinz-Klaus Metzger stated emphatically.

Cage's appearance in Darmstadt in 1958 has long become a myth in our days and is inseparably asso-ciated with the beginning of Cage's reception in Europe. The aesthetic questions which Cage re-ferred to in his work are nevertheless as topical as ever before since they intrinsically aim at the semi-nal constituents of composing, interpreting and receiving music. These issues are to be approached anew at the Darmstadt Summer Courses 2012 – musically as well as academically, with sonorous results as well as aesthetic discourses. The start of the Summer Courses will mark the beginning of this thematic thread: On 14 July, 2012, Darmstadt will be paying homage solely to John Cage. There are plans for a »Cage Route«, starting off at the Hochzeitsturm on Mathildenhöhe. The simultane-ous staging of numerous compositions, perfor-mances and lectures aims to directly communicate

John Cage und David Tudor, Pianist der Uraufführung des »Concerto for Prepared Piano«, bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, 1958



reicher Kompositionen, Performances und Lectu-res soll die Vielgestaltigkeit von Cages ästhetischen Entwürfen unmittelbar erfahrbar werden. Cages »Music Walk« führt dann von der Mathildenhöhe zum Wissenschafts- und Kon-gresszentrum Darmstadtium, wo das Eröffnungs-konzert der Kurse stattfindet.

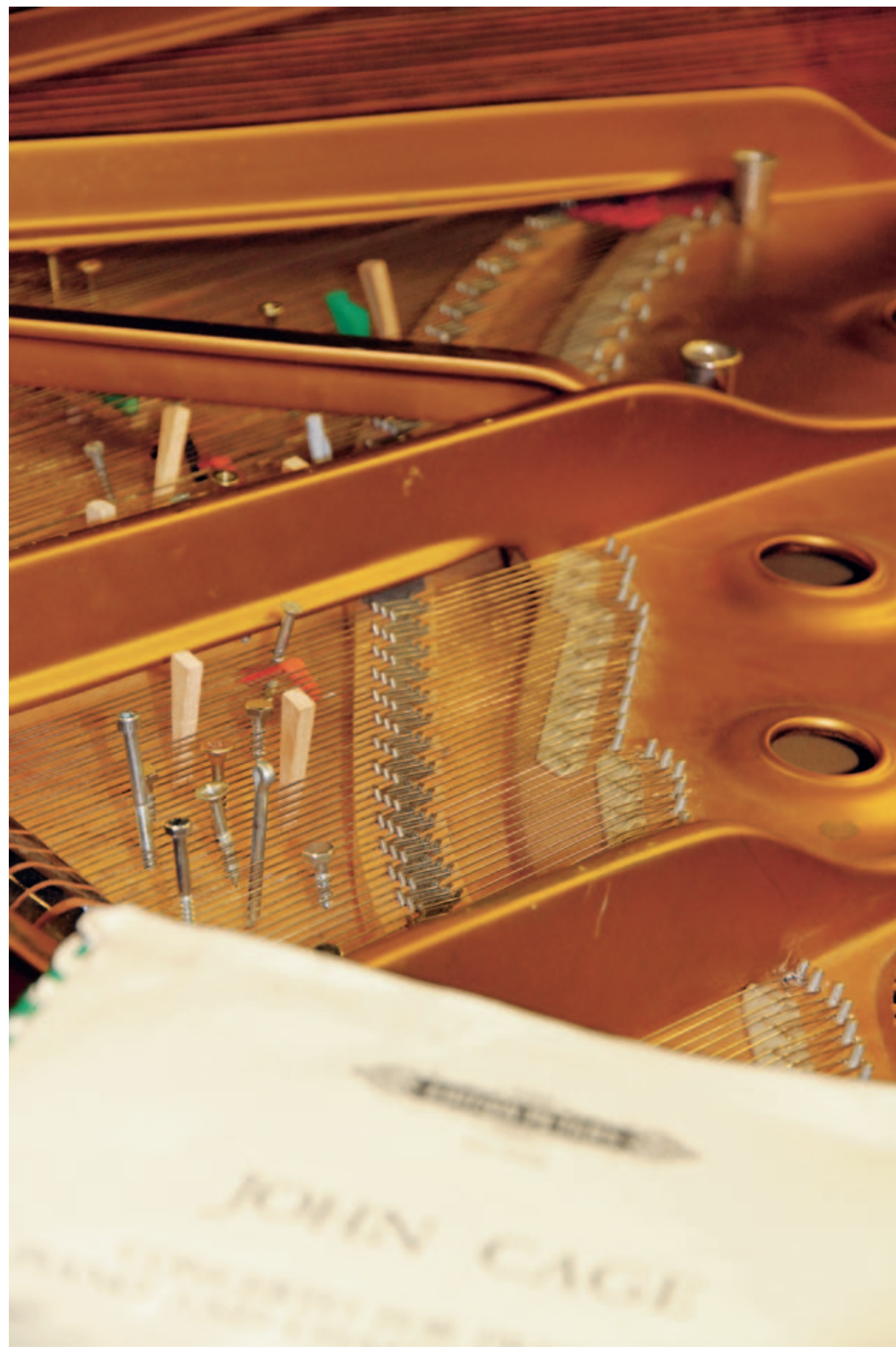
In diesem Konzert ist erstmalig seit vielen Jahren nun wieder eine Kooperation von Ensemble Mo-dern und der Jungen Deutschen Philharmonie zu erleben, die im September 2012 in erweiterter Form beim Musikfest Berlin fortgesetzt werden wird. Unter der Leitung von Peter Rundel präsen-tieren die beiden Klangkörper in Darmstadt ein Programm, das drei wichtige orchestrale Komposi-tionen von John Cage vereint. Im Zentrum steht das eher selten aufgeführte Raumstück »Atlas Ec-lypticalis« für 1–86 Musiker aus dem Jahr 1961, in dem Cage sein ästhetisches Ideal einer qua Zufall generierten Musik in besonderer Weise realisierte. Für »Atlas Eclipticalis« verwendete er eine gleichna-mige Sammlung von Sternenkarten und übertrug die Formationen der Sterne auf zufällig platzierte, transparente Notensysteme. In der Partitur ent-sprechen dann die horizontalen Distanzen der Sterne dem zeitlichen Verlauf des Stückes, aus den vertikalen Entfernungen sind die Tonhöhen abge-leitet; Helligkeit und Größe der Sterne entsprechen schließlich der Lautstärke der einzelnen Töne.

Mit »Cheap Imitation« in der 1972 entstandenen Fassung für 24 Instrumente ist weiterhin ein Stück zu hören, das die ungebrochene Aktualität von Cages Musikdenken sinnfällig akzentuiert: Das vi-rulente Thema des »geistigen Eigentums« kommt hier auf pointierte Weise zum Tragen. Der Auslöser für die Komposition von »Cheap Imitation« war ein Urheberrechtsstreit. Der Choreograf Merce Cunningham gestaltete 1969 eine Choreografie auf Erik Saties Komposition »Socrate« aus dem Jahr 1918, die Cage für zwei Klaviere arrangierte. Wenige Wochen vor der Premiere entschied der Musikverlag, der die Rechte an Saties Werken hielt, keine Genehmigung zur Aufführung dieses Ar-rangements zu erteilen. Cage schrieb daraufhin eine neue Ballettmusik, die die rhythmischen Strukturen von »Socrate« exakt übernahm, so dass

the multidimensional nature of Cage's aesthetic drafts. Cage's »Music Walk« leads from Mathilden-höhe to the science and congress centre Darmstad-tium where the opening concert of the Courses will be given.

In this concert, the Ensemble Modern will perform together with the Junge Deutsche Philharmonie for the first time in several years, a collaboration which will be continued at the festival Musikfest Berlin in an expanded form in September 2012. In Darmstadt, the two ensembles, conducted by Peter Rundel, will present a programme which unites three important orchestral compositions by John Cage. In the spotlight there is the rarely performed piece »Atlas Eclipticalis« for 1–86 musicians from the year 1961, when Cage put his aesthetic ideal of a kind of music generated by pure chance into prac-tise in a particular way. For »Atlas Eclipticalis« he used a collection of star maps of the same title and transferred the positions of the stars on transpar-ent staves which had randomly been superimposed on the maps. In the score, the horizontal distances of the stars correspond to the progression of the piece in time, the tone pitches derive from the ver-tical distances; and finally, brightness and size of the stars correspond to the loudness of the individ-ual tones.

»Cheap Imitation« in the version of 1972 for 24 instruments is another piece in the programme that clearly accentuates the continued topicality of Cage's thinking about music: The virulent topic of »intellectual property« is featured here in a particularly delicate way. The initial idea for com-posing »Cheap Imitation« came from a copyright lawsuit. In 1969, choreographer Merce Cunningham created a choreography for Erik Satie's composition »Socrate« from the year 1918, which was then ar-ranged for two pianos by Cage. A few weeks before the premiere, the music publisher who held the rights to Satie's works decided against granting the permission to perform this arrangement. In response, Cage wrote a new ballet music piece which copied the rhythmic structures of »Socrate« and so Cunningham's choreography could be left unchanged. Cage gave this new piece the title »Cheap Imitation«.



»Concerto for Prepared Piano«, Präparation der Klaviersaiten

Cunninghams Choreografie nicht geändert werden musste. Das neue Stück bezeichnete Cage als billige bzw. kostengünstige Nachahmung: »Cheap Imitation«.

Als drittes Stück steht im Eröffnungskonzert der Darmstädter Ferienkurse eine Komposition auf dem Programm, die in Cages Schaffen eine Übergangsposition markiert: das »Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra« aus dem Jahr 1951. Das Konzert thematisiert den Konflikt zwischen Struktur und Freiheit, zwischen Festlegung und Improvisation. Cage bezeichnete es als ein »Drama zwischen dem Klavier, das romantisch und expressiv bleibt, und dem Orchester, das den Prinzipien orientalischer Philosophie folgt«. Dennoch habe er versucht, das Klavier von seinem »Hunger nach Selbstdarstellung« zu befreien. In dieser Absicht kündigt sich bereits ein ästhetischer Entwurf an, der Cages Arbeit letztlich nachhaltig bestimmte: der Verzicht auf Ausdruck, die Umdeutung der Rolle des Komponisten vom Schöpfer zum »Klangorganisator«. Ein halbes Jahr nach Fertigstellung des »Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra« begann Cage mit der Arbeit an der »Music of Changes«, seinem ersten vollständig zufallsdeterminierten Stück.

Drei Stücke aus verschiedenen Schaffensphasen John Cages sind im Eröffnungskonzert der Darmstädter Ferienkurse am 14. Juli 2012, ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, zu hören. Das Ensemble Modern und die Junge Deutsche Philharmonie präsentieren eine Musik, die bis heute nichts an Wirkung und Relevanz verloren hat: die Musik eines zeitgenössischen Hundertjährigen.



»Concerto for Prepared Piano«, Präparation der Klaviersaiten durch Hermann Kretschmar

The third piece in the opening concert of the Darmstadt Summer Courses will be a composition which marks a point of transition in Cage's oeuvre: the »Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra« from 1951. The concert focuses on the conflict between structure and freedom, between elaborate composition and improvisation. Cage depicts it as »a drama between the piano, which remains romantic, expressive, and the orchestra, which itself follows the principles of oriental philosophy«. He stated, however, that he nevertheless had tried to free the piano from its »hunger for self-expression«. This intention already reveals the idea of an aesthetic draft which in the end became a defining factor in Cage's work: the renouncement of expression, the reinterpretation of the composer's role from creator to »sound organizer«. Six months after finishing his »Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra«, Cage began to work on the »Music of Changes«, his first piece to be completely determined by chance.

Three pieces representing John Cage's different working periods can be heard in the opening concert of the Darmstadt Summer Course on 14 July 2012, made possible by Kulturfonds Frankfurt RheinMain. Ensemble Modern and the Junge Deutsche Philharmonie will feature music that has lost nothing of its effect and relevance: the music of a contemporary centenarian.

Termin

14. Juli 2012, 20 Uhr
Darmstadt, Darmstadtium

Junge Deutsche Philharmonie und Ensemble Modern

John Cage: Atlas Eclipticalis (1961)

John Cage: Cheap Imitation
(Fassung für 24 Instrumente) (1972)

John Cage: Concerto for Prepared Piano
and Chamber Orchestra (1951)

Peter Rundel, Dirigent

Hermann Kretschmar, Klavier

*Mit freundlicher Unterstützung des Kulturfonds
Frankfurt RheinMain.*



›Metropolis‹

Filmkonzert im Staatstheater Darmstadt

Film concert at Staatstheater Darmstadt

Fritz Langs expressionistischer Stummfilm ›Metropolis‹ gilt als Ikone der Filmgeschichte. Die originale Fassung fiel bei der Premiere 1927 bei Presse und Publikum durch, weshalb wenige Monate später eine verkürzte Version in Deutschland neu anlief. Ein großer Teil des Originals geriet verschollen. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurden mehrfach Versuche unternommen, die Originalfassung wieder herzustellen. In der Rekonstruktion von 2001 vertraten Standbilder und Textkommentare das noch immer fehlende Material. Erst 2008 gelang es dank des sensationellen Funds einer Kopie der Langfassung des Films in Buenos Aires, die früheren Lücken zu füllen und die dramaturgisch korrekte Handlung wiederherzustellen. Diese restaurierte Fassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung wurde 2010 bei der Berlinale in Berlin und mit der Unterstützung des Kulturfonds Frankfurt RheinMain parallel in der Alten Oper Frankfurt gezeigt.

1995 komponierte der argentinische Komponist Martin Matalon im Auftrag des IRCAM-Centre Pompidou Paris eine neue künstlerisch adäquate Filmmusik zu ›Metropolis‹. Nach der Rekonstruktion des Films setzte sich Matalon erneut mit dem Stummfilmklassiker auseinander und adaptierte seine Partitur – im Auftrag des Ensemble Modern und ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain – für die Film-Fassung von 2010.

Fritz Lang's expressionist silent film ›Metropolis‹ is regarded as an icon in the history of film. The original premiere cut of the film was rejected by both the audience and the press at the premiere in 1927, which is why a shortened version was released a few months later in Germany. Substantial parts of the original cut were considered lost. From the mid-20th-century on, several attempts have been made to restore the original version of the film. The restoration project of 2001 used still frames and text comments to replace scenes that still were missing. It was only in 2008, thanks to a sensational discovery of a copy of the long version of the film, that the former gaps could be successfully filled in and the dramatic plot could be correctly portrayed. In 2010, this restored version of the Foundation Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung was shown simultaneously at the Berlin Berlinale and at Alte Oper Frankfurt, with support from the Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

In 1995, the Argentine composer Martin Matalon composed a new, artistically appropriate soundtrack for ›Metropolis‹ on behalf of the IRCAM-Centre Pompidou Paris. After the film had been restored, Matalon tackled the silent film classic anew and adapted his score to the film version of 2010, a work commissioned by Ensemble Modern and sponsored by Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

Im Anschluss an die Uraufführung dieser neuen Fassung bei der Salzburg Biennale im Frühjahr 2011 war das Film-Konzert ›Metropolis‹ bei der März-Musik und den KunstFestSpielen Herrenhausen zu erleben. Die Frankfurter Rundschau sprach von einem »Wagnis«. »Langs Film ist episch und zugleich expressionistisch, es ist ein Film der exaltierten, pathetischen Gesten. Matalons Musik dazu, von [Xavier] Roth und dem Ensemble Modern in bemerkenswerter Trennschärfe und Eloquenz interpretiert, ist weder von Pathos durchdrungen noch expressionistisch oder gar episch. Sie ist das ganze Gegenteil: Sie ist expressiv, extrem rhythmisch und rhapsodisch, vielleicht hier und da exzentrisch.« (Frankfurter Rundschau, 22. März 2011).

Das Resultat aus Film und Musik ist eines der herausragenden Beispiele für eine überaus gelungene Partnerschaft der beiden Künste: eine utopisch-moderne visuelle Idee der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und eine moderne Musik des 21. Jahrhunderts in bester Surround-Technik.

Im März 2012 ist ›Metropolis‹, ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, im Staatstheater Darmstadt zu erleben.

After being world premiered at the Salzburg Biennale by the Ensemble Modern, this new version, the film concert ›Metropolis‹, was performed at MaerzMusik and the KunstFestSpiele Herrenhausen. The daily paper Frankfurter Rundschau referred to it as a »daring exploit«. »Lang's film is epic as well as expressionistic, it is a film of eccentric, pathetic gestures. It is accompanied by Matalon's music which, performed with remarkable accuracy and eloquence by [Xavier] Roth and the Ensemble Modern, appears neither penetrated by pathos nor in an expressionistic or epic mode. Quite the contrary: It is expressive, extremely rhythmic and rhapsodic, perhaps a bit eccentric now and then.« (Frankfurter Rundschau, 22 March 2011).

This outcome of film and music is one of the outstanding and important examples of a highly successful partnership between these two branches of art: a utopian-modern visual idea of the twenties of the last century combined with modern music of the 21st century in a surround technique at its very best.

›Metropolis‹ can be seen at Staatstheater Darmstadt in March 2012, made possible by Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

Termin

8. März 2012, 19.30 Uhr
Darmstadt, Staatstheater Darmstadt,
Großer Saal

Film-Konzert: **Metropolis**
Musik von **Martin Matalon** (1995/2007/2010)
Film von Fritz Lang in der restaurierten Fassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung von 2010

Martin Matalon, Dirigent
Norbert Ommer, Klangregie
BIG cinema Leipzig, Projektion

Die Veranstaltung wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.
Die Originalmusik von Martin Matalon für ›Metropolis‹ wurde vom IRCAM-Centre Pompidou Paris in Auftrag gegeben. Die Adaption der Partitur für die Film-Fassung von 2010 erfolgte im Auftrag des Ensemble Modern, ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, in Koproduktion mit GRAME centre national de création musicale, Lyon und dem Ensemble intercontemporain, Paris.
Realisation der elektronischen Zuspelung IRCAM / GRAME: Christophe de Coudenhove, Atau Tanaka, Max Bruckert



Das Ensemble Modern mit ›Metropolis‹ bei der Salzburg Biennale 2011



Das Ensemble Modern mit ›Metropolis‹ bei der Salzburg Biennale 2011

Ernest Bour

Mit der Edition ›Ernest Bour‹ startet Ensemble Modern Medien eine neue Reihe mit Aufnahmen von Konzerten des Ensemble Modern mit dem französischen Dirigenten Ernest Bour. Die erste CD der Reihe vereint die Live-Mitschnitte der Uraufführung von Iannis Xenakis' ›Alax‹ aus dem Jahr 1985 mit einer Aufführung von Ludwig van Beethovens Violinkonzert op. 61 mit dem Solisten Thomas Zehetmair bei den Weltmusiktagen 1987. Die Zusammenarbeit mit Ernest Bour in den Jahren 1985 bis 1988 war für die Musiker des Ensemble Modern in vielerlei Hinsicht prägend und hat in dieser frühen Zeit tiefe Spuren hinterlassen, die die Edition ›Ernest Bour‹ offenlegen möchte.

»Hören Sie, diese Stelle ist unisono«. Auch nach fünfundzwanzig Jahren sehen wir Ernest Bour bei diesem Zitat gedanklich am Pult, wie er mit großer Liebenswürdigkeit und stoischer Unerbittlichkeit Emmanuel Nunes' ›Wandlungen‹ für die Uraufführung in Donaueschingen einstudierte. Seine Autorität beruhte in erster Linie in absoluter Texttreue: Jede noch so frische Partitur wurde von ihm auf Herz und Nieren geprüft, auf Schreib- und Transpositionsfehler abgesucht und mit dem Komponisten in der ersten Probe, also in cora publico, durchgesehen. Nie wieder war da ein Dirigent, der eine Uraufführungspartitur vor Erklären der ersten Note auswendig im Kopf hatte. Heraus kamen Interpretationen, die in Ebenmaß, Ziselierung und Ausgewogenheit uns mehrere Generationen jüngere Spieler im Vergleich mit unbekümmerteren »Lenkern« manchmal etwas fad dünkten, jedoch in Sachen Schlüssigkeit immer voll überzeugen konnten. Diese unbedingte Texttreue war es auch, die zu Beethovens Geigenkonzert mit Zehetmair führte: Bours Wunsch, den ersten Satz einfach einmal ›alla breve‹ zu spielen, wie geschrieben in zwei und nicht in vier Vierteln empfunden – dies wohl-gemerkt zu einer Zeit, als »historische« Aufführungspraxis noch fast ein Fremdwort war. Wir sind froh, dass wir diese Mitschnitte nun auf Platte vorlegen und Ernest Bour in unserer heutigen Zeit, seiner Nachwelt, in all seiner Stringenz und Frische wiederbegegnen können.

Ueli Wiget

The ›Ernest Bour‹ Edition from Ensemble Modern Medien marks the start of a new series of recordings of concerts by the Ensemble Modern with the French conductor Ernest Bour. The first CD in the series combines the live recordings of the premiere of Iannis Xenakis' ›Alax‹ from 1985 with a performance of Ludwig van Beethoven's Violin Concerto op. 61 with the soloist Thomas Zehetmair at the World Music Days in 1987. The collaboration with Ernest Bour between 1985 and 1988 was very formative for the musicians of the Ensemble Modern in many different ways and made a huge impression in these early days. It is this that they would like to highlight in the ›Ernest Bour‹ Edition.

»Listen, this part is unisono«. Even twentyfive years later, when we hear this quote we still, in our mind's eye, see Ernest Bour at the conductor's desk as he rehearsed Emmanuel Nunes' ›Wandlungen‹ for the premiere in Donaueschingen with immense gentleness and stoical inexorability. His authority stemmed principally from his absolute faithfulness to the score: Every score, no matter how new, was subjected to his rigorous scrutiny, scanned for typing or transposition errors and read through with the composer during the first rehearsal, i.e. in coram publico. Never again was there a conductor who had memorised the entire score for a world premiere before the first note had even been played. The symmetry, polish and balance of the resulting interpretations sometimes seemed to us much younger musicians rather dull in comparison with more easy-going »guides« and yet as far as their consistency was concerned, they were entirely convincing. It was this unconditional faithfulness to the score that led to the performance of Beethoven's Violin Concerto with Zehetmair: Bour's desire to play the first movement simply ›alla breve‹, felt in two crotchets just as it is notated and not in four – and this, it has to be remembered, at a time when »historical« performance practice was still virtually a foreign entity. We are delighted that these recordings are now released and that we can re-encounter Ernest Bour in our modern times, his posterity, in all his rigour and crispness.

Ueli Wiget



Ausschnitt aus der Partitur zu ›Alax‹ mit Einzeichnungen von Ernest Bour
Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Ernest Bour

Als Dirigent war Ernest Bour verpflichtet worden, jeder von uns kannte seinen Namen, aber keiner von uns hatte schon mit ihm gearbeitet. Beim Eintreffen der ersten Musiker bei den Proben stand dort längst ein freundlicher, älterer Herr, der den individuellen Probenvorbereitungen zuschaute. Pünktlich zum Probenbeginn trat er ans Dirigentenpult und gab nach einigen freundlichen Begrüßungsworten den ersten Einsatz. Unmittelbar danach brach er ab, und, während er zur Harfe ging, um zu überprüfen, ob ein Pedalisierungsfehler oder ein Fehler im Notenmaterial vorlag, da in dem siebentönigen Akkord der Harfe innerhalb des Tuttiklangs offensichtlich ein »falscher« Ton hörbar gewesen war, teilte er uns in größter Freundlichkeit und so diskret wie möglich mit: »Zweite Klarinette, Sie waren zu spät«, »Erste Flöte, Sie waren zu hoch«. So ging es neun Tage mit jeweils zwei Proben täglich in äußerster Ruhe und Konzentration weiter. Sein unbestechliches Formgefühl, seine Sensibilität für Form, Balance, Klang und Intonation hat dem Ensemble bei jeder Komposition in der Vorbereitung dazu verholfen, im Moment der (Ur-)aufführung wie ein perfekt aufeinander reagierendes und eingespieltes Team, wie ein Organismus zu agieren. B. A. Zimmermann beschrieb Ernest Bour so: »Man kann absolut sicher sein, dass er haargenau das herausbringt, was man in der Partitur geschrieben hat.« Ich würde weitergehen in meiner Einschätzung: Er hat in den Proben in höchstmöglichem Maße eine Basis für ein gemeinschaftliches Bewusstsein geschaffen, um im Konzert die Möglichkeiten von Freiheit, Emotion und Kreativität nutzen zu können. Eine der Uraufführungen war »Alax« von Iannis Xenakis; in meiner Erinnerung eines der herausragenden Werke und eine der bislang wichtigsten Uraufführungen während »Dreißeig Jahre Ensemble Modern«. Auf welchem Niveau Bour dabei die Ensembles vorbereitet hatte, und mit welchem Verständnis er dann in den letzten Proben im Uraufführungssaal noch diese und sich selbst in den Dienst des Komponisten stellte, um finale, enorm wichtige Feinarbeiten zu ermöglichen, war überaus beeindruckend.

Roland Diry im Rückblick auf die Probenphase von Iannis Xenakis’ »Alax« mit Ernest Bour

Ernest Bour had been appointed as our conductor. Every one of us knew his name but nobody had worked with him before. Before the first musicians even arrived at the rehearsal, a friendly, elderly gentleman had long been waiting in the room who observed us as we each prepared individually for the rehearsal. At the beginning of the rehearsal, punctual to the minute, he stepped up to the conductor’s desk and, after a few kind words of salutation, gave the first cue. The very next minute he stopped and as he was walking over to the harp to see if there was a mistake with the pedalisation or the score because there had obviously been a »wrong« note in the harp’s seven-note-chord in the tutti-sound, he gave each musician advice in the kindest and most discreet manner: »Second clarinet, you were too late«, »First flute, you were too high«. And so it continued for nine days with two rehearsals a day, always with the greatest calm and concentration. His unerring feeling for form, his sensitivity towards form, balance, sound and intonation helped the Ensemble when preparing any composition whatever, so that when it came to the moment of the (world) premiere, we played together as a harmonised team, responding to one another perfectly, like a single organism. B. A. Zimmermann described Ernest Bour as follows: »You can be absolutely certain that he will bring out to a T precisely what you wrote in the score.« I would go even a step further in my appraisal: In the rehearsals he created the best possible basis for a collective consciousness so that in concert he could exploit the possibilities of freedom, emotion and creativity. One of the world premieres was »Alax« by Iannis Xenakis; in my memory one of the most outstanding works and one of the most important premieres to date in the »Thirty Years of the Ensemble Modern«. It was very impressive to experience the high level of professionalism with which Bour had prepared the Ensemble and the understanding with which he placed both the Ensemble and himself at the services of the composer during the last rehearsals at the premiere venue in order to achieve those vitally important last finishing touches.

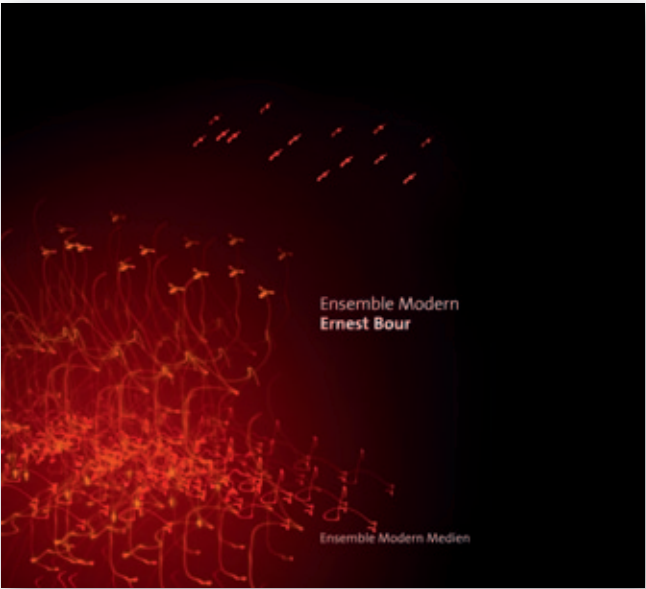
Roland Diry looking back on the rehearsals of Iannis Xenakis’ »Alax« with Ernest Bour

Allein das Entziffern der meistens erst im letzten Augenblick fertigen Partitur ist eine Arbeit, bei der man oft außer einer neuen klanglichen und formalen Kombinatorik auch eine neue Notenschrift lernen muss. Sich etwas Neues, im wörtlichen Sinn »Unerhörtes« so plastisch vorzustellen, ist eine Kunst für sich. Dazu kommen aber noch die Probleme des noch nicht gespielten Notenmaterials. Neue Untiefen lauern, denn der Dirigent muss ständig herausfinden, ob eine auftretende Fehlleistung vom Spieler oder vom Notenschreiber verursacht ist. Fast alle Verlage sind im Besitz langer Bour’scher Fehlerlisten, die Sie noch gratis anfertigen – als hätten Sie nicht Last genug. Die unerschütterliche Ruhe und Objektivität, dieses Maß an Geduld, das Sie gerade in diese Beziehung zu den Komponisten immer an den Tag gelegt haben: Das macht eigentlich das »Wunder Bour« aus.

Glückwünsche von Dirigent zu Dirigent / Hans Zenders Laudatio auf Ernest Bour anlässlich dessen 75. Geburtstag im Jahr 1988

The mere deciphering of a score, which is ever so often finished at the last minute, is a task which oftentimes involves learning a new musical notation alongside a new combination of sounds and forms. To be able to vividly imagine something so new, so »unheard-of« in the true sense of the words, is a skill in itself. And then there are the problems inherent in a score that has never been played before. Unknown depths lie in wait as the conductor constantly has to find out whether a mistake has been caused by the player or whether the composer himself made a mistake. Virtually all the publishing houses have long Bour’s lists of mistakes which you produce for free – as if you did not have enough work. The unshakeable calm and objectivity, this high level of patience that you have always displayed in your relationship with the composers: It is this that is the very essence of the »Miracle of Bour«.

Congratulations from one conductor to another / Hans Zender’s laudatory speech for Ernest Bour to mark his 75th birthday in 1988



Ensemble
Modern
Medien

WDR

THE COLOGNE
BROADCASTS

Ensemble Modern
Ernest Bour

Iannis Xenakis (1922–2001)
Alax – pour trois ensembles identiques
d’instruments (1985)

Ensemble Modern
Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«
Ensemble Köln
Ernest Bour, Leitung

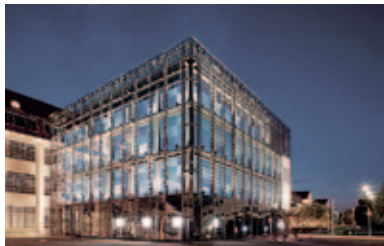
Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61
(1806)

Thomas Zehetmair, Violine
Ensemble Modern
Ernest Bour, Leitung

EMCD-017



Die Veranstaltung wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.



09.03.	19 Uhr, Dessau, Bauhaus <i>Kurt Weill Fest Dessau</i> Darius Milhaud: Suite ›Le voyageur sans bagage‹ für Violine, Klarinette und Klavier (1937) Kurt Weill: Sonate für Violoncello und Klavier (1920) Nikos Skalkottas: Concertino für Oboe und Klavier (1939) Nikos Skalkottas: Concertino für Trompete und Klavier (1941–43) Paul Hindemith: Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1938) Solisten des Ensemble Modern
10.03.	20 Uhr, Karlsruhe, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM_Kubus <i>Internationale Ensemble Modern Akademie</i> <i>Quantensprünge XIV</i> HEMA-Komponisten Neue Werke von Birke Bertelsmeier und Martin Grütter u.a. HEMA-Ensemble
10.03.	21 Uhr, Dessau, Marienkirche <i>Kurt Weill Fest Dessau</i> Kurt Weill: Suite Panaméenne (1934) Darius Milhaud: Concertino de printemps – pour violon et petit orchestre (1934) Darius Milhaud: La p'tite Lilie – Musik zu dem gleichnamigen Film von Cavalcanti (1929) Kurt Weill: Frauentanz (1923) Darius Milhaud: La Création du Monde (1922/23) Kurt Weill: Bastille-Musik (1927) Oswald Sallaberger, Dirigent Susanne Ellen Kirchesch (Sopran), Rafal Zambrzycki-Payne (Violine)
11.03.	20 Uhr, Karlsruhe, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM_Kubus <i>Internationale Ensemble Modern Akademie</i> <i>Quantensprünge XIV</i> John Cage: Telephones and Birds (1977) Anton Webern: Konzert op. 24 (1934) u.a. HEMA-Ensemble
15.03.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Kleiner Saal <i>Internationale Ensemble Modern Akademie</i> Programm und Besetzung siehe Tourplan 10.03.2012
17.03.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Kleiner Saal <i>Internationale Ensemble Modern Akademie</i> Kammermusik André Jolivet: Heptade für Trompete und Perkussion (1971) Peter Ruzicka: Erinnerung und Vergessen für Streichquartett und Sopran (2008) u.a. HEMA-Ensemble
18.03.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Kleiner Saal <i>Internationale Ensemble Modern Akademie</i> Arnold Schönberg: Fünf Orchesterstücke op. 16 für Kammerorchester (1920) Stefan Winkler: Vom Durst nach Dasein. Sieben Sachen für Bratsche und noch sieben (2000/01) HEMA-Ensemble



23.03.	20 Uhr, Baden-Baden, Festspielhaus <i>Zum 60. Geburtstag von Wolfgang Rihm</i> Wolfgang Rihm: Jagden und Formen (Zustand 2008) <i>Ein musikalisch-choreografisches Projekt von Ensemble Modern und Sasha Waltz & Guests</i> Wolfgang Rihm, Komposition Sasha Waltz, Konzept und Choreografie Franck Ollu, Musikalische Leitung Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Künstlerische Projektleitung Tanz Martin Hauk, Licht Beate Borrmann, Kostüme Yoreme Waltz, Dramaturgie <i>Die Aufführung in Baden-Baden wird unterstützt von den Freunden des Ensemble Modern e.V.</i>
03.04.	20.30 Uhr, Frankfurt am Main, Oper Frankfurt <i>Happy New Ears</i> Porträt Dieter Schnebel
16.04.	20 Uhr, Frankfurt am Main, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal <i>6. Abonnementkonzert der Saison 2011/12, 19.15 Uhr Konzerteinführung</i> <i>Im Rahmen des Projekts ›Prisma Darmstadt‹</i> RAUM – RÄUME. Ideen und Konzepte Mark Andre: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) Jakub Sarwas: Neues Werk (2012)* (Uraufführung) sowie zwei weitere Werke Ilan Volkov, Dirigent <i>*Auftragswerke des Ensemble Modern mit freundlicher Unterstützung des Kulturfonds Frankfurt RheinMain</i>
06.05.	15.30 Uhr, Köln, Kölner Philharmonie <i>Acht Brücken – Musik für Köln</i> <i>Ensemble Modern und Junge Deutsche Philharmonie</i> John Cage: Sixteen Dances (1951) John Cage: Cheap Imitation (Fassung für 24 Instrumente) (1972)
06.05.	17 Uhr, Köln, Museum Ludwig <i>Acht Brücken – Musik für Köln</i> John Cage: Music for Marcel Duchamp – für präpariertes Klavier (1947) John Cage: Water Music (1952) John Cage: Zahlenstücke (1986-1992)
10.05.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Frankfurt LAB
11.05.	<i>Abschlussveranstaltung des einjährigen Educationprojekts ›NaturNotizen‹ der IGS Nordend</i>
12.05.	<i>Ein gemeinsames Projekt der Altana Kulturstiftung, der Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main, der Internationalen Ensemble Modern Akademie und The Forsythe Company.</i>
16.05.	20 Uhr, München, Muffathalle
18.05.	<i>Münchener Biennale 2012</i>
19.05.	Arnulf Herrmann: Wasser – Musiktheater in 13 Szenen (2010/11), Text: Nico Bleutge (Uraufführung) Hartmut Keil, Leitung Sarah Maria Sun (Sopran), Boris Grappe (Bariton), Sebastian Hübner (Tenor) Schola Heidelberg (Einstudierung: Walter Nußbaum) Florentine Klepper (Regie), Adriane Westerbarkey (Bühnenbild), Anna Sofie Tuma (Kostüme), Frank Keller (Lichtdesign), Heta Multanen (Video), Norbert Abels (Dramaturgie) Josh Martin, Live-Elektronik/Software Norbert Ommer, Klangregie <i>Eine Koproduktion von Ensemble Modern, Oper Frankfurt und Münchener Biennale in Zusammenarbeit mit dem Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste Berlin. Kompositionsauftrag des Ensemble Modern mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung. Das Ensemble Modern dankt der Aventis Foundation für die maßgebliche Unterstützung dieser Produktion.</i>



24.05.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Aula der Bettinaschule
25.05.	Abschlusskonzert des einjährigen Educationprojekts ›Kulturtag-Jahr NaturRäume‹ der Bettinaschule
	Ein gemeinsames Projekt der Bettinaschule, der Internationalen Ensemble Modern Akademie und The Forsythe Company, mit freundlicher Unterstützung der Altana Kulturstiftung, der Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main und des Ehemaligen- und Fördervereins der Bettinaschule
◀ 25.05.	20 Uhr, Perm, Perm State P. I. Tchaikovsky Opera and Ballet Theatre
	International Festival ›The Diaghilev Seasons (Perm-Petersburg-Paris)‹
	Benedict Mason: ChaplinOperas – Easy Street / The Immigrant / The Adventurer (1989) (Russische Erstaufführung)
	Frank Ollu, Dirigent
◀ 29.05.	20.30 Uhr, Frankfurt am Main, Oper Frankfurt
	Happy New Ears
	Porträt Arnulf Herrmann
	Arnulf Herrmann: ROOR – für Posaune solo (2005)
	Arnulf Herrmann: Monströses Lied – für Soloklarinette und kleines Ensemble (2007)
	Arnulf Herrmann: eine Bagatelle – für Klarinette und Horn (2010)
	Manuel Nawri, Dirigent
	Markus Böggemann, Gast
	Nina Janßen-Deinzer (Klarinette), Saar Berger (Horn) und Uwe Dierksen (Posaune)
02.06.	20 Uhr, Rabozaal Stadsschouwburg, Amsterdam
03.06.	15 Uhr, Rabozaal Stadsschouwburg, Amsterdam
	Holland Festival
	Miroslav Srnka: Make No Noise – Eine Kammeroper (2009–11)* (Holländische Erstaufführung)
	Christopher Ward, Dirigent
	Tom Holloway, Libretto nach ›The Secret Life of Words‹ von Isabel Coixet
	Matthew Lutton, Inszenierung
	Christof Hetzer, Bühne und Kostüme
	Olivier Pasquet, Electronic Music Design
	Norbert Ommer, Klangregie
	Laura Tatulescu (Hanna), Holger Falk (Joseph), Okka von der Damerau (Inge), u.a.
	*Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper, unterstützt von Aldeburgh Music durch ein Jerwood Opera Writing Fellowship
16.06.	19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Frankfurt LAB
17.06.	Arnulf Herrmann: Wasser – Musiktheater in 13 Szenen (2010/11), Text: Nico Bleutge
19.06.	Hartmut Keil, Leitung
20.06.	Sarah Maria Sun (Sopran), Boris Grappe (Bariton), Sebastian Hübner (Tenor)
23.06.	Schola Heidelberg (Einstudierung: Walter Nußbaum)
24.06.	Florentine Klepper (Regie), Adriane Westerbarkey (Bühnenbild), Anna Sofie Tuma (Kostüme), Frank Keller (Lichtdesign), Heta Multanen (Video), Norbert Abels (Dramaturgie)
	Josh Martin, Live-Elektronik/Software
	Norbert Ommer, Klangregie
	Eine Koproduktion von Ensemble Modern, Oper Frankfurt und Münchener Biennale in Zusammenarbeit mit dem Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste Berlin. Kompositionsauftrag des Ensemble Modern mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung. Das Ensemble Modern dankt der Aventis Foundation für die maßgebliche Unterstützung dieser Produktion.
18.06.	19.30 Uhr, Snape, Snape Maltings Concert Hall
	Aldeburgh Festival of Music and the Arts
	Helmut Lachenmann: ...zwei Gefühle..., Musik mit Leonardo (1992, rev. 2003)
	Helmut Lachenmann: Mouvement (- vor der Erstarrung) (1983/84)
	Helmut Lachenmann: Accanto (1975/76)
◀ 22.06.	11.30 Uhr, Halle, Oper Halle
	10 Jahre Kulturstiftung des Bundes – Geschlossene Veranstaltung



◀ 22.06.	21 Uhr, München, Cuvilliés Theater
	Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises und der Komponisten-Förderpreise 2012
	Musikalische Umrahmung der Veranstaltung – Geschlossene Veranstaltung
01.07.	21 Uhr, Paris, Centre Pompidou
	Internationale Ensemble Modern Akademie
	Thomas Adès: Chamber Symphony (1990)
	Luca Francesconi: Etymo (1994)
	György Kurtág: Messages of the late Miss R. V. Trussowa op. 17 (1976–80)
	Thomas Adès und Pablo Rus Broseta, Dirigenten
	Natalia Zagorinskaia, Sopran
	HEMA-Ensemble
◀ 04.07.	20 Uhr, Geisenheim-Johannisberg, Schloss Johannisberg, Fürst-von-Metternich-Saal
	Rheingau Musik Festival
	Gesprächskonzert mit Peter Eötvös
	Peter Eötvös: Harakiri – Szene mit Musik (1973)
	Peter Eötvös: Two poems to Polly – für eine sprechende Cellistin (1998)
	Peter Eötvös: Natascha-Trio aus der Oper ›Tri Sestri‹ – bearbeitet für Sopran, Klarinette, Violine und Klavier (2006)
	Peter Eötvös: Sonata per sei – für zwei Klaviere, Sampler-Keyboard und drei Schlagzeuge (2006)
	Peter Eötvös, Dirigent
	Ines Reinhardt (Sopran) und Eva Böcker (Violoncello)
	Max Nyffeler, Moderation
	Norbert Ommer, Klangregie
◀ 14.07.	20 Uhr, Darmstadt, Darmstadtium
	Junge Deutsche Philharmonie und Ensemble Modern
	Eröffnungskonzert der 46. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt
	John Cage: Atlas Eclipticalis (1961/62)
	John Cage: Cheap Imitation (Fassung für 24 Instrumente) (1972)
	John Cage: Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (1950)
	Peter Rundel, Dirigent
	Hermann Kretzschmar, Klavier
	Mit freundlicher Unterstützung des Kulturfonds Frankfurt RheinMain.
	Änderungen vorbehalten. Redaktionsschluss 01.12.2011.
	Aktuelle Informationen im Tourplan der Homepage des Ensemble Modern:
	www.ensemble-modern.com

Sendetermine 2012/1

03.02.	20.05 Uhr, hr2-kultur
	Ausstrahlung des Eröffnungskonzerts der Biennale cresc... vom 25.11.2011 im hr-Sendesaal
	Werke von Elliott Carter, Shen-Ying Qian, Iannis Xenakis, Vito Žuraj
07.02.	20.05 Uhr, hr2-kultur
	Ausstrahlung des 3. Abonnementkonzerts vom 18.12.2011 in der Alten Oper Frankfurt
	Werke von Søren Nils Eichberg, Brian Ferneyhough, Anders Hillborg
03.04.	20.05 Uhr, hr2-kultur
	Ausstrahlung des Konzerts ›Gruppen3‹ der Biennale cresc... vom 26.11.2011 in der Böllentorhalle Darmstadt
	Werke von Anthony Cheung, Thierry de Mey, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis
17.04.	20.05 Uhr, hr2-kultur
	Ausstrahlung des Konzerts ›Raumwelten‹ der Biennale cresc... vom 27.11.2011 im Frankfurt LAB mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie
	Werke von Luciano Berio, Matthias Pintscher, Iannis Xenakis

24.04.	20.05 Uhr, hr2-kultur Ausstrahlung des 4. Abonnementkonzerts vom 28.01.2012 in der Alten Oper Frankfurt Werke von Michael Gordon, Gérard Grisey, Manfred Stahnke
22.05.	20.05 Uhr, hr2-kultur Ausstrahlung des 5. Abonnementkonzerts vom 05.03.2012 in der Alten Oper Frankfurt Werke von Edison Denisow, Friedrich Goldmann, Roland Freisitzer, Alex Nadzharov, Nam-kuk Kim, Texu Kim
05.06.	20.05 Uhr, hr2-kultur Ausstrahlung des 6. Abonnementkonzerts vom 16.04.2012 in der Alten Oper Frankfurt Werke von Mark Andre, Jakub Sarwas u.a.
19.06.	20.05 Uhr, hr2-kultur Ausstrahlung des Abschlusskonzerts der Biennale cresc... vom 27.11.2011 im hr-Sendesaal Werke von Stefan Beyer, Torsten Herrmann, Balázs Horváth, Stefan Keller, Johannes Motschmann, Steingrimur Rohloff

Offene Ohren 2012/1

Eine Veranstaltungsreihe der Freunde des Ensemble Modern e. V.

25.01.	20.30 Uhr, Frankfurt, Haus der Deutschen Ensemble Akademie Probenbesuch Manfred Stahnke: Such(t)maschine unter der Leitung von Stefan Asbury. Der Komponist ist anwesend.
29.02.	20 Uhr, Frankfurt, Haus der Deutschen Ensemble Akademie Michael M. Kasper: Aspekte der IEMA, insbesondere des Masterstudienganges für zeitgenössische Musik
28.03.	20 Uhr, Frankfurt, Haus der Deutschen Ensemble Akademie Ralph Roger Glöckler, Lesung aus seinem Buch: ›Mr. Ives und die Vettern vierten Grades‹, Roman, Elfenbeinverlag, Berlin, 2012
25.04.	20 Uhr, Frankfurt, Haus der Deutschen Ensemble Akademie Valentín Garvie und Sava Stoianov über Geschichte, Literatur und Technik der Trompete mit Musikbeispielen
29.05. (Dienstag!)	20.30 Uhr, Frankfurt, Oper Frankfurt Wir verweisen an dieser Stelle auf das Happy New Ears-Konzert mit dem Porträt Arnulf Herrmanns, auch im Vorfeld der Aufführungen seines Musiktheaters ›Wasser‹ im Juni 2012 durch das Ensemble Modern im Frankfurt LAB
29.06.	20 Uhr, Frankfurt, Haus der Deutschen Ensemble Akademie Dietmar Wiesner: Das Ensemble Modern und Neue Musik in der DDR

Änderungen vorbehalten. Redaktionsschluss 01.12.2011.
Aktuelle Informationen im Tourplan der Homepage des Ensemble Modern:
www.ensemble-modern.com

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

Hauptgeschäftsführung: Roland Diry
Redaktion: Marie-Luise Nimsgern
Gestaltung: Jäger & Jäger
Druck: Druckerei Imbescheidt, Frankfurt am Main

Textnachweis *text credits*:
Die Texte sind Originalbeiträge für diese Ausgabe. Abdruck nur mit Genehmigung des Ensemble Modern. Übersetzungen von Gabriele Hohmann und Joanna Massmann.

Bildnachweise *picture credits*:
Alte Oper Frankfurt (9, 32, 33), Barbara Aumüller (33), Bayerische Schlösserverwaltung, Philipp Mansmann (37), Rechte: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Vertrieb: Transit Film GmbH, Foto: Ensemble Modern, Ernst Neisel (1, 26, 27), Internationales Musikinstitut Darmstadt, Hans Kenner (4), Internationales Musikinstitut Darmstadt, Pit Ludwig (7, 22), Internationales Musikinstitut Darmstadt, Manfred Melzer (6), Gert Kiermeyer (37), KoelnMusik, Matthias Baus (35), Claus Langer, WDR (19), Muffathalle (35), Perm Opera and Ballet Theatre (34), Thomas Riehle, arturimages (35), Wolfgang Runkel (35), Susan Schwartzenberg, The Exploratorium (21), Senckenberg (23), Sabine Siemon (37), Armin Smailovic (32) , Manu Theobald (3), Claudia Uribe (32), Adriane Westerbarkey (11, 12, 14, 15, 16, 17, 18), Wissenschafts- und Kongresszentrum Darmstadt GmbH & Co. KG (37), Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ONUK (34)

Das Ensemble Modern wird institutionell gefördert durch die Stadt Frankfurt, die Kulturstiftung des Bundes und über die Deutsche Ensemble Akademie e.V. durch das Land Hessen. Die künstlerischen Vorhaben und Projekte werden gefördert von der GEMA-Stiftung und der GVL. Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern danken der Aventis Foundation für die Finanzierung eines Sitzes in ihrem Ensemble. Die Abonnementkonzerte in der Alten Oper Frankfurt werden unterstützt durch die Deutsche Bank Stiftung. Ausgewählte Projekte werden ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain. hr2-kultur ist Kulturpartner des Ensemble Modern. Die Internationale Ensemble Modern Akademie wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes. Die IEMA-Stipendien werden gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes, den Kulturfonds Frankfurt RheinMain und die Kunststiftung NRW für Künstler aus Nordrhein-Westfalen. Der Masterstudiengang ›Zeitgenössische Musik‹ ist eine Kooperation der IEMA und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

The Ensemble Modern receives institutional funds by the City of Frankfurt, the German Federal Cultural Foundation and through the Deutsche Ensemble Akademie by the state of Hesse. The artistic enterprises and projects are supported by the GEMA Foundation and the GVL. The musicians of the Ensemble Modern would like to thank the Aventis Foundation for financing a seat in the Ensemble. The subscription concerts at Alte Oper Frankfurt are supported by the Deutsche Bank Foundation. Special projects are enabled by Kulturfonds Frankfurt RheinMain. hr2-kultur is cultural affairs partner of the Ensemble Modern. The International Ensemble Modern Academy is sponsored by the German Federal Cultural Foundation. The IEMA scholarships are supported by the German Federal Cultural Foundation, the Kulturfonds Frankfurt RheinMain and the Kunststiftung NRW for artists from North Rhine-Westphalia. The contemporary music masters program ›Zeitgenössische Musik‹ is a cooperation of the IEMA and Frankfurt University of Music and Performing Arts.



Ensemble
Modern
Frankfurt