

MING TSAO (*1966)

Die Geisterinsel (2010/2011) *chamber opera*

based on works by William Shakespeare and Johann Rudolf Zumsteeg 50:18

- | | |
|-----------------------------------|--|
| [1] Steine | |
| [2] Blumen | |
| [3] Tiefer ins Leben | [14] Serenade (2012) 12:24 |
| [4] Schrecken, die uns drohn | for mezzosoprano and 12 musicians |
| [5] In der Hülle dieses Sklaven | |
| [6] Fremdling höre meinen Willen | [15] If ears were all that were needed... (2007) |
| [7] Vor des nahen Sturmes Grimmen | for guitar solo 2:26 |
| [8] Traurige Korallen | |
| [9] „Where the Bee sucks“ | |
| [10] Der Sturm | TT: 65:26 |
| [11] Geisterchoral | |
| [12] Ich heiÙe Caliban | |
| [13] Sand Fall | |

- 1-13 Staatsoper Stuttgart · Orpheus Vokalensemble · Stefan Schreiber *conductor*
Tajana Raj *mezzosoprano* · Claudio Otelli *bass* · Daniel Kluge *tenor*
Hans Kremer · Stefan Merki *speaking voices*
- 14 Ensemble Gageego! · Rei Munakata *conductor* · Cecilia Valinder *mezzosoprano*
- 15 Seth Josel *guitar*

Recording: [1]-[13] TRITONUS Musikproduktion; [14], [15] Element Studio

Recording venues and dates: [1]-[13] Mozartsaal Liederhalle Stuttgart, 18–20 February 2013;

[14], [15] Element Studio Göteborg, 25 November 2012

Recording supervisors, engineers, mastering: [1]-[13] Markus Heiland; [14], [15] Linus Anderson;

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Graphic design: Gabi Hauser, based on artwork by Jakob Gasteiger

Publisher: Edition Peters

Die Geisterinsel

Miranda: Tajana Raj *mezzosoprano*
Prospero: Claudio Otelli *bass*
Fernando: Daniel Kluge *tenor*
Caliban: Hans Kremer and Stefan Merki *speaking voices*

Orpheus Vokalensemble

Michael Alber *choir director*

Staatsoper Stuttgart

Andreas Noack *flute*
Michael Kiefer *oboe/English horn*
Stefan Jank *Stefan Jank*
Gunter Pönisch *clarinet/bass clarinet*
Andreas Spannbauer *trumpet*
Karen Schade *Karen Schade*
Bernard Leitz *Bernard Leitz*
Birgit Eckel *Birgit Eckel*
William Girard *William Girard*
Jürgen Spitschka *Jürgen Spitschka*
Philippe Ohl *Philippe Ohl*
Christian Kiss *Christian Kiss*
Cristina Stanciu *Cristina Stanciu*
Martin Wissner *Martin Wissner*
Xaver Paul Thoma *Xaver Paul Thoma*
John Campbell White *John Campbell White*
Michael Sistek *Michael Sistek*
Stefan Schreiber *conductor*

Serenade

Ensemble Gageego!

Cecilia Vallinder *mezzosoprano*
Kate McDermott *clarinet*
Ragnar Arnberg *bass clarinet*
Carolina Grinne *oboe/English horn*
Per Ivarsson *trumpet*
Jens Kristian Sogaard *trombone*
Mattias Johansson *violin*
Johanna Persson *viola*
My Hellgren *violoncello*
Jonas Larsson *percussion*
Martin Ödlund *percussion*
Mårten Landström *piano*
Seth Josel *guitar*
Rei Munakata *conductor*

If ears were all that were needed...

Seth Josel *guitar*

- 1-13 Commissioned by: Staatsoper Stuttgart in 2011
14 Commissioned by: Levande Musik Göteborg in 2012
15 Commissioned by: Jürgen Ruck for
“Caprichos Goyescos” in 2006

Die Geisterinsel

Stefan Schreiber

Die *Geisterinsel* von Ming Tsao nach dem gleichnamigen Singspiel von Johann Rudolf Zumsteeg, Kapellmeister am Württembergischen Hof und Zeitgenosse Mozarts, ist eine Kammeroper für Sänger und Schauspieler. Anders jedoch als in Mozarts *Entführung aus dem Serail* oder in Strauss' Vorspiel zur *Ariadne auf Naxos* zielt diese Besetzung nicht auf einen Gegensatz ab. Der Text der beiden Schauspieler des Caliban scheint durch seine Fragmentierung und Verschränkung mit der rhythmisch-metrischen Struktur gleichsam wie ein Naturlaut aus dem Kaleidoskop der Klänge und Geräusche erst zu entstehen, und die Sänger finden im Kontext dieser Musik kaum jemals zur gesungenen Linie, sondern antworten auf die komplexe Klangwelt mit ganz eigentümlich musikalisch geführten Sprechlinien.

In der Partitur sind diese Sprechlinien notiert wie der von Schönberg entwickelte Sprechgesang, und in den Parts der Sänger lassen sich auch Anklänge an dessen Werke finden: in Mirandas oft nur geflüsterten, mit einzelnen angedeutet gesungenen Tönen durchsetzten und zudem durch Umkippen vom Ausins Einatmen vielfältig gebrochenen Linien werden einzelne Phrasen aus dem *Buch der hängenden Gärten* wie von Ferne erinnert, und manche Sätze Prosperos lehnen sich an die Intonation von Schönbergs Moses an. Doch dessen ernstes Pathos ist in der Sprache Prosperos verschwunden, es fehlen die charakteristischen großen Intervallsprünge des Sprechgesangs, die ganze Partie liegt mindestens um eine Quinte tiefer als Schönbergs Moses und verlangt nach einer

nur gering gestützten, im Gegensatz zur erhobenen Stimme. Gerade dieser Vergleich weist darauf hin, wie weit sich die ästhetischen Vorstellungen - bei aller Gemeinsamkeit im Konzept - durch einen jeweils verschiedenen historisch-kulturellen Bezugspunkt voneinander entfernen.

Schönberg entwickelt seine Vorstellung von der Sprechlinie in der Auseinandersetzung mit dem im wilhelminischen Kaiserreich erneut aufblühenden Melodram und reflektiert dabei die zwischen Überhöhung und Übertreibung schwankende feierliche Sprache seiner Zeit. Er bereichert die Klangwelt um die feinen Zwischentöne dieser Kunst der Rezitation, und deren Pathos bindet er in dem jeweils individuellen Gesetz der musikalischen Form. Die formale Strenge von Ming Tsao bei der Komposition der Sprechlinien für die Sänger der „Geisterinsel“ orientiert sich jedoch an einer dem Melodram entgegenstehenden Ästhetik des gesprochenen Worts.

Bei einer der ersten gemeinsamen Durchsichten der Partitur meinte ich darin eine innere Verwandtschaft zu der Sprachkunst von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet zu sehen und fragte Ming, ob er deren Filme kenne; wie er mir bestätigte, bedeutet das Schaffen dieses Künstlerpaars einen für ihn wichtigen künstlerischen Orientierungspunkt. Zu manchen Aspekten ihrer filmischen Ästhetik zeigt die musikalische Sprache von Ming Tsao Parallelen, so im Gegensatz von expressiver instrumentaler Geste und Geräusch, oder im Bruch von Klangflächen gegen den Lauf der musikalischen Struktur.

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet formen den Sprechtext ihrer Stücke und Filme oft nach musikalischen Kategorien, in ihren Arbeitsblättern verwenden sie dann eine musikalische Terminologie.

Auf der Grundlage eines von der Figur getrennten, gleichsam dokumentarischen Tonfalls erarbeiten sie mit ihren Darstellern eine sehr genaue Sprechpartitur aus häufig gegen den für natürlich angesehenen Gedankenfluss gesetzten Einschnitten und Betonungen, sowie Veränderungen von Tonhöhe und Geschwindigkeit des Sprechens. In solcher Art komponiert auch Ming Tsao die Sprechlinien in der *Geisterinsel*, wie bereits an den ersten Worte Prosperos deutlich wird: *Diese Insel* || *gliche* | *einer Wildnis* – *Die Wildnis ward ein Garten*. Hier hat die „musikalisierte“ Sprache nicht mehr zum Ziel, wie noch im Melodram den Zuhörer auf den Wellen von Gedanken und Empfindungen zu tragen, sondern sie lenkt die Aufmerksamkeit auf Details der Intonation, fordert das Auseinandersetzen mit dem Text.

Text für Paul Cézanne (1989)
von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet

Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. ||
Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche. ||
Un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappe. ||
Je mène, comprenez un peu, toute ma toile à la fois, ||
d'ensemble, je rapproche dans le même plan la même toile, tout ce qui a éparpillé... ||
Tout ce que nous voyons n'est-ce pas ce qui se disperse en va, la nature est... ||
aujourd'hui la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. ||
Notre art doit lui donner le frisson de sa quête. ||
avec les éléments d'appareils (vous ses changements) il doit nous la faire goûter (vernelle) ||
Qu'est-ce qu'il y a ? ||
Nous l'alle ? Rien tout-à-fait. Peut-être tout. ||
Tout, comprenez-vous ? Alors, je joins ses mains errantes... ||
Je prends à droite, à gauche, ici, là, partout, ||
ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... ||
Il la font des lignes. ||
(ils deviennent les objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe.) ||
Si ces volumes, si ces valeurs correspondent sur ma toile, dans ma sensibilité, ||
aux plans, aux tâches ||
que j'ai qui sont là sous mes yeux, ||
eh bien, ma toile joint les mains, elle ne vacille pas. ||
Mais si j'ai la moindre distraction, ||
la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, ||
une théorie aujourd'hui m'embarque qui contrarie celle de la veille, si je pense en passant, si j'interviens, ||
Patras ! tout font le bœuf. ||
-- Comment, si vous intervenez ? ||
- L'artiste ? ||
n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur. ||
S'il intervient, ||
s'il ose lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, ||
il s'infiltre sa petitesse, l'œuvre est inférieure. ||
- D'artiste, en somme, serait donc pour vous inférieur à la nature. ||
Non, je n'ai pas dit cela. L'art, ||
est une harmonie parallèle à la nature, c'est le peintre. ||
n'intervient pas volontairement... entendez-moi bien. ||
Tout sa volonté doit être de silence, il doit faire taire en lui toutes les ||
voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. ||
Alors sur sa plaque sensible, ||
Pour le fixer sur la toile, l'expérimentateur s'inscrira. ||
à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue. ||
le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la ||
nature sentie, qui toutes deux doivent s'aligner... ||
Le paysage. ||
seraient s'harmoniser, se pense en moi, l'objectif, le projeté, le fixe sur ma toile. ||
D'ailleurs, ||
l'odeur verte des prairies qui franchissent à chaque matin, avec l'odeur des pierres ||
le parfum de marbre lointain de la Sainte-Victoire. ||
Il faut le rendre. ||
Et dans les couleurs, sans littérature. ||
Quand la sensation est dans sa plénitude, elle s'harmonise avec tout l'être, le ||
tourbillonnement du monde, au fond d'un cerveau, se résout, dans le même mouvement, ||
que perçoivent, chacun avec leur système propre, les yeux, les oreilles, la bouche, le nez... ||
Tenez, si je ferme les yeux, c'est que j'écris, les collines de Saint-Marcel, ||
c'est l'odeur de la saubrière, qu'elles n'apportent.

toute ma toile à la fois
il y a une seule maille trop lâche !
il faut le rendre !
neige doit x 2
Stefan Schreiber
4-28

Dort wo Shakespeare alles offen ließ (Prospero überlässt Caliban die Insel), spannt Gotter die Fäden seiner Figuren zu Ende, indem Caliban sich ins Meer wirft und Miranda Fernando heiratet. Zusätzlich spielte die Hexe Sycorax, die im Original mehr einen alten Mythos repräsentiert, als ein tatsächliches Handlungselement darstellte hatte, bei Gotter eine größere Rolle - ihr böser Geist terrorisiert die Menschen im Schlaf. Gotters Änderungen zeichnen ein Bild der unterschiedlichen kulturellen Werte der beiden Epochen und des Einflusses der Aufklärung.

In meiner Bearbeitung der Oper (und in Folge des Librettos) verdichtete ich die Handlung und fokussierte sie auf die Charaktere Prospero, Miranda, Fernando (bei Shakespeare Ferdinand), Caliban und den Geisterchor. Caliban wird von zwei Schauspielern dargestellt, um einerseits die von Prospero gelernte Geisteshaltungen und andererseits seine einheimischen, ursprünglichen Züge zu repräsentieren.



Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Geister Insel*, 1798

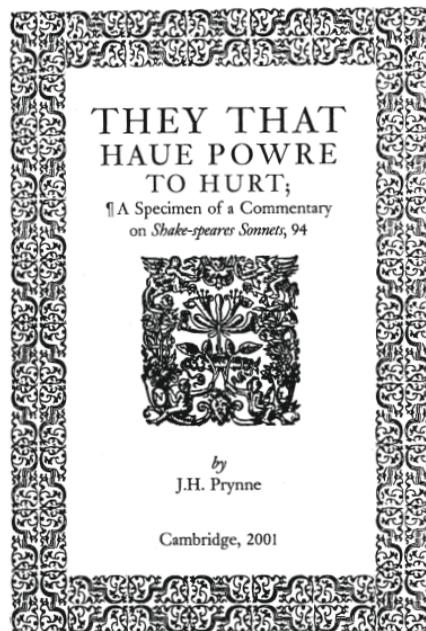
Die Oper besteht aus einem Akt, in die folgenden 13 Szenen geteilt:

Die Geisterinsel

1. **Steine** (Chor mit Steinen)
2. **Blumen, meine ganze Habe** — Miranda (Chor im Hintergrund)
3. **Tiefer ins Leben** — Miranda/Chor
4. **Schrecken, die uns drohn** — Miranda/Prospero
5. **In der Hülle dieses Sklaven** — Caliban (Chor and Miranda/Fernando im Hintergrund)
6. **Fremdling, höre meinen Willen** — Fernando/Prospero (Chor im Hintergrund)
7. **Vor des nahen Sturmes Grimme** — Fernando
8. **Traurige Korallen** — Prospero/Miranda/Fernando
9. **„Where the Bee sucks“** — Prospero
10. **Der Sturm** (Chor mit Pauken)
11. **Geisterchoral** — Chor
12. **Ich heiße Caliban** — Caliban/Chor
13. **Sandfall** (Chor mit Kieseln)

In der Oper weist Prospero Miranda und Fernando an Korallen zu zählen um nicht einzuschlafen, denn in der unterbewussten Welt der Träume ist Prosperos Sprache machtlos. In Szene 9 schlafen sie aber trotzdem ein – auch Prospero selbst, der nicht widerstehen kann in die Welt der „süßen Töne und Düfte des verzauberten Schlafes“ einzutauchen. Die Musik dieser Szene ist angelehnt an Robert Johnsons *Where the Bee sucks* (1660), das bei Shakespeares ursprünglicher Produktion des Sturms verwendet wurde und symbolisiert damit die schwindende Macht Prosperos.

Im Text, *They that haue powre to hurt: A Specimen of a Commentary on Shakespeares Sonnets*, 94, zeigt der Dichter J.H. Prynne aus Cambridge in beinahe ermüdender Tiefgründigkeit die geschichtlichen und sprachlichen Nuancen jedes Wortes aus Shakespeares Sonett Nr. 94.



J. H. Prynne, *They that have powre to hurt*, 2001

Schon das Wort „They“, so Prynne, eröffnet unzählige Deutungsmöglichkeiten, da Shakespeare nicht spezifiziert wer „They“ überhaupt sind. Höchstwahrscheinlich bezieht es sich auf einen spezifischen Kreis von Personen, die gelernt haben ihre Macht zu beherrschen und einzusetzen: im Falle Mirandas wäre dies ihre Schönheit, bei Prospero seine Sprache. Caliban spricht das Sonett in Szene 5. „Es ist nicht so, dass sich die menschlichen Figuren im inneren des Gedichts fern und kalt sind – eigentlich sollten sie sich sogar sehr nahe sein, aber die Perspektive von außen zeigt sie so und ohne relativierenden Blickwinkel. Der Leser leitet daher eine unsichere, wachsende, Distanz zwischen dem angedeuteten Sprecher und dem richtigen Sprecher ab.“²

Diese wachsende Distanz beinhaltet eine versteckte Gewalt, die nur darauf wartet hervorzubrechen. Meine Strategie war es, einzelne, isolierte Worte Calibans aus Gotters Libretto zu übernehmen und in die glatte Form des Sonetts gewaltsam eindringen zu lassen, sie zu zerbrechen und nun durch Klang eben jene Gewalt heraufzubeschwören. Mein Ziel für Szene 5 war es, Gotters Sprache in die Wüste zu führen, sie einer großen Belastung auszusetzen, ähnlich meinem Umgang mit Zumsteegs Musik, indem ich Klang von Sinn trennte, das Wort seine Bedeutung verlor und nur noch Vibration und akustische Störung war. Geräusche infiltrieren die Originalmusik, ziehen sie aus ihrem historischen, kulturellen Rahmen um sie mit meiner musikalischen Sprache zu verbinden und dann plötzlich die Balance zu kippen.

² J. H. Prynne, *They that Have Powre to Hurt: A Specimen of a Commentary on Shakespeares Sonnets*, 94 (Cambridge: J.H. Prynne, 2001), p. 3.

Prospero, Miranda und Fernando sind in meiner Oper Charaktere des Gotter-Librettos: sie sind durch Moralvorstellungen des späten 18. Jahrhunderts definiert, klar und deutlich, ohne die psychologischen Konflikte aus Shakespeares Stück. Caliban ist jedoch durch und durch eine Figur Shakespeares, die weitergereicht durch Robert Brownings *Caliban upon Setebos* und W.H. Audens *The Sea and the Mirror*, und ist als solches selbstreflexiv, sinniert oft über seinen eigenen Zustand. Die Oper ist eine Nebeneinanderstellung von Szenen Gotters (Prospero, Miranda und Fernando) und Shakespeares (Caliban), die zeitlich und kulturell klar getrennt waren. Bei Calibans zweitem Auftritt in Szene 12 hatte ich nahezu alle Worte des Charakters im Gotter-Libretto bereits gestrichen und was schließlich übrigblieb ist der Satz „Ich heiße Caliban“, der erste Satz den jemand in einer neuen Sprache lernt - sozusagen die Essenz von Gotters Libretto. In diesem Vakuum erhebt sich Shakespeares Caliban und reflektiert über die inhärenten Machtverhältnisse beim Lernen einer dominanten Fremdsprache und wie dies benutzt werden kann Distanz zur Muttersprache und eigenen Kultur zu schaffen. Ich setzte in dieser Szene Shakespeares lyrische Worte gegen den repetitiven „Ich heiße Caliban“-Refrain, der vom Chor stellenweise auf- und auseinandergenommen wird, sodass manchmal nur tierische Ausrufe blieben. „Ich heiße Caliban“ weist auch auf Montaignes *Of the Cannibales*-Essay hin, der von der Kolonisierung Südamerikas erzählt und wie die Einheimischen als Kannibalen bezeichnet wurden. Caliban wurde von Prospero so getauft um erzogen und kontrolliert werden zu können.

Die Gestaltung meiner Musik nimmt auf die Grammatik Zumsteegs direkten Bezug, im Stil gleich dem Mozarts und Haydns, indem sie musikalische Rhetorik von innen heraus durch eine Verkomplizierung des Aufbaus verfremdet – angelehnt an Shakespeares Spätwerk. Die meisten rhythmischen Metren wurden von den schroffen, zerrütteten Versmaßen in Shakespeares *Der Sturm* abgeleitet. Die überhöhten Konsonanzen in Prosperos Zeilen kreieren eine Art poetischen Überschuss, den ich durch konzentrierten Ausdruck, Kompression und Auslassungen im Originalmaterial darstelle. Mein Ziel war es einen kompakten musikalischen Raum zu schaffen, der Ideen durch Überfluss zur Entfaltung bringt und dessen unregelmäßigen rhythmischen Kräfte (wechselnde Metren, Polyrhythmik, Tempowechsel) die klassische Phrasengestaltung deformiert um eine neue Art des Lyrischen hervorzuheben.

Übersetzung: Dominik Stachl, Andreas Karl

273

Fl.

Cl. 1

Cl. 2

Ob.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Mie.

S.

A.

T.

B.

Perc. 1

Perc. 2

Gt.

O wel-che nre er-leb-te Schwüh-le Deh-net schen-den-froh die Sonn-ne

Wol-ken Wol-ken Wol-ken

with soft plastic mallets



Die Geisterinsel

Steine (Chor mit Steinen)

Blumen, meine ganze Habe — Miranda (Chor im Hintergrund)

Tiefer ins Leben — Miranda/Chor

Schrecken, die uns drohn — Miranda/Prospero

In der Hülle dieses Sklaven — Caliban (Chor and Miranda/Fernando im Hintergrund)

Fremdling, höre meinen Willen — Fernando/Prospero (Chor im Hintergrund)

Vor des nahen Sturmes Grimme — Fernando

Traurige Korallen — Prospero/Miranda/Fernando

“Where the Bee sucks” — Prospero

Der Sturm (Chor mit Pauken)

Geisterchoral — Chor

Ich heiße Caliban — Caliban/Chor

Sandfall (Chor mit Kieseln)

Die Geisterinsel

Libretto

Texte von (a) W. F. Gotter *Die Geisterinsel* (1798), (b) William Shakespeare *Sonnet 94: They that have power to hurt*, (c) William Stratchey *A True Reportory* (1610), (d) Christop Martin Wielands deutsche Übersetzung von Shakespeares *The Tempest, Der Sturm oder Die bezauberte Insel* (1762).

Grundsätzliche Anmerkung: Wann immer englische Zeilen in Anführungszeichen im Libretto zu lesen sind, sollten sie so gesprochen werden, als ob der Schauspieler/die Schauspielerin sie zitieren würde.

Steine

Der Chor erzeugt Geräusche, indem er Steine aneinanderschlägt und –reibt. Es entsteht der Eindruck, dass die Geister, die von dem Chor dargestellt werden, in einer Art Geheimsprache miteinander kommunizieren. Dann hört man, wie Miranda und Fernando im Hintergrund laut zählen.

Miranda und Fernando (jeder zählt für sich):
Eins, zwei, drei – acht, neun, zehn

Blumen, meine ganze Habe

Miranda tritt auf und pflückt Blumen.

Miranda:

Blumen, der Insel ewigliche Gabe
„The summer's flower is to the summer sweet
Though to itself it only live and die“
Blumen, meine ganze Habe

Tiefer ins Leben

Miranda mit dem Chor:

Wolken verschweben
Tiefer ins Leben
Hoffend zu schauen
Lindert den Schmerz
Stilles Vertrauen
Heilet das Herz

Miranda:

Hört wie mein Sehnen ruft
Und wie sein Klang
Mein Ohr verzaubert

O welche nie erlebte Schwühle!
Dehnet schadenfroh die Sonne

Schrecken, die uns drohn

Miranda:

Schlaf soll meine Sehnsucht kühlen
Zu den süßesten Gefühlen

Prospero im Hintergrund:

Diese Insel glich einer Wildniß
Die Wildniß ward ein Garten
„We rightly do inherit heaven's graces“

Prospero tritt auf.

Prospero (zu sich selbst sprechend):

Meine Tochter ist geborgen
Ihre Jugend, ihre Entfernung von der Welt
Entschuldigen sie

Prospero sieht Miranda und spricht sie an.

Prospero:

Heute geht das neunte Jahr zu Ende
Unser Schicksal hängt an diesem Tage
Ich muss dich ohne Beistand überlassen
Denn gelähmt ist meine Macht

Miranda:

Teilt mir eure Warnung mit
Ich lausche bang auf jeden Ton
Doch winket mir der Schlaf

Prospero:

Es kehrt die Zauberin Sycorax
Calibans Mutter
zu kränkevoller Rache
Hierher zurück.
Muß ich –

Miranda schließt ihre Augen.

Prospero:

Du schläfst? Erwache!

Miranda:

Schlaf? Was sagt Ihr?

Prospero:

Er ist die Wirkung des Fluches
Den die wütende Sycorax uns zurückließ
Dir fallen die Augen zu

Miranda (im Halbschlaf):

Auf deiner Lippe stirbt der Ton



© Martin Sigmund (Miranda), Produktion 2011, Regie: Matthias Rebstock, Kostüme: Sabine Hilscher

In der Hülle dieses Sklaven

Auf einem anderen Teil der Insel erscheint Caliban. Er wird von zwei Sprechern verkörpert – Caliban 1 spricht den englischen, Caliban 2 den deutschen Text, wobei es zu Überlappungen kommt. (Hin und wieder hört man außerdem, wie Miranda und Fernando im Hintergrund laut zählen.)

Caliban 1: „They that have power to hurt and will do none“

Caliban 2: schlägt ohnmächtig hört ihr diesen Mund

(Chor): schlägt

Caliban 1: „That do not do the thing they most do show“

Caliban 2: Fuß und Zunge gelähmt ohne Sprache

Caliban 1: „Who moving others are themselves as stone“

Caliban 2: verfluchen deine Macht stumm und lahm machen

Caliban 1: „Unmoved, cold and to temptation slow“

Caliban 2: süßeste Gefühle wollt' ich ihm lähmen

(Chor): schlägt

Caliban 1: „They rightly do inherit heaven's graces“

Caliban 2: alle drei seid ihr verwandelt mein Reich fängt an

(M/F): eins, zwei, drei

Caliban 1: „And husband nature's riches from expense“

Caliban 2: beim festlichen Schweigen ich rede aus dem Tone

Caliban 1: „They are the lords and owners of their faces“

Caliban 2: Schlägt die Träumer mit Arm, Fuß und Zunge

(Chor): Schlägt

Caliban 1: „Others but stewards of their excellence“

Caliban 2: Sklaven eins, zwei, drei

(M/F): acht, neun, zehn

Caliban 1: „The summer's flower is to the summer sweet“

Caliban 2: ein Unrath von Worten

Caliban 1: „Though to itself it only live and die“

Caliban 2: falsche beide

(M/F): eins, zwei, drei

Caliban 1: „But if that flower with base infection meet“

Caliban 2: das Vögelchen hat ausgespien

Caliban 1: „The basest weed outbraves his dignity“

Caliban 2: Erdenwurm schon verwandelt

Caliban 1: „For sweetest things turn sourest by their deeds“

Caliban 2: und spiegle mich

Caliban 1: „Lilies that fester smell far worse than weeds“

Caliban 2: tief bei Schlangen und Eidechsen

Fremdling höre meinen Willen

Aus der Ferne hört man Geräusche eines Sturms.

Fernando und der männliche Chor im Hintergrund:

Wehe! Wehe!

Weh uns Armen!

Gott der Hilfe, hab' Erbarmen!

Brich des Sturmes Wut!

Fernando tritt auf.

Fernando:

Ich kämpfte mit den Wogen

Dem Tod entrann ich kaum

Umstöhnt mich noch

Der Brüder Angstgeschrei

Prospero erscheint.

Prospero:

Fremdling

Stör! O stör

Nicht die Ruhe dieses Gartens

Den ich gehegt habe

Wie meine Tochter

Drum schweig und füge dich!

Fernando:

In meinem bebenden Munde

Ist meine Zunge schon gefresselt

Prospero:

Eine Seele, rein von Schuld

Hat ein Recht auf meine Huld

Prospero:

Doch kenne ich die Menschen

Und diese Kenntnis lehrt mich

Gegen dich kalt und verschlossen zu sein

„Unmoved, cold and to temptation slow“

Drum sei mein Wille

Fremdling deine Pflicht!



© Martin Sigmund (Fernando, Produktion 2011, Regie: Matthias Rebstock, Kostüme: Sabine Hilscher)

Vor des nahen Sturmes Grimme

Fernando liest den folgenden Text:

Es war vergangenen Freitag, da wir aus der Meerenge von Plymouth ausliefen. Unsere Flotte bestand aus sieben Schiffen, das eine so robust wie das andere, die im freundlichen Verbund einander folgten, ohne dass eines das andere aus dem Blick verloren hätte.

Da wir unseren Kurs schon eine ganze Weile gehalten hatten, begab es sich, dass schwere Wolken über uns aufzogen. Der Wind begann auf ungewöhnlichste Weise zu pfeifen und von Nordost näherte sich sobald ein Sturm, wie er schauderhafter, ja abscheulicher nicht hätte sein können. Es war, als verlöre der Himmel alles Licht und zöge uns in eine immer tiefer werdende Dunkelheit hinab, die umso furchtbarer war, als gleichzeitig die Schreie und das Raunen des Windes in unsere Ohren drangen.

Über vierundzwanzig Stunden tobte der Sturm mit einer Macht, die stärker war als alles, was wir uns hätten vorstellen können. Mögen Gebete, die in unseren Herzen waren, uns auch auf die Lippen gekommen sein – sie wurden überdröhnt von den Schreien der Offiziere, nichts war zu hören, was uns Beistand bedeutete, nichts war zu sehen, was uns hätte Hoffnung geben können.

Man konnte nicht sagen, dass es regnete. Das Wasser ganzer Flüsse fiel vom Himmel herab und wenn es einmal so schien, als würde es weniger werden, erhoben sich die Winde sogleich noch tosender und bösartiger. Es gab nicht einen Moment, in dem wir nicht das Umstürzen und Zerbersten unserer Schiffe befürchten mussten.

In dem Maße, wie mir die Hoffnung schwand, verlor ich auch den Wunsch, in dem Sturm noch weiterzuleben. Es wurde immer weniger ersichtlich, warum wir unsere Leben erhalten sollten. Und doch taten wir genau dies. Mag sein, dass der Mensch an jeder einzelnen Stunde hängt, die ihm auf Erden verbleibt, mag sein, dass wir genug Einsicht in das Walten der Natur hatten, um nicht zu vergessen, dass die Menschen am Ende immer danach streben, sich und andere zu erhalten.

Doch als niemand von solchem Glück mehr träumte, zeigte sich das Land. Wir erkannten Bäume, die der Wind am Ufer hin und her bog. Da es jedoch unmöglich war, unsere Schiffe zu retten und Anker zu legen, ging es nurmehr darum, möglichst nah dem Strand auf Grund zu laufen.

Wir erkannten, dass die Insel eine jener gefürchteten Inseln der Bermudas war, auf denen Donner, Stürme und Gefahren aller Art so verbreitet sind, dass sie den Namen „Teufelsinseln“ tragen. Und doch war es uns eine Freude, dass dieser scheußliche und verhasste Ort die Insel unserer Rettung wurde.

Traurige Korallen

Miranda und Fernando zählen unabhängig voneinander Korallen oder kleine Steine. Das Sturmgeräusch wird lauter.

Miranda und Fernando:

Eins, zwei, drei – acht, neun, zehn

Prospero (er gibt Miranda und Fernando Anweisungen):

Die Nacht bricht ein
Ihr müßt euch beide
Der Stille weihn
Hier sind Korallen
Mir unverborgen
Ist ihre Zahl
Ihr zählt bis morgen
In ernstest Sorgen
Die ganze Zahl

Miranda:

Traurige Korallen
Zählen soll ich euch

Fernando:

Wer euch zählt, Korallen
Zählt der Wüste Sand

Prospero:

Schweigt und zittert!
Wacht und zählt!

*Miranda und Fernando kämpfen gegen den Schlaf,
indem sie weiter laut zählen.*

„Where the Bee sucks“

*Einige Zeit ist vergangen. Miranda und Fernando sind
bereits teilweise eingeschlafen.*

Prospero (als er sieht, dass Miranda nicht mehr wach ist):

Nein! Des Zauberschlafes Däfte
Euch umwallen schon
Die Wildniß ward ein Garten

*Prospero versucht die Schlafenden aufzuwecken, schafft
es jedoch nicht. Er spricht zu Caliban als ob dieser
anwesend wäre.*

Prospero:

Verächter der Güte!
Wie viel Mühe hab' ich nicht verschwendet
Dich der tierischen Roheit zu entreißen
Du krochst auf allen Vieren
Ich lehrte dich den Gang des Menschen
Du belltest wie ein Hund
Ich verlieh dir die Sprache

*Prospero wirkt ebenfalls müde, er spricht immer
langsamer.*

Prospero:

Ich verlieh dir die Sprache
„For sweetest things turn sourest by their deeds“

Prospero legt sich auf den Boden.

Der Sturm

*Die Sturmgeräusche werden immer lauter und wilder,
bevor sie schließlich verstummen. Wenn der Sturm
verschwunden ist, schläft auch Prospero.*

Geisterchoral

Chor:

Winde und Wogen
Es schwindet die Ferne
Sonnen und Sterne
Es winket das Land

Ich heiße Caliban

Auf einem anderen Teil der Insel erscheint Caliban.

*Er wird erneut von zwei Sprechern verkörpert. Wann
immer deutsche Zeilen in Anführungszeichen zu lesen
sind, sollten sie von Caliban so gesprochen werden, als
würde er sich an Worte erinnern, die ihm zur Zeit seiner
„Erziehung“ gesagt wurden.*

Caliban 1:

„Was gibt's hier—Mensch oder Fisch?
Ein Fisch: Es riecht wie ein Fisch
Füsse wie ein Mensch, und seine Flossfedern wie Arme“

Chor:

Fisch, Fisch, Fisch

Caliban 2:

Ich heiße Caliban
Sie packten diese Worte in mein Ohr hinein.
„Es können unter Millionen nur wenige sprechen
so wie wir
Vier Füße und zwei Stimmen—das ist ein recht feines
Ungeheuer.
The basest weed outbraves his dignity“

Caliban 1:

„Aber wie zum Teufel hat es unsre Sprache gelernt?
Du liederlicher Fisch du, sie sollten einen Vasallen
aus dir machen
Mach dein Maul auf. Hier ist etwas
Das dir die Sprache geben wird.“

Caliban 1 und 2:

Ich heiße Caliban

Caliban 1:

Ihr lehrtet mich reden, und der ganze Vortheil
den ich davon habe,

ist, dass ich fluchen kann.

Das die Pest den Tyrannen befallte dem ich diene.
Ich will vor ihm niederknien und ihn zu Tode beißen,
Ihm den Hirnschädel spalten, oder ihm mit einem Pfahl
den Bauch aufreißen, oder
ihm mit meinem Messer die Gurgel abschneiden -
aber ich muss ihm vorher seine Bücher nehmen.

Chor:

Spalten, Beißen, Reißen
Krebse, Ottern, Quallen
Brüllen, Heulen, Rasseln
Kröten, Schröter, Fledermäuse

Caliban 2:

Lass dich an einen Ort führen, wo Quallen wachsen,
Wo alle in Weichtiere verwandelt werden, wo ich
Am ganzen Leibe von Seeschlangen wurd gebissen,
die mit ihren gespaltenen Zungen so abscheulich um
mich herum zischen,
Dass ich toll werden möchte.
Klimpernde Instrumente
Sumsen um mein Ohr, und manchmal Stimmen
Die mich wieder einschläfern würden: dann däucht's
mir im Traum...

Caliban 1:

Ich heiße Caliban

Caliban 2:

Kröten, Schröter, Fledermäuse
Diese Insel ist voll von Getöse,
Tönen und anmutigen Melodien, die belustigen und
keinen Schaden tun
Ich sage, durch Zauberei gewann er diese Insel

Caliban 1:

(Er spricht zu Prospero, als ob dieser anwesend wäre.)
Und da liebt ich dich, und zeigte dir die ganze Wildniß
Und deine Tochter
Ihren Leib wollt' ich berühren,
Hab ihn geküsst
Und die Liebe gespürt
Mit einem seltsamen Getöse von
Brüllen, Heulen, Rasseln mit Ketten, und andern
verwirrenden Tönen

Caliban 2:

Die Geister hören mich
Ich werde meine Musik umsonst haben

Caliban 1:

Und die anderen
„They that have power to hurt“
Ich weiß nicht, wer sie sind

Sandfall

Während Caliban spricht, erzeugt der Chor Geräusche, indem er in Intervallen kleine Kiesel auf verschiedene Untergründe (Blätter, Holz, Plastik, Metall) fallen lässt. Wenn Caliban zuende gesprochen hat, werden die Intervalle immer kleiner, so dass das Aufprallgeräusch der Kiesel schließlich zum einzigen Geräusch wird.

Serenade (2012)

Hölderlin – Schönberg

Ming Tsao

Zitate erlauben es einer Komposition „ausgestoßenen“ Klängen Zuflucht zu gewähren. Es handelt sich um die Klänge, deren das ihnen angedichtete Gewicht abhanden kam als sich die Zeiten änderten und heute nur noch als erstarrte Klischees existieren. Ich „sättigte“ meine Komposition mit diesen Referenzen (Spätklänge, „die Asche ausgebrannter Bedeutungen“, in Anlehnung an Paul Celans *Spätwort*) um ihnen wieder die Möglichkeit zu bieten sich zu aktualisieren. Dazu verbinde ich dieses Material mit neuen Klängen zu einem gemeinsamen „Strukturklang“, mit dem ich wiederum neue Musik erschaffen kann – die Wirkung des ursprünglichen Materials bleibt dabei erhalten. Die Anspielungen auf tonales Material müssen in einer Komposition mehr bieten als eine simple alternative zu Geräuschhaftem, Seriellem, Stochastischem oder Computer-gesteuerten Klängen, wo Zitate meist nur als humanistisches Trostpflaster wirken. Das Material muss, anstelle „in Seitengassen oder Schutzhäuser geschoben zu werden“, sich mit dem anderen vermischen und die Haltung, dass „eines des anderen Abfall, Überschuss oder Müll ist“ herausfordern. So schreiben auch Reeve und Kerridge zur Gedichten Prynnes: „Müll ist was von den Zusammenstößen bleibt, wenn verschiedene Diskurse in fremde kulturelle Räume umgeleitet werden und kollidieren.“³

³ N. H. Reeve and Richard Kerridge, *Nearly Too Much: The Poetry of J.H. Prynne* (Liverpool: Liverpool University Press, 1995), pg. 9.

Manchmal kann ein scheinbares Zitat einen schwerwiegenden Kontrast zu lyrischen Momenten bilden, so wie erregte Schreie im Spätwerk Beethovens nach außen dringen zu versuchen - „wie wenn der Komponist mit einer gewissen Gewalt einschreiten würde“.⁴ Diese „Schreie“ funktionieren weniger als zu verarbeitendes Material, sondern eher als Beschwörung, ähnlich wie Hölderlin historische Namen als Zeichen in seinen späten Gedichten anruft um so ein komplexes Bedeutungsuniversum zu generieren. Hölderlin erlaubte es der objektiven Qualität der Sprache zu sprechen, so wie auch der späte Beethoven alles überleitende Material wegschneidet und die Sprache pur für sich lässt. Er entwickelt eine intentionlose Sprache, „einen nackten Stein der überall bloßgestellt ist“, als ideale, offenbarte Sprache.⁵ Je mehr Hölderlin in seinen späten Gedichten der Welt näher kam (und seine Fähigkeit wuchs deren Essenz poetisch einzufangen), desto mehr erfuhr er deren Zerrissenheit und Ambivalenzen (und Unvereinbarkeit mit gewöhnlichen narrativen Strukturen) und geriet damit in Gefahr deren Bedeutungslosigkeit zu realisieren, da sie nur auf sich selbst verweisen - wie Wände oder Wetterhähne. Durch parataktische Konstruktionen fand er schlussendlich Zusammenhänge und Bedeutungen in der Geschichte und der Sprache selbst, wie im folgenden Gedicht zu sehen ist.

⁴ Theodore Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Edmund Jephcott (trans.) (Stanford: Stanford University Press, 1993), pg. 189.

⁵ Theodore Adorno, *Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry*, in *Notes to Literature*, Volume 2, Shierry Weber Nicholsen (trans.) (New York: Columbia University Press, 1992), pg. 137.

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und Trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern steh
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Friedrich Hölderlin's *Hälfte des Lebens* (1804)

Meine *Serenade*, für Mezzosopran und großes Ensemble kombiniert dieses Spätwerk Hölderlins mit Elementen von Schönbergs *Serenade*, in der er selbst das Prinzip der Parataxe verwendet um einen leichten Serenaden-Stil (wie zu Beginn beim Marsch) neben das Petrarca-Sonett Seine Seele besucht sie im Schlaf im 4. Satz und das meditative Lied ohne Worte im 6. Satz zu stellen. Solche Nebeneinanderstellungen öffnen in Schönbergs Werk Räume, aufgeladen mit Zärtlichkeit aber auch Gewalt, und eröffnen den Blick auf unterdrückte und versteckte Verbindungen zwischen verschiedenen musikalischen Diskursen. Ich nehme den Schutt der sich einfach weigert zu ver-

schwinden (versteinerte Klischees und tonale Muster sowie Geräusche) aus Schönbergs Stück, jene Momente die aus den oben genannten Räumen herausfallen, und rahme damit Hölderlins Text. Dieses Einrahmen betont die Materialität der Musik und kombiniert somit extreme, expressionistische Abstraktion mit geradezu „dokumentarischer“ Distanz, wie sie in den Geräuschen oder der Sprechstimme zu finden sind. Diese Stimme ist derart gestaltet, dass ihre Intonation und ihr Rhythmus Hölderlins Sprache nicht romantisiert oder grad psychologisiert, sondern den Worten erlaubt abseits vom Satzbau zu erklingen und sich mit der Musik an unerwarteten Stellen zu verbinden.

The image shows a page of a musical score for 'Serenade' (p.30) by Peter Dinklage. The score is for a vocal part (Mezzosopran) and a large ensemble. The vocal line is written in a single staff at the top, with lyrics in German. The ensemble consists of various instruments including strings, woodwinds, and percussion, with their parts written in multiple staves below. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*, and tempo markings like *♩ = 92*. There are also performance instructions like 'Crescendo (Wind Section)', 'Decrescendo', and 'New Text'.

Serenade (p.30) © Edition Peters
Spätklang mit Anklängen an Richard Strauss *Der Rosenkavalier* aus meinem Material und Schönbergs *Serenade*.

If ears were all that were needed... (2007)
Ming Tsao

"If ears were all that were needed to appreciate it, no one could listen more intelligently; but it is feared that he is applauding what is soundless."

Francisco Goya
(Los Caprichos #38, 1797 – 98)



Capricho

Eine meiner stärksten Assoziation mit der Gitarre ist der Klang verstimmter Saiten an alten Instrumenten. Der Ton "leerer" Saiten ist so etwas wie ein Fingerabdruck, das Instrument, leicht verstimmt, auf die ungewöhnlichsten Arten mitschwingt. Diesen Fingerabdruck kann man spüren, wie er durch den Korpus hallt. *If ears were all that were needed...* besteht zum Großteil aus dem Anschlagen von „leeren“ Saiten und Fragmenten alter Volksmelodien, die ich ebenfalls mit der Tradition der Gitarre assoziiere. Diese Melodien treten aus den Resonanzen, kombiniert mit anschlagslosen Harmonien hervor, ganz als läge das lyrische Element rein im verblässenden Gitarrenklang allein.

Die Geisterinsel
Stefan Schreiber

Die Geisterinsel [The Ghost Island] by Ming Tsao, after the eponymous singspiel by Johann Rudolf Zumsteeg, Kapellmeister at the Württemberg court and a contemporary of Mozart, is a chamber opera for singers and actors. But unlike in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* or Strauss's prologue to *Ariadne auf Naxos*, the purpose of this combination of forces is not to set up a contrast. Here, the text spoken by the two actors who play Caliban is of a fragmented character and interlocks with the rhythmical and metric structure—thus seeming to arise directly from the kaleidoscope of sounds and noises in a more or less onomatopoeic way. And the singers, in the context of this work's music, hardly ever manage an actual sung line, but instead respond to the complex world of sounds around them with speech-like musical lines that are quite peculiarly shaped indeed.

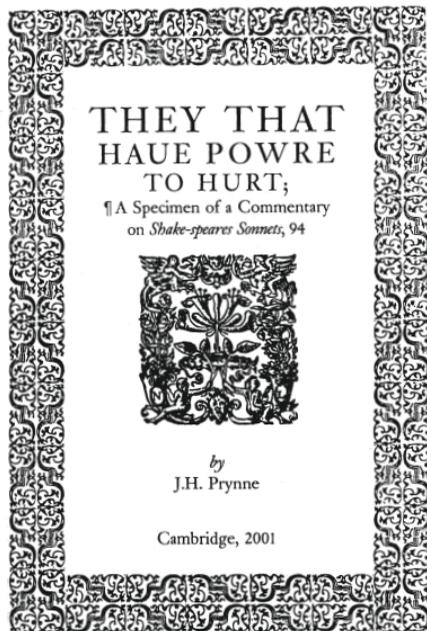
These spoken lines are notated in the score much like the Sprechgesang developed by Schönberg, and one can, in fact, make out echoes of Schönberg's works in the singers' parts: in Miranda's lines—which are often just stage-whispered and contain only the initial bits of individual sung notes, with numerous breaks at those fleeting moments between exhalation and inhalation—individual phrases from *The Book of the Hanging Gardens* appear as distant memories, and some of the sentences uttered by Prospero take after the intonation of Schönberg's Moses. But Schönberg's earnest pathos has disappeared from Prospero's language—gone are the leaps over large intervals so characteristic of Sprechgesang, and the part's overall

vocal range is situated approximately a fifth lower than that of Moses, thus demanding far less breath support from the singer than he would need to employ at higher pitches. And it is precisely this comparison that makes clear just how far the two composers' aesthetic ideas—despite all the commonalities exhibited by their respective concepts—depart from one another on account of their differing historical and cultural points of reference.

Schönberg developed his concept of the speech-like vocal line from his examination of the melodrama, a genre that had experienced a resurgence in the Wilhelmine Empire—and the way in which he did so reflected the formality typical of his era's style of verbal expression, with its back-and-forth between idealization and exaggeration. He enriches his world of sound with the finely shaded in-betweens peculiar to this art of recitation, encapsulating its pathos in the law of the respective individual musical forms. Ming Tsao's formal stringency in his composition of the spoken lines for the singers in *Die Geisterinsel*, however, is oriented on a spoken-word aesthetic which runs counter to that of the melodrama.

In one of our first looks at the score together, I thought that I perceived an inner relationship with the verbal art of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. I asked Ming whether he knew their films—and he confirmed to me that he indeed does view this artist-couple's oeuvre as an important point of artistic orientation. Ming Tsao's musical language exhibits parallels to aspects of their filmic aesthetic such as the contrasting of expressive musical gestures and noises, as well as the breaking of sonic surfaces against the flow of the musical structure.

In the text *They that have powre to hurt: A Specimen of a Commentary on Shakespeares Sonnets, 94*, Cambridge poet J.H. Prynne in near exhaustive depth draws out the historical and linguistic nuance from each word of Shakespeare's Sonnet 94.



J. H. Prynne, *They that have powre to hurt*, 2001

Beginning with the word "They," Prynne comments "we do not know who they are." "They," most likely, refer to a class of beings who have learned to self-regulate their power: the power of beauty in Miranda's case and the power of language in Prospero's if we think of the sonnet as spoken by Caliban, which I have done in Scene 5. "It is not that the human figures here are presumably dark within the inner world of the poem, since to each other they must at least have been extremely close; rather just that to the outside view they present as anonymous, beyond any reckonable perspective. The reader infers an uneasy distance, perhaps widening, between the implied speaker and the persons of whom he speaks."⁹ Because of this widening distance, one senses a hidden violence in the sonnet waiting to be released. My strategy was to find isolated words that Caliban speaks in Gotter's libretto that could forcibly intrude into the smooth sonnet form, to break it open and release that violence, often through the sound or meaning of the intruding words. The goal, in Scene 5, was to bring the language of Gotter's libretto slowly and progressively "to the desert" (which is then mirrored in my treatment of Zumsteeg's music) by eventually detaching sound from sense, where the word ceases to mean and becomes only a vibration or sonic disturbance. Unwanted residues such as noise infiltrate the original music, pulling it out of its limited cultural space in order to reveal relationships connecting my musical language to Zumsteeg's original opera by abruptly shifting scales between the two.

⁹ J. H. Prynne, *They that Have Powre to Hurt: A Specimen of a Commentary on Shakespeares Sonnets, 94* (Cambridge: J.H. Prynne, 2001), p. 3.

Prospero, Miranda and Fernando in my opera are the characters from the Gotter libretto: refined and conveying a late 18th century moral character, who do not have the psychological conflicts that they have in Shakespeare's play. Caliban, on the other hand, is the character from Shakespeare that extends through Robert Browning's *Caliban upon Setebos* and W.H. Auden's *The Sea and the Mirror*, who is self-reflective and often ruminates about his condition. The opera is structured through a juxtaposition of Gotter scenes (Prospero, Miranda, Fernando) and Shakespeare scenes (Caliban) that exist in temporally and culturally different spaces. By Caliban's second appearance (Scene 12), I have used up all of the interesting words from Caliban's text in the Gotter libretto. We are left with "Ich heiße Caliban," the first words anyone learns to speak when learning a new language, reducing the Caliban lines from the Gotter libretto to its essence, so to speak. In that vacuum the lyricism of Shakespeare's Caliban emerges. In this scene, Caliban is someone who reflects on the inherent power inequalities in learning a dominant, foreign language and how in that process one becomes alienated from their native tongue. I set the lyricism of Shakespeare's words against the repetitive refrain

of "Ich heiße Caliban," where Caliban's words are occasionally picked up by the choir and stripped apart into simple animal utterances. The words "Ich heiße Caliban" also refer to Montaigne's essay *Of the Cannibales*, where the Indians of South America were colonized, in part, through identifying and naming them as cannibals. Caliban needed to be named by Prospero in order to educate and control him. The manner in which my music is composed inhabits the stylistic grammar of Zumsteeg's opera, the Classical style in the manner of Mozart and Haydn, in such a way that the musical rhetoric is made foreign from within by a complication of syntax influenced by Shakespeare's late style of writing. Much of the rhythmic meter was derived from the jagged, jarring meters found in *The Tempest*. The exaggerated assonance and consonance of Prospero's lines create a sense of poetic excess that I tried to capture in the music by concentrating expression with the use of elisions and compressions of the original material. My aim was to create a compact musical space in which ideas unfold through excess by way of irregular rhythmic forces (shifting meter, polyrhythms, sudden drifts in pacing) that twist and deform the Classical phrasing of progression in order for a new kind of lyricism to surface.

Serenade (2012)
Hölderlin – Schönberg

Ming Tsao

Quotations allow a composition to provide shelter for “sounds in exile,” that is, sounds which have exhausted whatever energy that was once attributed to them and that now only persist as congealed, fossilized clichés. My saturation of a composition with these references, which I call Spätklang – “the ashes of burned out meanings” – a reference to Paul Celan’s Spätwort in order to evoke their toxic currency, brings them back into the space of composition by structurally blending them together with noise and sound into a Strukturklang so that I can build music from this used up and now “toxic stuff” of our inherited (and colonializing) musical culture.¹⁰ The allusion to tonal materials in a composition must offer more than an alternative to materials conditioned by noise, serial and stochastic processes, computer technologies, etc. where the quotations behave primarily as small islands of humanist consolation. Rather than “dodging them into alley-ways while they pass, or lingering in safe places like gardens” these materials should commingle and challenge “the notion that either is the other’s residue, excess or rubbish.” As Reeve and Kerridge write of Prynne’s poetry: “Rubbish is what results from the smash-up, when different discourses do not occupy the cultural places to which they have been directed, but cross the tracks and collide.”¹¹

In some instances, the apparent quotation can offer the severest of contrasts with moments of lyricism, such as the impassioned shouts that surface through the lyricism of the late Beethoven works “as if the composer’s hand were intervening with a certain vio-

lence.”¹² These “shouts” in late Beethoven are used less as material to be developed and act more as invocations, similar to the way in which the poet Hölderlin calls out historical names as signs in his later poetry to achieve an aura of concentrated significance. Hölderlin allows the objective quality of the language to speak, like late Beethoven where all interstitial (transitional) material is cut away. He creates an intentionless language, “the naked rock of which is everywhere exposed,” as an ideal, a revealed language.¹³ The more Hölderlin in his late work came close to the things of the world (and his ability to capture their essence in poetic images), the more he experienced their separateness and their disparateness (and separation from any kind of narrative through paratactic constructions) approaching the danger that they may signify nothing, pointing only to themselves: as walls, weathervanes. Through paratactic constructions of which the two strophes of *Hälfte des Lebens* is an example, he discovers relations, correspondences, constellations of meaning within the field of history and finally within language itself.

¹⁰ Paul Celan, “Edgar Jené and The Dream About The Dream” in *Collected Prose*, Rosmarie Waldrop (trans.) (New York: Routledge, 2003), pg. 6.

¹¹ N. H. Reeve and Richard Kerridge, *Nearly Too Much: The Poetry of J.H. Prynne* (Liverpool: Liverpool University Press, 1995), pg. 9.

¹² Theodore Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Edmund Jephcott (trans.) (Stanford: Stanford University Press, 1993), pg. 189.

¹³ Theodore Adorno, “Parataxis: On Hölderlin’s Late Poetry,” in *Notes to Literature*, Volume 2, Shiery Weber Nichol森 (trans.) (New York: Columbia University Press, 1992), pg. 137.

Serenade (p.30) © Edition Peters
Waste as Spätklang with allusions to Richard Strauss’ *Der Rosenkavalier* expelled from the “smash-up” between my materials and Schönberg’s *Serenade*.

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und Trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Friedrich Hölderlin's *Hälfte des Lebens* (1804), Michael Hamburger (trans.)¹⁴

Half of Life

With yellow pears hangs down
And full of wild roses
The land into the lake,
You loving swans,
And drunk with kisses
You dip your heads
Into water, the holy-and-sober.

But oh, where shall I find
When winter comes, the flowers, and where
The sunshine
And shade of the earth?
The walls loom
Speechless and cold, in the wind
Weathercocks clatter.

well as noise) from Schönberg's work, the moments that are expelled from such concealed relations, as fragments to frame Hölderlin's text. Such a framing brings out the materiality of the music which bridges extreme expressionistic abstraction with a "documentary" distancing of noise and spoken voice. The voice, through its rhythm and intonation, is spoken in such a way that does not psychologize or romanticize Hölderlin's language, but allows the words of the text to resonate beyond the conventions of syntax and to connect with the music in unpredictable ways.

Serenade, for mezzo-soprano and large ensemble, combines this late poem of Hölderlin with elements of Schönberg's own *Serenade* where he too uses parataxis to juxtapose a light serenade style (such as the opening March) with the Sonnet *Seine Seele besucht sie im Schlaf* by Petrarca of Movement 4 as well as with the meditative *Lied ohne Worte* of Movement 6. Such juxtapositions in Schönberg's work open up spaces charged with tenderness and violence, revealing repressed and concealed relations between various musical discourses. I pick up the residue that refuses to disappear (fossilized clichés and tonal patterns as

¹⁴ Friedrich Hölderlin, *Poems and Fragments* (London: Anvil Press, 2004), Michael Hamburger (trans.), pg. 460 – 61.

If ears were all that were needed... (2007)

Ming Tsao

"If ears were all that were needed to appreciate it, no one could listen more intelligently; but it is feared that he is applauding what is soundless."

Francisco Goya
(Los Caprichos #38, 1797 – 98)



„Ondulium“

My strongest association with the guitar is hearing detuned open strings on old guitars. The sounding of open strings on a guitar constitutes its "fingerprint" where slightly detuned strings make the instrument vibrate in unusual ways. One can sense the "fingerprint" of the instrument differently in how the sound resonates unevenly throughout its body. *If ears were all that were needed...* consists primarily of strumming the open strings and hearing strange fragments of folk melodies, which I associate with the tradition of the guitar, appear. These melodies emerge from the resonances of the sound through the use of attackless harmonics, as if lyricism is conveyed only in the guitar's sound disappearing.

Ming Tsao

Ming Tsao, geboren 1966 in Berkely in Kalifornien, ist Professor für Komposition an der Universität Göteborg. Seine Studienlaufbahn begann am Music College seiner Heimatstadt mit einem Bachelor of Music in Komposition und führte über Masterstudien der Ethnomusikologie und Mathematik an der San Francisco State University und der Columbia University zu einem PhD in Komposition an der University of California. Weiters beschäftigte er sich noch mit Logik und Philosophie und wurde ein Jahr an die Stanford University zu Studien mit Brian Ferneyhough eingeladen. Zu seinen großen Projekten gehört die Kammeroper *Die Geisterinsel* an der Staatsoper Stuttgart 2011 und die Gesamtauführung von Stockhausens *Plus Minus* bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2013. Seine Werke wurden unter anderem vom Arditti Quartet, ensemble recherche, ELISION Ensemble, Ensemble SurPlus und Ensemble Ascolta aufgeführt. Jene Konzerte brachten die Werke Ming Tsaos zu den großen Festivals für Neue Musik wie den Donaueschinger Musiktage, Wien Modern, Wittener Tage für Neue Kammermusik, MaerzMusik Berlin und den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Zur Zeit arbeitet der Komponist an seiner zweiten Oper *Mirandas Atemwende*, die auf Schönbergs *Das Buch der hängenen Gärten* basieren soll. Die Uraufführung ist 2015 geplant. Als Autor veröffentlichte Ming Tsao *Abstract Musical Intervals: Group Theory for Composition and Analysis*.

Ming Tsao, born 1966, is Professor of Composition at Göteborg University in Sweden and holds a PhD in Music Composition from the University of California, San Diego, an MA in Mathematics from the San Francisco State University, an MA in Ethnomusicology from Columbia University and a BM in Music Composition from the Berklee College of Music. Further studies have included logic and philosophy at the University of California, Berkeley. He was invited to Stanford University for a year where he studied composition privately with Brian Ferneyhough. Performance projects include the opera *Die Geisterinsel* for the Staatsoper Stuttgart in 2011 and his full realization of Stockhausen's *Plus Minus* successfully premiered in the Wittener Tage Festival 2013. His compositions have been performed by ensembles such as the Arditti Quartet, ensemble recherche, ELISION Ensemble, Ensemble SurPlus, Ensemble Ascolta in venues such as the Donaueschinger Musiktage Festival, Wien Modern, Wittener Tage Festival, Maerz Musik, Darmstadt New Music Courses. He is currently working on a second opera *Mirandas Atemwende* based on Schoenberg's *Das Buch der hängenden Gärten* to be premiered in 2015. Books by Ming Tsao include *Abstract Musical Intervals: Group Theory for Composition and Analysis*.

Conductors

Stefan Schreiber

Stefan Schreiber, geboren in Duisburg, begann seine musikalische Laufbahn mit Klavierunterricht bei José Prado und setzte mit Klavierstudium bei David Levine und einem Dirigierstudium bei Wolfgang Trommer an der Robert-Schumann-Hochschule für Musik Düsseldorf fort. Von 1992 bis 1997 war er Solorepetitor an den Wuppertaler Bühnen, anschließend stellvertretender Studienleiter an der Deutschen Oper am Rhein und 2001-2012 Studienleiter an den Staatsoper von Hannover und Stuttgart. In den letzten Jahren realisierte Stefan Schreiber neben zahlreichen Lied-, Kammer- und Ensemblekonzerten die szenische Uraufführung von Helmut Lachenmanns *GOT LOST* sowie die Verwirklichung der Musiktheaterstücke *U-Musik. Bunker* von Fredrik Zeller, *Paulinenbrücke* von Daniel Ott und die Aufführung der Opern *Girotondo* von Fabio Vacchi und *Taktik* von Jennifer Walshe. Am Staatstheater Stuttgart dirigiert er 2014 *Doppelgänger*, ein Musiktheater von David Marton und *stop listening start screaming*, eine Überwachungsoper von Jorge Sanchez Chiong.

Stefan Schreiber, born in Duisburg, Germany, started his artistic education with piano lessons and following studies in piano and conducting with David Levine and Wolfgang Trommer in Düsseldorf. Between 1992 and 1997 he worked at Wuppertaler Bühnen and following at the Operas Deutsche Oper am Rhein, Staatsoper Hannover and Staatsoper Stuttgart. Among his last work realizations as a conductor is the

premiere of Helmut Lachenmann's *GOT LOST* as well as the stagings of Fredrik Zeller's *U-Musik. Bunker* and Daniel Ott's *Paulinenbrücke*. His recent works at the operas include premieres of Fabio Vacchi's *Girotondo* and Jennifer Walshe's *Taktik*. In 2014 he will conduct *Doppelgänger* by David Mortin and *stop listening start screaming*, an opera of modern surveillance by Jorge Sanchez Chiong.

Rei Munakata reimunakata.com

Rai Munakata, geboren in Yokohama 1976, wuchs in Japan und China gleichermaßen auf. Sein Dirigierstudium begann er bei Michael Adelson am Connecticut College in den USA und setzte seine universitäre Ausbildung später am Konservatorium in Stockholm bei Per Andersberg, Jorma Panula, und Cecilia Rydinger-Alin fort. Zurzeit ist Rei Menakata Dirigent des Ensembles Curious Chamber Players aus Stockholm und führte die Formation bereits durch zahlreiche Uraufführungen rund um den Globus. Des Weiteren dirigiert er auch die beiden Ensembles Scenatet aus Århus und Mimitabu aus Göteborg. Zu Munakatas künstlerischen Kollaborationspartnern gehörten über die Jahre Ensembles wie Ensemble Gageego!, Kammerensemble Neue Musik Berlin, Athelas Sinfonietta Copenhagen, Kammarensemble Stockholm, Ensemble Ars Nova Malmö, Ensemble Aleph Paris und Oslo Sinfonietta. Der Dirigent trat bereits bei zahlreichen Festivals auf, unter anderem bei: Darmstädter Ferienkurse, IMPULS Graz, Gaudeamus Music Week Utrecht, Extension Paris, Intersonanzen Potsdam, Borusan New Series Istanbul, Nordic Music Days, Ung Nordiska Musik, Stockholm New Music, Festival de Musica de Alicante,

Oslo Chamber Music, GAS Göteborg, Connect Malmö and Sound Scotland. Als Lehrender ist Rei Munakata immer wieder als Workshopleiter für Dirigieren, Komposition und Orchestrierung an den Universitäten Birmingham, Cambridge, Aberdeen und Göteborg tätig.

Rei Munakata, born in Yokohama, Japan, in 1976 was raised both Japan and China. He studied conducting with Michael Adelson at Connecticut College, USA and Per Andersberg, Jorma Panula, and Cecilia Rydinger-Alin at the Royal Conservatory of Music in Stockholm, Sweden. He is currently the artistic director and the principal conductor of the Curious Chamber Players, a Stockholm based contemporary music ensemble. Over the last years he has led the group to numerous world premiere performances all over the world. Furthermore Rei Munakata is also the conductor of the ensembles Scenatet in Århus and Mimitabu in Göteborg. Among his other frequent collaboration partners are ensembles and formations such as Ensemble Gageego!, Kammerensemble Neue Musik Berlin, Athelas Sinfonietta Copenhagen, Kammerensembeln Stockholm, Ensemble Ars Nova Malmö, Ensemble Aleph Paris and Oslo Sinfonietta. Over the years the conductor appeared at numerous new music festivals such as Darmstädter Ferienkurse, IMPULS Graz, Gaudeamus Music Week Utrecht, Extension Paris, Intersonanzen Potsdam, Borusan New Series Istanbul, Nordic Music Days, Ung Nordiska Musik, Stockholm New Music, Festival de Musica de Alicante, Oslo Chamber Music, GAS Göteborg, Connect Malmö and Sound Scotland. Munakata is regularly invited to give workshops in conducting, composition, and orchestral technique in music colleges and schools such as Birmingham Conservatoire of Music, Cambridge

University, University of Aberdeen and Högskolan för Musik och Scen vid Göteborgs Universitet.

Orpheus Vokalensemble

Das Orpheus Vokalensemble wurde 2005 als professioneller, international besetzter Kammerchor der Landesmusikakademie Baden-Württemberg gegründet. Es arbeitete mit renommierten Chorleitern wie Gunnar Eriksson, Gary Graden, Wolfgang Schäfer, Lone Larsen und Michael Alber zusammen. Weitere künstlerische Partner sind das Klavierduo Stenzl, Konrad Elser, Edita Gruberová, Sibylla Rubens, Ming Tsao, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg, Ars Antiqua Austria, Concerto Köln, u.v.a. Mehrere namhafte Komponisten haben bereits für das Orpheus Vokalensemble geschrieben, u.a. Bo Hansson, Knut Nystedt, Urmars Sisask, Gregor Hübner, Bo Holten, Jürgen Essl, Thomas Jennefelt, Hans Schanderl, Wolfram Buchenberg, Gunnar Eriksson. Das Ensemble erhielt zahlreiche Einladungen zu wichtigen Musikfestivals (Europäisches Musikfestival Stuttgart, Bodenseefestival, Internationaler Vokalherbst Kloster Malgarten, Festspielhaus Baden-Baden, etc.) und gestaltete im Hörfunkprogramm des SWR mehrere Sendungen. Im Jahr 2011 erhielt das Orpheus Vokalensemble den renommierten Bruno-Frey-Musikpreis. 2012 gehörte das Ensemble zu den ausgewählten Chören für das Weihnachtsliederprojekt des SWR und des Carus-Verlags.

Orpheus Vokalensemble was founded as a professional and international chamber choir in 2005 as part of Landesakademie Baden-Württemberg. The

choir worked together with many renowned choir masters such as Gunnar Eriksson, Gary Graden, Wolfgang Schäfer, Lone Larsen and Michael Alber. Amongst other artistic partners for various projects are Klavierduo Stenzl, Konrad Elser, Edita Gruberová, Sibylla Rubens, Ming Tsao, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg, Ars Antiqua Austria, Concerto Köln and many more. Numerous composers wrote works for the choir such as Bo Hansson, Knut Nystedt, Urmars Sisask, Gregor Hübner, Bo Holten, Jürgen Essl, Thomas Jennefelt, Hans Schanderl, Wolfram Buchenberg and Gunnar Eriksson. The choir performed at many festivals (Europäisches Musikfestival Stuttgart, Bodenseefestival, Internationaler Vokalherbst Kloster Malgarten, Festspielhaus Baden-Baden and many more) and recorded multiple radio programs for SWR. In 2011 Orpheus Vokalensemble was awarded the renowned Bruno-Frey-music price and in 2012 it participated at a Christmas carol project by SWR and Carus publishing.

Soloists

Seth Josel josel.sheerpluck.de

Der geborene New Yorker und jetzt Wahlberliner, studierte Gitarre an der Manhattan School of Music und an der Yale University. Zur Vertiefung seiner Studien erhielt er Stipendien der US-Regierung, ein Fulbright-Hays grant, und der Akademie Schloß Solitude in Stuttgart. Als Solist bespielte er bereits alle renommierten Konzertsäle der westlichen Welt und trat als Gast mit führenden Orchestern und Ensembles auf, wie zum Beispiel dem BBC Symphony Orchestra, dem RSB Berlin und vielen mehr. Unter seinen

Festivalsauftritten sind unter anderem Performances bei den Salzburger Festspielen, beim Ars Musica und bei den Donaueschinger Musiktagen. 1991-2000 war Seth Josel festes Mitglied der Musikfabrik NRW und im Jahr 2007 gründete er das E-Gitarrenquartett Catch. In den letzten Jahren arbeitete der Künstler mit dem KNM Berlin, dem Ensemble SurPlus aus Freiburg und mit der Basel Sinfonietta. Seth Josels enge Kollaborationen mit Komponisten führte zu Arbeiten mit Louis Andriessen, Gavin Bryars, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Tristan Murail, James Tenney und vielen mehr. In seiner akademischen Vortragstätigkeit war der Gitarrist in den letzten Jahren Gast an Institutionen wie der Yale University, Northwestern, MSM, CalArts, Musik Akademie Basel, Universität der Künste Berlin, und dem Sweelinck Konservatorium.

Seth Josel, originally from New York, now residing in Berlin, studied guitar the Manhattan School of Music and Yale University. He received a Fulbright-Hays grant from the United States government and an Artists Stipend from the Akademie Schloß Solitude, Stuttgart. As a soloist he has concertized all throughout the most important western concert halls and he has performed as a guest with leading orchestras and ensembles of Europe, including the BBC Symphony Orchestra, the RSB Berlin and many more. Seth Josel has appeared at several major European festivals including the Salzburg Festspiele, Ars Musica and Donaueschinger Musiktage. From 1991 till 2000 he was a permanent member of the Ensemble Musikfabrik NRW and in 2007 he was co-founder of the quartet Catch. In recent seasons he has been guesting regularly with KNM Berlin, Ensemble SurPlus of Freiburg as well as with the Basel Sinfonietta. Seth

Josel has collaborated and consulted closely with such composers as Louis Andriessen, Gavin Bryars, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Tristan Murail and James Tenney. In recent year Seth Josel has been a welcome guest on University and College campuses for his stimulating and diverse presentations regarding New Art Music. Among them are Yale, Northwestern, MSM, CalArts, Musik Akademie Basel, UdK Berlin, and the Sweelinck Konservatorium.

Daniel Kluge

Der Tenor Daniel Kluge, geboren in Buenos Aires, Argentinien, begann seine Ausbildung als Aurelius Sängerknabe in Calw. Ab 2004 studierte er an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Klaus Dieter Kern und erweiterte dann seine Fähigkeiten mit Meisterkursen bei Roman Trekel, Julia Varady und Dietrich Fischer-Dieskau sowie Meisterkurse für Liedgesang bei Markus Hadulla, Mitsuko Shirai und Hartmut Höll. Seit Beginn der Spielzeit 2010/11 ist er Ensemblemitglied der Oper Stuttgart wo er seitdem bei Gesangspartien wie Normanno (*Lucia di Lammermoor*), Remendado (*Carmen*), Flavio (*Norma*), Dr. Blind (*Die Fledermaus*) und in den Neuinszenierungen von *Der Schaum der Tage* und von *Nabucco* zu erleben war. In der Spielzeit 2013/14 wirkt Daniel Kluge in *Der Schaum der Tage* als Chick, in *Peter Pan* als *John Darling*, in *Ariadne auf Naxos* als Tanzmeister und in *Tosca* als Spoletta mit. Zudem singt er die Stimme eines jungen Seemanns in *Tristan und Isolde*.

Tenor Daniel Kluge, born in Buenos Aires, Argentina, began his musical education as a choir boy with the Aurelius Sängerknaben in Calw, Germany. Later on he

studied at Karlsruhe's University of Music and completed his education by attending to master classes held by Roman Trekel, Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau, Markus Hadulla, Mitsuko Shirai and Hartmut Höll. Since 2010/11 he is member of the ensemble of the state opera of Stuttgart and sang the following roles in many prestigious operas and plays: Normanno (*Lucia di Lammermoor*), Remendado (*Carmen*), Flavio (*Norma*), Dr. Blind (*Die Fledermaus*). Furthermore he participated in new stagings of *Der Schaum der Tage* and *Nabucco*. In 2013/14 he will participate as Chick in *Der Schaum der Tage* als, as John Darling in *Peter Pan*, as Tanzmeister in *Ariadne auf Naxos* an das Spoletta in *Tosca*. Additionally he sings in *Tristan und Isolde*.

Tajana Rai tajana-raj.com

Sie absolvierte ihr Studium an der Musikhochschule Würzburg bei Leandra Overmann, welches sie 2006 mit den Diplomen für Musikpädagogik sowie Konzertfach und Musiktheater abschloss. Bereits während des Studiums gastierte sie an der Staatsoper Hannover, u.a. als Lucio Cinna in W. A. Mozarts *Lucio Silla* und als Bradamante in G. F. Händels *Alcina*, eine Partie, mit der sie auch an der Komischen Oper Berlin gastierte. Anschließend wurde sie an der Staatsoper Stuttgart verpflichtet, deren festes Ensemblemitglied sie von der Spielzeit 2006/2007 an für fünf Jahre war. Dort konnte sich Tajana Raj u.a. als Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Olga in *Eugen Onegin*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Cherubino in *Le nozze di Figaro*, Idamante in *Idomeneo* sowie als Carmen profilieren. Sie arbeitete mit Regisseuren wie Peter Konwitschny, Calixto Bieito, Sebastian Nübling und mit Dirigenten wie Enrique Mazzola,

Konrad Junghänel, Manfred Honeck, Marc Soustrot, Michael Schönwandt, Andres Orozco Estrada und Patrick Fournillier. Gastengagements führten sie u.a. an die Komische Oper Berlin, an das Kroatische Nationaltheater Zagreb, das Nationaltheater Mannheim, das Theater Ulm, die Oper Leipzig, das Edingburgh Festival und zu den Salzburger Festspielen, wo sie die Titelpartie Judith in der gleichnamigen Produktion von Sebastian Nübling sang.

Tajana Raj studied at the Academy in Würzburg, Germany with Leandra Overmann and graduated in 2006 in singing, musical education and music theatre. During her studies she already participated on stage with roles such as Lucio Cinna in W. A. Mozart's *Lucio Silla* and as Bradamante in G. F. Händels *Alcina* at the operas in Hannover and Berlin. Following she worked as an ensemble member of Stuttgart's state opera beginning in 2006/2007. There she played numerous roles such as Hänsel in *Hänsel & Gretel*, Olga in *Eugen Onegin*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Cherubino in *Le nozze di Figaro*, Idamante in *Idomeneo* as well as Carmen. Over the years she came to work with directors such as Peter Konwitschny, Calixto Bieito and Sebastian Nübling and with many famous conductors, i.e. Enrique Mazzola, Konrad Junghänel, Manfred Honeck, Marc Soustrot, Michael Schönwandt, Andres Orozco Estrada and Patrick Fournillier. Tajana Raj performed as a guest at several international theatres, operas and festivals such as Komische Oper Berlin, Croatian National Theatre in Zagreb, Nationaltheater Mannheim, Theater Ulm, Oper Leipzig, Edingburgh Festival and at Salzburger Festspiele, where she sang the role of Judith in the production of the same name.

Hans Kremer

Hans Kremer studierte Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Der Regisseur Jürgen Flimm holte ihn im Jahre 1980 ans Schauspiel Köln. 1982 wurde er von der Zeitschrift „Theater heute“ als „Schauspieler des Jahres“ ausgezeichnet. Flimm folgend ging er ans Thalia Theater nach Hamburg und blieb dort fünfzehn Jahre. 1986 erhielt er für seine Titelrolle in *Peer Gynt* den „Boy-Gobert-Preis“. Im Anschluss war er von 2001 – 2009 Ensemble-Spieler unter Frank Baumbauer in den Münchner Kammerspielen, wo er sich bei Johan Simons seit 2012 wieder fest im Engagement befindet. Er arbeitete unter anderem mit den Regisseuren Ruth Berghaus, George Tabori, Robert Wilson, Alexander Lang, Joshi Oida, Andreas Kriegenburg, Luk Perceval, Jossi Wieler, Thomas Ostermeier und Johan Simons. Hans Kremer spielt immer wieder auch Rollen in Film- und Fernsehen, unter anderem mit Regisseuren wie Andreas Dresen, Margarethe von Trotta und Reinhard Hauff. Zusammen mit der Künstlerin und Lebenspartnerin Isabelle Krötsch gründete er in München das Künstlerkollektiv/Kunstsalon Freies.Feld, das sich zum Ziel gesetzt hat die Grundlagen für interdisziplinäre Projekte zu schaffen.

Hans Kremer studied acting at the Academy of Music and Theatre in Hannover. In 1980 he followed director Jürgen Flimm to work at Schauspiel Köln and in 1982 he was celebrated as „Actor of the Year“ by the magazine „Theater heute“. The next stop in Kremer's career was Thalia theatre in Hamburg where he worked for the following fifteen years. In 1986 he was awarded the „Boy-Gobert-Preis“ for the title role in *Peer Gynt*.

Later on, from 2001 up to 2009, he was a member of the ensemble of Münchner Kammerspiele under Frank Baumbauer, an ensemble he continued to play with since 2012. During his career he worked with many famous directors such as Ruth Berghaus, George Tabori, Robert Wilson, Alexander Lang, Joshi Oida, Andreas Kriegenburg, Luk Perceval, Jossi Wieler, Thomas Ostermeier and Johan Simons. Aside from his stage works Hans Kremer regularly performed for TV and film productions with directors such as Andreas Dresen, Margarethe von Trotta and Reinhard Hauff. Together with his partner and fellow artist Isabelle Krötsch he founded the artistic collective Freies.Feld with the goal to provide a viable basis for interdisciplinary art projects.

Claudio Otelli

Claudio Otelli studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und absolvierte ein fortführendes Masterstudium bei Aldo Danieli in Italien. Seine Laufbahn begann als Ensemblemitglied an der Wiener Staatsoper. Seit 1994 ist Claudio Otelli als freischaffender Sänger mit seinem umfassenden Repertoire an klassischen sowie zeitgenössischen Werken an vielen Bühnen Europas, der USA und Japans tätig. Er sang unter anderem an der Bayerischen Staatsoper, an La Scala in Mailand und am Stuttgarter Staatstheater. Durch seine künstlerische Präsenz an international renommierten Festspielschauplätzen wie dem Festival von Santa Fe und den Bregenzer Festspielen ergaben sich fruchtbare Zusammenarbeiten mit Größen des aktuellen Musikschaffens. Hierzu zählen unter anderem Peter Eötvös, Sylvain Cambreling und Christoph Marthaler. Zu Otellis großen Rollen

zählen seine Darstellungen von Il Conte in *Le Nozze di Figaro*, Wozzeck im gleichnamigen Stück, Scarpia in *Tosca* und Dr. Schön in *Lulu*.

Claudio Otelli studied at the University of Music and Performing Arts in Vienna and supplemented his education with a masters degree with Aldo Danieli in Italy. He started his career as ensemble singer at Vienna's State Opera. Since 1994 he is a freelance artist. Over the years he would sing at stage productions and concerts all over Europe, the USA and Japan with his broad repertoire consisting of classical works as well as contemporary compositions. Claudio Otelli sang amongst others at the Bavarian State Opera, La Scala in Milan and Stuttgart's State Theatre. His artistic presence at internationally renowned festivals such as the Festival of Santa Fe or Bregenzer Festspiele ensured him important collaborations with other artists such as Peter Eötvös, Sylvain Cambreling and Christoph Marthaler. Amongst Otellis most important roles are Il Conte in *Le Nozze di Figaro*, Wozzeck in *Wozzeck*, Scarpia in *Tosca* and Dr. Schön in *Lulu*.

Stefan Merki

Stefan Merki, geboren 1963 in der Schweiz, studierte das Schauspiel an der Hochschule der Künste Berlin. In seinem ersten Engagement war er am Schillertheater in Berlin und spielte dort unter anderem in Inszenierungen von Benno Besson, Hans Neuenfels und Katharina Thalbach. Er gastierte an der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, am Thalia Theater Hamburg und am Theater Aachen und ging 1996 ins Ensemble des Deutschen Schauspielhauses nach Hamburg. Seit 2001 gehört er zum Ensemble der

Münchner Kammerspiele. Neben seiner Bühnentätigkeit ist er in Radio, Film und Fernsehen aktiv.

Stefan Merki, born 1963 in Switzerland, studied acting at the Academy of the Arts in Berlin. His very first roles included performances of works by Benno Besson, Hans Neuenfels and Katharina Thalbach at Schillertheater in Berlin. Further on he was a guest actor at Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, at Thalia Theater Hamburg and following at Theater Aachen. In 1996 Stefan Merki became part of the ensemble of Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Since 2001 he is a member of Münchner Kammerspiele and works for the radio, television stations and film producers besides his stage career.

Ensemble Gageego!

Das schwedische Ensemble Gageego! wurde 1995 mit dem Ziel gegründet ein technisch versiertes Kollektiv zu schaffen, das, die Neue Musik erforschend, die Werke trotzdem verständlich präsentiert. Das Ensemble arbeitet regelmäßig mit schwedischen und internationalen Musikern und Komponisten wie Peter Eötvös, Heinz Karl Gruber, François-Xavier Roth und Pierre-André Valade zusammen und besuchte auf Konzertturneen bereits Russland, Dänemark und Österreich, wo es Gastensemble bei der „Langen Nacht der Neuen Klänge“ war. Des Weiteren kollaboriert Gageego! mit 30 weiteren Ensembles bei dem

EU-geförderten Projekt New:Aud um neue Kommunikationswege zwischen Publikum und Künstlern zu erforschen. Erst kürzlich nahm Gageego! Werke Jesper Nordins auf der Platte „Pendants“ auf und wurde dafür vom Magazin „Nutida Sound“ für die beste Klassik-Aufnahme 2013 nominiert. Seit einigen Jahren hat das Ensemble in Göteborgs Konzerthaus seine eigene Konzertserie.

The Swedish ensemble Gageego! was founded in 1995 in a quest to explore new musical forms, play music in a technically polished, highly artistic manner and present it understandable for everyone. The group works regularly with Swedish and international artists such as Peter Eötvös, Heinz Karl Gruber, François-Xavier Roth and Pierre-André Valade. In addition to concert performances in Sweden, the group has toured Russia, Denmark, and Austria where they were guest artists at the Vienna concert for the „Lange Nacht der Neuen Klänge“. Furthermore is Gageego! engaged in the New:Aud programme of the European Union, a project that focuses in developing new forms of artistic communication between performers and audiences. Gageego! collaborates with 30 other ensembles in reaching that goal. Most recently Gageego! recorded Jesper Nordins new works for the CD entitled „Pendants“ which was nominated for best contemporary recording 2013 by „Nutida Sound“ magazine. Since several years Gageego! performs a recurring concert series in their home city of Gothenburg.

KURTÁG'S GHOSTS

Bach · Bartók · Beethoven · Boulez
 Chopin · Haydn · Janáček · Ligeti
 Liszt · Machaut · Messiaen
 Mussorgsky · Purcell · Scarlatti
 Schubert · Schumann · Stockhausen

Marino Formenti

0012902KAI

MARK ANDRE

durch · ...zu... · ...in · ...als...ll

Trio Accanto
 ensemble recherche
 Shizuyo Oka
 EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

0012732KAI

FRIEDRICH CERHA

Bruchstück, geträumt
 Neun Bagatellen · Instants

Klangforum Wien
 Sylvain Cambreling
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel
 Zebra Trio

0013152KAI

GEORGES APERGHIS

Contretemps · SEESAW
 Parlando · Teeter-totter

Donatienne Michel-Dansac
 Uli Fussenegger
 Klangforum Wien
 Emilio Pomárico
 Sylvain Cambreling

0013222KAI

ENNO POPPE

Arbeit · Wespe · Trauben
 Schrank · Salz

ensemble mosaik
 Daniel Gloger
 Ernst Surberg

0013252KAI

BERNHARD GANDER

Monsters and Angels

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
 Arditti Quartet · ænm · Ruth Rosenfeld
 Krassimir Sterev · Anders Nyqvist
 Hsin-Huei Huang · Ensemble Resonanz
 Neue Vocalsolisten Stuttgart
 ORF Radio-Symphonieorchester Wien ...

0013272KAI

HUGUES DUFOURT

L'Afrique d'après Tiepolo
 L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

0013142KAI

LUCIA RONCHETTI

Drammaturgie

Neue Vocalsolisten Stuttgart
 Arditti Quartet
 Susanne Leitz-Lorey · Erik Borgir
 Hannah Weirich

0013232KAI

BERNHARD LANG

Die Sterne des Hungers
 Monodologie VII

Sabine Lutzenberger
 Klangforum Wien
 Sylvain Cambreling

0013092KAI

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
 All artist biographies at /
www.kairos-music.com

CD-Digipac by
 optimal media GmbH
 D-17207 Röbel/Müritz
www.optimal-media.com

© & P 2014 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS

