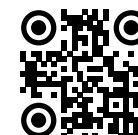




DARMSTÄDTER FERIENKURSE
19.7. — 2.8.2025

4	Editorial	74	Gespräch George Lewis & Kate Molleson
10	Kunsthalle: Situations Anushka Chkheidze, Jana Irmert, Nile Koetting, Nicole L'Huillier, Robert Lippok, Svetlana Maraš	80	Conversation George Lewis & Kate Molleson
42	Gespräch Quatuor Bozzini & No Hay Banda Moderation: Friedemann Dupelius	86	Gespräch Spatial Spheres: 3D-Audio Art Lab Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum & Lukas Nowok Moderation: Friedemann Dupelius
48	Conversation Quatuor Bozzini & No Hay Banda Moderation: Friedemann Dupelius	92	Conversation Spatial Spheres: 3D-Audio Art Lab Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum & Lukas Nowok Moderation: Friedemann Dupelius
54	Gespräch Maia Urstad & Peter Meanwell		
64	Conversation Maia Urstad & Peter Meanwell		

104	Portrait Der Komponist und Instrumentalist Tyshawn Sorey Von Gerardo Scheige	140	<i>PROGRAMM PROGRAM</i>
110	Portrait The Composer and Instrumentalist Tyshawn Sorey By Gerardo Scheige	182	<i>OPEN SPACE</i>
		186	<i>KURSE COURSES</i>
118	Gespräch Chaya Czernowin & Rebecca Saunders Moderation: Martina Seeber	190	<i>PREISE AWARDS</i>
126	Conversation Chaya Czernowin & Rebecca Saunders Moderation: Martina Seeber	206	<i>CREDITS</i>
		208	<i>IMPRESSUM IMPRINT</i>



Manchmal ist es schon erstaunlich: Man denkt über etwas nach – so wie ich gerade über das Editorial zu diesem Reader – und plötzlich fällt einem ein Buch in die Hände, das die eigenen Gedanken auf einen Begriff bringt. So ging es mir gerade mit dem Essayband *Verbundensein* von Kae Tempest*. Ich kannte das Buch vorher schon in Auszügen und erinnerte diesen bemerkenswerten und auch schonungslosen Text, als ich nach Monaten der Detailplanung auf einmal wieder aus der Vogelperspektive über die Darmstädter Ferienkurse 2025 nachdachte. „Verbundensein“ beschreibt Kae Tempest für künstlerische Praxen, die Rezeption von Kunst, aber auch ganz allgemein für unser alltägliches Leben nicht als Utopie, sondern als ernsthaften Versuch einer (Wieder-)Begegnung der Menschen mit sich selbst und untereinander. Ich fragte mich, wie Verbundensein zur leitenden Idee für alle Beteiligten bei den Ferienkursen 2025 werden könnte und wie ein solches Verbundensein zwischen so vielen unterschiedlichen Menschen in einer vergleichsweise kurzen Zeit an einem Ort hergestellt werden kann. Einer von Kae Tempests zentralen Sätzen dazu lautet:

„Ich kann Verbundensein nicht aus der Luft greifen oder erwarten, dass es mir in den Schoß fällt. Aber ich kann alles in meiner Macht Stehende tun, um ein einladendes Umfeld zu schaffen, sollte es sich einstellen.“ (S. 113)

Ein einladendes Umfeld schaffen, damit sich Verbundensein einstellen kann – das ist genau das, was wir für diese zwei Wochen in Darmstadt mit mehr als 400 jungen Menschen aus aller Welt, mit unseren internationalen Dozent:innen, den vielen Teammitgliedern und Gästen versuchen wollen. Dieses einladende Umfeld ist aber eben erst die Voraussetzung dafür, dass sich etwas wie Verbundensein einstellen kann. Ich denke darüber hinaus an eine Atmosphäre der gegenseitigen Unterstützung, des Helfens, des Zuhörens, des Aus-

tauschs, der Wertschätzung und des guten Dialogs. Eine Praxis vielleicht sogar, die dazu führt, dass Widerstände und Unvereinbarkeiten, Ressentiments und Unverständnis nicht nivelliert, sondern auf respektvolle und einander zugewandte Weise thematisiert werden können.

Ein so geführter Diskurs erscheint besonders erstrebenswert vor dem Hintergrund zunehmender Polarisierung, einer von Krieg und Krisenzuständen geprägten Welt, der Gefährdung von demokratischen Werten und gelenden Grundrechten, der Bedrohung von Kunst- und Wissenschaftsfreiheit oder auch eines erodierenden Einverständnisses über Formen des angemessenen öffentlichen Umgangs mit anderen. Wie kann sich Kunst in diesem durchaus bedrohlichen Klima verhalten und positionieren? Wenn zeitgenössische Kunst eine „Funktion“ hat, dann ist es doch vielleicht am ehesten die eines Spiegels, eines Seismografen oder eines Brennglases, aber eben auch die einer Brücke. Noch einmal Kae Tempest:

„Das Verbundensein ist keine Künstler:innen vorbehaltene Domäne, aber Kunst ist eine gute Möglichkeit, um zu verstehen, was uns jener andere Ort bringt, an dem unsere Gemeinsamkeiten beginnen.“ (S. 16)

Dieser „andere Ort“ kann sehr konkret verstanden werden – als Konzertsaal, Ausstellungshalle, Club, Theater –, aber eben auch bildlich als Raum der Begegnung, für die einzelne Person ebenso wie für das Kollektiv. Wir haben in den letzten Editionen der Darmstädter Ferienkurse sehr intensiv daran gearbeitet, Konstellationen zu schaffen, in denen die Reflexion über Formen von Zusammenarbeit, gemeinsamer künstlerischer Praxis und differenziertem Erleben ermöglicht wird – sowohl im Festival als auch im Akademieprogramm. Zusammenarbeit ist der spezifische Kern der Ferienkurs-Akademie – vermutlich auch Grund und

Anziehungspunkt zugleich für so viele junge Künstler:innen, die den Austausch suchen und nach Darmstadt kommen, um mit dieser Erfahrung weiterzugehen. So viele unterschiedliche Workshopformate wie in diesem Sommer haben wir noch nie angeboten. Das Teilen von Erfahrungen, Wissen und Visionen ist elementare Voraussetzung, um aus der Einzelperspektive zu einem größeren Bild zu gelangen – vielleicht sogar zu einem Gefühl des Verbundenseins. Die Akademie ist vorderhand natürlich ein ästhetischer Raum, aber sie ist eben in ganz besonderer Weise auch ein sozialer Raum.

Andere Rezeptionshaltungen abseits der gewohnten Konzertsituation stehen dazu in enger Beziehung. In etlichen Veranstaltungen des Festivals greifen installative und konzertante Elemente ineinander und ermöglichen den Besucher:innen, beim gemeinsamen Musikhören andere Perspektiven im Raum einzunehmen.

Mark Andre (Orangerie), Anushka Chkheidze, Jana Irmert, Nile Koetting, Nicole L’Huillier, Robert Lippok und Svetlana Maras (Kunsthalle), Arne Gieshoff (Winkelbunker), Rebecca Saunders (Justus-Liebig-Haus) und Maia Urstad (Designhaus) gehen in ihrer Arbeit mit Räumen sehr unterschiedlich vor, manchmal expliziter, aufgeladener, dann wiederum verhaltener, weniger bestimmt – immer aber wird der Raum zu einer Art Instrument, das die Komposition wesentlich mitbestimmt. Der Titel von Arne Gieshoffs neuer Arbeit könnte dabei stellvertretend für die situativen Raum-Musik-Stücke stehen: *music for a concrete structure*.

Das Festival-Programm mit mehr als 60 öffentlichen Veranstaltungen eröffnet einen Blick auf sehr unterschiedliche Gegenwart, wofür stellvertretend Namen wie Marcos Balter, Huihui Cheng, Ann Cleare, Chaya Czernowin, Steven

Daverson, Aaron Holloway-Nahum, Yaz Lancaster, Cassandra Miller, Luxa M. Schüttler, Kelley Sheehan, Corie Rose Soumah und Kari Watson stehen, die alle für diese Festival-Edition neue Werke vorbereitet haben.

Von ganzem Herzen danke ich allen Künstler:innen, Dozent:innen und besonders allen Mitarbeiter:innen, die seit vielen Monaten an der Vorbereitung der Ferienkurse arbeiten. Ohne die Unterstützung vieler Menschen und Institutionen ließe sich eine so komplexe Struktur wie die Darmstädter Ferienkurse nicht alle zwei Jahre umsetzen. Dazu tragen auch ganz maßgeblich die Fördereinrichtungen bei, die uns finanzielle Ressourcen bereitstellen – allen voran die Wissenschaftsstadt Darmstadt, der Kulturfonds Frankfurt Rhein-Main und die Kulturstiftung des Bundes, aber ebenso alle weiteren Förderer (siehe Seite 206).

Die Präsentation zeitgenössischer Kunst, also auch zeitgenössischer Musik, birgt immer ein Risiko, eine gewisse Fallhöhe, aber eines ist, so Kae Tempest, sicher:

„Die ganze Zeit entstehen großartige Werke. Du findest sie oft überraschend, glaube nur ja nie, dass sie nicht für dich sind.“ (S. 126)

In diesem Sinne wünschen wir unseren Besucher:innen und Teilnehmer:innen eine anregende Lektüre dieses Readers und hoffentlich viele überraschende Erlebnisse bei den Darmstädter Ferienkursen 2025.

Thomas Schäfer
für das Team der
Darmstädter Ferienkurse

*Kae Tempest: *Verbundensein*. Aus dem Englischen von Conny Lösch. Suhrkamp Verlag: Berlin 2021. Die englische Originalausgabe erschien 2020 unter dem Titel *On Connection* bei Faber & Faber Limited, London.

Sometimes it's amazing: you're thinking about something – like I am right now about the editorial for this reader – and a book suddenly jumps out at you that sums up your thoughts perfectly. This happened to me with Kae Tempest's essay collection *On Connection**. I was already familiar with excerpts from the book and – after months of detailed planning – remembered this remarkable and unforgiving text whilst once again taking a birds-eye view of the 2025 Darmstadt Summer Course. Kae Tempest describes “connectedness” in artistic practices, in the reception of art, but also more generally in our everyday lives, not as a utopia, but as a serious attempt at a (re)encounter between people with themselves and each other. I wondered how connectedness could become the guiding idea for everyone involved in the 2025 Summer Course and how such connectedness could be established between so many different people in a comparatively short time in one place. One of Kae Tempest's central statements on this is:

“When I am numb, how can I make myself connected? I can't. But I can try to create an environment that is welcoming for connection if it should turn up.” (p. 64)

Creating an inviting environment that welcomes a sense of connection—that is precisely what we wish to achieve during these two weeks in Darmstadt with more than 400 young people from around the world, our international tutors, the many team members and guests. However, this inviting environment is merely a prerequisite for something like a sense of connection to develop. I am already thinking about an atmosphere of mutual support, helping, listening, exchange, appreciation and good dialogue. Perhaps even a practice that leads to resistance and incompatibilities, resentment and misunderstanding not being swept

under the rug, but instead addressed in a respectful and open manner.

Such discourse seems particularly worthy of pursuit against the backdrop of increasing polarisation, a world marked by war and crisis, the endangering of democratic values and fundamental rights, threats to freedom of art and science and an eroding consensus on appropriate forms of public interaction with others. How can art behave and position itself in this decidedly threatening climate? If contemporary art has a “function”, then perhaps it is most akin to that of a mirror, a seismograph, or a magnifying glass, but certainly also that of a bridge. Once again, Kae Tempest:

“Connection is not the sole domain of artists, but art is a good way of understanding the fruit of that other place where commonality begins.” (p. 10)

This “other place” can be understood quite concretely—as a concert or exhibition hall, club, theater – but also figuratively as a meeting space, for individuals as well as for the collective. In recent editions of the Darmstadt Summer Course, we have worked very intensively to create constellations that enable reflection on collaboration forms, joint artistic practice and differentiated experiences—both in the festival and in the academy program. Collaboration is at the heart of the Summer Course Academy. This experience is probably the reason why so many young artists come to Darmstadt, looking to exchange ideas. We have never offered so many differing workshop formats as this summer. Sharing experiences, knowledge and visions are elementary prerequisites for expanding one's individual perspective to a larger picture – perhaps even to a sense of connectedness. The academy is, of course, primarily an aesthetic space, but it is also a particularly unique social space.

This closely relates to other ways of experiencing music outside the usual concert setting. In a lot of festival events, installation and concert elements intertwine, letting visitors explore different perspectives in the space while listening to music together.

Mark Andre (Orangerie), Anushka Chkhaidze, Jana Irmert, Nile Koetting, Nicole L'Huillier, Robert Lippok and Svetlana Maraš (Kunsthalle), Arne Gieshoff (Winkelbunker), Rebecca Saunders (Justus-Liebig-Haus) and Maia Urstad (Designhaus) approach their spatial work very differently, sometimes more explicit, more charged, then again more restrained, less certain. But the space always becomes a kind of instrument that plays a significant role in determining the composition. The title of Arne Gieshoff's new work could perhaps represent these situational space-music pieces: *music for a concrete structure*.

The festival program, featuring more than 60 public events, offers a glimpse into very different contemporary realities, represented by names such as Marcos Balter, Huihui Cheng, Ann Cleare, Chaya Czernowin, Steven Daverson, Aaron Holloway-Nahum, Yaz Lancaster, Cassandra Miller, Luxa M. Schüttler, Kelley Sheehan, Corie Rose Soumah and Kari Watson. All have prepared new works for the festival edition this year.

I would like to express my heartfelt thanks to all the artists, tutors and especially, all the staff who have been working on the Summer Course preparation for many months. Without the support of many people and institutions, it would not be possible to organize such a complex structure as the Darmstadt Summer Courses every two years.

Funding organizations providing us with financial resources also make a significant contribution – above all, the Wissenschaftstadt Darmstadt, the Kulturfonds Frankfurt RheinMain and the Kulturstiftung des Bundes, but also, all other sponsors (see page 206).

The presentation of contemporary art and therefore also contemporary music, always entails risk, a degree of free-fall; but Kae Tempest believes one thing is certain:

“There is great work being made all the time. Find it where you find it.” (p. 67)

With this in mind, we wish our visitors and participants a stimulating read and – hopefully – many surprising experiences at the Darmstadt Summer Course in 2025.

Thomas Schäfer
for the Darmstadt
Summer Course Team

(Translation: Liz Hirst)

*Kae Tempest: *On Connection*,
London: Faber & Faber Limited 2020.

“Performance has changed so much. It’s almost impossible to talk about performance anymore. That word means something different from what it used to. There must be a better word, we could say ‘situation’. I make a situation. The actual situation is what’s going on in the space we’re in. And the situation involves everybody there, and there is a blend when everybody starts participating.”

„Performance hat sich ziemlich verändert. Es ist fast unmöglich, noch über Performance zu sprechen. Das Wort bedeutet etwas anderes als früher. Es muss ein besseres Wort geben, man könnte ‚Situation‘ sagen. Ich schaffe eine Situation. Die eigentliche Situation ist das, was in dem Raum passiert, in dem wir uns befinden. Und die Situation schließt alle Anwesenden ein, es kommt zu einer Verschmelzung, wenn jede:r ein Teil davon wird.“



Von links nach rechts / From left to right:
Rudyard Schmidt, Anushka Chkheidze, Svetlana Maraš, Jana Irmert,
Robert Lippok, Nicole L'Huillier, Nile Koetting
© IMD/Kristof Lemp

RAUM ALS PARTITUR

Robert Lippok über die Ausstellung
Situations: Kunsthalle

Die Ausstellung in der Kunsthalle Darmstadt versteht sich als räumlich-kompositorisches Gefüge, das den traditionellen Begriff der Gruppenausstellung zugunsten einer kollektiven Dramaturgie verschiebt. Klang wird hier nicht als isoliertes künstlerisches Medium behandelt, sondern als relationales, raumkonstituierendes Element.

Ausgehend von der akustischen Offenheit der Architektur wird die Kunsthalle selbst als Partitur begriffen: als ein System von Interferenzen, Reflexionen und Übergängen. Die eingeladenen Künstler:innen – Anushka Chkheidze, Jana Irmert, Nile Koetting, Nicole L'Huillier, Svetlana Maraš und Robert Lippok – entwickeln ihre Arbeiten entlang dieser raumzeitlichen Bedingungen. Die einzelnen Positionen bleiben erkennbar, fügen sich jedoch zugleich in ein dynamisches, durchlässiges Klangkontinuum ein.

Zentrale Strategien sind räumlich mobile Klangquellen, skulpturale Elemente, performative Eingriffe und prozesshafte Strukturen. Durch die permanente akustische Durchdringung entsteht eine Form der „situativen Komposition“, bei der räumliche Nähe, zeitliche Überlagerung und klangliche Resonanz zu primären Gestaltungsmitteln werden.

Die Ausstellung bleibt über den Zeitraum der Ferienkurse hinaus als wandelbare Klangarchitektur bestehen – als ein akustisches Milieu, das sich nicht abschließen, sondern nur betreten lässt.

SPACE AS SCORE

Robert Lippok on the exhibition
Situations: Kunsthalle

The exhibition at the Kunsthalle Darmstadt sees itself as a spatial-compositional structure that shifts the traditional concept of a group exhibition toward a collective dramaturgy. Sound is not treated here as an isolated artistic medium, but as a relational, space-constituting element.

Based on the acoustic openness of the architecture, the Kunsthalle itself is conceived as a score: as a system of interferences, reflections and transitions. The invited artists – Anushka Chkheidze, Jana Irmert, Nile Koetting, Nicole L'Huillier, Svetlana Maraš and Robert Lippok – develop their works along these spatio-temporal conditions. The individual positions remain recognizable, but at the same time fit into a dynamic, permeable sound continuum.

Central strategies are spatially mobile sound sources, sculptural elements, performative interventions and processual structures. The permanent acoustic interpenetration creates a form of “situational composition” in which spatial proximity, temporal overlay and sonic resonance become the primary artistic tools.

The exhibition will continue to exist beyond the period of the Summer Course as a mutable sound architecture – as an acoustic milieu that cannot be completed, but can only be entered.

19.7. – 30.8.
SITUATIONS: KUNSTHALLE

Künstler:innen / Artists:
Anushka Chkheidze
Jana Irmert
Nile Koetting
Nicole L'Huillier
Robert Lippok
Svetlana Maraš

Künstlerische Leitung / Artistic Direction
Robert Lippok

Kurator / Curator
Carsten Seiffarth

Technische Leitung / Technical Direction
Rudyard Schmidt

Koordination / Coordination
Markus Steffens

Gefördert durch die
Kulturstiftung des Bundes
Funded by the
German Federal Cultural Foundation



Anushka Chkheidze, Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

Als du das erste Mal in die Darmstädter Kunsthalle kamst: Welchen Klang hast du dir dort vorgestellt?

ANUSHKA CHKHEIDZE Ich wusste von Anfang an, dass ich die menschliche Stimme verwenden würde, weil ich sie in diesem Raum am besten wahrnehmen konnte.

Kann man Klang ausstellen?

AC Für mich ist Klang immer von Imagination und Visualisierung begleitet. Klang kann also ausgestellt werden, es ist nur eine viel individuellere Wahrnehmung, denn es kommt ganz auf die Vorstellungskraft an.

Wann hast du angefangen, mit Klang zu arbeiten?

AC Schon seit meinen Anfängen in der Musik interessierte ich mich für Live-Aufnahmen, besonders aus der Natur. Ich wollte das Geräusch von Wasser, Bäumen und der Umwelt im Allgemeinen in meinen Kompositionen hören und kann diesen Prozess nicht in einzelne Phasen unterteilen.

In welcher Beziehung stehen deine installativen/skulpturalen Arbeiten zu deinen Live-Performances?

AC Meine Installationen sind immer nah an meiner Musik und dem Klang, den ich suche. Für mich sind Installationen eine Gelegenheit, meine eigenen Ideen aus der Ferne, objektiv und leidenschaftslos zu hören, ohne dazuzugehören. Das macht mir Freude, denn ich höre mir meine Live-Performances und veröffentlichte Musik nicht an. Im Grunde sind diese beiden Dinge sehr unterschiedlich, denn die Musik, die ich schreibe und bei Live-Performances spiele, ist sehr abstrakt, weniger konzeptuell und empfänglicher für schnelle Empfindungen. Die einzige Verbindung ist, dass die musikalischen Muster in beiden Fällen noch vertraut sind.

ANUSHKA CHKHEIDZE

When you first came into the Darmstadt Kunsthalle: which sound did you imagine there?

AC I felt like everything was happening in one long, belated delay. I knew from the beginning that I would use the human voice because that was the best way for me to perceive it in this space.

Can sound be exhibited?

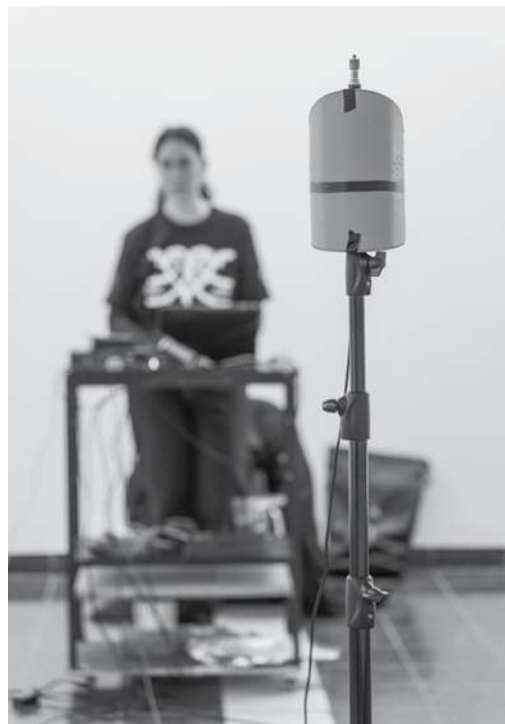
AC For me, sound is always accompanied by imagination and visualization. So sound can be exhibited, it just becomes a much more individual perception because the story depends entirely on imagination.

When did you start working with sound?

AC From the very first days when I started working on music, I was interested in live recordings, the way nature plays in music. I wanted to hear the sound of water, trees and the environment in general in compositions. I can't break this process down into periods.

In which way do your installative/sculptural works relate to your live performances?

AC My installations are always close to my music and the sound I'm looking for. For me, installations are an opportunity to listen to my own ideas from a distance, objectively and dispassionately, without belonging. This gives me pleasure, because I don't listen to my live performances and released music. Basically, these two things are different because the music I write and play during live performance is very abstract, less conceptual and more susceptible to quick sensations. The only relation is that the musical patterns are still familiar in both cases.



© IMD/Kristof Lemp



Anushka Chkheidze (l), Robert Lippok (r)
Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

ROBERT LIPPOK

Als du das erste Mal in die Kunsthalle kamst: Welchen Klang hast du dir dort vorgestellt?

ROBERT LIPPOK Als ich das erste Mal die Kunsthalle Darmstadt betrat, hatte ich keine bestimmte Klangvorstellung – vielmehr eine akustische Erwartung, eine Leerstelle, die sich erst beim Gehen, Atmen und Hören zu füllen beginnt. Besonders interessant ist das Zusammenspiel von Klangquelle und Nachhall zwischen dem großen Saal und dem durch zwei Flügeltüren verbundenen Erweiterungsbau.

Kann man Klang ausstellen?

RL Klang ist Schwingung, Bewegung, ein Moment im Raum, er lässt sich ausstellen: nicht als Ding, sondern als Erfahrung, die zwischen Raum, Zeit und Zuhörendem entsteht.

Eine Klangausstellung ist immer auch eine Ausstellung des Hörens. Sie macht nicht nur Klänge zugänglich, sondern schafft Bedingungen, unter denen Klang wahrnehmbar, spürbar, erfahrbar wird. Raum, Zeit, Architektur, Körper – all das wird Teil der Komposition.

Das Hören selbst wird zur zentralen Geste. Die Besucherin wird nicht nur Zuschauerin, sondern Hörende in einem akustisch choreografierten Raum. Klang entsteht im Zusammenspiel: zwischen dem, was erklingt, und dem, wie es gehört wird.

In diesem Sinne ist das Ausstellen von Klang kein bloßes Präsentieren, sondern ein Ermöglichen: eine Einladung, sich in ein Verhältnis zum Klingen zu setzen – und zum eigenen Hören.

When you first came into the Darmstadt Kunsthalle: which sound did you imagine there?

RL When I entered the Kunsthalle Darmstadt for the first time, I had no particular idea of the sound – rather an acoustic expectation, a void that only begins to fill as you walk, breathe and listen. The interplay of sound source and reverberation between the large hall and the extension, which is connected by two double doors, is particularly interesting.

Can sound be exhibited?

RL Sound is vibration, movement, a moment in space, it can be exhibited: not as a thing, but as an experience that arises between space, time and the listener.

A sound exhibition is always also an exhibition of listening. It not only makes sounds accessible, but also creates conditions under which sound can be perceived, felt and experienced. Space, time, architecture, body – all of these become part of the composition.

Listening itself becomes the central gesture. The visitor becomes not just a spectator, but a listener in an acoustically choreographed space. Sound is created through interaction: between what is heard and how it is heard.

In this sense, the exhibition of sound is not merely a presentation, but a facilitation: an invitation to enter into a relationship with the sound – and with one's own hearing.



© Robert Lippok



Jana Irmert, Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

JANA IRMERT

Situations: Kunsthalle

Als du das erste Mal in die Kunsthalle kamst: Welchen Klang hast du dir dort vorgestellt?

JANA IRMERT Das erste Mal waren wir im Hochsommer in der Kunsthalle, und es war sehr heiß und stickig im Gebäude, und alle Geräusche von innen und außen wirkten durch die spezielle Akustik sehr verstärkt. Ich habe direkt von Wind fantasiert, einen Klang habe ich mir dabei nicht vorgestellt. Wind selbst hat ja keinen Klang, wenn er sich nicht an Oberflächen brechen kann. Also habe ich mir eigentlich Stille vorgestellt.

In welchem Verhältnis steht deine installative/skulpturale Arbeit zu deinen Live-Performances?

JI Ich habe in den letzten Jahren sehr wenig installativ gearbeitet, deswegen ist der Prozess schon ein anderer und neu für diese Arbeit. Besonders ist vor allem, dass hier der Raum/die Kunsthalle vorgibt, was und wie viel klanglich funktioniert. Da bin ich bei meinen Live-Performances komplett unabhängig, weil ich sie nicht für einen speziellen Raum entwickle. Die Überschneidung ist, dass ich in beiden Bereichen mit aufgenommenen Klängen/Field Recordings arbeite.



© Jana Irmert

Situations: Kunsthalle

When you came to the Kunsthalle for the first time, what sound did you imagine there?

Jl The first time we were in the Kunsthalle was at the height of summer and it was very hot and stuffy in the building, and all the sounds from inside and outside seemed very amplified by the special acoustics. I fantasized directly about wind, but I didn't imagine a sound. Wind itself has no sound if it can't break on surfaces. So I was actually imagining silence.

What is the relationship between your installation/sculptural work and your live performances?

Jl I have done very little installation work in recent years, so the process is different and new for this work. What's special here is that the space/the Kunsthalle dictates what and how much works in terms of sound. I am completely independent in my live performances because I don't develop them for a specific space. In both areas I work with recorded sounds/field recordings.



Nicole L'Huillier, Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

NICOLE L'HUILLIER

Kann man Klang ausstellen?

NICOLE L'HUILLIER Mehr als ausgestellt: Ich würde sagen, dass Klang bewohnt und geteilt wird. Klang aktiviert Beziehungen und baut Räume auf. Ich stelle mir meine Arbeit gern vor als Energien, die Membranen in unseren Räumen, Körpern und Köpfen aktivieren. Und diese kraftvolle Mehrdimensionalität ist eine Eigenschaft des Klangs. Klang ist in gewisser Weise eine unauflösliche Einheit; Schallschwingungen aktivieren uns materiell und affektiv in transduktiver Weise. Klang kann gleichzeitig ein Schutzraum, eine Erinnerung, ein unmittelbares Ereignis, ein Verbindungselement und eine Zeitmaschine sein.

Wann hast du angefangen, mit Klang zu arbeiten?

NL Meine Beziehung zu Klang begann schon als Kind, mit neun Jahren, als ich anfang, Schlagzeug zu spielen und Rhythmen und Schwingungsmembranen als meine Sprache entdeckte. Ich lernte das beim Spielen mit meinen Brüdern und Freunden, beim Jammen, nicht in der Schule. So wurde es zu einer sehr spielerischen und intuitiven Sprache, Dinge mit anderen zu tun, zu einer Beziehungssprache und der Proberaum zu einem Ort des Lernens in einer kollektiven Begegnung, indem wir einander zuhören, um eine gemeinsame Sprache, einen gemeinsamen Code zu finden. Das wurde für mich zu einer sehr grundsätzlichen Herangehensweise für alles, was ich mache. Später, in meinen Teenagerjahren, begann ich, viel über Elektronik und Schaltkreise zu lernen, indem ich Plattenspieler und alte Rekorder reparierte, sodass ich meine eigenen Synthesizer bauen und andere Klangsprachen ausprobieren konnte, die mich wiederum zu anderen Experimenten und

geräuschartigen Abenteuern außerhalb des Musikproberaums führten. Dann studierte ich Architektur und lernte etwas über räumliche Komposition und Akustik. Das wurde zu einem ganz neuen Werkzeugkasten für mein Denken. Mit diesen und vielen weiteren Erfahrungen setzte ich meine Studien mit dem Ziel fort, meine eigene Sprache zu finden, indem ich mich in weitere komplexe und spielerische Experimente vertiefte. Ich setzte viele klanglich-räumliche Erkundungen fort, die dann als Kunstwerke, Kompositionen und Klang-/Hörapparate realisiert wurden.

Du bist ausgebildete Architektin. Inwieweit beeinflusst das deine künstlerische Praxis und insbesondere deine Arbeit mit Klang?

NL Ich denke, dass alles, was ich mache, Architektur ist. Letztendlich bedeutet Architektur für mich, Situationen zu schaffen, in denen Dinge (Objekte / Einheiten / Körper / Essenzen / Agenten) in Beziehung zueinander stehen. Meine wichtigste Materialität sind Klänge, sind Vibrationen. Ich arbeite also mit der Konstruktion und Erforschung von Schwingungsarchitekturen und Klangräumen. Im Architekturstudium habe ich auch viel über Akustik gelernt, die in meiner Arbeit eine große Rolle spielt, aber nicht die zentrale. Ich interessiere mich viel mehr für das Potenzial von Klängen und Schwingungen als Konstruktionsmaterial für Situationen, Räume, Kollektive und Imaginationen.

Can sound be exhibited?

NL More than exhibited, I would say that sound is inhabited and shared. Sound activates relationships and builds up spaces. I like to think of my work as energies that activate membranes in our spaces, bodies and minds. And this powerful multidimensionality is a characteristic of sound. Sound, in a way, is an indissoluble entity; sonic vibrations activate us materially and affectively in transductive ways. Sound can be simultaneously a shelter, a memory, a direct event, a connector and a time-machine.

When did you start working with sound?

NL My relationship to sound started when I was a kid, at nine years old, I started playing drums and came to learn about rhythms and vibrational membranes as my language. I learned this by playing with my brothers and friends, by jamming, not in school, so it came to be a very playful and intuitive language of doing things with others, a relational language and the rehearsal room as a place for learning in a collective encounter, by listening to each other so we can find a common language a common code. This became for me a very foundational way of doing things that still defines me and everything I do. Later in my teenage years, I started to learn a lot about electronics and circuits by fixing turntables and old recorders, which led me to be able to build my own synths and play further into other sorts of sonic languages that carry me to other experiments and noisy adventures outside of the music rehearsal room. Then I went to study architecture and learned about spatial composition and acoustics, which became a full new set of tools to think with. With these and

many more experiences, I continued to graduate school with the objective of finding my own language by diving really deep into further complex and playful experiments. I carried on many sonic-spatial explorations and what then found their lives as artworks, compositions and sounding/listening apparatuses.

You are a trained architect. How much does your background in architecture inform your artistic practice and especially your work with sound?

NL I think that everything that I do is architecture. In the end, architecture for me is to create situations where things (objects / entities / bodies / essences / agents) are in relation. My main materiality are sounds, are vibrations. So I work by constructing and exploring vibrational architectures and sonic spaces. In architecture school, I learned a lot about acoustics also, which plays a big role in my work, but not the central one. I am much more interested in the capacity of sounds and vibrations as construction materials for situations, spaces, collectivities and imaginaries.



Nile Koetting, Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

NILE KOETTING

Situations: Kunsthalle

Als du das erste Mal in die Darmstädter Kunsthalle kamst: Welchen Klang hast du dir dort vorgestellt?

NILE KOETTING Ich habe mich an eine Seite des Ausstellungsraums gesetzt und angefangen, über Klänge nachzudenken. Ich stellte mir Geräusche vor, die in der Vergangenheit hier gewesen waren – Geräusche von Menschen bei Eröffnungen, Videokunstaussstellungen, Performances, Schritte von Zuschauern, die durch eine minimalistische Konzeptkunstaussstellung gingen. All diese Momente fühlen sich in diesem zeitgenössischen White-Cube-Raum ausgebleicht an. Ich habe über dieses Nicht-Raum-Gefühl eines Kunstmuseums nachgedacht, und gleichzeitig darüber, was es akustisch bewirkt.

Du hast dir das Archiv der Darmstädter Ferienkurse vorgenommen – was hast du gesehen?

NK Am Morgen bin ich mit dem Bus zum IMD-Archiv gefahren. Die Archivarin hat mich freundlicherweise eingelassen. In dem aufgeräumten, gut organisierten Archivraum nahm ich einen Ordner mit der Aufschrift „Musik des 20. Jahrhunderts“ in japanischer Sprache in die Hand – über eine Satellitenveranstaltung der Darmstädter Ferienkurse, die Anfang der 90er Jahre in Japan stattfand. Darin befanden sich Zeitungsausschnitte, Hotelbroschüren, Kopien von Faxschreiben für einen Dinnerplan mit niedlichen Hasenillustrationen. In dieser Mappe war die pure Begeisterung eingefroren.

Und dann gab es eine ganze Wand mit Ordnern – aus verschiedenen Jahren, verschiedenen Orten, verschiedenen Zeiten, verschiedenen Menschen. Es fühlte sich fast so an, als würde man ein Familienfotoalbum betreten – etwas, das eine Mutter vielleicht ordnet, manchmal öffnet, aber meistens für zwei oder drei Jahre im Regal stehen lässt. So viele Ordner zu sehen, hat mich begeistert – wie all diese Zeitstapel durch den Akt des Spielens und Hörens von Klängen, von Musik, von Komposition und dem Austausch musikalischer Ideen miteinander verbunden sind.

Situations: Kunsthalle

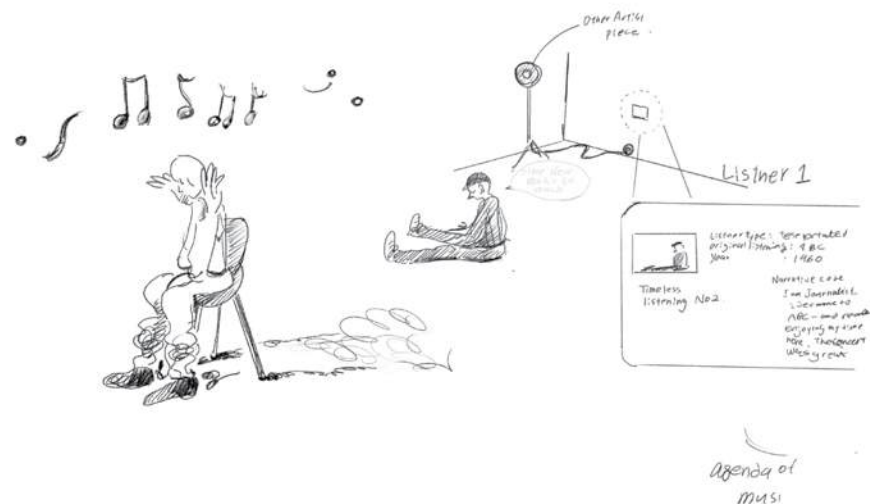
When you first came into the Darmstadt Kunsthalle: which sound did you imagine there?

NK I set myself to one side of the exhibition space and started thinking about sound. I imagined sounds that had been here in the past – sounds of people at openings, video art exhibitions, performances, footsteps of audiences walking through a minimal conceptual art show. All those moments feel bleached out in this contemporary white-cube space. I've been thinking about that non-space feeling of an art museum, and at the same time, what it does acoustically.

You looked into the Darmstadt Summer Course archive – what did you see?

NK In the morning, I hopped on a bus and arrived at the IMD archive. The archivist kindly let me in. In the tidy, well-organized archive room, I picked a folder labeled 'Music of the 20th Century' in Japanese – about a Darmstadt satellite event held in Japan in the early '90s. Inside were magazine clippings, hotel brochures, copies of fax letters for a dinner plan with cute bunny illustrations. There was a pure excitement frozen in that folder.

And then there was a whole wall of folders – from different years, different places, different times, different people. It felt almost like entering a family photo album – something a mom might organize, sometimes opened, but mostly left to sit on a bookshelf for another two or three years. Seeing so many folders made me excited – how all those piles of time are connected through the act of playing and listening to sound, to music, to composition and the exchange of musical ideas.



© Nile Koetting



Svetlana Maraš, Kunsthalle Darmstadt, 2025
© IMD/Kristof Lemp

SVETLANA MARAŠ

Als du das erste Mal in die Darmstädter Kunsthalle kamst: Welchen Klang hast du dir dort vorgestellt?

SVETLANA MARAŠ Im Allgemeinen inspirieren mich architektonische Räume und deren Akustik musikalisch nicht, aber ich war sehr inspiriert von der sozialen Situation, mit der Gruppe zu arbeiten und zu überlegen, welche Klänge sie in den Raum bringen könnten. Dann wurde der Raum (Kunsthalle) interessant! Er fühlte sich spielerisch und vielfältig an und wurde durch diese möglichen musikalischen Ideen bereichert. Das Konzept für mein Stück wurde eigentlich durch etwas ausgelöst, das Anushka in einer unserer Brainstorming-Sitzungen sagte, also denke ich, es ging mehr um die beteiligten Personen als um den Raum...

Kann man Klang ausstellen?

SM Die Beantwortung dieser Frage wäre sehr einfach und unkompliziert, wenn sie etwas anders formuliert worden wäre – zum Beispiel: Kann Musik ausgestellt werden?

Ich glaube, dass in der heutigen Kultur ein übertriebener Fokus auf Begriffe wie „Klang“ und „Hören“ gelegt wird. Beides macht es schwierig, sich Musik als etwas außerhalb des traditionellen Rahmens, der sich auf die Rezeption konzentriert, vorzustellen. Die Möglichkeit, dass Musik einen Ausstellungsraum einnimmt, sich bewegt, nur eine Idee ist, über die wir sprechen, oder etwas, das wir spielen, ohne dass es gehört werden muss, sind einige sehr natürliche Instanzen von Musik. Es kommt darauf an, wie wir die musikalische Form und Struktur verstehen, und nicht auf das Format, durch das sie ausgedrückt wird.

Wenn wir dem Klang keine solche Priorität einräumen, können wir Musik leicht ausstellen, vielleicht sogar essen oder jemandem schenken.

In welcher Beziehung stehen deine installativen/skulpturalen Arbeiten zu deinen Live-Performances?

SM Diese konkrete Installation steht in direktem Zusammenhang mit Ideen, die ich in meinem aktuellen Live-Set zu erforschen begann. Es geht um erschwingliche (wenn auch nicht billige), kommerzielle Musiktechnologie und die Freisetzung ihres verrückten kreativen Potenzials mit der Idee des „ultimativen Patchings“ – das wäre eine Möglichkeit für Geräte, über verschiedene, sich austauschende Signale (MIDI, CV, Audio) zu kommunizieren und daraus ein Ökosystem aufzubauen. In meinem Live-Set suche ich nach Ausdrucksmöglichkeiten, die durch das Spielen auf den Geräten genutzt werden können, und im Fall dieser Installation geht es eher darum, eine „Supermaschine“ zu bauen, die selbst spielbar und in gewisser Weise generativ, aber auch sehr primitiv ist. Zwei Dinge spiegeln sich sowohl in meiner aktuellen Live-Performance als auch in dieser Installation wider: Spielbarkeit und Verspieltheit. Und das ist mein Blick auf Technologie.

When you first came into the Darmstadt Kunsthalle: which sound did you imagine there?

SM In general, architectural spaces and acoustics of them don't inspire me musically, but I was quite a lot inspired by the social situation of working with the group and thinking what sounds they might bring to the room. Then the room (Kunsthalle) became interesting! It felt playful and diverse and enriched with these possible musical ideas. The concept for my piece was actually sparked by something that Anushka said in one of our brainstorming sessions, so I guess it was more about the people than the space...

Can sound be exhibited?

SM To answer this question would have been very easy and straightforward if it had been formulated slightly differently – for example: can music be exhibited?

I think that in today's culture there is an exaggerated focus on concepts such as "sound" and "listening". Both of these make it seem difficult to envision music as anything outside of the traditional framework that's centred on reception. The possibility of music to occupy exhibition space, to move around, to be only an idea that we talk about, or the thing we play without necessity to be heard, are some very natural instances of music. It comes down to how we understand musical form and structure rather than on the format through which this is expressed.

If we don't give such priority to sound, we can easily exhibit music, maybe we can even eat it or give it to someone as a present.

In which way do your installative/sculptural works relate to your live performances?

SM This concrete installation is directly connected to ideas that I started exploring in my current live set. It concerns with affordable (if not cheap), commercial music technology and unlocking of its crazy creative potential with the idea of "ultimate patching" – that would be a possibility of devices to communicate via different interchanging signals (MIDI, CV, audio) and building out of this an ecosystem. In my live set, I look for expressive possibilities that can be employed by playing on the equipment, and in the case of this installation, it's more about building a "super-machine", that's self-playable and generative in some way, but also very primitive. Two things reflect in both my current live performance and this installation, and they are: playability and playfulness. And these are my views on technology.





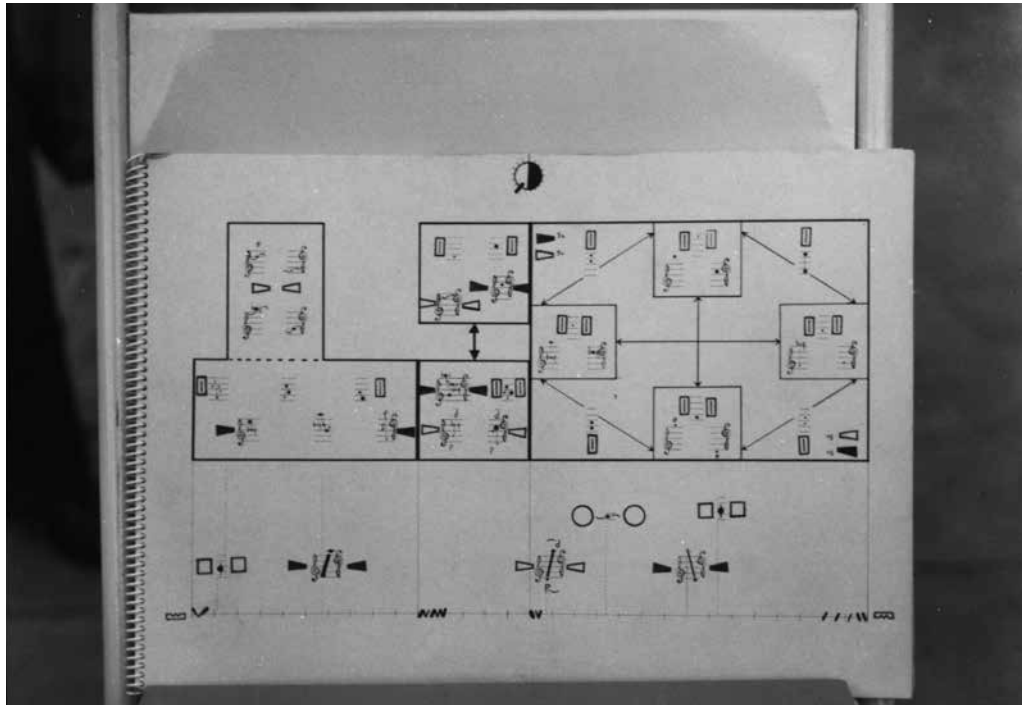


Foto einer Partiturseite von / Photo of a score page of *Musik für ein Haus*
 © Seppo Heikinheimo

„Wir betrachten einen Raum
 als Instrument, wie eine Geige,
 mit ganz spezifischen Raum-
 eigenschaften.“

“We regard a space as an instrument,
 like a violin, with very specific
 spatial characteristics.”

„Die Idee ist, dass in jedem Raum zu bestimmten festgelegten Zeiten eine andere Komposition gespielt wird, mehrere im Verlaufe des Abends, und dass all diese Kompositionen untereinander Verbindung haben.

[...]

Aus dieser ganzen Situation wird Ihnen deutlich, dass es sich nicht um ein Konzert handelt, überhaupt nicht um eine Konzertsituation. Denken Sie daran, dass Konzerte für eine ganz andere Gesellschaft im 19. Jahrhundert entstanden sind.

Die gibt es nicht mehr, diese Gesellschaft. Sondern die Menschen sind sehr frei in dieser *Musik für ein Haus*.

Im ganzen Haus gehen sie herum, jeder sucht sich seine eigene Hörperspektive.

Er kann, wenn es ihn danach verlangt, ohne Weiteres in einen anderen Raum gehen, ohne dass er das Gefühl hat, er stört jemanden.

Die Leute sitzen nicht mehr in Reih und Glied, wie das im Konzertsaal der Fall ist.

Die ganze auch zum Teil künstliche Atmosphäre des Noblen und des Feierlichen, die ja längst nicht mehr mit Sinn erfüllt wird, fällt fort.“

“The idea is that a different composition is played in each room at certain fixed times, several over the course of the evening, and that all these compositions are connected to each other.

[...]

This whole situation makes it clear to you that this is not a concert, not a concert situation at all. Remember that concerts were created for a completely different society in the 19th century. That society no longer exists.

Instead, people are very free in this *Musik für ein Haus* (Music for a House). They walk around the whole house, everyone looks for their own listening perspective. If they feel like it, they can easily go into another room without feeling like they are disturbing anyone. People no longer sit in rows, as is the case in a concert hall.

The whole partly artificial atmosphere of nobility and solemnity, which has long since ceased to be filled with meaning, falls away.”



Musik für ein Haus
Darmstadt, 1968
© IMD/Pit Ludwig



Quatuor Bozzini in einer Probe mit Sarah Davachi
Quatuor Bozzini rehearsing with Sarah Davachi
© Rachel Topham

Zwei der aufregendsten kanadischen Ensembles, beide aus Montréal, gastieren bei den Darmstädter Ferienkursen 2025. Das Quatuor Bozzini gibt es seit 25 Jahren und hat jüngere Musiker:innen wie die Drei von No Hay Banda beeinflusst. Mit Friedemann Dupelius sprachen sie über Schwerelosigkeit, Humor und darüber, wie man sich in der zeitgenössischen Musikszene Kanadas durchsetzen kann.

Moderation: Friedemann Dupelius

Wie ist die Beziehung zwischen euren beiden Ensembles?

DANIEL AÑEZ (NO HAY BANDA, KLAVIER) Wir haben Clemens [Merkel] 2009 kennengelernt. Er hatte gute Kenntnisse über Lateinamerika, wo ich herkomme, und über die dortige Komponist:innen-Szene. Wir haben uns gut verstanden und sind in Kontakt geblieben. Ich bewundere das Quatuor Bozzini sehr. Ich finde, es hat eine sehr klare Stimme. Ich liebe ihre Programme, kaufe ihre Alben und besuche ihre Konzerte. Ich bin ein Fan.

GENEVIÈVE LIBOIRON (NO HAY BANDA, VIOLINE) Sie haben mich über ihr Mentoring-Programm „Performer’s Kitchen“ erreicht. Vor etwa zwölf Jahren habe ich mit Clemens ein Duett gespielt. Dann wurden wir Freunde.

ISABELLE BOZZINI (QUATUOR BOZZINI, CELLO) Wir haben im Laufe der Jahre mit allen drei Mitgliedern von No Hay Banda gespielt. Wir sahen sie vor etwa zehn Jahren auftauchen, sie hatten eine sehr starke Vorstellung von ihrem Programm, was sie tun und wer sie sind.

Das Quatuor Bozzini wurde im Jahr 2000 gegründet. Wenn es eine

Inspiration für No Hay Banda war – wer hat euch damals inspiriert?

IB Wir haben immer gesagt, dass wir weder das Arditti Quartet noch das Kronos Quartet sein wollen.

CLEMENS MERKEL (QUATUOR BOZZINI, VIOLINE) Ich sehe es nicht als Abgrenzung von beiden, sondern eher als einen Raum dazwischen. Wir sehen uns nicht in der Tradition von Haydn, Beethoven, Schönberg, Rihm. Als Quartett kommen wir aus einer anderen Welt – viel mehr aus einem barocken oder sogar vorbarocken Klangideal, aus einem vokalen Klang.

IB Unsere Frage war stets: Welche Figuren interessieren uns? Am Anfang haben wir etwas Kagel, Cage und Feldman gespielt. Wir haben oft recht bekannte Komponisten gespielt, deren Quartette selten aufgeführt wurden: Gerald Barry, Christian Wolff – wir haben seine *String Quartet Exercises out of Songs* 1974 uraufgeführt – oder James Tenney, dessen *Koan* wir so oft gespielt haben, aber sonst niemanden. Wir hatten den Plan, unser Repertoire zu finden, aber es war nicht klar, dass es so reichhaltig sein würde. Sehr früh

GESPRÄCH QUATUOR BOZZINI & NO HAY BANDA

entdeckten wir auch den Schweizer Komponisten Jürg Frey. Und wir begannen, Beziehungen zu kanadischen Komponist:innen wie Simon Martin, Ana Sokolović und Cassandra Miller aufzubauen.

Wie können wir uns die kanadische zeitgenössische Musikszene vorstellen? Gibt es eine bestimmte Mentalität oder einen „Vibe“?

NOAM BIERSTONE (NO HAY BANDA, SCHLAGZEUG)

Kanada ist so groß und vielfältig. Ich kann nur für Québec und Montréal sprechen, die schon immer Städte mit vielen Veranstaltungsorten und künstlerischen Aktivitäten in allen Bereichen waren. Es gibt eine Menge experimenteller Underground-Veranstaltungen. Außerdem war es dort lange Zeit sehr günstig, verglichen mit dem Rest Kanadas oder den USA, und die Leute sind aus diesen Gründen hierher gezogen.

GL Aber die Dinge ändern sich. Es wird teurer, aber es ist immer noch viel günstiger als Toronto oder Vancouver. Künstler:innen brauchen Raum, um zu arbeiten und zu proben – und das können sie sich in Montréal für gewöhnlich leisten. Es gibt eine Menge Projekte, die parallel laufen. Und ich habe das Gefühl, dass Montréal sowohl eine Theaterstadt als auch eine Stadt der Rock- und Indie-Musik ist.

NB Ich habe oft gedacht: No Hay Banda kann nur in Montréal existieren. Wir könnten nicht nach Toronto oder Halifax ziehen und so bleiben, wie wir sind. Wir wurden aus der Gemeinschaft in Montréal geboren. Wir werden zwar von Dingen beeinflusst, die anderswo in der Welt passieren, aber unser Fokus ist ziemlich lokal.

IB Wir haben weniger Infrastruktur und weniger Reihen in Kanada, keine Festivalgeschichte wie diejenige der Donaueschinger Musiktage – aber in gewisser Weise macht es mehr Spaß, weil man mehr Freiheit hat. Man schafft, was man will. Und man wird nicht von diesen drei Festivals, die es gibt, angeheuert, sondern man muss sein eigenes Programm erstellen und es selbst produzieren.

CM Kanada hat etwa 40 Millionen Einwohner:innen, ist aber geografisch das zweitgrößte Land der Welt. Von Montréal nach Vancouver sind es 5.000 km, das ist die gleiche Entfernung wie nach Europa. Wenn wir ein Konzert in Kanada spielen wollen, können wir es in Montréal, Québec City, Toronto und Vancouver spielen. Und dazwischen liegen noch einige andere Städte: Winnipeg, Edmonton, Calgary und Ottawa, die Hauptstadt. In jeder Stadt gibt es ein bis drei Musikveranstalter:innen, von denen sich einige mit zeitgenössischer Musik beschäftigen, aber oft nicht ausschließlich. Aber die Idee, eine Tournee wie in Mitteleuropa zu machen, funktioniert hier nicht. Die Kosten einer Tournee sind immens.

IB Und wir können nicht einfach in die USA einreisen, die Situation an der Grenze ist so schrecklich. Seit 2001 ist das Verfahren zur Beantragung eines Visums länger, komplizierter und teurer geworden. Wir fahren einmal im Jahr dorthin.

Eure Ensembles veranstalten auch ihre eigenen Konzertreihen. Gibt es in Kanada viel DIY-Geist? Und wie sieht es mit der Finanzierung aus?

NB Natürlich werden wir von der Regierung gefördert, daher ist es schwer, uns als DIY zu bezeichnen. Aber wenn wir über Einflüsse und Gemeinschaften sprechen, ist es das, was Montréal zu

einem so besonderen Ort macht. Ich denke, DIY ist der Geist und der Ansatz der Künstler:innen, mit denen wir gerne zusammenarbeiten. Zur Finanzierung: Sie war gut, und wir hatten größtenteils Glück damit. Aber nichts ist für die nächsten Jahre garantiert, vor allem nicht nach den jüngsten Wahlen.

GL Seit der Corona-Pandemie geht es auch ziemlich bergab. Die Künstler:innen gehen auf die Straße und beschweren sich über den Mangel an finanziellen Mitteln.

CM Dieses Fördersystem ist auch der Grund, warum wir von Anfang an viel Eigenwerbung und Veranstaltungen gemacht haben. Da es nur sehr wenige Förderer gibt, werden die Künstler:innen und Ensembles selbst zu Förderern.

DA Wer in Kanada eine Kunstorganisation gründen möchte, hat mehrere Möglichkeiten, zum Beispiel eine Gesellschaft, ein Unternehmen oder eine Genossenschaft zu werden. Die meisten Organisationen machen am Ende den gleichen Schritt und gründen eine gemeinnützige Organisation – wie wir. Das ist der Weg, um institutionelle Förderung vom kanadischen Staat zu erhalten. Auch Komponist:innen können eine NPO [Non-Profit-Organisation] gründen. Die Dinge sind in Kanada so gestaltet, dass man diesen Weg gehen kann.

IB Das ist in Europa anders, wo für gewöhnlich ein Festival mit einer künstlerischen Leitung Konzerte produziert. Hier sind die Ensembles selbst Produzent:innen und Moderator:innen. Aber die Finanzierung ist nicht so gut, es ist schwierig, Honorare für Komponist:innen und Interpret:innen zu zahlen. In letzter Zeit haben sich die Dinge verbessert, aber wenn wir Aufträge ver-

geben, dann meist in Zusammenarbeit mit anderen Veranstaltern, Festivals oder sogar Komponist:innen.

Was charakterisiert die kanadische Szene in Bezug auf Musik und Ästhetik? Gibt es eine bestimmte Tradition, auf die ihr euch beruft?

NB Der Kanon der klassischen Musik ist offensichtlich nicht so stark wie in Westeuropa. Er hat weniger Gewicht, wodurch andere Dinge entstehen können. In Montréal und Québec können wir uns viel stärker von der Improvisations-, Tanz-, Theater- oder Performance-Szene beeinflussen lassen.

DA Es gab eine Zeit, in der man von klassisch ausgebildeten Musiker:innen erwartete, die Populärkultur zu ignorieren, auch hier. Aber dieser Typus verschwindet langsam. Es ist in Ordnung, über Dinge Bescheid zu wissen, die nicht akademisch anerkannt sind. Die hiesigen Komponist:innen wissen um das Experimentelle im Punk und im Metal, im Hip-Hop und in der Elektronik. Es macht Sinn, dass die Populärkultur, die in den USA produziert und von dort in den Rest der Welt exportiert wurde, viel mehr in das einfließt, was hier in Nordamerika passiert. Neben klassischen Institutionen wie Orchestern hat Europa im 19. Jahrhundert auch populäre Musikmodelle exportiert. All dies hatte auch einen starken Einfluss auf Amerika.

GL Ich würde gerne Humor hinzufügen. Ich glaube, das ist ein großer Teil der Kunst in Québec. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber es hat etwas mit Humor und Leichtigkeit zu tun. Die Leute zahlen, um Komiker:innen zu sehen, sie zahlen, um den ganzen Abend zu lachen.

IB Ja, hier gibt es weniger Schwere und mehr Raum, um auf eigene Weise innovativ zu sein. Manchmal denke ich sogar, dass man bestimmte Dinge weniger kritisch betrachtet. Wir haben Leute gesehen, die verrückte Sounds entdeckt haben und ich dachte: Aber das hat schon Lachenmann gemacht – denk nicht, dass du es erfunden hast! Und junge Komponist:innen in Kanada, zumindest vor 20 Jahren, konnten sich einbilden, die ersten zu sein, einen solchen Klang erfunden zu haben, weil er hier noch nicht gespielt wurde.

DA Apropos Tradition: Es gibt definitiv viele Einflüsse aus der akusmatischen französischen Welt in Québec. Francis Dhomont hat viel an der Universität von Montréal gemacht. Robert Normandeau, einer seiner Schüler, erlangte Weltruhm, ebenso wie viele andere Komponist:innen dieser Art elektroakustischer Musik. Und auch das Festival für elektronische Musik MUTEK ist in Montréal entstanden.

IB Montréal war lange Zeit sehr französisch orientiert. Es gab franko-kanadische Komponist:innen, die in Paris studierten und aus der Messiaen-Schule kamen.

DA In Toronto wurden Mitte des 20. Jahrhunderts viele Institutionen zur Förderung zeitgenössischer Musik geschaffen. Die Canadian League of Composers wurde hier gegründet. Später gab es viele Einflüsse aus den USA, von John Cage bis zu Leuten wie David Rosenboom, der eingestellt wurde, um die Musikabteilung der York University zu gründen. Dort interessierte man sich auch für nordindische Musik, für Stockhausen oder für den Minimalismus. Aber das hat Montréal viel weniger beeinflusst. In Vancouver findet man

beispielsweise ein ganz anderes Ökosystem vor.

IB In Westkanada hat Rudolf Komorous als Lehrer viele Komponist:innen beeinflusst – einer von ihnen ist Christopher Butterfield, der wiederum Cassandra Miller unterrichtet hat und so weiter.

DA Es ist also schwierig, von einer großen kanadischen Sache zu sprechen. Es sind eher die Traditionen der verschiedenen Städte.

CM Ich denke, der kulturelle Hintergrund der Komponist:innen, wo und in welcher Gesellschaft sie aufgewachsen sind, hat einen gewissen Einfluss auf die Musik. Kanada ist ein eher ruhiges und friedliches Land, und das spiegelt sich auch in der Musik wider, die hier entsteht.

Vielleicht spiegelt sich das in der Musik wider, die ihr nach Darmstadt mitbringt. Könnt ihr uns mehr darüber erzählen?

CM Wir haben bereits Jürg Frey erwähnt. Er war Teil meiner Abkehr von der typischen europäischen Avantgarde-Musik hin zu einer anderen Ästhetik, die ähnlich herausfordernd und radikaler ist. In den 1990er Jahren galten er und seine Gruppe Wandelweiser als eine Art religiöser Sekte, sie waren kulturelle Outlaws. Wir werden sein 4. Streichquartett spielen. Es ist sein erster Auftritt in Darmstadt überhaupt.

IB Es ist eine langfristige Beziehung zu ihm. Hier in Kanada haben wir eine ähnliche Beziehung zu Linda Catlin Smith, deren Stück *Reverie* wir nach Darmstadt bringen werden. Auch Linda gehörte lange Zeit nicht zu den

am meisten akzeptierten Komponist:innen. Wir haben ihre Musik von Anfang an geliebt. Inzwischen hat sie viele junge Komponist:innen und Interpret:innen für sich gewonnen. Und dann ist da noch Ann Cleare, eine interessante irische Komponistin, die wir schon lange auf dem Radar haben.

CM Dieses Projekt wurde von Patrick Stadler an uns herangetragen. Wir werden ihr *Meridians II* für zwei Saxophone und Streichquartett uraufführen. Und es wird eine weitere Uraufführung von der bereits erwähnten Cassandra Miller geben.

DA Wir haben die kanadische Komponistin Sarah Davachi gebeten, ein Stück für uns zu schreiben. Es ist eine 70-minütige Komposition mit dem Titel *Three Unisons for Four Voices* geworden. Ich werde darin Ondes Martenot spielen.

Stücke wie die von Jürg Frey oder Sarah Davachi arbeiten mit langsamen Entwicklungen über einen längeren Zeitraum. Das scheint mir typisch für viele nordamerikanische Kompositionen zu sein. Was macht das für euch so interessant? Was erfordert es beim Spielen?

NB Sehr viel Ausdauer, sei es in der Halteposition oder im Atem.

DA Selbst wenn ich fünf Minuten lang eine Taste drücke, tut mein Arm weh. Aber weil es so wenige Bewegungen beinhaltet, ist das Hörerlebnis als Interpret einfach großartig. Ich habe wirklich jedes Mal, wenn ich das Stück spiele, eine großartige Zeit beim Zuhören, das ist sehr lohnend.

GL Für mich, die schlechte Schultern hat, ist es körperlich schwer,

70 Minuten nahezu ohne Pause durchzuhalten. Aber zu sehen, wie sehr sich die Musiker:innen darauf einlassen, ist ein Teil der Schönheit der Aufführung. Es ist sehr berührend und trägt viel zum emotionalen Erlebnis bei.

NB Auf der anderen Seite haben wir *Il Teatro Rosso* von Steven Kazuo Takasugi, das ebenfalls körperlich anstrengend ist, aber ein ganz anderes Spektrum abdeckt. Jede Note ist so kurz, wie wir sie spielen können. Wir sind ständig in Bewegung, zucken, frieren ein, springen und schneiden Grimassen. Ursprünglich haben wir mit dem Filmmacher Huei Lin einen Film gedreht, ohne zu wissen, ob wir ihn jemals aufführen könnten, wegen der Corona-Pandemie. Steven sah die typischen Theater in Montréal mit ihren roten Samtsitzen, und sie sprachen ihn sehr an. Wir hatten nette Unterhaltungen über Nostalgie, Kitsch und Karaoke. Von da an haben sich die Dinge einfach weiterentwickelt.

QUATUOR BOZZINI

22.7. BOZZINI
24.7. ZERO GRAVITY

NO HAY BANDA

20.7. IL TEATRO ROSSO (I)
21.7. IL TEATRO ROSSO (II)
21.7. THREE UNISONS



Steven Kazuo Takasugi in Il Teatro Rosso
© Huei Lin

Two of Canada's most exciting ensembles, both from the Montréal scene, will be performing at the Darmstadt Summer Course 2025. The Quatuor Bozzini has been around for 25 years and has influenced younger musicians like the three from No Hay Banda. They talked to Friedemann Dupelius about weightlessness, humour and how to make it on your own in Canada's contemporary music scene.

Moderation: Friedemann Dupelius

What is the relationship between your two ensembles?

DANIEL AÑEZ (NO HAY BANDA, PIANO) We met Clemens [Merkel] in 2009. He had a good knowledge of Latin America, where I come from, and of composition there. We clicked and stayed in touch. I admire Quatuor Bozzini a lot. I think they have a very clear voice. I love their programming, buy their albums and go to their concerts. I'm a fan.

GENEVIÈVE LIBOIRON (NO HAY BANDA, VIOLIN) They reached me via their mentoring program "Performer's Kitchen". I played a duet with Clemens about twelve years ago. Then we became friends.

ISABELLE BOZZINI (QUATUOR BOZZINI, CELLO) We've actually played with all three members of No Hay Banda over the years. We saw them coming up around ten years ago, they had a very strong idea of their program, what they do and who they are.

The Quatuor Bozzini was founded in 2000. If you were an inspiration for No Hay Banda – who inspired you back then?

IB We've always said that we don't want to be Arditti or Kronos Quartet.

CLEMENS MERKEL (QUATUOR BOZZINI, VIOLIN) I don't see it as a negative between the two, but rather as a space in between. We don't see ourselves in the tradition of Haydn, Beethoven, Schönberg, Rihm. As a quartet, we come from a different world – much more from a baroque or even pre-baroque sound ideal, a vocal sound.

IB Our question was always: which figures do interest us? In the beginning, we played some Kagel, Cage and Feldman. We often played quite well known composers whose quartets were rarely played: Gerald Barry, Christian Wolff – we premiered his *String Quartet Exercises out of Songs* in 1974 – or James Tenney, whose *Koan* we played so often, but no one else. We had the plan to find our repertoire, but it wasn't clear that it would be so rich. Very early on, we also discovered the Swiss composer Jürg Frey. And we started to build relationships with Canadian composers, such as Simon Martin, Ana Sokolović and Cassandra Miller.

CONVERSATION QUATUOR BOZZINI & NO HAY BANDA

*How can we imagine the Canadian contemporary music scene?
Is there a certain mentality or “vibe”?*

NOAM BIERSTONE (NO HAY BANDA, PERCUSSION) Canada is so vast and varied. I can only speak for Québec and Montréal, which have always been cities with many venues and artistic activities in all areas. There are a lot of experimental underground events. It was also very cheap for a long time, compared to the rest of Canada or the US, so people moved here for those reasons.

GL But things are changing. It's getting more expensive, but it's still way cheaper than Toronto or Vancouver. Artists need space to create, to rehearse – usually they can afford that in Montréal. There's a lot of projects going on at the same time. And I feel it's such a theater city and also a rock and indie music city.

NB I often thought, No Hay Banda can only exist in Montréal. We couldn't move to Toronto or Halifax and stay the same. We were born out of the community in Montréal. Yes, we are influenced by things happening elsewhere in the world, but our focus is pretty local.

IB We have less infrastructure and fewer series in Canada, no history of festivals like Donaueschingen – but in a way it's more fun, because you have more freedom. You create as you go. And you don't have to be hired by these three festivals that exist, you have to create your own program and produce it yourself.

CM Canada has around 40 million inhabitants, but it's geographically the second largest country in the world. It's 5,000 km from Montréal to Vancouver, that's the same distance as to Europe. If we want to play a concert

in Canada, we can play it in Montréal, in Québec City, Toronto and Vancouver. And in between are some other cities: Winnipeg, Edmonton, Calgary and Ottawa, the capital. Every city has one to three music promoters, some of them involved in contemporary music, but often not exclusively. But the idea of doing a tour like in Central Europe doesn't work here. The costs of touring are immense.

IB And we can't enter the USA easily, it's such a terrible border. Since 2001, the visa application process has become longer, more complicated and more expensive. We go there once a year.

Your ensembles also run their own concert series. Is there a lot of DIY spirit in Canada? And what about funding?

NB Obviously we have governmental funding, so it's hard to call us DIY. But when we talk about influences and communities, that's what makes Montréal such a special place. I think DIY is the spirit and the approach of the artists we like to work with. On funding: It has been good and for the most part, we have been fortunate with it. But nothing is guaranteed for the next few years, especially after the recent elections.

GL Things have also gone pretty much downhill since the pandemic. Artists are taking to the streets and complaining about the lack of funding.

CM This funding system is also why we have been doing a lot of self-promotion and events from the start. Since there are very few promoters, artists and ensembles themselves become promoters.

DA If you want to set up an arts organization in Canada, you have several

options: for example, you can become a society, a corporation or a co-operative. Most organisations end up taking the same step and found a nonprofit organisation – like us. This is the way to obtain institutional funding from the Canadian state. Solo composers can also set up an NPO [nonprofit organization]. Things are modeled in Canada in such a way that you can take this path.

IB It's different in Europe, where normally a festival with an artistic director produces your concerts. Here, we ensembles are our producers and presenters. But the funding is not that much, it's hard to pay fees for composers and performers. Things have improved recently, but when we commission it's usually in collaboration with other promoters, festivals or even the composers themselves.

What characterizes the Canadian scene in terms of music and aesthetics? Is there a certain tradition that you refer to?

NB The canon of classical music is obviously not as strong as in Western Europe. There's less weight, which allows other things to emerge. In Montréal and Québec, we can be much more influenced by the improv, dance, theater or performance scene.

DA There was a time when a classically trained musician was expected to ignore popular culture, even here. But that type is slowly disappearing. It's okay to know about things that are not academically approved. Composers here know about the experimental in punk and in metal, in hip-hop and in electronics. It makes sense that the popular culture that has been produced in the US and exported from there to the rest of

the world would permeate a lot more what happens here in North America. In addition to classical institutions like orchestras, Europe also exported popular music models during the 19th century. All of this also had a strong influence on America.

GL I would like to add humor. I feel that's a big part of Québec's art. I don't know what is about it, but there's something to do with humor and lightness. People pay to see humorists, they pay to laugh all evening.

IB Yes, there is less weight here and more room to innovate in your own manner. Sometimes I even think it's too less of a critical look at certain things. We've seen people discovering crazy sounds and I thought: But Lachenmann already did this – don't think you invented it! And a young composer in Canada, at least 20 years ago, could imagine that he was the first one to invent such a sound, because it hadn't been played here yet.

DA Speaking of tradition: there are definitely many influences from the acousmatic French world in Québec. Francis Dhomont did a lot at the University of Montréal. Robert Normandeau, one of his students, acquired world fame, as did many other composers of this type of electro-acoustic music. And the electronic music festival MUTEK is also Montréal born.

IB Montréal was very French orientated for a long time. There were French-Canadian composers who studied in Paris and came from the Messiaen school.

DA In Toronto, many institutions to support contemporary music were created in the middle of the 20th century.

The Canadian League of Composers was founded here. Later, there were many influences from the US, from John Cage to people such as David Rosenboom, who was hired to found the Music Department of York University. People there were also interested in North Indian music, in Stockhausen or in minimalism. But that affected Montréal much less. In Vancouver, you find a completely different ecosystem.

IB In Western Canada, Rudolf Komorous has influenced many composers as a teacher – one of them is Christopher Butterfield, who in turn taught Cassandra Miller and so on.

DA So it's difficult to talk about one big Canadian thing. It's more the traditions of the different cities.

CM I think the cultural background of composers, where and in what society they grew up, has some influence on the music. Canada is a rather calm and peaceful country, so a lot of the music that is created here reflects that.

Perhaps this is reflected in the music you are bringing to Darmstadt. Can you tell us more about it?

CM We've already mentioned Jürg Frey. He was part of my shift from typical European avant-garde music to some other aesthetics that are similarly challenging and more radical. In the 1990s, he and his group Wandelweiser were considered something of a religious sect, they were cultural outlaws. We will play his *4th string quartet*. It's his first ever performance in Darmstadt.

IB It's a long-term relationship with him. Here in Canada we have a similar thing with Linda Catlin

Smith, whose piece *Reverie* we will bring to Darmstadt. Linda wasn't one of the most accepted composers for a long time either. We loved her music from the beginning. In the meantime, she has won over a lot of young composers and performers. And there's Ann Cleare, an interesting Irish composer who has been on our radar for a long time.

CM This project was brought to us by Patrick Stadler. We will premiere her *Meridians II* for two saxophones and string quartet. And there will be a world premiere by the aforementioned Cassandra Miller.

DA We asked the Canadian composer Sarah Davachi to write a piece for us. It turned out to be a 70-minute composition titled *Three Unisons for Four Voices*. I'll be playing ondes Martenot in it.

Pieces such as by Jürg Frey or Sarah Davachi work with slow developments over a longer period of time. This seems to me to be typical of many Northern American compositions. What makes this so interesting to you? What does it require when playing?

NB Lots of endurance, whether in the holding position or the breath.

DA Even pressing a key for five minutes hurts my arm. But because it involves so few movements, the listening experience as a performer is just magnificent. I really have a great time listening to the piece every time I play it, it's very rewarding.

GL For me, who has bad shoulders, it's physically hard to keep it for 70 minutes almost without breaks. But seeing the musicians so into it, is part of the beauty of the performance. It's very

touching and adds a lot to the emotional experience.

NB On the other bill, we have Steven Kazuo Takasugi's *Il Teatro Rosso* which is also physically demanding, but on the complete other spectrum. Every note is as short as we can play it. We're constantly moving, twitching, freezing, jumping and doing faces. We initially made a movie with filmmaker Huei Lin, not knowing if we could ever perform it because there was Covid. Steven saw the typical Montréal theaters with their red velvet seats and they spoke a lot to his interests. We had nice conversations about nostalgia, kitsch and karaoke. Things just evolved from there.

QUATUOR BOZZINI

22.7. BOZZINI
24.7. ZERO GRAVITY

NO HAY BANDA

20.7. IL TEATRO ROSSO (I)
21.7. IL TEATRO ROSSO (II)
21.7. THREE UNISONS

QSK

Can you hear me
between your signals?

I can hear you
between my signals

Können Sie mich zwischen Ihren Zeichen hören?

Ich kann Sie zwischen meinen Zeichen hören.



© Thor Brødreskift



Maia Urstad
© Eva Matsigkou

Maia Urstad und ich trinken an einem strahlenden Maitag Kaffee in ihrem Atelier, das Teil eines Kulturkomplexes in einer umgebauten Sardinenfabrik in der norwegischen Stadt Bergen ist, wo sie lebt. Mit Blick auf das Wasser dringen Möwengeräusche durch das offene Fenster. Der kompakte Raum, in dem sie in den letzten 25 Jahren gearbeitet hat, wirkt abgenutzt, alles ist an seinem Platz, nicht schick, aber genau das, was sie braucht. Professionelle Studiomonitore neben nackten Lautsprechermembranen auf selbstgebauten Halterungen, eine davon hängt von der Decke direkt über dem Platz, an dem sie sitzt und den Ton bearbeitet. Eine Yogamatte ist unter einem Schrank versteckt, eine kleine Kochplatte zum Kaffee kochen. Es erinnert mich an norwegische Hütten älteren Stils in den Bergen, oft netzunabhängig, mit gerade genug Platz und Gegenständen, die wegen ihres Nutzens zusammengebaut wurden und mit der Zeit ihre eigene Ästhetik entwickeln. Und dann sind da noch die Radios. Oben auf den Schränken, in den Ecken: tragbare japanische Geräte aus den 1980er Jahren, ältere abgerundete norwegische Geräte, Radios mit den Namen von Weltstädten auf dem Ziffernblatt, kleine Sender, Handfunkgeräte.

Maia Urstad ist eine wegweisende norwegische Klangkünstlerin, die seit den 1980er Jahren weltweit mit Installationen, Ausstellungen und Performances arbeitet. Sie ist Teil von Carl Michael von Hausswolffs Klangkunst-Supergruppe Freq out und war Mitbegründerin der Lydgalleriet in Bergen. Ihre Werke zeichnen sich durch eine unglaubliche Liebe zum Detail in ihren kompliziert gewebten Klangwelten aus. Wie bei einem schönen Kleidungsstück spürt man erst beim Anziehen, wie exquisit es gemacht ist, und erst dann merkt man, wie sorgfältig alle kleinen Details bedacht und ausgearbeitet wurden. In diesen Klangwelten hat das Radio im Laufe der Jahre eine fast allgegenwärtige Rolle gespielt, entweder als Objekt oder als Klangquelle. Eine kurze Bildersuche und man findet buchstäblich Wände aus Radios, Maia mit einem Radio am Meer kauend, schwebende Wellen aus Radios, Maia, die ein Radio stimmt. War das Radio schon immer Teil ihres Lebens, frage ich mich?

MAIA URSTAD Ich erinnere mich genau: Wir hatten ein riesiges Möbelstück, ein Sideboard aus Teakholz, in das ein Radio eingebaut war. Es hatte ein Regal für einen Plattenspieler, und dann waren da all diese Lichter mit den Namen der Städte. Ich kannte die Namen nicht, weil ich nicht lesen konnte, ich muss also klein gewesen sein, aber ich hörte Radio und versuchte, durch diesen kleinen Spalt einen Blick auf die Menschen zu erhaschen, die ich mir darin vorstellte. Ich konnte die Stimmen hören, und ich hatte die Idee, dass es im

Inneren des Radios wie in unserem Wohnzimmer aussehen könnte.

Trotz des technologischen Rahmens, in den ihre Arbeit oft eingebettet ist, habe ich das Gefühl, dass die Technologie nicht um der Technologie willen eingesetzt wird. Das Radio wird nicht als Objekt fetischisiert, sondern ist da, weil es uns etwas darüber sagt, wer wir sind und wie wir uns als Gesellschaft verändern:

GESPRÄCH MAIA URSTAD & PETER MEANWELL

MU Sehr sogar! Für mich ist es eine Art tägliche autobiografische Praxis, denn man kann alles hineinnehmen. Genauso wie die Fähigkeit des (öffentli-chen) Radios, sich den technologischen Veränderungen anzupassen, vom riesi-gen Radiokasten zu Hause über kleine Taschenradios bis hin zu ephemeren We-bradios, vom Radio als Massenmedium mit einem monopolisierten Sender über AM-FM-DAB-WEB, Podcasts usw. Ich denke, das Radio, insbesondere der Amateurfunk, hat viel mit der Idee der Expansion zu tun, und ich meine nicht die Beschleunigung der Wirtschaft, sondern die Erweiterung unseres Geis-tes. Selbst wenn man nicht versteht, wie das Radio physikalisch funktioniert, ist es doch unglaublich, wenn man sich das in einem universellen Maßstab vorstellt. Ein Radiosignal oder meine Stimme geht nach draußen, über die Atmosphäre hinaus und prallt aufgrund der ionosphä-rischen Elektronendichte zurück. Und dieses Signal prallt dann an einen ande-ren Ort zurück, wo jemand es fast wie ein Angler mit einer Angelrute einholt. Diese Art der Kontaktaufnahme ist alltäglich, das geht schon seit hundert Jahren so. Es ist ein menschliches Bedürfnis, und ich denke, es ist super wichtig.

1954 in Kristiansand, einer kleinen Stadt in Südnorwegen, als Tochter von Musikern geboren, war die Musik schon früh Teil von Maias Leben, aber sie entschied sich für ein Studium der Bildenden Kunst, als eine Art Protest – „sehr originell“, lacht sie. Sie zog an die Kunsthochschule in Bergen, sieben Autostunden und eine Fähre von Kristiansand entfernt, und begann als Textilkünstlerin zu arbeiten. Die Musik ging trotzdem weiter, und sie hatte einige kleine Erfolge als Gitarristin in der Bergener New-Wave/Ska-Band

Program 81. Wenn man im Archiv stöbert, findet man Clips von Fernsehauftritten in den frühen 1980er Jahren, bei denen Maia mit leuchtend rotem Haar und in Hosen als norwegischer Popstar auf der Bühne steht. Ich frage mich, wann der Übergang zur Klangkünstlerin kam?

MU Ich gab mein Bestes, um Textilkünstlerin zu werden, machte Ausstellungen und dergleichen, aber Anfang der 1980er Jahre begann ich, mich dafür zu interessieren, meine künstlerische und musikalische Seite zu verbinden. Tone Tjemsland, die Leiterin des experimentellen Projekttheateret, fragte mich, ob ich ihr bei der Beschallung von Theateraufführungen helfen wolle. Ich arbeitete in einer Druckerei, und wir hatten einen Pausenraum, also besorgte ich mir einen Vierspurkassettenrekorder, den ich zu einer Art Studio umbaute. Ich hatte die Möglichkeit, zu experimentieren, und ich habe viel mit Texturen gearbeitet. Es gab allerdings eine Trennung zwischen meiner textilen Arbeit und meiner Arbeit als Klangkünstlerin.

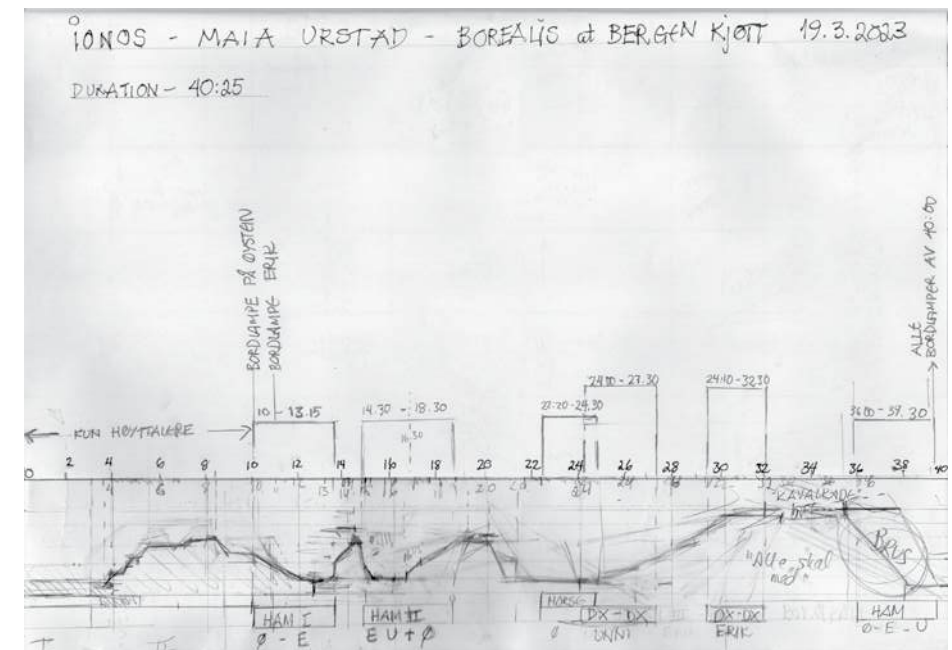
Ich wusste nicht, dass Maia eine Weberin ist, aber als wir das Werk *IONOS* für die Premiere beim Borealis Festival 2023 entwickelten [die Erstfassung der Arbeit, deren Weiterentwicklung nun bei den Darmstädter Ferienkursen 2025 zu erleben ist, Anm. der Redaktion], kam sie zu den Treffen mit grafischen Karten des Werks, verschiedenen Inhaltssträngen und Ideen, die akribisch auf Papierrastern ausgelegt waren.

MU Ich habe viele meiner Gedanken aus meiner Erfahrung mit Textilien übernommen. Gewebte Stoffe sind im Wesentlichen texturiert, und diese

Eigenschaften der Dichte und Offenheit würde ich auf Klangqualitäten übertragen. Wenn ich über Webmuster nachdenke, zum Beispiel Streifen, hat das viel mit Proportionen und dem Gleichgewicht des Schussfadens zu tun, und diese Ideen beeinflussten mein Denken über Zeit. Ich denke oft über das zeitliche Gleichgewicht verschiedener Abschnitte in meiner Arbeit nach, und dann auch darüber, wo die Verschiebung ist. Diese Momente, in denen sich das Werk dreht oder verändert. Im Rahmen dieser Überlegungen habe ich mich auch mit der Theorie des Goldenen Schnitts befasst. Ich begann also, mich mit Sound zu befassen, und das führte mich für einige Jahre zum Theater, was perfekt war, weil ich all diese Experimente für etwas nutzen konnte, und wir begannen, räumlich mit dem Theater zu arbeiten, so dass ich überall Lautsprecher hatte!

Diese Faszination für die visuelle Zeit macht für mich sehr viel Sinn, da Maias Werke einen sehr klaren Sinn für die Struktur haben, in der sie sich entfalten. Ich habe mich gefragt, ob sie sich selbst als Komponistin im musikalischen Sinne betrachtet?

MU Genauso wie bildende Künstler ihre Werke für sich machen und nicht für andere, so sehe ich mich auch als Komponistin. Ich mache keine Werke für andere Leute. Aber ich könnte mich auf eine Zusammenarbeit einlassen, zum Beispiel bei der Vertonung eines Films. Wenn mich jemand bittet, Musik für einen Film zu machen, würde ich ja sagen, wenn wir eine Zusammenarbeit machen können, die bedeutet, dass ich mich auch um den Raum im Film kümmere, um den zeitlichen Aspekt, wann etwas passiert.



Partitur der 2023 beim Festival Borealis uraufgeführten Konzertversion
von *IONOS* / Score of the concert version of *IONOS*, premiered at
the Festival Borealis in 2023
© Maia Urstad
Gespräch mit Peter M.

Also werde ich vielleicht gar nicht gefragt werden!

War es ihr mit diesem gemischten Hintergrund wichtig, als Klangkünstlerin zu gelten?

MU Als ich anfang, hatte es noch keinen Namen, es gab hier niemanden, der Sound und Kunst als eine Sache verbunden hat. Die ersten Klanginstallationen, die ich zusammen mit Sissel Lillebostad gemacht habe, hießen „audiovisuelle Installationen“, dann wurde das plötzlich vom Fernsehen übernommen – und als Klangkunst als Thema aufkam, fand ich das super. Ich war immer noch im Bereich der bildenden Kunst und der Musik, aber die bildende Kunst sah mich als Musikerin, und die Musikleute sahen mich als Bildende Künstlerin, also war der Begriff wirklich hilfreich. Es gab nicht viel Literatur in dieser Richtung, so dass ich nicht wirklich wusste, was woanders vor sich ging. Max Neuhaus, John Cage und Arne Nordheim (ich habe ihn mehrmals getroffen, und ich fand ihn fantastisch). Und dann kam Laurie Anderson, es gab also eine Frau in diesem Bereich, aber ich wusste zum Beispiel nichts von Maryanne Amacher, erst viel später. Ich wünschte, ich hätte früher von ihr gehört. Nun muss ich keine Klangkünstlerin sein, aber viele Jahre lang war das sehr wichtig. Aber ich bin eine Künstlerin. Ich arbeite mit Ton, ich arbeite mit Raum und ich arbeite damit, wie er aussieht. Der visuelle Teil ist also auch sehr wichtig.

Maias Arbeit ist eindeutig räumlich, oft ortsspezifisch, von Eisenbahnwaggons in Dänemark bis hin zu einem lokalen Flipperclub in Bergen oder einer unterirdischen Passage in Bonn (wo sie als City Sound

Artist tätig war), ihre Werke sind eng mit den Räumen verbunden, in denen sie präsentiert werden.

MU Ich denke, es liegt in der Wirbelsäule, wirklich im Kern von allem, was ich tue, über den Raum nachzudenken, also denke ich immer, was auch immer ich tue, wo werden wir sein? Was für eine Art von Raum wird das sein und was sind die Bedingungen für diesen Raum? Hat er eine Bedeutung? Hat er eine Geschichte, und so weiter?

Ihre Methodik weist eine zutiefst reflexive Beziehung zum Raum auf. Die im Laufe eines Lebens gesammelten Audiofragmente und Ideen werden dann in zeitliche Rahmen gegliedert, nehmen aber erst dann wirklich Form an, wenn sie den Raum betritt, in dem das Werk entstehen soll. Sobald sie in dem Raum ist, verlangt sie absolute Konzentration.

MU Ich benutze meine Ohren sehr viel, ja, aber es ist eine Art Verdauung oder ein Stoffwechsel dessen, was ich in diesem Moment aufnehme. Es ist ein Prozess, der sehr intuitiv ist; ich lasse nichts in der Arbeit zurück, wenn ich nicht irgendwie darauf reagiere. Denn es muss ein Gefühl von ‚da ist es‘ sein. Es hat natürlich viel mit Zuhören zu tun, und es gibt viele Elemente, mit denen ich anfang, die den Test nicht bestehen, und ich habe nicht wirklich die Kontrolle darüber, außer dass ich einfach weiß, wann es funktioniert. Und man muss sich darauf konzentrieren, und wenn ich mich nicht konzentrieren kann, arbeite ich nicht wirklich. Ich spiele nur herum. Aber man muss auch manchmal herumspielen...

Die Art und Weise, wie ihre Arbeit mit dem Raum in Beziehung steht, kann sowohl durch genaues Hinhören

auf die akustischen Eigenschaften des Raums und dessen Reaktion auf den in ihn projizierten Klang als auch auf das Potenzial der Verräumlichung des Klangs selbst in einer narrativen Weise erfolgen. In einer groß angelegten Einzelpräsentation im Kunstneres Hus in Oslo, Norwegen, wurden kürzlich über 100 Lautsprecherkegel von der Decke der Galerie abgehängt, die verschiedene Punkte in einem 3D-Raster abbildeten. Die Arbeit war eine vertikale Reise durch die akustischen Schichten unseres Klanguniversums, „um über die technologische Entwicklung und die auditiven Spuren und Abdrücke, die wir hinterlassen, nachzudenken“, und umfasste alles von Supermarktkassen über Bahnhofsdurchsagen bis hin zur Stimme von Maias eigenem Staubsaugerroboter. Das Radio ist für Maia nicht nur ein Mittel zur Klangerzeugung, sondern auch ein grundlegendes Kommunikationsmittel, und es ist die Stimme und die Art und Weise, wie wir miteinander kommunizieren, die in ihren Werken immer wieder auftaucht.

MU Ich finde Informationen – die Stimme – sehr interessant. Radiosprecher:innen beispielsweise verkünden vor allem Katastrophen und viele schreckliche Dinge, aber ihre Stimme bleibt völlig neutral. Wenn man über die Stimme in unseren öffentlichen Räumen nachdenkt, über die Art und Weise, wie wir informiert werden, nehmen wir eine Menge dieser Stimmen durch Lautsprecher wahr, aber sie sind sehr oft ein Teil der Geräuschkulisse, die wir nicht wirklich hören. Die Stimme kann so verführerisch sein, sie gibt zum Beispiel Sicherheitsinformationen auf Schiffen, in Zügen oder Flugzeugen, aber sie warnt auch vor so schrecklichen Dingen, die

passieren könnten. Ich entdecke immer wieder neue Möglichkeiten, Stimme als Information zu nutzen – sei es, „Laden Sie Ihre Kopfhörer auf“ oder der Staubsauger, der in allen möglichen Sprachen sprechen kann. Amateurfunk ist noch einmal etwas anderes, weil es sich um einen Dialog mit sehr strengen Parametern handelt, aber es ist Teil desselben Weges und gehört definitiv zur selben Technologie.

Im Jahr 2025 liegt ein neuer Schatten über Künstler:innen, die mit Technologie arbeiten, da sich die Broligarchen des Silicon Valley mit neuerdings autokratischen Regimen zusammentun, und ich frage mich, ob Maia mit ihren Arbeiten eine politische Position bezieht?

MU Ich sage etwas darüber, wie man seine Ohren benutzt. Und ich sage, „sei anwesend“, denn vieles, was geschieht, zieht einfach an uns vorbei. Wir bemerken nicht, dass es geschieht. Wie sind wir hierher gekommen? Warum haben wir das zum Beispiel nicht früher bemerkt? Wie ist das möglich? Silicon Valley gibt es schon seit Jahren, es gab Warnungen vor all diesen Leuten, aber wir scheinen nicht zuzuhören. Und ich denke, das ist ein Teil davon, es ist nicht meine Botschaft, denn ich versuche nicht, eine Sache zu sagen, aber es ist in meiner Arbeit, es ist in meiner Reflexion der Zeiten, in denen wir leben.

Es ist klar, dass Maia keine „politische“ Arbeit macht, sondern dass ihre Arbeit unsere alltäglichen Veränderungen reflektiert.

MU Was ich über das Zuhören sage, zum Beispiel bei all diesen Sicherheitsinformationen, ist, dass wir nicht zuhören, wir nehmen sie nicht auf.

Müssen wir springen? Ich nehme all diese Schichten von Sprachinformationen auf, die durch die gesamte Radiosphäre gehen, und es geht um die Entwicklung, dass uns immer mehr Dinge aufgetragen werden, so dass wir einen Teil der Fähigkeit verlieren, selbst zu denken. Wir müssen mehr darauf achten, was um uns herum geschieht. Dies ist eine einfache Art, präsent zu sein. Ich glaube, das ist eine Art Kern von dem, was ich tue, und ich denke, deshalb konnte ich so lange damit weitermachen.

Maia erzählt mir von einer kleinen Zeichnung, die sie aufbewahrt, ein Punkt in einem Universum, der sie daran erinnert, wo wir uns befinden, dass „wenn wir nicht in Beziehung treten, was haben wir dann? Es ist so wichtig, irgendwie Teil davon zu sein“. Radio als technologische Kraft, Radio als Kommunikationsmittel, aber auch Radio als Möglichkeit, über uns selbst hinauszugehen. Bei der Entwicklung ihrer Arbeit *IONOS* verbrachte sie einige Zeit mit der Amateurfunkgemeinschaft in Norwegen, erforschte die Geschichte dieser Form und erweiterte ihr Lexikon der Amateurfunkbegriffe oder der Q-Codes, der Codes mit drei Buchstaben, die zum Austausch von Informationen verwendet werden.

MU Diese Geschichte ist wichtig für mich. Wie haben sie die Sprache vereinfacht, um gehört und verstanden zu werden? Q-Codes sind in gewisser Weise wie die ersten Textnachrichten, eine kurze Art, sich auszudrücken. Als wir mit *IONOS* anfangen, wollte ich lokal beginnen. „Wo bist Du?“, „Welche Ausrüstung hast Du?“, und am Ende liest Erik Chancy, einer der Funkamateure, Sonneninformationen und Wetterberichte vor, so dass wir uns von der

hyperlokalen und profanen Ebene auf die Weiten des Universums ausdehnen. Ich finde das erstaunlich, die Idee, weit zu reichen, ist einfach unglaublich. Ich glaube auch, dass die Funkamateure:innen etwas über das Universum wissen, was wir nicht wissen, und dass man es ihnen nicht immer ansieht. Ich finde es toll, dass es Menschen gibt, die einen Bezug zu Sonnenflecken haben.

Obwohl Projekte, die sich mit unserer sich wandelnden Gesellschaft und unserer abnehmenden Handlungsfähigkeit in ihr befassen, potenziell düster sein können, strahlt Maia in ihren Gesprächen eine unübersehbare Hoffnung aus. Ein unerschütterlicher Glaube daran, dass trotz unserer Beinahe-Abhängigkeit von Google Maps („Ich habe einen schrecklichen Orientierungssinn“) oder robotergestützten Sicherheitsanweisungen unser menschlicher Wunsch nach Kommunikation bestehen bleibt. Als wir unser Gespräch beenden, erinnert sie sich an eine Theatervorstellung des südafrikanischen Künstlers William Kentridge, die sie einige Abende zuvor gesehen hatte, eine Vorstellung, in der sich Schönheit und Schwere die Waage halten und die die Widerstandsfähigkeit des menschlichen Geistes angesichts der Schrecken des Zweiten Weltkriegs untersucht. Eine einsame Figur steht auf der Bühne und schließt die Show mit der Zeile: „We can refresh“.

Für mich ist Maias grenzenlose Neugier auf die Welt und unseren Platz in ihr die Grundlage für ein Werk, das ständig lebendig ist, wie veraltet die Technologie auch erscheinen mag. Das Gitter von Lautsprechern, die Wände von Radios haben weniger mit den Bausteinen von Transistoren

und Lautsprechermembranen zu tun, sondern mehr mit dem, was wir damit ausdrücken und wie sich darin widerspiegelt, wer wir sind. Wer ihr zuhört, kann sich das kleine Mädchen in Kristiansand vorstellen, das durch die Ritzen des betörenden Radiogeräts späht und versucht herauszufinden, wo die Menschen sind.

Askøy Isl. EU-055
LA1ASK
Bergen Kringkaster
Grensedalen
5306 Erdal Askøy
Norway
QSL via LA1SNA
CQ Zone 14, ITU Zone 18
Grid Locator: JP20ok
Web: www.la1ask.no
www.bergenkringkaster.no

VIA —

CONFIRMING OUR QSO YOUR SWL RPRT

TO RADIO **DQO JOTA**

DATE	UTC	MHz	2-WAY	RST
11.12.22	12:00	14.240	USB	59

PSE QSL DIRECT OR VIA QSL BUREAU
PSE QSL TNX QSL **73 MAIA**
VY 73'S

This radio amateur station is located at the former LW/MW broadcasting station LKB Bergen kringkaster. The Telefunken broadcasting transmitter was built in 1935 and the first signal from the transmitter was in 1937 on 260 kHz. It is a Norwegian Cultural Heritage site and it's the only remaining Telefunken transmitter of this type in the world. Operated by the members of Foreningen Bergen Kringkaster.

QSL-Karte zur Bestätigung einer erfolgreichen Funkverbindung
QSL card to confirm a successful radio connection
© Maia Urstad

MAIA URSTAD

IONOS
25.7., 26.7., 27.7.
29.7.–2.8.

LIVE-INSTALLATION
KLANGINSTALLATION



Maia Urstad
© Thor Brødreskift

CONVERSATION
**MAIA URSTAD &
PETER MEANWELL**

Maia Urstad and I are having coffee on a bright May day in her studio, part of a cultural complex in a converted sardine factory in the Norwegian city of Bergen where she lives. Overlooking the water, sounds of sea-gulls soar in through the open window. The compact room, where she has worked for the last 25 years, has a careworn feeling, everything in its place, not fancy, but just what she needs. Professional studio monitors alongside naked speaker cones on home-made mounts, one suspended from the ceiling directly over where she sits and edits audio. A yoga mat tucked under a cupboard, a small hotplate for making coffee. It reminds me of older style Norwegian cabins in the mountains, often off-grid, just enough space, objects assembled because of their utility accruing their own aesthetic over time. And then there are the radios. On top of cupboards, peeking out of corners; 1980s portable Japanese ones, older rounded Norwegian ones, radios where the names of world cities adorn the dial, small transmitters, handheld sets.

Maia Urstad is a pioneering Norwegian sound artist who has worked in installation, exhibition and performance around the world since the 1980s. She is part of Carl Michael von Hausswolff's sound-art super-group Freq out and was a co-founder of Lydgalleriet in Bergen. Her works have an incredible attention to detail in their intricately woven sound environments. Like a fine piece of clothing, you don't notice how exquisitely they have been made until you put them on, and only then do you realise how all the small details have been carefully considered and laboured over. Within these sound worlds, the radio has played an almost omnipresent role over the years, either as object or as sound source. A quick image search and there are literal walls of radios, Maia crouching by the sea with a radio, suspended waves of radios, Maia tuning a radio. Was radio always part of her life I wonder?

MAIA URSTAD I have a clear memory, we had a huge piece of furniture, a sideboard in teak, with a radio built into it. It had one shelf for a record player and then it had all these lights with all the names of the cities. I didn't know the names because I didn't read, so I must have been small, but I was listening to the radio, and I was trying to get a glimpse of the people I imagined were inside by looking through this little crack. I could hear the voices, and I had an idea that inside the radio it could look like our living room.

Despite the framework of technology that her work is often set within, to me it feels like the role of technology is not for technology's sake. The radio is not fetishised as an object, but is there because it tells us something about who we are and how we are changing as a society:

MU Very much! For me it's a type of daily auto-biographical practice, because you can take anything into it. Just like (public) radio's ability to adapt to technological changes, from

the huge radio cabinet at home via small pocket radios to ephemeral web radios, from radio as a mass medium on one monopolised station, through AM-FM-DAB-WEB, podcasts, etc.

I think the radio, especially amateur radio, deals a lot with the idea of expanding, and I don't mean accelerating the economy, but expanding our minds. Even if you don't understand physically how radio works it's so incredible to think of, on a universal scale. A radio signal or my voice going out there, beyond the atmosphere and bouncing back because of ionospheric electron density. And this signal then bounces back down somewhere else where somebody's almost reeling it in like a fisherman with a fishing rod. This way of making contact is everyday life, this has been going on for a hundred years. It's a human need, and I think it's super important.

Born in 1954 in Kristiansand, a small city in Southern Norway to musician parents, music was part of Maia's early life, but she chose to study visual art, as a kind of protest – "very original", she laughs. Moving to study at the art academy in Bergen, seven hours by car and ferry up the coast from Kristiansand, she began working as a textile artist. The music still continued, and she had some small successes as a guitarist in the Bergen new wave/ska band Program 81. Dig into the archive and there are clips from TV performances in the early 1980s, with Maia front of stage bright red hair, and trousers, in Norwegian pop star mode. I wondered when the transition to sound artist came?

MU I was trying the best I could to be a textile artist, doing exhibitions and things like that, but in the

beginning of the 1980s, I started to be interested in combining my art and music sides. Tone Tjemsland, who was director of the experimental Prosjektteteret, asked me if I wanted to help her with some sound for theater performances. I was working at a print studio, and we had a lunchroom, so I got a four-track cassette recorder, and I made that into a kind of studio. I had the possibility to experiment, and I did a lot of textural investigations. There was a separation between my textile work though, I didn't set out to be a sound artist at all.

I never knew Maia was a weaver, but when we were developing the work *IONOS* for its premiere at Borealis in 2023 [the first version of the work, the evolution of which can now be experienced at the Darmstadt Summer Course 2025, editor's note], she would come to meetings with graphic maps of the work, different strands of content and ideas laid out meticulously on paper grids.

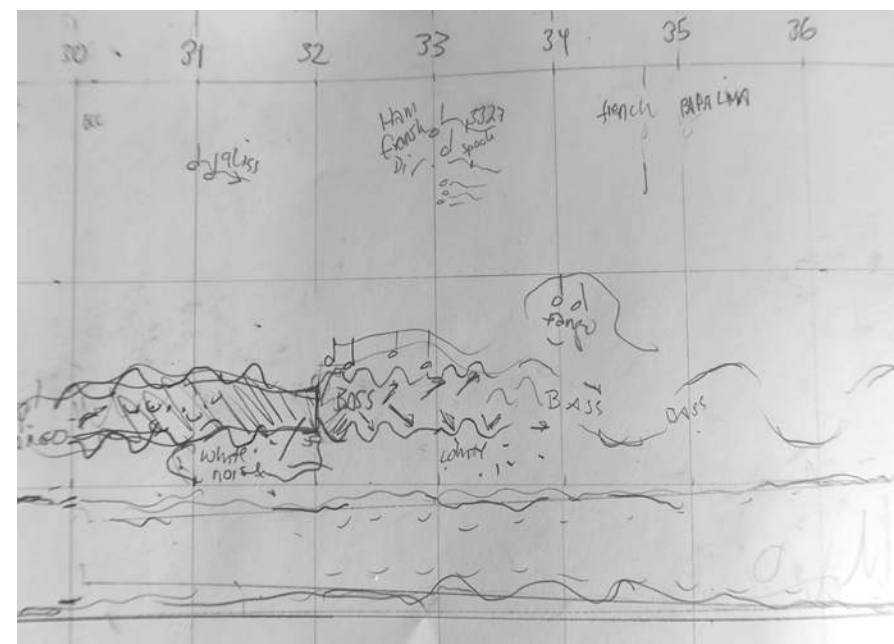
MU I converted a lot of the thinking from my experience in textiles. Woven fabrics are essentially textural, and these properties of density and openness I would convert to sound qualities. When thinking about weaving patterns, for example stripes, it has a lot to do with proportions and the balance of the weft, and these ideas affected how I thought about time. I often think in terms of the temporal balance of different sections in my work, and then also where is the shift? These moments where the work pivots or changes. I also jumped into the golden ratio theory, as part of this thinking. So, I started to create sound works using these ideas, and that led me into theater for some years, which was perfect because I could use all these experiments for something, and we started to work spatially with the theater, so I had speakers everywhere!

This fascination with visual time makes a lot of sense to me as Maia's works have a very clear sense of structure in how they unfold. I wondered whether she considers herself a composer, in a musical sense?

MU In the same way visual artists only make their own pieces, they don't make pieces for other people, and I think that's the way I consider myself as a composer too. I don't make pieces for other people. But I could go into a collaboration, for example scoring a film. If somebody asked me to do music for a film, I would say yes if we could do a collaboration, which means that I also take care of the space in the film, the time aspect of when things happen. So maybe I won't be asked!

With this mixed background was it important to her to be considered a sound artist?

MU When I started it didn't have a name, there was nobody here who related sound and art as one thing. The first sound installations I did together with Sissel Lillebostad were called "audio visual installations", then that suddenly was taken by the TV, so when sound art arrived as a topic, I thought it was super. I was still in the visual art and the music fields, but the visual arts saw me as a musician, and the music people saw me as a visual artist, so the term was really helpful. There was not a lot of literature floating my way about this, so I didn't really know what was going on in other places. Max Neuhaus, John Cage and Arne Nordheim (I met him several times, and I thought



© Maia Urstad

it was amazing. He was fantastic). And then Laurie Anderson came along, so there was one woman in the field, but I didn't, for instance, know about Maryanne Amacher, not until much later. I wish I had heard about her earlier. Now, I don't need to be a sound artist, but for many years it was very important. But I'm an artist. I work with sound, and I work with space, and I work with how it looks. So, the visual part is also very important.

Maia's work is definitely spatial, often site-specific, from railway carriages in Denmark to a local pinball club in Bergen or an underground passageway in Bonn, Germany (where she was City Sound Artist) her works are intimately connected to spaces within which they are presented.

MU I think it's in the spine, really at the core of all I do to think about space, so always whatever I do I think where are we going to be? What kind of space will this be and what are the conditions of this space? Does it mean anything? Does it have a history, et cetera?

There is a deeply reflexive relationship to space in her methodology. A lifetime's collection of audio fragments and ideas are then structured into time-based frameworks, but don't really take form until she gets into the room or the space the work will live in. Once she is in the space, she demands absolute focus.

MU I use my ears a lot, yes, but it's a kind of digestion or a metabolism of what I take in at that moment. It's a process that is very intuitive; I don't



EN

Conversation with Peter Meanwell

don't respond to it somehow. Because it needs to be a feeling of 'there it is'. It's a lot about listening, of course and there's a lot of elements that I start out with that don't pass the test, and I don't really have control of that, except for that I just know when it works. And it needs focus, if I don't have the focus I don't really work. I just mess around. But you need to mess around sometimes too...

The way her work relates to space can be through both a close listening to the acoustic properties of the room and how it responds to sound being projected into it, but also to the potential of spatializing sound itself in a narrative way. A recent large-scale solo presentation at Kunstneres Hus in Oslo, Norway featured over 100 speaker cones suspended from the ceiling of the gallery, mapping different points across a 3D grid. The work was a vertical journey through the acoustic layers of our sound universe, "to reflect on technological development and the auditory traces and imprints we leave behind" and included everything from supermarket payment kiosks to train stations announcements, and even the voice of Maia's own robot vacuum cleaner. The radio for Maia represents not just a means of sound production, but also a fundamental communication tool, and it is the voice, and how we communicate with each other that reoccurs throughout her works.

MU I find information – the voice – very interesting. For example, from the radio news reader, it's basically disasters, or there's a lot of terrible things being said, but the voice is totally neutral. If you think about the voice in our public

spaces, the way we are informed, it's a lot of these voices through speakers, but it's very often a part of the soundscape we don't listen to, we don't really hear it. The voice can be so seductive, giving security information on ships, trains or airplanes for example, but it's warning of such terrible things that could happen. I detect new ways of using voice as information all the time – whether it's 'charge your headphones' or the vacuum cleaner, which can be in all kinds of languages. Amateur radio, that's a different thing again, because that's a dialogue with very strong parameters, but it's part of the same trail and it's definitely part of the same technology.

In 2025, there is a new shadow over artists working with technology as the brologarchs of Silicon Valley buddy up with newly autocratic regimes, and I wonder if Maia thinks of her work as taking a political position?

MU I say something about using your ears. And in that, 'be present here', because a lot of what happens just moves past us. We don't notice that it is happening. How did we get here? For instance, why didn't we detect this before? How is it possible? Silicon Valley has been there for years, there've been warnings about all these guys, but we don't seem to listen. And I think that's part of it, it's not my message, because I don't try to say one thing, but it is in my work, it's in my reflection of the times we live in.

It's clear that Maia is not making "political" work, but that her work reflects upon our shifting every-day.

MU What I say about listening, to all this security information for instance, is that we don't listen, we don't take it in. Do we have to jump? I record all these layers of voice information going

through the whole radio sphere and it's about the development of how we are told to do more and more things, so we lose part of the ability to think for ourselves. We need to be more careful about what's around us. This is a simple way of being present. I think that's kind of a core in what I do, and I think that's why I could keep on for such a long time with it.

Maia tells me about a little drawing she keeps, a dot within a universe, that reminds her of where we are, that "If we don't relate out, what do we have? it's so important to be part of it somehow". Radio as a technological force, radio as a communication tool, but also radio as a way of going beyond ourselves. In developing her work *IONOS*, she spent time with the amateur radio community in Norway, exploring the history of the form, and expanding her lexicon of ham radio terms, or Q-Codes, the three letter codes used to exchange information.

MU This history is important to me, how have they simplified language to be able to be heard and understood? Q-Codes are like the first text messages in a way, a short way of expressing oneself. When we first did *IONOS* I wanted to start locally. 'Where are you?', 'what's your equipment?' and then in the end, Erik Chancy, one of the radio amateurs, is reading solar information, solar weather reports, so we expand from the hyper local and mundane, to the reaches of the universe. I think that's amazing, the idea of reaching far is just incredible. I also think that the radio amateur, they know something about that universe that we don't know, and you cannot always see it on them. That there is a person that relates to solar spots, I love that.



EN

Conversation with Peter Meanwell

Despite the potential for bleakness in projects that meditate on our changing society, and our decreasing agency within it, Maia betrays an unmistakable hopefulness as she talks. An unwavering belief that despite our near dependence on Google Maps (“I have a terrible sense of direction”) or robotic safety instructions, our human desire to communicate remains. As we wrap up our conversation, she recalls a theater show by the South African artist William Kentridge she had seen a couple of nights before, a show that balances beauty and heaviness, exploring the resilience of the human spirit in the face of the horrors of the Second World War. A lone figure stands on stage closing the show with the line “We can refresh”. For me Maia’s boundless curiosity in the world and our place within it underpins a body of work that is constantly alive, however obsolete the technology may seem. The grid of speakers, the walls of radios are

less about the building blocks of transistors and speaker cones, but more about what we use them to say, and how that reflects on who we are. Listening to her speak one can just imagine the small girl in Kristiansand peeking through the cracks of the beguiling radio set, trying to work out where the people are.

MAIA URSTAD

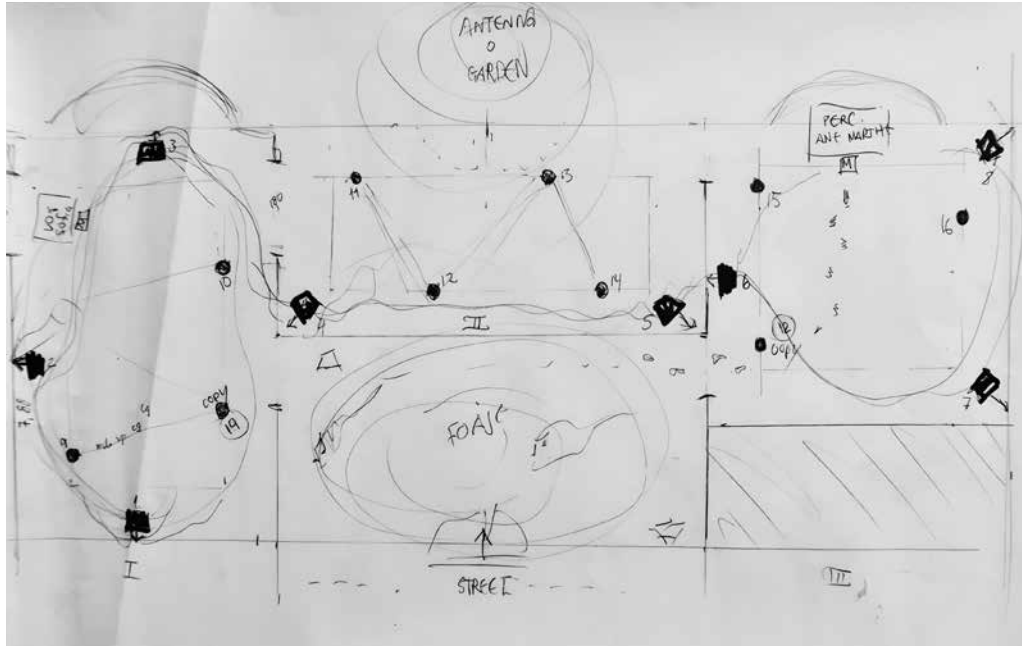
IONOS

25.7., 26.7., 27.7.
29.7.–2.8.

LIVE INSTALLATION
SOUND INSTALLATION



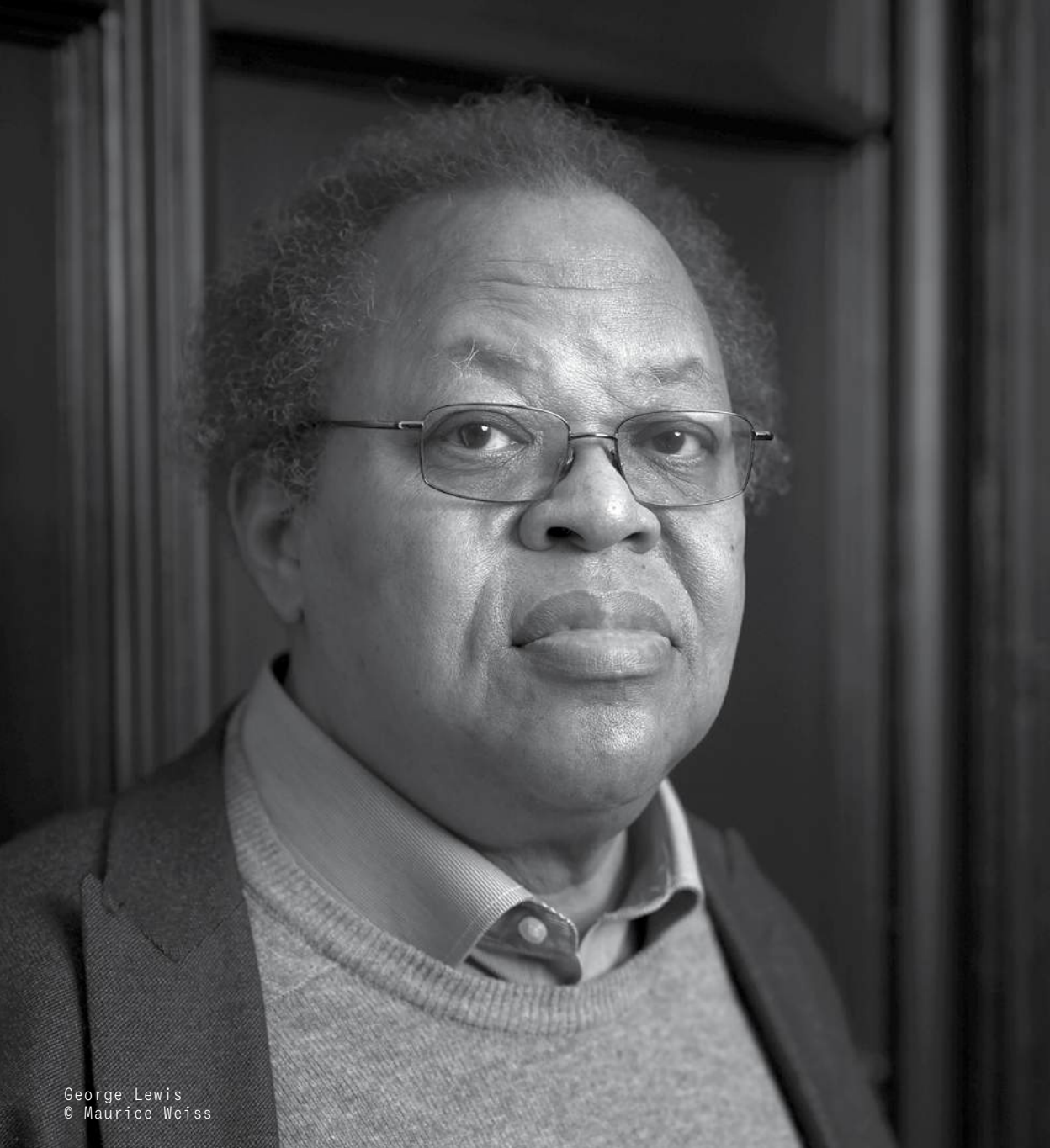
Maia Urstad, Bergen, 2023
© Åsne Hagen



Skizze für / Sketch for
 IONOS - Music from the Ether, Designhaus Darmstadt, 2025
 © Maia Urstad

“73 is an old telegraph code that means ‘best regards’. 73 as well as 88 (which means ‘hugs and kisses’) are part of ham radio.”

„73 ist ein alter Telegrafencode, der ‚beste Grüße‘ bedeutet. Sowohl 73 als auch 88 (‚Umarmungen und Küsse‘) sind Teil des Amateurfunkverkehrs.“



George Lewis
© Maurice Weiss

Das International Contemporary Ensemble (ICE) ist diesen Sommer zum ersten Mal seit 15 Jahren wieder in Darmstadt zu Gast. Das amerikanische Ensemble wurde 2001 von der Flötistin Claire Chase mitbegründet und bestand zunächst aus einer Gruppe besonders zukunftsorientierter Absolvent:innen des Oberlin Conservatory of Music in Ohio. Heute agiert das Ensemble von New York aus als freischaffendes Kollektiv von Spitzensolist:innen, die Genre- und Mediengrenzen überschreiten und besonders gern Partner außerhalb des Mainstreams der zeitgenössischen Musik suchen.

George Lewis, Jahrgang 1952, ist Komponist, Musikwissenschaftler, Posaunist und Edwin H. Case Professor für Amerikanische Musik an der Columbia University. Seit 1971 ist er Mitglied der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM). Von 1980 bis 1982 war er Musikdirektor von The Kitchen in New York und war – neben vielen anderen Buchprojekten – Mitherausgeber von *Composing While Black: Afrodiasporic New Music Today*, das 2023 beim Wolke Verlag erschien und in Darmstadt präsentiert wurde. Mit ICE arbeitet er seit 2011 zusammen, als die Gruppe sein viel gespieltes Ensemblewerk *The Will to Adorn* in Auftrag gab, das er er als seinen „Durchbruch“ bezeichnet und scherzt: „ICE war entscheidend für meine Entwicklung als aufstrebender Komponist in meinen Sechzigern...“

KATE MOLLESON Hallo George! 2023 bist du zum künstlerischen Leiter von ICE berufen worden – kurz nach dem 20. Geburtstag der Gruppe. Erzähle mir doch etwas über das Ethos des Ensembles. Was bedeutet „international“ im Namen?

GEORGE LEWIS Nun, der Grund für den Namen „International Contemporary Ensemble“ liegt darin, dass es von einigen sehr ehrgeizigen Menschen gegründet wurde. Ich habe mit Claire Chase genau darüber gesprochen. Sie wollten ein Ensemble gründen und international auftreten. Sie wollten zeitgenössische Musik spielen und sie dachten: „ICE – das ist ein gutes Akronym“. Doch dann erhielten sie sofort eine Nachricht, dass sie die Identität des Intergalactic Contemporary Ensembles verletzten... kein Spaß!

Tatsächlich war die Intergalactic-Episode nicht das einzige Problem mit dem Akronym. Auf der Website der Gruppe

heißt es: „Wir sind uns der Bedenken im Zusammenhang mit den beunruhigenden Maßnahmen der US-Einwanderungs- und Zollbehörde bewusst und wissen, dass die zufällige Namensgebung zwischen dieser Behörde und unserem Ensemble viele innerhalb und außerhalb unserer Organisation beunruhigt hat. Unser ICE hat jedoch keinerlei Verbindung zu dieser Behörde. Im Gegenteil, unsere Werte und unsere Mission stehen im Einklang mit Antirassismus, Gleichberechtigung und dem Engagement für die Förderung von Künstler:innengemeinschaft.“

Was mich an der Zusammenarbeit mit ICE besonders gereizt hat, ist der starke Einfluss der AACM auf die Bedeutung eines Ensembles und die Art und Weise, wie man kollektiv arbeitet. Und natürlich auch dieses Gefühl von Internationalität. 1969 sagte Lester Bowie – Trompeter, Komponist, AACM-Mitglied und Mitbegründer des Art Ensemble of

GESPRÄCH

**GEORGE LEWIS &
KATE MOLLESON**

Chicago – in Paris: „Wir können nur überleben, wenn wir ein weltweites Publikum haben.“

KM Erzähle uns mehr über die Verbindung zwischen ICE und AACM. Das wusste ich nicht. Hat die Herkunft etwas mit der Arbeitsmethode zu tun? Mit der Denkweise?

GL Die AACM ist Teil des American Experimentalism. Manche Teile des Establishments der Neuen Musik sehen das vielleicht nicht so, aber die jüngere Generation – die Gründer von ICE – versteht genau, was die AACM bedeutete. Musiker:innen, die so zukunftsorientiert wie möglich waren, die neue Wege erprobten, Musik in neuen Räumen zu präsentieren, die an interdisziplinärer Arbeit interessiert waren. All das ist die Mentalität von ICE.

KM Klingt, als hätte ICE schon alles richtig gemacht. Warum hast du den Job angenommen? Wie möchtest du das Ensemble in Zukunft gestalten?

GL Die Sache ist die: Wenn sie es nicht schon gemacht hätten, wäre ich nicht eingestiegen. Schau dir zum Beispiel das ICELab an [ein Projekt mit Auftragswerken von ICE, das von 2011 bis 2014 lief und in dieser Zeit 75 neue Werke von 24 Komponist:innen hervorbrachte]. Sieh' dir an, wen sie für dieses Lab ausgewählt haben. Diese ICE-Leute sind wirklich gut darin, Gewinner:innen auszuwählen! [Zu den ICELab-Alumni gehören die Pulitzer-Preisträger:innen Du Yun und Tyshawn Sorey, die Musikpreisträgerin des Nordic Council, Anna Thorvaldsdottir, und die Rom-Preisträgerin Suzanne Farrin.] Genauer gesagt hatten sie bereits sehr weite Vorstellungen hinsichtlich der Bandbreite an Komponist:innen, mit denen sie zusammenarbeiten wollten.

Ein Punkt im Leitbild, den wir seit meinem Eintritt optimiert haben, ist die Idee, ein „mosaikartiges musikalisches Ökosystem“ zu schaffen. Ich knüpfte hier an das 1989 erstmals erschienene Buch *Éloge de la créolité* („Lob der Kreolität“) von Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé und Raphaël Confiant an. Ich habe viel über das Wesen von Eigenkapital nachgedacht. Was ich mit Eigenkapital meine, hat mit Investition zu tun. Wenn man Eigenkapital in ein Haus investiert, bedeutet das, dass man darin investiert hat und eine Rendite darauf erhält. Wenn wir in Vielfalt und neue Ideen investieren, betrachten wir das als eine Form von Eigenkapital. Es geht nicht nur um die Musik, die wir spielen. Wir wollen ändern und entwickeln, wer im Team ist, wer im Vorstand sitzt und wo wir spielen. Ein System der Entwicklung neuer Musik, das sich an der Welt orientiert, in der wir leben. So geht man nicht in ein Konzert – und plötzlich sind alle People of Color durch den Star-Trek-Dekontaminierungsfilter ausgeblendet.

KM Vor fünf Jahren hast du deinen Artikel „New Music Decolonisation in Eight Difficult Steps“ veröffentlicht, der viel Aufsehen erregte – er wirkte wie eine Art Manifest, wie ein Werkzeugkasten. Definitiv ein prägnantes und treffendes Korrektiv. Du hast darin auch über institutionelles Weißsein als Reproduktion von Ähnlichkeit geschrieben, über Genre-Markierungen – improvisierte Musik, Klassik, Jazz, Neue Musik usw. –, die von der Reproduktion von Ähnlichkeit getrieben werden und dadurch Veränderungen behindern. Würdest du sagen, dass wir uns als Musik-Branche seitdem in die richtige Richtung bewegen? Werden diese Genre-Markierungen sinnvoll aufgelöst?

GL Tatsächlich bin ich seit dem Erscheinen dieses Artikels kritisch mit Genres umgegangen. Ich sehe „Genre“ als eine ungesunde Besessenheit von Seiten der Musik, die es in anderen Kunstwelten so nicht gibt. In der bildenden Kunst etwa sehen wir Praktiken und Perioden, aber in der Musik sind Genre und Ethnizität viel zu eng miteinander verknüpft. Ich steige mit meiner Posaune in ein Flugzeug, und die Leute vermuten sofort, welches „Genre“ ich spiele. In der Musik ist Genre eine Sucht, und wie viele Süchte tötet sie einen irgendwann.

Wenn man rassistische und geschlechtsspezifische Grenzen um ein Genre sprengt und plötzlich beginnt, die Menschen einzubeziehen, die man normalerweise ausschließt, belebt das das ganze Genre neu. Klar, ICE macht „zeitgenössische klassische Musik“ – aber was das bedeutet, können wir selbst definieren. Wir müssen keine ererbten Geschichten akzeptieren, auch nicht das ererbte Personal. Es gibt hier Potenzial und Dynamik.

KM Ein weiterer bemerkenswerter Punkt, den du in deinem Artikel angesprochen hast, ist, dass wir mit Blick auf den Diversitätsdiskurs an einem Ende angelangt sind. Du hast eingeräumt, dass manche Leute vielleicht gerade erst mit dem Diversitätsdiskurs beginnen – und jetzt sagst du ihnen, es sei vorbei...?

GL Stimmt?! Das ist grausam! Ich nenne es jetzt lieber „neue Komplexität“. Das ist mein Spaß dabei... Vielleicht ist es sowieso nicht so lustig, aber die Idee ist, dass es das Bewusstsein aller verändert. Ich habe angefangen, den Bereich der Neuen Musik mit einem alten Haus zu vergleichen, in dem viele coole Sachen und Schätze stecken, aber es hat diese riesigen Löcher im Dach, durch

die Regen und Schnee eindringen und das Gebäude ruinieren. Das Gebäude ist marode wegen all dieser Löcher. Eines der größten Löcher im Haus der Neuen Musik ist der Mangel an afrodiasporischen Perspektiven – ich habe mich darauf konzentriert, weil ich das persönlich erlebt habe –, aber das ist nicht das einzige Loch, und ich möchte die Leute ermutigen, wirklich an dem Gebäude zu arbeiten, weil es stark gefährdet ist. Und um es ganz offen zu sagen: Das ist sensorischer Entzug. Wir hören diese afrodiasporischen Perspektiven einfach nicht, und das verarmt unseren Bereich.

An dieser Stelle wird das Gespräch durch das Klingeln an meiner Tür unterbrochen. Der Zufall scheint zu schön, um wahr zu sein, deshalb lasse ich die Passage drin – die Transkription der nächsten Minuten lautet so:

KM Entschuldigung, George, zwei Sekunden, da steht jemand vor meiner Tür...

GL Okay, ich bleibe dran.

KM Ja, bitte...

... meine Schritte, die zu und von meiner Haustür gehen ...

Okay, das war irgendwie perfekt, denn wir sprachen gerade über alte Häuser, die repariert werden müssen, und der Mann an der Tür war ein netter Kerl, der bemerkt hatte, dass unser Haus baufällig ist. Er sagte zu mir: „Ich habe am Haus nebenan gearbeitet. Wollen Sie sich mal darüber unterhalten, dass Ihr Mauerwerk auseinanderfällt?“

GL Ha! Das ist wirklich ein schöner Zufall! Und dann sagt man natürlich: Nein, danke, es ist okay.

KM Nein! Ich sage: Es fällt definitiv auseinander, und ja, wir sollten uns mal unterhalten. Ich habe jetzt seine Nummer. Der Typ ist 77 Jahre alt, und er ist immer noch da draußen und mauert.

GL Ja, genau das mache ich auch! Ich bin 73 und verrichte immer noch meine Reparaturarbeiten. Ich werde diese Geschichte aufgreifen und verwenden. Das ist eine echte Zuspitzung der Situation! Okay, zurück zum Interview.

KM Mir ist natürlich bewusst, dass unser Gespräch angesichts der Veränderungen, die wir gerade in den USA erleben, hochaktuell ist. Was die Dringlichkeit deiner Arbeit anbelangt: Gibt es ein neues, anderes Gefühl für die Notwendigkeit, etwas zu tun?

GL Wir haben viel darüber diskutiert, mit dem Vorstand, den Mitarbeiter:innen und den Musiker:innen. Alle haben darüber gesprochen. Das Problem mit den Künsten ist, dass sie gefährlich sind. Sie sind gefährlich, weil sie Menschen zum Umdenken bringen. Wenn sie meinen, Beethoven würde uns nicht zum Umdenken bringen... oh, dann wird er genau das tun. Aber das haben wir alles schon erlebt. Wir mussten immer dafür einstehen...

KM Eine kurze Anmerkung bitte noch zu den beiden Konzerten, die ICE nach Darmstadt bringt?

GL Ich bediene mich gerne eines Begriffs des Science-Fiction-Autors Adrian Tschaikowsky. [Lewis liest viel Science-Fiction.] Es geht um die Idee der Polyaspora, die entsteht, wenn die Erde zerstört wird und die Menschen auf alle möglichen Planeten verstreut werden. Mir schien, das könnte etwas Positives sein, wenn man darüber nachdenkt, die Musik der ganzen Erde zusammenzubringen ... das war mein Gedanke ... Wir haben dieses fantastische, epische Stück von Hans Thomalla, *Harmoniemusik*, ein langes und sehr meditatives, wirklich wunderschönes Stück. Beim Hauptkonzert sind ein iranisch-kanadischer Komponist [Ashkan Behzadi], eine quebecisch-senegalesische Komponistin [Corie Rose Soumah], ein transdisziplinärer afroamerikanischer Transgender [Yaz Lancaster] und ein queerer afro-brasilianischer Komponist [Marcos Balter] dabei. Elaine Mitchener wird mit Improvisationen und einer offenen Partitur dabei sein. Was für eine Polyaspora! All diese vielfältigen Perspektiven. Es wird ein super dynamisches Konzert, das genau widerspiegelt, worum es bei ICE wirklich geht.

INTERNATIONAL CONTEMPORARY ENSEMBLE

22.7. HARMONIEMUSIK
24.7. OURSELVES IN THE OTHER

GEORGE LEWIS

25.7. „THE REINCARNATION OF BLIND TOM“:
MUSIC, MACHINES AND SUBJECTIVITY



George Lewis, Elaine Mitchener, Harald Kisiedu
Seminar „Composing While Black“, Darmstadt, 2023
© IMD/Kristof Lemp



George Lewis, Darmstadt, 2023
© IMD/Kristof Lemp

CONVERSATION GEORGE LEWIS & KATE MOLLESON

EN

The International Contemporary Ensemble (ICE) lands in Darmstadt this summer for the first time in 15 years. The American group was co-founded by flutist Claire Chase in 2001 and initially revolved around a bunch of particularly forward-thinking graduates of Oberlin Conservatory. Today it operates out of New York as a free-wheeling collective of top soloists who push boundaries of genre and media and pursue collaborators from outwith the contemporary music mainstream.

George Lewis, born in 1952, is a composer, musicologist and trombonist and Edwin H. Case Professor of American Music at Columbia University. He's been a member of the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) since 1971; he was music director of The Kitchen in New York from 1980–1982, and among his various celebrated books he co-authored *Composing While Black: Afrodiasporic New Music Today* which launched in Darmstadt in 2023. He's been working with ICE since 2011 when the group commissioned his widely-performed ensemble work *The Will to Adorn*, which he describes as “a breakout piece”, joking that “ICE was critical to me becoming an emergent composer in my 60s...”

KATE MOLLESON Hi George! You became artistic director of ICE in 2023 – you inherited the group just after the its 20th birthday. Tell me about the ethos of the ensemble. The significance of ‘international’ in the name, for starters?

GEORGE LEWIS Well, the reason it's called the International Contemporary Ensemble is it was started by some seriously ambitious people. I've spoken with Claire Chase about exactly this. They wanted to form an ensemble and they wanted to play internationally. They wanted to play contemporary music. They thought: ‘ICE – that's a good acronym.’ Then immediately they got a message saying they were infringing on the identity of the Intergalactic Contemporary Ensemble... no kidding!

In fact, the Intergalactic episode was not the only acronym hiccup. The group's website explains: “We are sensitive to the concerns surrounding the troubling actions of US Immigration and Customs Enforcement, and acknowledge that the

coincidental naming association between this agency and our Ensemble has troubled many, both inside and outside our organization. But our ICE is not at all connected with this agency. On the contrary, our values and mission align with antiracism, equity and a commitment to uplifting the artistic community.”

One thing that really attracted me to working with ICE is that the group has strong influence from the AACM in terms of what an ensemble means, in terms of how to work in a collective way. And that sense of internationalism too. In 1969, [trumpeter/composer/AACM member/co-founder of the Art Ensemble of Chicago] Lester Bowie told people in Paris: “the only way for us to survive is if we have a world audience.”

KM Talk more about that connection between ICE and the AACM. I didn't know about that. Is the lineage to do with working methods? Mindset?

EN

GL The AACM is a part of American experimentalism. Certain factions of the new music establishment might not see it that way, but this younger generation – the founders of ICE – they understand exactly what the AACM meant. Musicians who were being as forward-thinking as they could be, who were testing new ways of putting music in new spaces, who were interested in interdisciplinary work. All that is in the ICE mentality.

KM Sounds like ICE were already getting things right. Why did you take the job? How do you want to shape the group?

GL Thing is, if they hadn't been doing it already, I wouldn't have got involved. Look at ICELab, for example [an ICE commissioning framework that ran from 2011–2014 and within that time produced 75 new works by 24 composers, KM]. Look who they chose for that lab. These guys are pretty good at picking winners! [ICE-Lab alumni include Pulitzer Prize winner Du Yun, MacArthur Foundation Fellow Tyshawn Sorey, Nordic Council Music Prize winner Anna Thorvaldsdottir and Rome Prize winner Suzanne Farrin. KM] More to the point, they were already thinking really broadly in terms of the breadth of composers they wanted to work with.

One thing in the mission statement that we have tweaked since my arrival is the idea of creating a 'mosaic musical ecosystem'. I was picking up here from the book *Éloge de la créolité* ("In Praise of Creoleness") by Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé and Raphaël Confiant. I've been thinking a lot about the nature of equity. What I mean by equity has to do with investment. If you have equity in a house, it means you've invested in it and you're getting a return on it. If

we're investing in diversity, investing in new ideas, we see that as a form of equity. It's not just about the music we play. We want to change who's on the staff, who's on the board, the places where we play. A system of new music development that looks like the world we're living in, so you don't go into a concert and suddenly the Star Trek decontamination filter removes all the people of color.

KM Five years ago you published your article "New Music Decolonisation in Eight Difficult Steps" and it got a lot of people talking – it worked as a sort of manifesto, or a tool kit. Definitely a concise and to-the-point corrective. In it you wrote about institutional whiteness as the reproduction of likeness. About genre markers – improvised music, classical, contemporary, jazz, zeitgenössisch, Neue Musik, etc. – being driven by the reproduction of likeness, and thereby acting as obstacles to change. Would you say that we as a field have been moving in the right direction since then? Are those genre markers being dissolved usefully?

GL Actually, I've become more pointed about genre since that article came out. I've come to see genre as an unhealthy obsession of music that doesn't exist in other worlds of art making. In visual art you have practices and you have periods, but genre and race are way too closely connected in music. I walk onto an airplane with my trombone and people immediately make an assumption about what genre I play. In music, genre is an addiction, and like a lot of addictions, eventually it kills you.

If you explode racialized and gendered boundaries around a genre and suddenly start to include the people you've typically excluded, that revitalises the

whole genre. So sure, ICE does 'contemporary classical music' – but we get to make up what that means. We don't have to accept a received set of histories, a received set of people. There is potential and dynamism here.

KM Another striking point you made in that article is that we've reached an endgame in terms of diversity discourse. You acknowledged that some people might just be getting on board with diversity discourse and now you're telling them it's over ...

GL Right?! So cruel! Now I like to call it 'new complexity' instead. That's my joke about that... Maybe it's not that funny anyway, but the idea is it changes everyone's consciousness. I started comparing the field of new music to an old house with a lot of cool stuff in it, a lot of treasures, but it's got these really big holes in the roof and rain and snow are getting in and it's screwing up the place. The building is failing because of all these holes. One of the biggest holes in the new music house is the lack of Afro-diasporic perspectives – I decided to concentrate on that one because it was what I was experiencing personally – but that's not the only hole and I'd encourage people to really work on the building because it's being highly compromised. And to be blunt, it's sensory deprivation. We're just not hearing these things, and it's impoverishing our field.

At this point the conversation is interrupted by my doorbell ringing. The coincidence seems too good to be true so I'll leave this in – transcription of the next few minutes as follows:

KM Sorry, George, two seconds, there's somebody at my door...

GL Okay, I'm going to keep the thing rolling.

KM Yeah, please do...

... my footsteps padding to and from my front door ...

OK, so that was kind of perfect because we were just talking about old houses needing to being fixed, and the person at the door was a lovely guy who's noticed that our house is falling to bits. And he says to me, I've been doing some work on the house next door. Do you want to have a chat about the fact that your stonework's falling apart?

GL Ha! I mean that's a good coincidence! And then of course you say, no, it's fine.

KM No! I say, it is definitely falling apart and yes, we should have a chat. I took his number. The guy is 77 years old, and he's still out there doing his stone masonry.

GL Yeah, well that's what I'm doing! I'm 73 and I'm still doing my repair work. I'm going to take this story and use it. It's a real deepening of the situation!

OK, back to the interview.

KM Obviously I'm aware that our conversation is highly topical given the shifts we're seeing in the United States right now. In terms of the urgency of your work, is there a new sense of the case needing to be made?

GL We've been having a lot of discussions about that, with the board and the staff and the musicians. Everybody's been talking about it. The thing about the arts is that

they're dangerous. They're dangerous because they make people think differently. If they reckon Beethoven won't make you think differently... oh, he will. But we've seen it all before. We've always had to make the case.

KM Quick word, please, about the two concerts that ICE is bringing to Darmstadt?

GL I like to borrow a term from the sci-fi writer Adrian Tchaikovsky. [Lewis reads a lot of sci-fi, KM] It's the idea of the Polyaspora which is something that happens when Earth is destroyed and the people of Earth get scattered to all sorts of different planets. It seemed to me this could be a positive thing if you start to think about bringing together the music of the whole Earth....that was my back-thinking ...

We have this fantastic epic piece by Hans Thomalla, *Harmoniemusik*, a long and really meditative, really beautiful piece. For the main concert, there's an Iranian-Canadian composer [Ashkan Behzadi], a Quebecoise-Senegalese composer [Corie Rose Soumah], a transdisciplinary African-American trans person [Yaz Lancaster], a queer Afro-Brazilian composer [Marcos Balter]. Elaine Mitchener will be with us doing improvisations and an open score. Talk about the Polyaspora! All these multiplications of perspective. It's gonna be a super dynamic concert that reflects exactly what ICE is really about.

INTERNATIONAL CONTEMPORARY ENSEMBLE

22.7. HARMONIEMUSIK
24.7. OURSELVES IN THE OTHER

GEORGE LEWIS

25.7. "THE REINCARNATION OF BLIND TOM":
MUSIC, MACHINES AND SUBJECTIVITY



© IMD/Kristof Lemp

Musik war schon immer auch eine räumliche Kunst. Unter Begriffen wie „3D-Audio“, „Spatial Sound“ oder „Immersive Audio“ sind Technologien entstanden, die neue künstlerische Möglichkeiten für die Verräumlichung von Klängen bieten. Erstmals gibt es in Darmstadt dazu einen Workshop. Friedemann Dupelius sprach mit dem Dozent:innen-Team Aaron Holloway-Nahum, Brigitta Muntendorf und Lukas Nowok.

Moderation: Friedemann Dupelius

Was hören wir eigentlich, wenn wir 3D-Audio hören? Manchmal kommt mir das schon hyperreal vor, wie als HD-TV neu war. Welche Welt wird in 3D-Audio abgebildet?

LUKAS NOWOK Das menschliche Gehör hat viele Limitationen, was dreidimensionales Hören betrifft. Evolutionär sind wir auf horizontales Hören ausgerichtet. Die Vertikale lässt sich akustisch schlecht orten – die Horizontale von hinten aber auch. Klänge von oben haben eine andere Tonalität im Raum, aber auch hier ist die Ortung schwierig. Daraus ergeben sich künstlerische Fragen: Was bedeutet es, für ein Spatial-Audio-System zu komponieren? Schicke ich Klänge im Kreis durch den Raum? Habe ich feste Platzierungen? Was bedeutet es, dass ein Klang, der aus einer Lautsprecherkuppel von oben kommt, deutlich diffuser und tonal anders als ein Klang auf Ohrhöhe klingt? Ich kann auch eine virtuelle Raumakustik schaffen, indem ich simulierten Schallreflektionen hinter dem Publikum eine bestimmte Klangfarbe gebe. Es muss aber auch alles nicht so hyperreal und überkonstruiert sein. Und auch ein 3D-Audio-System ist fast nie

komplett dreidimensional, wenn man auf festem Boden steht und keine Lautsprecher unter sich hat.

Worin seht ihr das künstlerische Potenzial in 3D-Audio?

AARON HOLLOWAY-NAHUM Mich fasziniert an Musik ganz allgemein ihre Körperlichkeit. Das merke ich immer wieder in meiner Arbeit als Dirigent des Riot Ensembles. Um einen Klang aus einer Geige zu holen, muss die Geigerin körperlich aktiv werden – ihre Finger und den Bogen bewegen. Bei immersivem Audio interessiert mich die Rückkehr der Körperlichkeit in den Raum. Sie erweitert die Möglichkeiten der elektronischen Instrumente, weil man nicht länger nur ein oder zwei Lautsprecher benutzt, sondern das Lautsprecher-System im Zusammenspiel mit den entsprechenden Algorithmen als Instrument für sich begreift. Man erhält dadurch ganz neue kreative Möglichkeiten beim Komponieren.

BRIGITTA MUNTENDORF Ich entdecke in jeder Arbeit mit 3D-Audio neue Möglichkeiten, es einzusetzen. 3D-Audio

DE SPATIAL SPHERES:
3D-AUDIO ART LAB

wird für mich dann interessant, wenn die Immersion nicht als Ziel, sondern als Startpunkt definiert wird. Ich entdecke damit neue Erzählformen. Angelehnt an die Gaming Industry nenne ich das dann „Environmental Storytelling“, und in Bezug auf Rezeption spreche ich von „Radical Listening“, also der radikalen Verortung beim anderen durch eine bestimmte Form des Zuhörens. 3D-Audio wird aber auch dann interessant, wenn ein Club nicht mehr frontal beschallt wird, sondern in 360 Grad. Wie würde das nicht nur die Musik, sondern auch das Verhalten des Publikums verändern? Eigentlich ist das alles ja steinalt, wenn wir etwa an die Mehrchörigkeit denken. In dem Zusammenhang interessiert mich auch, wie man bestehendes, spatial angelegtes Repertoire von Thomas Tallis bis Edgard Varèse durch 3D neu denken könnte.

An dem Workshop werden Leute aus den Bereichen Klangregie, Komposition und Interpretation teilnehmen. Wie fix oder auch fluide sind die Rollen, wenn man mit Spatial-Audio arbeitet?

AHN Schon jenseits von 3D-Audio würde ich sagen, dass es ein Kontinuum in den Expertisen gibt. Als Tontechniker:innen oder Klangregisseur:innen sind wir es gewohnt, dass Komponist:innen mit einem Max-Patch oder einer kompositorischen Idee zu uns kommen, die kreativ schon brilliant ist, bei der ihnen aber noch technisches Know-how für die Umsetzung fehlt. Aber auch, wenn man als Komponist:in ein Stück für Flöte schreibt, die Flöte aber nicht versteht, bekommt man technische Probleme.

BM Die Rollen können ganz unterschiedlich verteilt werden, beispielsweise dadurch, wer in die Bereiche des

Schöne ist, dass sich das immer wieder auch verschieben kann. Impulse und Ideen können aus beiden Richtungen kommen, von technischer oder auch von künstlerischer Seite, und es gibt auch Momente, in denen die Bereiche so eng miteinander verzahnt sind, dass sie sich nicht mehr trennen lassen.

AHN 3D-Audio-Systeme sind erstmal komplex. Wir möchten aber alle Elemente und Rollen in einem kreativen Prozess zusammenbringen. Eine Komposition ist nichts ohne den künstlerisch versierten Umgang mit Tontechnik und Programmierung.

Das heißt, auf diesem Gebiet ist Kollaboration unumgänglich...

BM 3D-Audio funktioniert am besten, wenn Expertise aus Klangregie, Komposition und Interpretation zusammenwirkt. Bis es dazu kommt, braucht es jedoch in erster Linie ein kollektives Bewusstsein und eine Sensibilisierung dafür, dass Klänge als Objekte im Raum gedacht werden und Lautsprecher erst einmal vergessen werden müssen. Das ist ein Umdenken, das in der Komposition nicht selbstverständlich ist, da hier orchestrales und spatiales Denken in Verbindung mit Elektronik zusammenkommen. Daher werden wir viel hören, ausprobieren und die benötigten Tools kennenlernen.

AHN Wir möchten mit dem Kurs eine kleine Community bilden, die dieses Wissen teilt.

Es geht nicht darum, dass die Komponistin jede einzelne künstlerische Entscheidung trifft. Und es geht auch nicht darum, die Technologie im Sinne von Nullen und Einsen zu verstehen, sondern in ihren künstlerischen Möglichkeiten. Es ist wie mit einem Wörter-

buch: Je größer dein Vokabular ist, desto mehr kannst du ausdrücken, desto mehr Schattierungen und Feinheiten gibt es. Mit Technologie ist das nicht anders.

LN Es geht auch um die Entwicklung und das Teilen eines gemeinsamen Vokabulars zwischen den unterschiedlichen Disziplinen. Wenn Techniker:innen und Komponist:innen miteinander arbeiten, können sie zusammen anders denken und sich andere Dinge vorstellen. Wenn man Zeit hat und möglichst früh im Kompositionsprozess zusammenkommt, kann sich das Denken wesentlich verändern. Die Verräumlichung von Klängen wird dem Material dann nicht übergestülpt, sondern wohnt ihm dann schon inne.

Nun ist es so, dass der Zugang zu Spatial-Audio-Technologien bislang sehr begrenzt ist. Es ist schwierig, ein solches Setup in seinem Homestudio einzurichten...

AHN Klar, da kannst du nicht ohne Weiteres ein *d&b Soundscape* System installieren. Aber es wird immer zugänglicher. Die Software wird immer besser an die User:innen angepasst. Es gibt heute schon Leute, die immersives Audio in ihren Bedroom-Studios betreiben, das wird in der Zukunft noch mehr werden.

LN Es ist wie mit allen Software-Synthesizern, die hohe Komplexität in ein verständliches grafisches Interface verpacken. Man kommt mit immer weniger Wissen aus und stößt nicht mehr so schnell an Grenzen. Das ist natürlich eine Reaktion auf den Bedarf von Künstler:innen. Natürlich geht dabei auch etwas Flexibilität verloren. Man kann Entscheidungen nur bis zu einem bestimmten Punkt treffen und ist an dieser Stelle von den Herstellern abhängig. Mit dem Workshop wollen wir diese

Hersteller-Entscheidungen zumindest ein wenig aufdecken, um die Teilnehmer:innen zu sensibilisieren und selbstständiger zu machen.

AHN Wenn wir Soundscape nach Darmstadt bringen, so wollen wir den Leuten die Chance geben, einmal mit so einem „Leuchtturm“-System zu arbeiten. Und es wird inspirierend sein, wenn sie hören, was Komponistinnen wie Brigitta oder Natasha Barrett damit anstellen.

LN Immersive Audio behauptet ja immer eine Illusion. Man arbeitet fast immer mit einer zweidimensionalen Projektion eines Raums. Man schaut virtuell von oben darauf, sieht die Positionen der Lautsprecher und schiebt kleine Punkte durch die Gegend, um die Klänge im Raum zu platzieren. Das Lautsprechersystem kann man prinzipiell austauschen. Man kann auf die Speaker projizieren, die man gerade hat und dann später auf ein anderes Setup wechseln. Eine andere Möglichkeit ist, diesen virtuellen Raum binaural zu projizieren. Dann lässt sich auch zunächst zuhause mit Kopfhörern arbeiten, so wie eine Komponistin ihr Stück in Sibelius mit MIDI-Klängen simuliert.

Wie kann man sich das Setup vorstellen, mit dem ihr in Darmstadt arbeitet?

LN Wir werden eine Art Kuppel einrichten, die aus circa 40 Lautsprechern auf drei Ebenen besteht. Die untere wird etwa auf Ohrhöhe stehen, die mittlere auf dreieinhalb Metern und eine letzte Ebene etwas eingerückt als Deckenlautsprecher. Mit diesem Design können wir sehr flexibel viele verschiedene Szenarien abbilden, da es die gesamte Hörfläche recht gleichmäßig umschließt und uns Klänge sowohl horizontal als auch vertikal sehr

detailliert spatialisieren lässt. Wir haben zwar eine Bühne im Raum, diese soll aber per Definition keine Hörriechung haben. Wir versuchen, möglichst gleichmäßig in sämtliche Richtungen zu projizieren. Hinzu kommt dann der Prozessor von d&b, über den alles gerendert wird. Das ist eine Art Mischpult in Form einer grafischen Oberfläche auf einem Laptop. Darauf lässt sich dann sowohl kanalbasiert als auch objektbasiert arbeiten.

Was heißt das?

LN Objektbasiert bedeutet, dass der Fokus auf einzelnen Soundobjekten liegt, die man virtuell durch den Raum schiebt. Deren behauptete Positionen bleiben auch dann bestehen, wenn man das Lautsprecher-System wechselt. Bei kanalbasiertem Audio sind Klangquellen direkt mit Lautsprechern verknüpft. Es kann auch spannend sein, so zu arbeiten. Dann kann man zum Beispiel jeden Oszillator eines Synthesizers auf einen eigenen Lautsprecher schicken und quasi additive Klangsintese im Raum betreiben. Oder man macht so etwas mit den einzelnen Grains bei der Granularsynthese.

Es wird bei uns möglich sein, den Spatialisierungs-Algorithmus von d&b Soundscape zu umgehen und mit seinen eigenen Kanälen die Lautsprecher direkt zu adressieren, ohne das objektbasierte System von d&b zu nutzen.

Welche Rolle spielt in eurem Projekt denn die Audio-Firma d&b, deren System ihr benutzt?

LN Die Firma hat natürlich ein Interesse daran, ihr Produkt an viele Produktionen zu binden und es in unterschiedlichen Kontexten zu testen. Neben großen Shows wie Kraftwerk 3D landet d&b aber auch zunehmend in ex-

perimentelleren Produktionen, u. a. mit dem Ensemble Modern. Ralf Zuleeg, der Head of Soundscape bei d&b, hat selbst große Lust an solchen Dingen, weshalb wir immer wieder bei Produktionen zusammengearbeitet haben. Wir biegen die Software bei diesen Projekten ja auch in Richtungen, für die sie erstmal gar nicht entwickelt wurde. Aber sie hat eben ein relativ offenes Interface. Das ist dann wieder als Feedback und Inspiration für d&b interessant. Da sie ein verhältnismäßig kleines Team haben, kommt man schnell in Kontakt mit den Programmierer:innen und kann auch Wünsche nach bestimmten Features durchgeben.

Wer wird an dem Kurs teilnehmen und wie wurden diese Leute ausgewählt?

AHN Insgesamt haben wir sieben Komponist:innen, zwei Interpret:innen und vier Klangregisseur:innen. Wir werden uns aber auch mit dem Brass Studio und dem Guitar Studio zusammentun, um noch mehr Instrumentalist:innen zu haben. Die künstlerischen Ansätze sind sehr vielfältig – das war uns wichtig. Und wir haben gemerkt, dass es doch von Vorteil ist, wenn die Teilnehmer:innen über Vorerfahrung verfügen. Die Darmstädter Ferienkurse sind nicht der Ort, an dem man seinen ersten Violinunterricht erhält. Wir bringen eines der besten Systeme für 3D-Audio nach Darmstadt, aber es ist eben auch ein bisschen kompliziert. Also kommen Leute zu uns, die kein Grundlagentraining mehr brauchen und denen wir mitten in ihren Projekten helfen können.

LN Wir werden die vier Engineers mit den Komponist:innen in mehreren Gruppen zusammenbringen. Einzelne Personen werden also in mehreren Projekten involviert sein. Wie die Musiker:innen dazu kommen, hängt dann

auch von den jeweiligen Projektideen ab. Es wird mindestens sieben Stücke geben, die entwickelt und am Ende gezeigt werden sollen.

Welches Potenzial hat Spatial-Audio womöglich über die Kunst hinaus?

BM 3D-Audio kann in zahlreichen anderen Bereichen wertvolle Beiträge leisten – angefangen von Musik- und Klangtherapie bis hin zu einer Minimierung der Noise Pollution im öffentlichen Raum, zum Beispiel wenn Durchsagen in Bahnhöfen oder Flughäfen akustisch geplant und gerichtet würden.

INTENSIV-WORKSHOP MIT
BRIGITTA MUNTENDORF,
AARON HOLLOWAY-NAHUM,
LUKAS NOWOK,
NATASHA BARRETT
20.7.-2.8.

VERSCHIEDENE TERMINE,
BESSUNGER KNABENSCHULE

23.7. BRIGITTA MUNTENDORF: ORBIT
25.7. SONIC BEATS
26.7. SONIC LISTENING
30.7. KARLHEINZ STOCKHAUSEN:
KONTAKTE
1.8. AARON HOLLOWAY-NAHUM: DIG IT!
2.8. NATASHA BARRETT:
TOXIC COLOUR

Music has always been a spatial art form. Conceptual labels such as “3D audio,” “spatial sound” and “immersive audio” have given rise to technologies that offer new artistic possibilities for spatializing sounds and Darmstadt will workshop this for the first time. Friedemann Dupelius spoke with the team of tutors Aaron Holloway-Nahum, Brigitta Muntendorf and Lukas Nowok.

Moderation: Friedemann Dupelius

What do we actually hear when we listen to 3D audio? Sometimes I find it hyperreal, like back when HD TV was new. What kind of world is depicted in 3D audio?

LUKAS NOWOK The human ear has a lot of limits when it comes to hearing in three dimensions. Evolutionarily, we’re tuned to hear horizontally. Verticals are hard to pin down acoustically – so are horizontals from behind. Sounds from above have a different tonality in space, but they’re also tough to locate. This raises artistic questions: What does it mean to compose for a spatial audio system? Do I send sounds in a circle through the room? Do I have fixed placements? What does it mean that a sound coming from a speaker dome above sounds significantly more diffuse and tonally different than a sound at ear level? I can also create virtual room acoustics by giving simulated sound reflections behind the audience a specific timbre. However, it doesn’t all have to be so hyperreal and over-constructed. And even a 3D audio system is almost never completely three-dimensional when you’re standing on solid ground and there are no speakers underneath you.

What artistic potential do you see in 3D Audio?

AARON HOLLOWAY-NAHUM Music fascinates me in general with its physicality. I notice this time and again in my work as conductor of the Riot Ensemble. To get a sound out of a violin, the violinist has to be physically active – moving her fingers and the bow. In immersive audio, my interest is in the return of physicality to the space. It expands the possibilities of electronic instruments because you no longer use just one or two speakers, but the speaker system combined with the corresponding algorithms as an instrument in its own right. This opens up completely new creative possibilities when composing.

BRIGITTA MUNTENDORF Every time I work with 3D audio, I discover new ways to use it. For me, 3D audio becomes interesting when immersion is defined not as a goal but as a starting point. I discover new forms of storytelling with it. Borrowing from the gaming industry, I call this “environmental storytelling”, and in terms of reception, I speak of “radical listening”, i.e., radical localization in the other via a certain form of listening. But 3D audio

**SPATIAL SPHERES:
3D-AUDIO ART LAB**

also becomes interesting when sound no longer fills a club from the front, but from all around. How would that change not just the music, but also the audience's behavior? Strictly speaking, this is all ancient history when we think of polyphony, for example. In this context, I'm also interested in how existing, spatially arranged repertoire from Thomas Tallis to Edgard Varèse could be reimagined through 3D.

The workshop will include people from the fields of sound engineering, composition and interpretation. How fixed or fluid are the roles when working with spatial audio?

AHN Beyond 3D audio, I would say that there is a continuum of expertise. As sound engineers or sound directors, we're used to composers coming to us with a Max Patch or a compositional idea that's already brilliant in creative terms but where they lack the technical know-how to implement it. That being said, if you're a composer writing a flute piece without understanding the flute, you're going to run into technical problems.

BM The roles can be distributed in many different ways, such as when someone overlaps with the other's areas. The nice thing is that this can always shift. Impulses and ideas can come from both directions, from the technical or artistic side, and there are also moments when the areas are so closely interlinked that they can be separated more clearly.

AHN 3D audio systems are complex at first, but we want to bring all the elements and roles together in a creative process. A composition is nothing without artistically skilled sound engineering and programming.

Meaning that in this field, collaboration is essential...

BM The beauty of it is that 3D audio works best when different areas of expertise in sound engineering, composition and interpretation collaborate. But before that can happen, there must be a collective awareness and sensitivity to the fact that sounds are to be thought of as objects in space and that, for now, loudspeakers must be forgotten. This is a rethink that is not straightforward in composition, where orchestral and spatial thinking meet electronics. So we will be listening a lot, trying things out, and getting to know the required tools.

AHN With this course, we want to form a small community that shares this knowledge.

It's not about the composer making every single artistic decision. And it's not about understanding technology in terms of zeros and ones, but in terms of its artistic possibilities. It's like a dictionary: the larger your vocabulary, the more you can express, the more nuances and subtleties there are. With technology, it's no different.

LN It's also about developing and sharing a common vocabulary between different disciplines. When technicians and composers work with each other, they can think differently together and imagine different things. If you have time and get together as early as possible in the composition process, your thinking can change significantly. The spatialization of sounds is then not imposed on the material but is already inherent.

The thing is, access to spatial audio technologies has been very limited up to now. It's difficult to set up something like that in your home studio...

How might we imagine the Darmstadt setup you are working with?

LN We will set up a kind of dome consisting of around 40 speakers on three levels. The lowest will be at ear level, the middle level at three and a half meters, and the top level will be slightly recessed as ceiling speakers. This design allows us to reproduce lots of different scenarios really flexibly, as it surrounds the entire listening area pretty evenly and lets us spatialize sounds in great detail, both horizontally and vertically. We do have a stage in the room, but by definition, it shouldn't have a listening direction. We try to project as evenly as possible in all directions. On top of that, there's the d&b processor, which renders everything. It's a kind of mixing console in the form of a graphical interface on a laptop. It allows both channel-based and object-based work.

Meaning?

LN Object-based means that the focus is on individual sound objects that you move virtually through space. Their perceived positions remain the same, even if you change the speaker system. With channel-based audio, sound sources are directly linked to speakers. Working this way can also be intriguing. For example, you can send each oscillator of a synthesizer to its own speaker and create additive sound synthesis in the room. Or you can do something similar with individual grains in granular synthesis. It will be possible for us to bypass the spatialization algorithm of d&b Soundscape and address the loudspeakers directly with our own channels without using the d&b's object-based system.

AHN Sure, you can't simply install a d&b Soundscape system. But it's becoming more accessible. The software is becoming increasingly user-friendly. People are already using immersive audio in their bedroom studios, and this will become even more common in the future.

LN It's like all software synthesizers that pack a lot of complexity into an easy-to-understand graphical interface. You can get by with less and less knowledge and aren't so quick to reach your limits. This is, of course, a response to artists' needs. Naturally, some flexibility is lost in the process. You can only make decisions up to a certain point, and at that point, you're dependent on the manufacturers. With the workshop, we want to reveal at least some of these manufacturer decisions to raise awareness among participants and make them more independent.

AHN When we bring Soundscape to Darmstadt, we want to give people the chance to work with such a "beacon" system. And it will be inspiring for them to hear what composers like Brigitta or Natasha Barrett are doing with it.

LN Immersive audio always claims to create an illusion. You almost always work with a two-dimensional projection of a space. You look at it virtually, from above, see the positions of the speakers, and move little dots around to place the sounds in the room. In principle, the speaker system can be replaced. You can project onto whatever speakers you have and then switch to a different setup later. Another option is to project this virtual space binaurally. You can then work at home first, with headphones, just like a composer simulating their piece in Sibelius with MIDI sounds.

What role does the audio company d&b, whose system you use, play in your project?

LN The company naturally has an interest in connecting its product to multiple productions and testing it in different contexts. In addition to large shows like Kraftwerk 3D, d&b is increasingly involved in more experimental productions, for example, with Ensemble Modern. Ralf Zuleeg, Head of Soundscape at d&b, is very enthusiastic about things like this, which is why we have collaborated on productions again and again. In these projects, we often bend the software in directions for which it was not originally developed. But it has a relatively open interface. This in turn provides interesting feedback and inspiration for d&b. Since they have a relatively small team, it's easy to get in touch with the programmers and pass on requests for specific features.

Who will be participating in the course and how were these people selected?

AHN We have a total of seven composers, two performers and four sound directors, but we will also team up with the Brass Studio and the Guitar Studio to have more instrumentalists. The artistic approaches are very diverse – that was important to us. And we've noticed that it's an advantage if the participants have previous experience. The Darmstadt Summer Course aren't the place to take your first violin lessons. We're bringing one of the best systems for 3D audio to Darmstadt, but it's also a bit complicated. So people come to us who don't need basic training and whom we can help in the middle of their projects.

LN We will bring the four engineers together with the composers in several groups. So some individuals will be involved in several projects. How the musicians get involved will depend on the respective project ideas. There will be at least seven pieces that will be developed and performed at the end.

What potential does spatial audio have beyond the arts?

BM 3D audio can make valuable contributions in numerous other areas – from music and sound therapy to minimizing noise pollution in public spaces: for example, if announcements in train stations or airports were acoustically planned and directed.

INTENSIVE WORKSHOP WITH
BRIGITTA MUNTENDORF,
AARON HOLLOWAY-NAHUM,
LUKAS NOWOK,
NATASHA BARRETT
20.7. – 2.8.

VARIOUS DATES,
BESSUNGER KNABENSCHULE

23.7.	BRIGITTA MUNTENDORF: ORBIT
25.7.	SONIC BEATS
26.7.	SONIC LISTENING
30.7.	KARLHEINZ STOCKHAUSEN: KONTAKTE
1.8.	AARON HOLLOWAY-NAHUM: DIG IT!
2.8.	NATASHA BARRETT: TOXIC COLOUR



Maryanne Amacher, San Francisco, 1985
© Peggy Weil

“When played at the right sound level, which is quite high and exciting, the tones in this music will cause your ears to act as neurophonic instruments that emit sounds that will seem to be issuing directly from your head.”

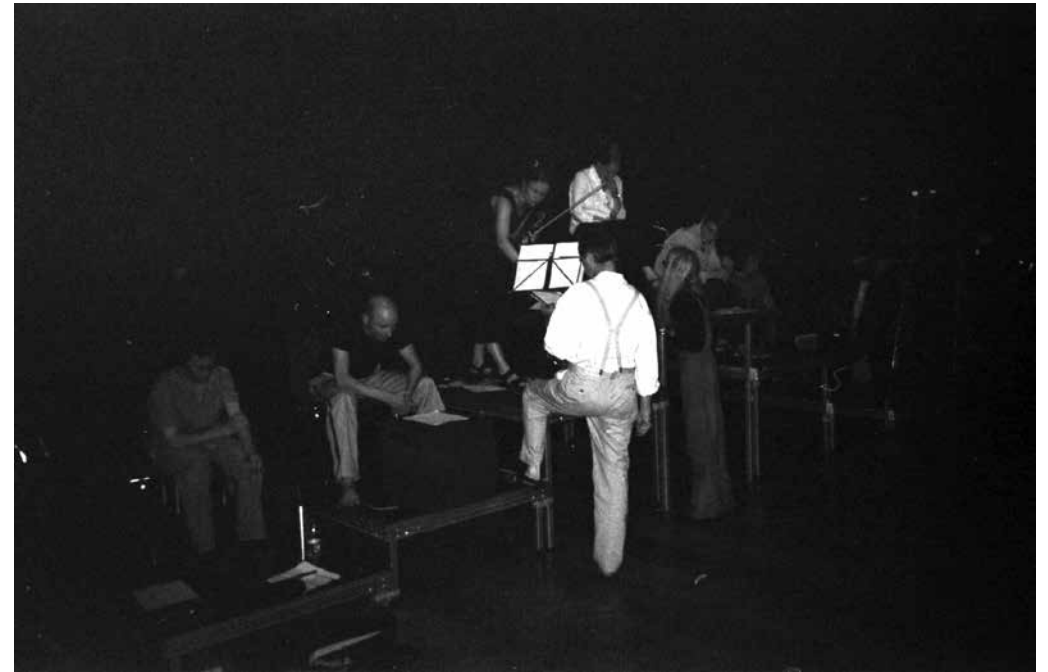
„Bei der richtigen Lautstärke, die ziemlich hoch und aufregend ist, bewirken die Töne dieser Musik, dass Ihre Ohren wie neurophonische Instrumente wirken, die Töne aussenden, die direkt aus Ihrem Kopf zu kommen scheinen.“



Maryanne Amacher, Oakland, 1993
© David Kwan

“I’m interested in making a very different situation for people. From the very beginning, I wanted to do experiential work. I was working with electronic means, therefore I could sit and observe various things. I could try to understand more about what was happening to my ears, to my body, all over. I think I do music because I’m trying to understand.”

„Ich bin daran interessiert, eine ganz andere Situation für Menschen zu schaffen. Von Anfang an wollte ich eine erfahrungsorientierte Arbeit machen. Ich arbeitete mit elektronischen Mitteln, deshalb konnte ich währenddessen dasitzen und verschiedene Dinge beobachten. Dabei versuchte ich, mehr darüber zu verstehen, was mit meinen Ohren, meinem Körper und überall sonst passiert. Ich glaube, dass ich Musik mache, weil ich zu verstehen versuche.“



Maryanne Amacher, Berlin, 2005
(Uraufführung von / World Premiere of GLIA mit / with Ensemble Zwischentöne)
© Bill Dietz

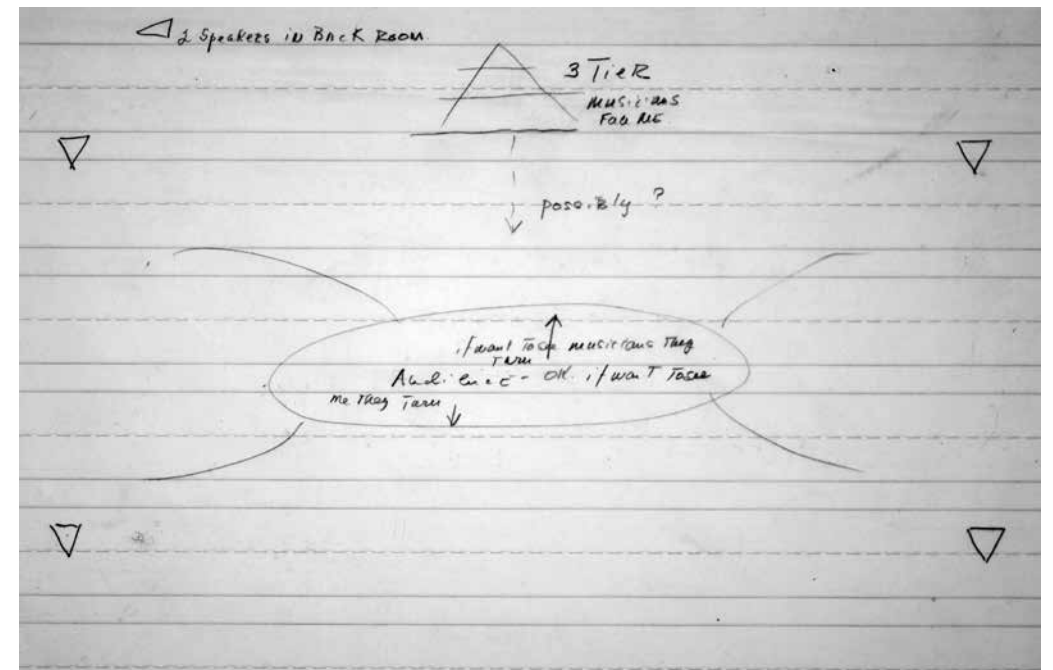


Diagramm der Raumaufstellung von GLIA 2005
Original diagram for the spatial setup of GLIA 2005
© Blank Forms / The Maryanne Amacher Foundation



Tyshawn Sorey
© John Rogers

DER KOMPONIST UND INSTRUMENTALIST
TYSHAWN SOREY

„MUSIK IST EIN AUSDRUCK
DER MENSCHLICHKEIT“

Hier brodelte es. Wenn Tyshawn Sorey am Drumset sitzt, verwandeln sich die Trommeln und Becken in dampfende Kessel. Jeder Schlag setzt enormen Druck frei, dessen Energie aber stets das Gleichgewicht sucht. Dabei bilden Klangvorstellung und -resultat eine stabile Einheit. Wie in einem Film erweckt ihr rasanter Austausch die Einzelbilder zum Leben. Doch während die Musik im Jetzt verweilt, richtet sie den Blick permanent in eine ungewisse, zugleich aufregende Zukunft: Was wird folgen? Wie wird es klingen? Welche Form wird es haben?

Text: Gerardo Scheige

Entscheidungen treffen

Alle Fragen – und Antworten – betreffen Interpret und Komponist gleichermaßen, und so legt Soreys Musik den Fokus auf Entscheidungsprozesse: „In meiner Arbeit verwende ich die Begriffe spontane und formale Komposition. Für manche Leute schließt sich das gegenseitig aus, für mich nicht. Im Zusammenhang mit spontaner Komposition nutze ich den Terminus Improvisation nur ungern, da er äußerst negativ behaftet ist. Er degradiert den kompositorischen Moment.“¹ Aus diesen Worten spricht eine zutiefst demokratische Auffassung, die mit einem ebenso klaren wie stringenten Ansatz operiert. Ob am Schlagzeug oder am Schreibtisch: Ununterbrochen müssen Entscheidungen getroffen werden. Sie differieren lediglich in der dafür zur Verfügung stehenden Zeit. Lässt sich der Notentext einer Partitur korrigieren und nachträglich ergänzen, gleicht die Performance auf der Bühne einer existenziellen Situation. In Sekundenbruchteilen gilt es, sich für eine Handlung zu entscheiden – im Bewusstsein aller möglichen Folgen.

Nicht zufällig zieht Sorey den Vergleich mit Schach heran, bei dem jeder Zug sämtliche Auswirkungen für den weiteren Spielverlauf mitbedenken sollte.

Eindrucksvolle Beispiele für diese Arbeitsweise sind die mit dem US-amerikanischen Pianisten Vijay Iyer und der australischen Kontrabassistin Linda May Han Oh aufgenommenen Alben *UnEasy* (2021) und *Compassion* (2024). Besonders letzteres legt die Komplexität von Entscheidungsprozessen offen: In jedem der zwölf Stücke bestimmt die eingeschlagene Richtung der Mitmusiker:innen den eigenen Weg – et vice versa. Um dennoch nicht gänzlich vom vorgezeichneten Pfad abzukommen, bewegt sich unter der Oberfläche ein konstanter, immer spürbarer Puls. Dazu steuert Sorey allerlei Abzweigungen wie vertrackte Rhythmen und interferierende Akzente bei, die sowohl einen Rahmen bilden als auch diesen sprengen. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um vorwärtstreibende Stücke (*Overjoyed*, *Maelstrom* und *Ghostrummental*) oder ätherische Werke (*Arch*, *Prelude: Orison* und *Nonaah*) handelt.

Einen anderen, nicht minder dynamischen Weg schlägt beispielsweise die Kooperation mit der US-amerikanischen Flötistin Claire Chase ein. *Bertha's Lair* (2016, revidiert 2018) für Kontrabassflöte und Schlagzeug wartet mit einer ungewöhnlichen Besetzung auf, an der sich das Zusammenwirken von formaler und spontaner Komposition gut heraushören lässt. Klang und Form sind teilweise vorgegeben, werden aber im Verlauf des Stücks beständig erweitert. Als Teil des 2013 begonnenen und 24 Jahre andauernden, von Chase initiierten Projekts *Density 2036* steht primär das gewählte Instrument im Vordergrund: „*Bertha's Lair* ist eine explosive Tour de Force, die meine Vorliebe für die Erforschung des Spannungsfelds Improvisation-Komposition spiegelt. Als eines der selteneren Mitglieder der Holzbläserfamilie ist das [von Claire Chase] liebevoll ‚Bertha‘ genannte Instrument alles andere als eine einfache Kontrabassflöte; vordergründig gibt es eine scheinbar riesige Menge an leicht verfügbaren klanglichen Möglichkeiten zu erkunden. Ich hielt es jedoch auch für notwendig, ein Werk für dieses Instrument zu schaffen, das voller hoher, rauer Energie ist – Musik zu schreiben, die der Verwendung bestimmter, für das Instrument üblicher ‚Effekte‘ zuwiderläuft (das heißt, die Verwendung langer, leiser, geheimnisvoller Klänge, Pfeiftöne usw. so weit wie möglich zu vermeiden) und sich mehr auf Form, Linie, Farbe, Textur, Ritual und vor allem auf die Körperlichkeit des Live-Spiels auf diesem besonderen Instrument zu konzentrieren.“² So versucht die Komposition im Einklang mit dem englischsprachigen Wort *lair* die Kontrabassflöte und deren Klänge aus ihrer Höhle, aus ihrem Versteck zu holen. Ferner geht es in *Bertha's Lair* um den unmittelbaren Austausch zwischen den Musiker:innen auf

der Bühne; eine Idee, die Chase seitdem im Kontext von *Density 2036* bis heute weiterverfolgt.

Erfahrungen sammeln

Zum Schlagzeug gelangte der 1980 in Newark, New Jersey, geborene Tyshawn Sorey über Umwege. Seine ersten musikalischen Schritte erfolgten auf einem Kirchenklavier, auf dessen Tasten er die gesungenen Gospelmelodien nach Gehör nachzuspielen versuchte. Mit acht Jahren kam die Tenorposaune dazu. Nichtsdestoweniger entwickelte sich die Faszination für Schlaginstrumente früh: Bereits als kleiner Junge bearbeitete Sorey, wie nahezu jedes Kind, leidenschaftlich Töpfe und Pfannen mit allerlei Schlägeln. Auf das erste ‚richtige‘ Drumset musste Tyshawn allerdings bis zu seinem 14. Geburtstag warten, sah sich die Familie Sorey doch täglich mit den finanziellen Herausforderungen der Metropole New York City konfrontiert. Bis dahin gab er das Trommeln jedoch nicht auf, übte fleißig auf Settings aus Pappkartons und Metallplatten, die sein Vater für ihn baute. Im Laufe der Zeit perfektionierte sich sein Spiel, der musikalische Horizont wurde vielfältiger und die Formen komplexer.

Auch die Liste der Einflüsse verlängerte sich kontinuierlich: Neben Ikonen des Modern Jazz der 1960er Jahre wie Charles Mingus und Wayne Shorter waren zahlreiche Protagonisten der 1965 in Chicago gegründeten Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) entscheidende Ideen- und Impulsgeber: Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Kalaparusha Maurice McIntyre, Roscoe Mitchell oder Henry Threadgill – mit vielen von ihnen sollte Sorey später gemeinsam musizieren. Zudem beschäftigte er sich intensiv mit der Zweiten Wiener Schule, mit

europäischen und US-amerikanischen Komponisten der Nachkriegszeit, darunter Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen und Christian Wolff, sowie mit afrodiasporischen Komponisten wie Adolphus Hailstork, Hale Smith und Olly Wilson. Ein weiteres Augenmerk Soreys liegt in improvisatorischen Kompositionsmodellen, etwa Braxtons *Language Music* oder Butch Morris' Konzept der *Conduction*, das auf einem Vorrat von Handzeichen und Taktstockstellungen basiert. Ergebnis der Auseinandersetzung mit beiden Systemen sind die sogenannten *Autoschediasms*, mithilfe derer Dirigent:innen und Ensembles eine Komposition in Echtzeit erarbeiten können. Dies geschieht durch ein Zeichenvokabular, das sich aus drei Methoden speist: Gestik, Autonomie, Kategorie. Während erstere den Fokus auf Schlag und Taktstock legt, besteht die zweite Methode aus einer Reihe von zehn nummerischen Handzeichen, jedes für eine bestimmte Aktion. Haben die Musiker:innen ihr Informationspaket vom Dirigierenden einmal erhalten, agieren sie in einem abgesteckten Rahmen völlig eigenständig, teilweise in Verbindung mit anderen Ensemblemitgliedern. Ähnlich funktioniert die dritte Methode, diesmal mittels Whiteboards und weitaus komplexer, da sich einzelne Aktionen auch explizit nach denjenigen anderer Musiker:innen richten können. Ein den *Autoschediasms* innewohnender wechselseitiger Lernprozess kann dieses Jahr während der Darmstädter Ferienkurse gehört und gesehen werden – in einem Workshop mit anschließendem Konzert, geleitet von Sorey und dem belgischen Gitarristen Kobe Van Cauwenberghe.

Im Rahmen seiner musikalischen Ausbildung bei Anthony Braxton und Jay Hoggard saugte Tyshawn Sorey alles – auch Literatur, Bildende Kunst und Film – schwammartig und wissbegierig in sich auf, wusste aber zugleich das

Erlern zur Entwicklung einer eigenen Handschrift zielgerichtet zu destillieren. Dieser Prozess und eine daraus resultierende ästhetische Haltung prägen sein künstlerisches Verständnis bis heute: „Musik ist ein Ausdruck der Menschlichkeit. Ebenso ist sie Ausdruck der eigenen Lebenserfahrung. Durch seine Einzigartigkeit und die unterschiedlichen Erfahrungen, die es macht, kommt jedes Individuum zu anderen klanglichen Ergebnissen. Darüber hinaus spielen verschiedene Einflüsse, seien es musikalische oder außermusikalische, eine entscheidende Rolle für die künstlerische Prägung. Letztlich kann Musik von diesen Einflüssen handeln oder sich selbst zum Inhalt haben. Meine Musik handelt von nichts anderem als von sich selbst.“

Wahrscheinlich liegt genau darin Soreys erfolgreiche Formel verborgen, die seiner Kunst eine zeitlose, dabei hochgradig aktuelle Aura verleiht. Alle musikalischen Stile haben ihre Daseinsberechtigung und erfreuen sich einer friedlichen Koexistenz, Schubladen und Grenzen sind unbekannte Vokabeln seines Wortschatzes. So wird Sorey auch nicht müde, dem inflationär herangezogenen Gegensatz von Komposition und Improvisation – den ältere Kollegen wie Anthony Braxton und George Lewis leidlich gut kennen – zu widersprechen. Musik ist in erster Linie Musik.

Für andere – bei sich

In ihrer weitaus zarteren, kontemplativen Natur verfolgen die Klänge, die Tyshawn Sorey am Schreibtisch entwirft, vorrangig ein Ziel: einen musikalischen, sich kontinuierlich ausbreitenden Raum zu schaffen. Das gilt insbesondere für die Werkreihe *For ...*, in der jedes Stück einem Komponisten, Instrumentalisten oder Musiktheoretiker gewidmet ist, darunter *For Fred Lerdahl* (2018), *For George Lewis* (2019),

For Roscoe Mitchell (2020) oder das im vergangenen Jahr mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete *Adagio* (*For Wadada Leo Smith*) (2022).

Der 1952 in Chicago, Illinois, geborene George Lewis übte sogar einen zweifachen Einfluss aus: als Posaunist und als Komponist. Sorey kann den Schlüsselmoment genau benennen und datieren: Es handelt sich dabei um das 2011 von Lewis verfasste Werk *The Will to Adorn* für großes Ensemble, das den titelgebenden Begriff der Verzierung bis zum Kollaps dekonstruiert. Zu diesem exaltierten Ausbruch bildet Soreys *For George Lewis* einen extremen klanglichen Kontrast, besteht die 53-minütige Komposition für Kammerorchester doch aus feinen, übereinandergelegten Schichten, aus denen Sorey sukzessive einen engmaschigen Teppich knüpft. Der Lewis'schen Saturierung wird eine reduzierte, kristalline Struktur gegenübergestellt, die den Musiker:innen eine ungeheure Konzentration und Ausdauer abverlangt. Hinter jedem Taktstrich verbirgt sich eine neue Zählzeit, lange Noten entfalten sich wie ein Hauch und gehen nahtlos ineinander über. *For George Lewis* ist ein gutes Beispiel dafür, dass Zuhören der zentrale musikpraktische Akt ist – unerheblich, ob im Gewand einer spontanen oder formalen Komposition. Wie in einem Staffellauf müssen die Interpret:innen auf eine perfekte, schier unmerkliche Stabübergabe achten, im Rahmen derer ständig variierende Empfänger:innen eine zusätzliche Schwierigkeit erzeugen. *For George Lewis* scheint in einer inneren Bewegung zu stagnieren, die mit dem c' der Altflöte beginnt und nach einer knappen Stunde in einem gespannten Mehrklang der Bläser und hohen Streicher endet. Am Schluss erwachen die Zuhörer:innen aus einem flüchtigen Traum, und die elementare Frage lautet: Was ist soeben geschehen?

For Roscoe Mitchell für Violoncello und Orchester weist einen ähnlichen Duktus auf, präsentiert sich jedoch ungleich düsterer. Immer wieder aufs Neue setzt das Soloinstrument an und verschafft sich somit eine Stimme, die aus dem nebulösen Klangkörper heraussticht. Anhand der persistenten Wiederholungen lässt sich die Bedeutung seiner Aussagen erraten. Ein von den vier Pauken heraufbeschworenes Unheil bleibt lediglich Drohung; Spannung ergibt sich allein aus der Erwartung, die derjenigen eines Thrillers oder Horrorfilms in nichts nachsteht. Ungeachtet mehrerer Assoziationsmöglichkeiten bezieht sich *For Roscoe Mitchell* – wie von Tyshawn Sorey propagiert – aber lediglich auf sich selbst. Darin sind weder Zitate noch Imitationen zu finden, vielmehr geht es Sorey um vorherrschende Stimmungen während des Komponierens: „Die einzelnen Titel der Reihe beziehen sich auf den jeweiligen Komponisten, Interpreten oder Mentor, an den ich denke, während ich das Stück komponiere. Es ist teilweise bestimmte Musik, die ich im Kopf habe, wenn ich am Schreibtisch sitze. Dabei trete ich in einen Dialog mit meinem Gegenüber.“ Haltung vor Mimikry heißt hier die Devise, da Mitchells Klangerkundungen trotz methodischer Ähnlichkeiten zu ganz anderen Ergebnissen gelangen, wie sein Debütalbum *Sound* (1966), aber auch die 46 Jahre später entstandene ausgedehnte Triokomposition *Angel City* zeigen.

Hellere, jedoch genauso rätselhafte Klänge hält *Adagio* (*For Wadada Leo Smith*) für Altsaxofon und Orchester bereit, in dem die geschmeidigen Linien des Soloinstruments einer einsamen, über allem schwebenden Engelsstimme ähneln. Harmonische Reibungen im Orchester treffen auf überzeugende Klarheit des Saxofons. Vielleicht verlangt unsere von Kriegen und Krisen

gebeutelte Gegenwart gerade nach einer solchen Musik, die ohne überschwängliches Pathos von Hoffnung kündigt. Vielleicht wollen wir aber nur an dieser Vorstellung festhalten. So oder so: Es bleibt eine existenzielle Situation.

¹ Tyshawn Sorey gegenüber dem Verfasser in einem Gespräch vom 22. Mai 2024. Sofern nicht anders angegeben, sind alle weiteren Zitate hieraus entnommen.

² Tyshawn Sorey: Werkkommentar zu *Bertha's Lair*, siehe unter <https://www.densityarts.org/tyshawn-sorey> (letzter Zugriff: 5. Mai 2025).

Als kürzere Fassung zuerst erschienen in: Neue Zeitschrift für Musik 3/2024 © Schott Music, Mainz 2024 Abdruck mit freundlicher Genehmigung.



Tyshawn Sorey
© Ogata

TYSHAWN SOREY

27.7. AUTOSCHEDIASMS



Tyshawn Sorey
© Ogata

THE COMPOSER AND INSTRUMENTALIST
TYSHAWN SOREY

**“MUSIC IS AN EXPRESSION
OF HUMANITY”**

EN

Things are seething here. When Tyshawn Sorey is at the drum set, the drums and cymbals turn into steaming cauldrons. Every stroke releases enormous pressure, but its energy always seeks equilibrium. Here the sonic idea and the sonic result always form a stable unity. As if in a film, the rapid exchange between them brings the individual images to life. But even as it lingers in the now, the music constantly gazes into an uncertain, yet simultaneously exciting future: what will follow? How will it sound? What form will it take?

Text: Gerardo Scheige

Making Decisions

All questions – and answers – relate to the performer and the composer in equal measure, and Sorey’s music accordingly focuses on decision-making processes: “In my music I work with the concepts of spontaneous and formal composition. Some people consider the two things mutually exclusive, but I don’t. In the context of spontaneous composition, I prefer not to use the term ‘improvisation’, since it has very negative connotations. It degrades the compositional moment.”¹ These words express a profoundly democratic attitude and an approach that is clear and stringent. Whether at the drums or the desk, decisions have to be made constantly; the only difference between them is the available time. While a written score can be corrected and later added to, the performance on stage resembles an existential situation. One has to choose an action within a fraction of a second – in the awareness of all possible consequences. It is no coincidence that Sorey

makes a comparison with chess, where each move requires a consideration of all possible effects on the course of the game.

Impressive examples of this working approach can be found on the albums *UnEasy* (2021) and *Compassion* (2024), recorded with US pianist Vijay Iyer and Australian double bass player Linda May Han Oh. The latter in particular reveals the complexity of decision-making processes: in each of the album’s twelve pieces, the path taken by each player is determined by those of the others – and vice versa. To avoid straying from the indicated path completely, however, there is a constant, always perceptible pulse moving beneath the surface. To that end, Sorey contributes all manner of intricate rhythms and conflicting accents that both set a framework and exceed it. This is equally true whether the compositions are of a driving (*Overjoyed*, *Maelstrom* and *Ghostrummental*) or ethereal character (*Arch*, *Prelude: Orison* and *Nonaah*).

EN

Sorey takes a different but no less dynamic path in his collaboration with the US flutist Claire Chase. *Bertha's Lair* (2016, revised 2018) for contrabass flute and percussion presents an unusual instrumentation that makes the interplay of formal and spontaneous composition clearly audible. The sounds and form are partly predetermined, but are constantly expanded in the course of the piece. As part of the 24-year project *Density 2036* launched by Chase in 2013, it foregrounds her chosen instrument: "*Bertha's Lair* is an explosive tour-de-force that further exemplifies my penchant for exploring the improvisation-composition continuum [...]. One of the rarer members of the woodwind family, the instrument lovingly known [by Chase] as Bertha (after whom this work is named) is anything but simply a contrabass flute; ostensibly there exists a seemingly vast amount of readily available sonic possibilities to explore. However, I also found it necessary to create a work for this instrument that is full of high, raucous energy – to write music that is counterintuitive to using certain 'effects' that are more customary for the instrument (that is, to avoid as much as possible the use of long, quiet, mysterious sounds, whistle tones, etc.) – and focus more on shape, line, colour, texture, ritual and most of all, the physicality of live performance on this particular instrument."² Thus the composition echoes the lair of the title in its efforts to lure the contrabass flute and its sounds out of their hiding place. In addition, *Bertha's Lair* is concerned with the immediate exchange between the musicians in performance, an idea that Chase has continued to pursue in the context of *Density 2036*.

Gathering Experience

Tyshawn Sorey, born in Newark, New Jersey in 1980, came to the drums in a roundabout way. He had his first musical experiences on a church piano, trying to imitate the gospel melodies that he heard being sung. At the age of eight, he took up the tenor trombone. Nonetheless, like most children, he developed a fascination with percussion instruments early on, passionately beating away on pots and pans with all manner of implements as a young boy. But he had to wait until his 14th birthday for his first 'proper' drum set, since the Sorey family was confronted with the daily financial challenges of living in New York City. He did not give up drumming in the interim, however, practising diligently on assortments of cardboard boxes and metal plates that his father assembled for him. Over time, he perfected his playing, his musical horizons became broader and his forms more complex.

His list of influences was also continuously growing: alongside modern jazz icons of the 1960s like Charles Mingus and Wayne Shorter, he drew crucial ideas and inspiration from numerous protagonists of the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), founded in Chicago in 1965, such as Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Kalaparusha Maurice McIntyre, Roscoe Mitchell and Henry Threadgill – many of whom would later become musical partners for Sorey. In addition, he engaged intensively with the Second Viennese School, European and American post-war composers including Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen or Christian Wolff, as well as Afro-diasporic composers such as Adolphus Hailstork, Hale Smith and Olly Wilson. Another focus for Sorey is the area of improvisatory compositional models, such as Braxton's 'language

music' or Butch Morris' concept of 'conduction', based on a repertoire of hand gestures and baton positions. The result of engaging with these two frameworks is the system of *Autoschediasms*, which conductors and ensembles can use to develop a composition in real time. This occurs through a vocabulary of signs obtained via three methods: gesture, autonomy and category. While the first method focuses on the beat and the baton, the second consists of a series of ten numbered hand signs, each indicating a specific action. Once the musicians have received this parcel of information from the conductor, they operate completely independently within a set framework, sometimes in conjunction with other ensemble members. The third method works in a similar way, this time using whiteboards, and produces far more complex results, since individual actions may depend on those of other musicians. A joint learning process based on *Autoschediasms* can be heard and observed this year during the Darmstadt Summer Course, in a workshop and concert by Sorey and the Belgian guitarist Kobe van Cauwenberghe.

In the course of his musical training with Anthony Braxton and Jay Hoggard, Sorey absorbed everything – including literature, visual art and cinema – like a sponge, insatiably inquisitive; but he also knew how to distil what he had learned in order to develop his own handwriting in a focused way. This process and the resulting aesthetic stance define his artistic conception to this day: "Music is an expression of humanity. It's also an expression of one's own lived experience. Because of an individual's uniqueness and the different experiences they have, they arrive at different sonic results. Different influences can play a part in shaping one's artistic personality, both musical and extra-musical ones. Ultimately, music can be about these

influences or purely about itself. My music doesn't deal with anything other than itself."

Probably this is exactly where Sorey's successful formula lies, and it lends his art an aura that is both timeless and extremely current. All musical styles are valid and enjoy a peaceful coexistence; pigeonholing and boundaries are alien to his vocabulary. Thus he never tires of contesting the opposition between composition and improvisation that is invoked so excessively, something with which older colleagues like Anthony Braxton and George Lewis are quite familiar. Music is first and foremost music.

For Others – with Oneself

In their far more delicate, contemplative nature, the sounds that Sorey conceives at his desk primarily pursue one aim: to create a continuously expanding musical space. This applies especially to the series *For ...*, in which each piece is dedicated to a composer, instrumentalist or music theorist, such as *For Fred Lerdahl* (2018), *For George Lewis* (2019), *For Roscoe Mitchell* (2020) or *Adagio (For Wadada Leo Smith)* (2022), which was awarded the Pulitzer Prize last year.

George Lewis, born in Chicago in 1952, actually had a twofold influence on Sorey: as a trombonist and as a composer. Sorey can precisely pinpoint the key moment: Lewis's work *The Will to Adorn* (2011) for large ensemble, which deconstructs the eponymous concept of ornamentation to the point of collapse. Sorey's *For George Lewis* forms an extreme contrast to this exalted outburst: his 53-minute composition for chamber orchestra consists of fine superimposed layers from which he progressively crafts a densely woven tapestry. Lewis's saturation is contrasted with a reduced, crystalline structure that demands incredible concentration and endurance of the

musicians. Each bar line brings a new beat, long notes unfold like breaths and take over seamlessly from one another. *For George Lewis* powerfully demonstrates that listening is the central practical act in music – regardless of whether it appears in the guise of spontaneous or formal composition. As if in a relay race, the performers have to pass on the baton in a perfect, truly imperceptible way, with the constant variation in recipients within that framework creating an additional difficulty. *For George Lewis* seems to stagnate in its internal movement, which begins with the alto flute's middle C and concludes with a tense wind multiphonic and high strings just under an hour later. At the end, the listener awakens from a fleeting dream and is left with the fundamental question: what just happened?

For Roscoe Mitchell for cello and orchestra exhibits a similar manner, but with a much more sombre character. The solo instrument begins time and again, claiming a voice that stands out from the nebulous ensemble, and the persistent repetitions allow the listener to sense the meaning of its statements. An impending misfortune invoked by the four timpani remains a mere threat; the tension arises purely from anticipation, which easily matches that of a thriller or horror film. Despite a variety of possible associations, however, *For Roscoe Mitchell* – as propagated by Sorey – refers exclusively to itself. It contains neither quotations nor imitations; rather, Sorey is concerned with dominant moods during composition: “The individual titles in the series refer to the respective composer, performer or mentor I’m thinking

of as I compose the piece. Sometimes I have specific music in mind when I’m sitting at my desk, and I enter into a dialogue with the other.” Compositional stance thus takes priority over mimicry, since Mitchell’s sonic explorations, despite methodological similarities, lead to entirely different results; this is evident as much on his debut album *Sound* (1966) as in the extended trio composition *Angel City*, written 46 years later.

Adagio (For Wadada Leo Smith) for alto saxophone and orchestra presents the listener with brighter, yet equally enigmatic sounds, with the soloist’s sinuous lines resembling a solitary angel’s voice floating above everything else. Harmonic frictions in the orchestra encounter persuasive clarity in the saxophone. Perhaps such music, which conveys hope without overbearing pathos, is exactly what today’s war-torn and crisis-ridden world needs; or perhaps we merely want to cling to this notion. Either way, it remains an existential situation.

(Translation: Wieland Hoban)

¹ Remarks made by Tyshawn Sorey to the author in a conversation on 22 May 2024. Unless indicated otherwise, all further quotations are taken from there.

² Tyshawn Sorey, programme note on *Bertha’s Lair* at <https://www.densityarts.org/tyshawn-sorey> (accessed 5 June 2025).

First published in a shorter version in *Neue Zeitschrift für Musik* 3/2024, © Schott Music, Mainz 2024. Reproduced by kind permission.



Tyshawn Sorey
© Ogata

TYSHAWN SOREY

27.7. AUTOSCHEDIASMS



David Tudor, Darmstadt, 1959
© Unbekannt / Unknown

“I smile when the sound
is singing through the space.”

„Ich lächle, wenn der Sound
durch den Raum singt.“



Chaya Czernowin
© Irina Rozowsky

Am 1. August werden Claire Chase, Vimbayi Kaziboni und Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Chaya Czernowins neues Stück *The Divine Thawing of the Core* uraufführen, dessen Instrumentierung an Galina Ustwolskajas *Zweite Sinfonie* angelehnt ist. Auch für Rebecca Saunders, die wie Chaya Czernowin seit vielen Jahren zu den regelmäßigen Kompositionsdozent:innen der Ferienkurse gehört, ist Ustwolskajas Musik wichtig. Martina Seeber sprach mit den beiden Komponistinnen über gemeinsame Bezüge und Hörerfahrungen.

Moderation: Martina Seeber

Könnt ihr euch daran erinnern, wie ihr Ustwolskajas Musik zum ersten Mal gehört habt? Ich erinnere mich sehr gut an mein erstes Hörerlebnis.

REBECCA SAUNDERS Ja, ich mich auch.

CHAYA CZERNOWIN Ich weiß es nicht mehr, tut mir leid. Mein Gedächtnis ist bekannt dafür, dass es wie ein mit Löchern gefüllter Schweizer Käse ist. Aber ich habe das Gefühl, dass ich sie bis zu einem gewissen Grad immer gekannt habe. Das erste Mal, als ich die *Zweite Sinfonie* hörte, war das für mich etwas Besonderes. Das Stück hat eine verrückte Orchestrierung: sechs Flöten, sechs Oboen, sechs Trompeten und dann noch einige tiefere Instrumente. Mein neues Stück mit dem seltsamen Titel *The Divine Thawing of the Core* ist hinsichtlich der Orchestrierung sehr stark mit der *Zweiten Sinfonie* verwandt.

RS Eine saftige Orchestrierung.

CC Als ich dieses Stück zum ersten Mal hörte, wusste ich um seine

Bedeutung im Allgemeinen, aber vor allem um diejenige für mich selbst. Es hat mich wirklich sehr tief berührt, aber nicht im Sinne von Musik. Es berührte mich wie eine gelebte Erfahrung; als würde man geißelt oder verbrannt. Es war eine echte körperliche Erfahrung. Und ich wusste, dass dies ein wichtiges Stück für mich sein würde. 2018 war ich Kuratorin des „Fromm Concert“ an der Harvard University und habe dieses Stück programmiert. Wir hatten also Sechser-Gruppen plus Posaune, Tuba, Klavier und Schlagzeug. Jede:r im Saal hat gespürt, dass es sich dabei um keine uns bekannte Musik handelt. Ich hatte das Stück bereits auf YouTube gehört, aber als ich es dann live hörte, hatte es eine unglaublich starke Wirkung.

RS Ich denke, ein wichtiger Aspekt ist die extreme Körperlichkeit ihrer Musik. Man hat nicht so oft Gelegenheit, sie zu hören, vielleicht weil Ustwolskajas Musik so kompromisslos ist. Aus irgendeinem seltsamen Grund ist nicht jeder bereit, sie zu programmieren. Ich denke, sie ist eines

GESPRÄCH

CHAYA CZERNOWIN &
REBECCA SAUNDERS

der – wenn man dieses Wort verwenden will – sogenannten Genies des vergangenen Jahrhunderts.

Das erste Stück, das ich hörte, war das *Duett* für Klavier und Violine von 1964. Und das war 1991, in einem Seminar von Wolfgang Rihm am Donnerstagmorgen. Er kam ganz aufgeregt mit einer neu erschienenen CD und sagte: „Das müsst ihr euch anhören.“

Wir hörten uns das Duo an, und ich war absolut überwältigt. Es ist die obsessive Qualität der Musik, die unerbittliche polyphone Linie und die extreme Reduktion des Materials, die mich so sehr anspricht, vielleicht weil dies lange Zeit wichtige kompositorische Fäden meiner eigenen Arbeit waren. Ich hatte das Gefühl, zum ersten Mal einer Musik von solch kompromisslosem Mut begegnet zu sein – einem unvergleichlich kompromisslosen Mut. Ich dachte sofort an Morton Feldman, was seltsam war, weil seine Musik auf den ersten Blick das Gegenteil von Ustwolskajas zu sein scheint: die Art und Weise, wie sie mit der Zeitwahrnehmung der Hörer:innen spielt, wie sie jede Form von Erzählung vermeidet und es dennoch schafft, eine Struktur und eine Form von solcher Klarheit und Transparenz zu schaffen.

Einen Moment lang dachte ich, oh mein Gott, es ist vollbracht. Ich hörte ihre Musik zum ersten Mal live in Berlin mit Markus Hinterhäuser, der die sechs Klaviersonaten spielte. Ich kannte sie, aber wie du sagst, in einer Live-Aufführung ist es anders, und man wird davon erschlagen. Was ist das? Es spricht direkt zu deiner Seele. Ich konnte danach nicht mehr aufstehen. Ich saß in der Kirche fest. Mein Körper hatte aufgehört zu existieren. Diese Musik hat mich lange Zeit begleitet und spricht mich so stark an.

Aber gleichzeitig hast du dich daran erinnert, dass du gesagt hast: Es ist vollbracht.

RS Ja, aber ich war 22. Ich glaube, es waren die Kraft und die Körperlichkeit des Hörerlebnisses, die mich überwältigt haben. Das ist etwas, das man nicht so oft erlebt. Damals kannte ich Edgard Varèse gut, auch weil ich seine Orchestermusik gespielt hatte, oder Iannis Xenakis, an den ich mich in diesem Alter viel mehr gewöhnt hatte. Aber das war etwas ganz anderes, denn Ustwolskaja arbeitete nicht mit großen Kräften. Das ist das Schöne an ihrem Werk. Es ist exquisit reduziert, nicht nur das Material, das sie erforscht, und die Art und Weise, wie sie ihr Material mit einer solchen Beherrschung strenger polyphoner Techniken bearbeitet, sondern auch die reduzierte Instrumentierung. Die *Kompositionen 1–3* sind phänomenal, aber mit sehr wenigen Instrumenten. Umwerfend.

War es für dich wichtig, dass sie eine Komponistin war?

RS Nein, es war ihre Musik.

CC Sie ist keine weibliche Komponistin. Sie ist männlicher als jeder männliche Komponist. Es gibt keine Weiblichkeit.

Ich habe nicht in Kategorien von Weiblichkeit gedacht, aber in den 1980er Jahren gab es nicht viele weibliche Vorbilder unter den Komponisten.

RS Als ich 22 war, habe ich nicht darüber nachgedacht, es war zu früh, zu nah. Das kam erst später.

CC Ja, ich auch nicht.

RS Aber nein, ihre Musik ist so kraftvoll. Es würde ihre Bedeutung als Musikerin, als Komponistin untergraben, wenn man sagte, sie sei wichtig, weil sie eine Frau war.

CC Ich glaube, Ustwolskaja würde nicht wollen, dass wir über sie als Komponistin sprechen. Sie galt nicht in diesem Sinne als Modellfigur. Aber ich kann mich sehr gut mit den drei Namen anfreunden, die du zusammengefügt hast, Rebecca: Varèse, Feldman und Ustwolskaja. Ich denke, das ist ein sehr schöner Ausgangspunkt, um über ihre Musik nachzudenken. Die Verbindung zwischen Varèse und Ustwolskaja scheint sehr klar zu sein, weil sie beide mit Massen von Klängen arbeiten. Der Klang ist also nicht nur Teil einer Melodie oder eines polyphonen Arguments. Er ist auch eine physische Einheit, die ein Gewicht hat, die einen Geruch hat, die eine Haut hat, und er ist etwas, das man fast anfassen oder fühlen kann. Es ist wie eine Realität. Und das ist ähnlich wie das, was Varèse zu tun versucht. Aber Varèse ist viel unordentlicher als Ustwolskaja. Und er scheitert ständig strukturell, orchestral – und ich liebe seine Fehler...

RS Seine Orchestrierung ist außergewöhnlich.

CC Gut, ja. Aber wenn man seine Orchestrierung mit der von Ustwolskaja vergleicht, ist sie ganz anders. Bei ihr hat man das Gefühl, dass die Instrumente ihre eigene Essenz ausdrücken. Bei Varèse hat man das Gefühl, dass die Instrumente versuchen, sich an die großen Felsen anzupassen.

RS Es ist faszinierend, ihre Orchestrierung zu vergleichen. Es ist fast so, als würden die Instrumente selbst in Ustwolskajas Musik sprechen. Sie sind Protagonisten, sie sprechen, es ist gewissermaßen ein Theater.

CC Das Instrument spricht dessen Essenz aus. Die Oboe ist die beste Oboe, die sie sein kann. Ustwolskaja untergräbt

die Instrumente nicht. Sie erweitert sie nicht. Nein, sie geht zurück zum eigentlichen Wesen dieses Instruments: Was ist das Besondere an diesem Instrument? Was ist die Oboe im Gegensatz zum Fagott, auch wenn beide Geschwister sind. Das spüre ich bei Ustwolskaja in Bezug auf Varèse: Varèse ist ständig auf der Suche. Es ist der Geist einer Suche. Und Ustwolskaja: Ist sie auf der Suche? Nein, das ist sie nicht. Sie spricht von einem Ort, an dem sie eher wie eine Prophetin agiert. Sie spricht vom Schicksal. Sucht ein Prophet nach den Worten, die er sagen soll? Der Prophet weiß es, in gewisser Weise. Ich muss sagen – und das nur als kleine Klammer –, dass dieser Aspekt für mich eine Distanz zu ihr schafft, denn manchmal macht mir ihr Absolutismus Angst.

Aber jetzt möchte ich von Ustwolskaja zu Feldman übergehen. Das ist sehr interessant. Feldman hat immer gesagt: Schubst die Töne nicht herum. Lasst sie sein. Das ist, glaube ich, der Punkt, an dem sie sich verbinden. Sie schlagen etwas vor, und sie lassen es geschehen. Es geht nicht um Feldman und darum, wie er denkt und welche Manipulationen er vornimmt oder welche genialen Dinge er zu tun vermag. Wenn wir ein Feldman-Stück hören, vor allem die späteren Stücke und die langen Streichquartette, dann hört man wirklich das Denken in Aktion. Dieses Denken wird nicht von Wünschen, emotionalen Richtungen, diesem oder jenem geleitet. Es gibt etwas, das vor unseren Augen entsteht und geschieht. Es ist lebendig durch die totale Ablehnung jeglicher Einmischung, von allem, was nicht gebraucht wird. In diesem Sinne habe ich das Gefühl, dass sie sich sehr ähnlich sind, auch wenn es in Ustwolskajas Musik seltsame Stille, Schnitte, Stellen gibt, an denen sie erstaunliche Übergänge schafft; aber auch einen plötzlichen Bruch oder eine unvorhersehbare Bewegung, eine

sehr seltsame und eigentümlich Art und Weise mit der Zeit umzugehen. Aber bei aller Einzigartigkeit stehen bei ihren Erfindungen keine Launen im Vordergrund. Es geht um etwas Absolutes, das sie durch ihre Arbeit durchscheinen lässt. Es ist also dasselbe, was Feldman tut, nur dass er es auf der Ebene der Atome tut, in einem mikroskopischen Aktionsfeld, während Ustwolskaja ein riesiges skulpturales Feld aktiviert, in dem die größeren formalen Einheiten zu Wort kommen.

RS Nein, ich stimme dir definitiv zu. Aber ich würde nicht zustimmen, dass Ustwolskaja die bessere Orchestratorin ist. Ich denke, Varèses Orchestrierung ist phänomenal und war so radikal. Aber er war auf der Suche nach etwas ganz anderem. Es ist die fast unerschämte Direktheit des Klangs, eine emotionale Direktheit, aber auch die genaue Definition des musikalischen Bildes. Diese Unmittelbarkeit ist etwas, das Nähe und Affinität zu Ustwolskaja hat.

Und Ustwolskajas Unmittelbarkeit ist es, was ich verehere. Die Suche nach dieser Unmittelbarkeit des Hörerlebnisses, die mir am meisten zu Herzen ging. Ich möchte auch etwas anderes aufgreifen, was du gesagt hast. Es geht um das, was ich das „Klonen“ der Instrumente nenne: ob wir die außergewöhnliche Instrumentierung der *Zweiten Sinfonie* mit sechs Flöten und sechs Trompeten usw. in Augenschein nehmen oder die *Komposition Nr. 2* mit acht Kontrabässen. Man nimmt ein Instrument und vervielfacht es zu einem Mega-Instrument.

Es spricht also nicht nur ein:e Einzelne:r, sondern eine ganze Gruppe von Musiker:innen. Und das ist ein interessantes Phänomen.

*Es ist eine kleine, aber dichte Masse.
Und warum sechs Flöten und
nicht vier?*

RS Warum acht Kontrabässe und nicht sechs? Warum vier Fagotte und nicht vier Flöten? Sie hat präzise Entscheidungen getroffen, die das klangliche Gleichgewicht genau definieren. Man hat dieses Klonen eines Instruments, das im Einklang spielt. Es wird also zu einem Körper, zu einer Masse. Das ist sehr interessant.

Das ist eine ganz andere Idee.

RS Aber ich denke, das Entscheidende ist die Reduktion des Materials, unabhängig davon, was damit gemacht wird, wie es vervielfältigt wird oder wie es in einer polyphonen Kette von Noten abgesetzt wird. Das Prinzip der ständigen Wiederholung desselben Elements, aber immer anders, wie im Kontext der späteren Werke Feldmans, wenn auch natürlich ganz anders. Diese Kompositionstechnik hat in Ustwolskajas Musik eine ganz andere Wirkung auf das Erleben der vergehenden Zeit. Sie braucht so wenig, um etwas so Starkes, Stabiles und Überwältigendes zu schaffen. Es ist diese Reduktion des Materials, die ich am faszinierendsten finde.

CC Ich wollte damit nicht sagen, dass Varèse ein weniger guter Orchestrator als Ustwolskaja sei. Jeder von beiden hat eigene Mittel, und er orchestriert auf Blöcke hin, auf die Schaffung von Felsen aus Klängen. Sie orchestriert, um eine sehr starke emotionale, instrumentale, expressive Einheit zu schaffen. In diesem Sinne ist sie viel konzentrierter als er, weil sie nach innen drängt. Sein Blick ist nach außen gerichtet, wie bei einem Bildhauer.

RS Ich denke, die Terminologie der Hyper-Expressivität ist etwas, das man zu 100% auf Ustwolskajas Werk anwenden kann. Würdest du dem zustimmen?

CC Auf jeden Fall.

RS Und es ist die Möglichkeit von Gewalt, die für manche Menschen ziemlich erschütternd ist.

CC An dieser Stelle würde ich gerne über sie und Feldman sprechen, denn du erwähnst Gewalt, und dem stimme ich völlig zu. Aber wie lässt sich das mit dem verbinden, was Feldman macht, das so fein, göttlich und allmählich ist, und so – in gewisser Weise – zärtlich, dass es eine Schubert'sche Qualität gewinnt? Worauf ich mich beziehe, ist sehr wichtig, aber schwer zu erklären. Es ist die Unbeteiligtheit des menschlichen Elements. Die Musik darf sie selbst sein, ohne dass der Komponist etwas beweisen oder etwas ausdrücken will, das direkt aus seiner persönlichen Menschlichkeit stammt. Es ist die Fähigkeit, eine geniale Fähigkeit, die der Komponist entwickeln kann, nicht in sein Material einzugreifen und das Material auf die beste und kohärenteste Weise durch sich selbst sprechen zu lassen. Und das ist für mich das, was Ustwolskaja und Feldman verbindet.

RS Und ich denke, dass die Klarheit der Sprache, das skelettartige Vokabular, mit dem sie arbeiten, auch ein so klares strukturelles Bild erzeugt – obwohl die Art und Weise, wie sie formal arbeiten, sich so radikal voneinander unterscheidet, weil es nicht um die Form geht, oder?

CC Es geht um die Lebendigkeit von etwas.

RS Wie schön, dass wir beide von Feldman im Lichte von Ustwolskaja beeindruckt waren. Ich meine, wenn ich in der Vergangenheit gebeten wurde, das Programm für ein Konzert zu gestalten, habe ich Ustwolskaja und Feldman

gegenübergestellt, was manchmal für Augenbrauenzucken sorgte. Aber normalerweise denken die Leute: Natürlich, das ist das Naheliegendste auf der Welt. Ich möchte diesen Gedanken erweitern. Wenn wir an die *Klaversonate Nr. 6* von Ustwolskaja denken und an den Moment vor der letzten Wiedergabe des Themas mit diesen sechs Pianissimo-Akkorden, dann ist das etwas, was Feldman niemals getan hätte. Könnt ihr euch das vorstellen? Vier Stunden Feldman, und plötzlich, ich weiß nicht, ist es fortissimo. Das wird nicht passieren. Aber dieser Moment ist so ein spiritueller Moment, außergewöhnlich. Es ist, als ob man direkt in ihre Seele schaute.

CC Und die Verdoppelung desselben Instruments: Es ist nicht ein Solist, es ist nicht identifizierbar und erkennbar. Wir können uns nicht mit ihm identifizieren. Plötzlich spricht der Mensch durch die Oboe. Nein, es ist die Seele der Oboe, in den sechs, vier oder drei Oboen. Es muss wirklich diese Breite oder dieses Gewicht haben, damit sich das Instrument auf diese Weise ausdrücken kann. Sie öffnet ein riesiges Feld, in dem sie sich bewegen kann. Dieses Feld ist in der Lage, sie zu tragen, weil es weit geöffnet ist. Bei Feldman ist es genau das Gegenteil. Wir haben ein Mikrofeld, ein sehr kleines Feld, in dem die Atome so fliegen können, wie sie fliegen wollen. Aber sie können keine radikalen Veränderungen akzeptieren, weil es ein Mikrofeld ist. Es ist winzig. Jeder kleine Unterschied ist riesig, weil wir durch ein Mikroskop schauen. In ihrer Schöpfung ist das Feld so groß, dass es drastische, ganzheitliche Veränderungen zulassen kann. Es nimmt solche radikalen Handlungen als natürlich an.

Galina Ustwolskaja wurde 1919 geboren. Ihr seid viel jünger, jedoch



Rebecca Saunders
© Nancy Jesse

CONVERSATION
**CHAYA CZERNOWIN &
REBECCA SAUNDERS**

On 1st August, Claire Chase, Vimbayi Kaziboni and participants of the Darmstadt Summer Course will premiere Chaya Czernowin's new piece *The Divine Thawing of the Core*, whose instrumentation is based on Galina Ustvolskaya's *Second Symphony*. Ustvolskaya's music is also important to Rebecca Saunders, who, like Chaya Czernowin, has been a regular composition tutor at the Summer Course for many years. Martina Seeber spoke to the two composers about shared references and listening experiences.

Moderation: Martina Seeber

Can you remember the first time you heard Ustvolskaya's music? I remember my first listening experience very well.

REBECCA SAUNDERS Yes, me too.

CHAYA CZERNOWIN I don't remember, I'm sorry. My memory is known to be like a Swiss cheese with holes. But I feel like I always knew her to some extent. The first time that I heard the *Second Symphony*, it was for me a real point. The piece has a crazy orchestration, six flutes, six oboes, six trumpets, and then some lower instruments. My new piece, *The Divine Thawing of the Core*, that's the weird name, is very strongly related to the *Second Symphony* in terms of orchestration.

RS A juicy orchestration.

CC When I heard this piece for the first time, I knew its importance in general, but especially for myself. It really touched me very deeply. And it didn't touch like music. It touched me like a lived experience. It's like when you

are scourged or when you get burned. It was a real physical experience. And I knew that this is going to be an important piece for me. And then in 2018, I was the curator of the "Fromm Concert" at Harvard University, and I brought that piece to a live performance. And so we had groups of six plus trombone, tuba, piano, percussion. Everybody who was in the hall felt that it was not music on the frequency that we know. I heard that piece on YouTube before, but then, when I heard it live, God, it had such a powerful impact.

RS I think an important aspect is the extreme physicality of her music. One doesn't have the chance to hear it so often, perhaps because Ustvolskaya's music is so uncompromising. Not everyone is willing to program it for some strange reason. I think she's one of the so-called geniuses, if we were to use that word, of the last century.

The first piece I heard was the *Duet* for piano and violin from 1964. And that was in 1991, in a Thursday morning seminar of Wolfgang Rihm. He arrived,

super excited, with a newly released CD saying, "You have to listen to this."

We listened to the duo, and I was absolutely overwhelmed. It is the obsessive quality of the music, the relentless polyphonic line and the extreme reduction of the material, which speaks to me so closely, perhaps because these were for a long time important compositional threads in my work, and I felt I had met for the first time a music of such uncompromising courage – an incomparably uncompromising courage. I immediately thought of Morton Feldman, which was strange because on the surface it appears to be the opposite of Ustvolskaya: the way in which she plays with the listener's perception of time, how she avoids any form of narrative, but nevertheless manages to create a structure and a form of such clarity and transparency.

For a moment, I thought, oh, my God, it has been done. I first heard her music in Berlin with Markus Hinterhäuser playing the six piano sonatas. I knew them, but like you said, in a live performance it is different, and you're struck down by it. What is this? It speaks directly to your soul. I couldn't get up afterwards. I was stuck in the church. My body had ceased to be. This music has accompanied me for a long time and speaks so strongly.

But at the same time, you remembered to have said: it's done.

RS Yes, but I was 22. I think it was the power and the physicality of the listening experience which overwhelmed me. It is something that one doesn't experience so often. Back then, I knew Edgard Varèse well, partially because I had played his orchestral music, or Iannis Xenakis, with whom I had become much more accustomed at that age. But that was something very different, because Ustvolskaya wasn't working with massive

forces. That's the beauty of her work. It is exquisitely reduced, not just the material she explores and the way in which she crafts her material with such mastery of strict polyphonic techniques, but also the reduced instrumentation. The *Compositions 1–3* are phenomenal, but with very few instruments. Mind-blowing.

Was it important for you that she was a woman composer?

RS No, it was her music.

CC She's not a woman composer. She's more male than any male composer. There is no femininity.

I didn't think in terms of femininity, but in the 1980s there were not many female role models among the composers.

RS When I was 22, I didn't think about it, it was too soon, too close. That came later.

CC Yeah, me neither.

RS But no, her music is so powerful. It would be undermining the importance of her as a musician, as a composer, to say that she was important because she was a woman.

CC I think that Ustvolskaya would not want us to talk about her as a woman composer. She was not modeled in that sense. But I very much relate to the three names that you put together, Rebecca: Varèse, Feldman and Ustvolskaya. I think that that's a very nice point of departure thinking about her music. The connection between Varèse and Ustvolskaya seems to be very clear because they are both dealing with masses of sounds. So sound is not only a part of a melody or a

polyphonic argument. It is also a physical entity which has a weight, which has a smell, which has a skin, and it is something that can be almost touched or felt. It's like a reality. And that is similar to what Varèse is trying to do. But Varèse is much more messy than Ustvolskaya. And he fails constantly structurally, orchestrationally, and I love his failings...

RS His orchestration is extraordinary.

CC Well, yes. But if you compare his orchestration to Ustvolskaya's, it's very different. With her, you feel that the instruments are saying their essence. With Varèse, you feel the instruments are trying to conform to the big rocks.

RS It's fascinating to compare their orchestration. It's very much as if the instruments themselves were speaking in Ustvolskaya's music. They are protagonists, they are speaking, it's a theater in a way.

CC The instrument is saying its essence. The oboe is the most oboe it can be. She is not subverting the instruments. She is not extending them. No, it's going back to the real essence of what this instrument is: what is special about this instrument? What is the oboe opposed to the bassoon, even if it's a brother. What I feel in Ustvolskaya in relation to Varèse: Varèse is constantly on a search. It's the spirit of a search. Ustvolskaya actually: is she searching? No, she's not. She's talking from a place where she is speaking more like a prophet. She is speaking destiny. Is a prophet looking for the words to say? The prophet knows, in a way. I have to say, just as a small bracket, that this is for me a point of distance from her, because sometimes her absolutism scares me.

But now, I would like to move from Ustvolskaya to Feldman. That is very interesting. Feldman was always saying: don't push the tones around. Let them be. That is, I think, where they connect. They propose something and they let it happen. It's not about Feldman and how he thinks and what manipulation he does or what genius things he is able to do. When we hear a Feldman piece, especially the latest pieces and the long string quartets, you really hear thinking in action. That thinking is not guided by wishes, emotional direction, this or that. There is something which is becoming and happening in front of our eyes. It is alive through a total rejection of any interference, with anything which is not needed. In that sense, I feel that they are very similar, even if in Ustvolskaya's music we have strange silences, cuts, places where she is able to do amazing transitions but also a sudden breach or an unpredictable move, the way that she treats time, which is very strange and idiosyncratic. But with all its strangeness and idiosyncrasy, it's not talking about her whims of interventions. It's talking about something absolute that she is letting shine through her work. So, it's the same thing that Feldman is doing, only he is doing it on the level of the atoms, in a microscopic field of action, whereas she is activating a huge sculptural field where the larger formal entities come to speak.

RS No, I definitely agree with you. But I would disagree that Ustvolskaya is the better orchestrator. I think Varèse's orchestration is phenomenal and was so radical. But he was searching for something completely different. It's the almost unashameable directness of sound, the emotional directness, but also the exact definition of the musical image. This directness is something

which has a closeness and affinity to Ustvolskaya.

And this absolutism of Ustvolskaya is what I adore. Seeking that directness of the listening experience, that spoke most strongly to my heart. I also want to pick up on something else you were saying. It's what I call the "cloning" of the instruments. Whether you look at the extraordinary instrumentation of the *Second Symphony*, with six flutes and six trumpets, et cetera, or the *Composition No. 2* with the eight double basses. It's taking one instrument and multiplying it to a mega instrument.

So, it's not just an individual speaking, it is speaking en masse. And that's an interesting phenomenon.

It's a small but dense mass. And why six flutes and not four?

RS Why eight double basses and not six? Why four bassoons against four flutes? She made precise decisions defining the exact nature of the timbral balance. You have this cloning of one instrument playing in unison. So, it becomes a body, a mass. That's interesting.

That's a whole different idea.

RS But I think the most crucial aspect is the reduction of material, irrespective of what is done with it, how it is multiplied or how it is set off in a polyphonic chain of notes. The principle of a constant repetition of the same element, but always different, as in the context of Feldman's later works, although of course very differently. This compositional technique in Ustvolskaya's music has a completely different effect on how one experiences the passing of time. She needs so little to make something so strong, stable and overwhelming. It's that

reduction of material which I find most fascinating.

CC I didn't mean to say that Varèse is a less good orchestrator than Ustvolskaya. Each of them has their own means, and he is orchestrating towards blocks, towards creating rocks of sounds. She is orchestrating towards creating a very strong emotional, instrumental, expressive entity. In that sense, she is much more focused than him because she is pushing inward. His gaze is turned outward, like a sculptor.

RS I think the terminology of hyper-expressivity is something one can 100 % apply to Ustvolskaya's work. Would you agree?

CC Absolutely.

RS And it's the possibility of violence that is quite shattering for some people.

CC And this is where I would like to talk about her and Feldman, because you say violence, and I completely agree with that. But how can this be connected to what Feldman is doing, which is so fine, divine and gradual, and so, in a way, caressing, that has this Schubertian quality to it? What I was referring to is very important, but hard to explain. It is the non-involvement of the human element. Music is allowed to be itself without the composer wanting to prove something or put something that is coming directly from their personal humanity. It is the ability, a genius ability, that the composer can develop not to intervene in their material and to be able to let the material speak through them in the best and most coherent way. And that is for me what is connecting Ustvolskaya and Feldman.

RS And I think referring to the clarity of language, the skeletal vocabulary with which they are working creates such a clear structural image as well, although how they work formally is so radically different, because it's not about the form, is it?

CC It is about the vitality of something.

RS How lovely that we both were struck by Feldman in the light of Ustvolskaya. I mean, in the past when asked to create the program for a concert, I have juxtaposed Ustvolskaya with Feldman, and it can raise eyebrows sometimes. But normally people go: yes, of course, it's the most obvious thing in the world. I want to extend that thought. If we think about the *Piano Sonata No. 6* of Ustvolskaya, and that moment before the final rendition of the theme with those six pianissimo chords, that's something Feldman would never have done. Could you imagine? Four hours of Feldman, then suddenly, I don't know, it's fortissimo. That's not going to happen. But that moment is such a spiritual moment, extraordinary. It's like you look straight into her soul.

CC And the doubling of the same instrument: it's not one soloist, it's not identifiable and recognizable. We can't identify with it. Suddenly, the human is speaking through the oboe. No, it's the soul of the oboe, in the six or four or three oboes. It really needs to be that width or weight for that instrument to express itself this way. She opens a huge field in which she can move. That field is able to carry it because it is wide open. Feldman is exactly the opposite. We have a micro field, a small, small field in which the atoms are allowed to fly in the way that they want to fly. But

they cannot accept any radical changes because it's a micro field. It's tiny. Every small difference is huge because we are looking through a microscope. In her creation, the field is so huge that it can allow drastic holistic changes. It accepts such radical actions as natural.

Galina Ustvolskaya was born in 1919. You are much younger, but 10 years separate you. How important is it to have a common repertoire to talk about, a body of works you can relate to?

RS It's an interesting question. But she didn't belong to the canon when I started out and for a long time after that. She does now. I feel we still very much have a chosen canon from the 1970s and 1980s, to be honest. But we have moved, thank God, beyond the time where there is the right and wrong way of thinking, where one genius marches out the room because another genius wishes to prove to everyone, he knows the right way to think, the right aesthetic and the right way to compose.

CC Amen. Absolutely.

RS Sharing such a wide spectrum of aesthetics, of ways of thinking, creating such different kinds of music, is a celebration of our time. It's not a problem.

It's wonderful that we share the common experience of Ustvolskaya's music. In any community, you need some common ground, don't you?

What about you Chaya as a teacher: how important is it to have music you can relate to, talk and think about with your students?

CC It's extremely important. I will just talk about an experience I had in the last few years. I was present in a

multi-hours presentation where a composer was talking about his work and presented his work. But for me, the most revealing moment was when he analyzed a piece by Alban Berg. He related to it in such an original way that suddenly I understood his own work so much better. It was a revelation. When someone talks about themselves, they talk about wishes, about searches. But when they talk about somebody else, another composer, suddenly a lot is revealed because those motivations are not there anymore. They can actually talk about the essence. And when they talk about the essence, as it seems to them, one can learn more about them than when they talk about their own work.

RS That's a nice story.
It's very true.

CHAYA CZERNOWIN

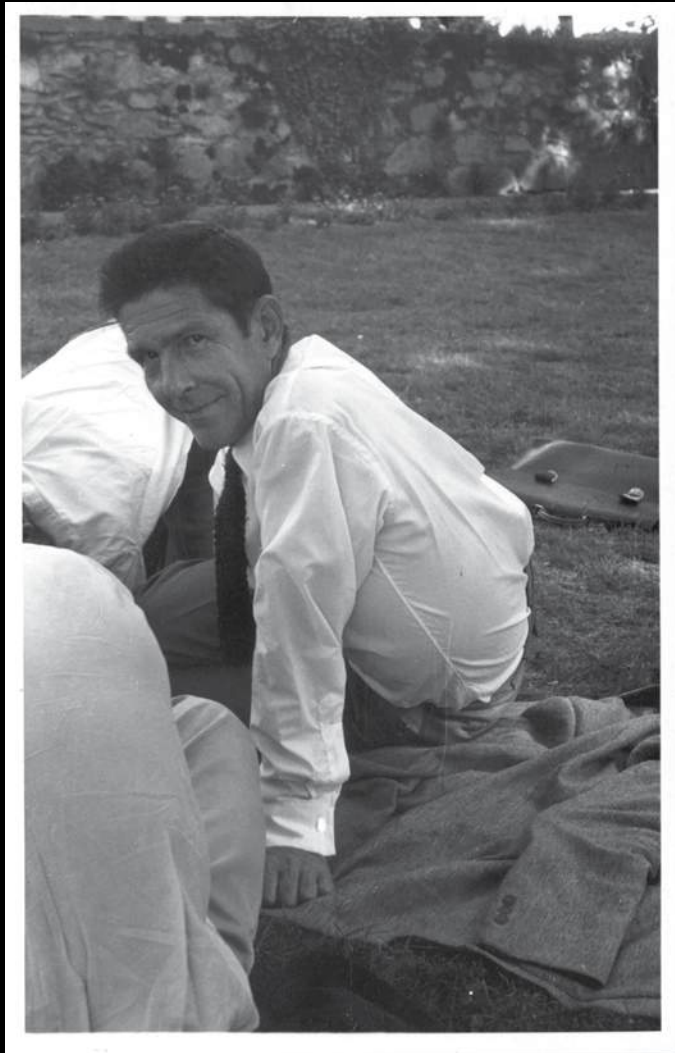
1.8. CORE

REBECCA SAUNDERS

2.8. CHROMA



Rebecca Saunders: *Chroma*
© Klaus Rudolph



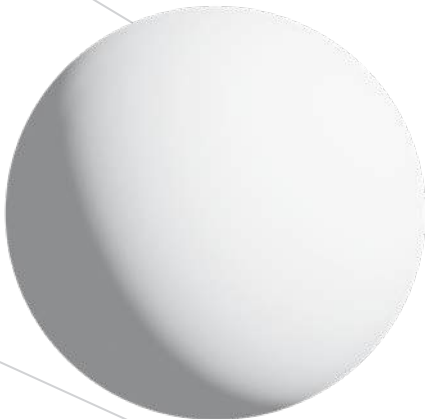
John Cage, Darmstadt 1958
© Hella Steinecke

“Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every space becomes a concert hall.”

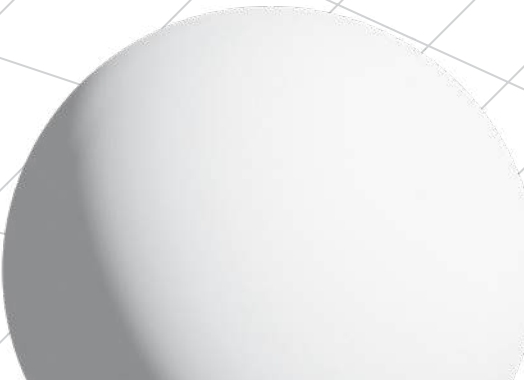
„Wo immer wir sind, hören wir meistens Geräusche. Wenn wir sie ignorieren, stört es uns. Wenn wir ihnen zuhören, finden wir sie faszinierend. Das Geräusch eines Lastwagens mit fünfzig Meilen pro Stunde. Statisches Rauschen zwischen den Sendern. Regen. Wir wollen diese Geräusche einfangen und kontrollieren, um sie nicht als Soundeffekte, sondern als Musikinstrumente zu nutzen. Jeder Raum wird zu einem Konzertsaal.“

“In the 1950s I proposed a space ‘paved’ with loudspeakers. I imagined cubes with speakers in their vertices. The sound would have come from everywhere: the floor, the ceiling, from the front and from the back – everywhere. In other words, I imagined a three-dimensional net and the loudspeakers would have been in the ‘knots’. In this way the impression of movement and space is much more easily created than in the concert hall.”

„In den 1950er Jahren schlug ich einen mit Lautsprechern ‚gepflasterten‘ Raum vor. Ich stellte mir Würfel vor, mit Lautsprechern in ihren Ecken. Der Klang hätte von überall her kommen sollen: vom Boden, von der Decke, von vorn und von hinten – von überall. Mit anderen Worten, ich stellte mir ein dreidimensionales Netz vor, und die Lautsprecher wären in den ‚Knoten‘ gewesen. Auf diese Weise lässt sich der Eindruck von Bewegung und Raum viel leichter erzeugen als in einem Konzertsaal.“



READER



FESTIVAL

19.
Juli

19. Juli–30. August, Kunsthalle

SITUATIONS: KUNSTHALLE

Ausstellung mit neuen situationsspezifischen Soundarbeiten
Exhibition with new site-specific sound works

Künstler:innen / Artists:

Anushka Chkheidze
Jana Irmert
Nile Koetting
Nicole L'Huillier
Robert Lippok
Svetlana Maraš

14.00

Ausstellungseröffnung und Eröffnung der
Darmstädter Ferienkurse 2025 durch
Oberbürgermeister Hanno Benz
Exhibition opening and opening of the
Darmstadt Summer Course 2025 by
Lord Mayor Hanno Benz

Gemeinsamer Ausstellungsrundgang
mit den Künstler:innen
Joint tour of the exhibition with the artists

16.00–19.00

Live-Performances, Food & Drinks

Weitere / Further Live-Performances:
20.7.

Öffnungszeiten der Ausstellung
Opening hours of the exhibition

20.7.–2.8., Täglich / Daily 15.00–19.00
3.8.–30.8., Mi–So / Wed–Sun 15.00–19.00

Eintritt frei / Free admission

Robert Lippok
Carsten Seiffarth
Rudyard Schmidt
Markus Steffens

Künstlerische Leitung / Artistic Direction
Kurator / Curator
Technische Leitung / Technical Direction
Koordination / Coordination

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

18.00 & 20.00, Orangerie

IMAGINARY LANDSCAPE

18.00 & 20.00, Saal der Orangerie / Orangerie hall:

inti figgis-vizueta: *To give you form and breath* (2019)

John Cage: *Imaginary Landscape No. 1* (1939)

Alexandre Babel: *Snare Counterpoint* (2023)

Peter Ablinger: *WEISS/WEISSLICH 20* (1992/95)

Zwischen den beiden Konzerten im Orangeriegarten:
Between the two concerts in the Orangerie garden:

Cathy Van Eck: *La Nature dans le Miroir* (2020)

Romane Bouffieux
Ane Marthe Sørlien Holen
Corentin Marillier Percussion
Jennifer Torrence

22.00, Centralstation (Halle)

SONIC MEETUP

Drei aufeinanderfolgende elektronische Live-Sets mit
Three consecutive electronic live sets with:

Cedrik Fermont (C-drík, Kirdec)

Antye Greie-Ripatti (AGF, poemproducer)

Robert Lippok

140

141

FESTIVAL

19.
Juli

FESTIVAL

10.00, Lichtenbergschule (Turnhalle)

WELCOME

Clara Iannotta: *a blur of fur and bone (ii)* (2023–25)

Georges Aperghis: *Obstinate* (2018)

Florentin Ginot: *Improvisation with pedals*

Florentin Ginot Kontrabass / Double bass

Begrüßung der Teilnehmer:innen durch Thomas Schäfer
(Künstlerischer Leiter der Darmstädter Ferienkurse)
Welcome address by Thomas Schäfer
(Artistic Director of the Darmstadt Summer Course)

18.00 & 19.30, Winkelbunker (Sensfelder Weg 33)

MUSIC FOR A CONCRETE STRUCTURE

Arne Gieshoff: *music for a concrete structure* (2024–25)
Uraufführung / World Premiere

Auftrag der Darmstädter Ferienkurse
Commission of the Darmstadt Summer Course

Sarah Saviet Violine / Violin
Paul Hübner Trompete / Trumpet
Trio Catch:
Martin Adámek Klarinette / Clarinet
Eva Boesch Violoncello / Cello
Sun-Young Nam Tasteninstrumente / Keys

Weitere Aufführungen / Further performances:
21.7., 16.00 & 19.30

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

19.30, Centralstation (Halle)

IL TEATRO ROSSO

Steven Kazuo Takasugi / Huei Lin: *Il Teatro Rosso* (2024)

Act I: The Red Theatre
Act II: The Drowning

Steven Kazuo Takasugi Komposition / Composition
Musikalische Leitung / Musical Direction
Huei Lin Video

No Hay Banda:
Sarah Albu Sopran / Soprano
Geneviève Liboiron Violine / Violin
Émilie Girard-Charest Violoncello / Cello
Lori Freedman Bassklarinette / Bass Clarinet
Felix Del Tredici Posaune / Trombone
Daniel Áñez Klavier / Piano
Noam Bierstone Percussion

Gabriel Dufour-Laperrière Klangregie / Live sound
Jeff D'Ambrosio Licht / Lighting

Weitere Aufführung / Further performance:
21.7., 20.00

Gefördert durch / Supported by:
Conseil des arts du Canada & CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec)

17.00–21.00, Kunsthalle

SITUATIONS: KUNSTHALLE

Live-Performances und Gespräche mit den Künstler:innen in der Ausstellung
Die Zeiten werden kurzfristig online bekannt gegeben.
Live performances and talks with the artists in the exhibition
Times will be announced online at short notice.

Siehe auch / Please also see:
19.7.

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

21.
Juli

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES ON DAVID TUDOR

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

- 10.00 *WHAT MODULE WOULD DAVID BUY?*
DAVID TUDOR'S LEGACY IN THE MODULAR
SYNTHESIZER COMMUNITY
hans w. koch
- 11.00 *DAVID TUDOR AND THE SECRETS OF NATURE*
Paul DeMarinis
- 12.00 *DAVID TUDOR: EFFACEMENT AS A VIRTUOSIC TURN*
Ron Kuivila
- 13.00 Mittagspause / Lunch break
- 14.00 *GENEROSITY, GRATITUDE AND GENERATIONS:*
REFLECTING ON 50+ YEARS OF RAINFOREST
Matt Rogalsky
- 15.00 *HOW IT WORKS: DAVID TUDOR'S WORK*
Michael Johnsen (via Zoom)

Siehe auch / Please also see:

27.7., 18.00–22.00, *RAINFOREST IV*

28.7., 14.00–18.00, *RAINFOREST IV*

29.7., 14.00–18.00, *RAINFOREST IV*

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes

Funded by the German Federal Cultural Foundation

FESTIVAL

144

145



David Tudor, Darmstadt
© Seppo Heikinheimo



Aufführung von / Performance of
Karlheinz Stockhausen: *Kontakte*, Darmstadt, 1961
© Seppo Heikinheimo

21.
Juli

FESTIVAL

21.
Juli

16.00 & 19.30, Winkelbunker (Sensfelder Weg 33)

MUSIC FOR A CONCRETE STRUCTURE

Siehe auch / Please also see:
20.7., 18.00 & 19.30

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

18.00, Lichtenbergschule (Turnhalle)

OTHER MUSICAL WONDERS

Juliana Santacruz: *Chiquero* (2024)

Simon Bahr: *The Mock-up Pop-up Medley* (2024)

Jagoda Szmytka: *sky-me, type-me* (2011)

Aya Metwalli: *Salute the groom* (2024)

Matthew Shlomowitz:
Explorations in Polytonality and Other Musical Wonders, Volume 4 (2023)

4tet Laboratoire:	
Romane Bouffieux	Percussion
Corentin Barro	Drums
Lis Marti	Tasteninstrumente / Keys
Audrey Mützenberg	Tasteninstrumente / Keys

20.00, Centralstation (Halle)

IL TEATRO ROSSO

Steven Kazuo Takasugi / Huei Lin: *Il Teatro Rosso* (2024)

Siehe auch / Please also see:
20.7., 19.30

Gefördert durch / Supported by:
Conseil des arts du Canada & CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec)

22.00, Centralstation (Saal)

THREE UNISONS

Sarah Davachi: *Three Unisons for Four Voices* (2024)
for violin, cello, bass clarinet, trombone, percussion & ondes Martenot

No Hay Banda

Gefördert durch / Supported by:
Conseil des arts du Canada & CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec)



Il Teatro Rosso
© Huei Lin

21.
Juli

FESTIVAL

FESTIVAL

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

10.00

ON "IL TEATRO ROSSO"
Steven Kazuo Takasugi

11.00

SPACE AS A SCORE. ON THE EXHIBITION
"SITUATIONS: KUNSTHALLE"
Robert Lippok

19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle)

BOZZINI

Cassandra Miller: *THREE SONGS* (2025)

Uraufführung / World Premiere

Gemeinsamer Auftrag von / Co-commissioned by

The Earle Brown Music Foundation Charitable Trust, Le Vivier, Soundstreams,

Darmstadt Summer Course, Quatuor Bozzini

mit Unterstützung von / with support from

Canada Council for the Arts, hcmf//

Linda Catlin Smith: *Reverie* (2024)

Ann Cleare: *Meridians II* (2024/25)

für zwei Saxofone und Streichquartett / for two saxophones and string quartet

Uraufführung / World Premiere

Cassandra Miller: *Warblework* (2011/17)

Quatuor Bozzini:

Clemens Merkel

Violine / Violin

Alissa Cheung

Violine / Violin

Stéphanie Bozzini

Viola

Isabelle Bozzini

Violoncello / Cello

Patrick Stadler

Saxofon / Saxophone

Marcus Weiss

Saxofon / Saxophone

Gefördert durch / Supported by:

Conseil des arts du Canada & CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec)

22.00, Centralstation (Saal)

HARMONIEMUSIK

Hans Thomalla: *Harmoniemusik* (2020–21)

International Contemporary Ensemble

Rebekah Heller

Musikalische Leitung / Musical Direction



Hans Thomalla
© Alberto Novelli

23. Juli	10.00, Lichtenbergschule (Mensa) LECTURES In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission 10.00 ON THE COMPOSED TRANSIENCE OF A REVEALED MUSIC FADING AWAY Mark Andre 11.00 DEFYING THE ZEITGEIST. PLEA FOR AN UNTIMELY COMPOSING Robin Hoffmann			23. Juli
	17.00, Lichtenbergschule (Mensa) REINHARD-SCHULZ-PREIS In deutscher Sprache. Eintritt frei / In German. Free admission Verleihung Reinhard-Schulz-Preis 2025 an Patrick Becker Awarding of the Reinhard Schulz Prize 2025 to Patrick Becker			
	18.00, 19.30, 21.00, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab) ORBIT Brigitta Muntendorf: ORBIT – A War Series (2023) Siehe auch das Gespräch mit Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum und Lukas Nowok über den 3D-Audio Workshop auf S. 86. Please also see the conversation with Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum and Lukas Nowok on the 3D-Audio workshop on page 92.			
FESTIVAL		150	151	FESTIVAL

23.
Juli

23.–29. Juli, 15.00–19.00

EURE WELT

Klanginstallatiönn von Marc Behrens & Hannes Seidl
an verschiedenen Orten in Darmstadt
Sound installation by Marc Behrens and Hannes Seidl
at various locations in Darmstadt

23.7. Centralstation (Carree)
24.7. Centralstation (Carree)
25.7. Orangerie
26.7. Friedensplatz
27.7. Friedensplatz
28.7. Orangerie
29.7. Lichtenbergschule

Aufgrund lokaler Gegebenheiten kann es sein, dass die Standorte kurzfristig
geändert werden müssen. Bitte informieren Sie sich vor dem Besuch online.
Due to the site conditions the locations may have to be changed at short notice.
Please check online before your visit.



Marc Behrens &
Hannes Seidl
Sven Rausch
ehrlüche arbeit

Künstlerische Leitung, Musik & Gestaltung
Artistic Direction, Music & Design
Künstlerische Assistenz / Outside Eye
Produktionsleitung / Production Management

Eure Welt ist eine Produktion von Hannes Seidl & Briefkastenfirma in Koproduktion mit dem
Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, gefördert durch die Stadt Frankfurt am Main
und das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur.

Eure Welt is a production by Hannes Seidl & Briefkastenfirma in co-production with the
Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, funded by the City of Frankfurt am Main
and the Hessian Ministry of Science and Research, Art and Culture

Eintritt frei / Free admission



10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

- 10.00 *THE ACOUSTIC OBJECT AND ITS MULTIPLE IDENTITIES:
AN EXPLORATION OF UNRULINESS, SYMBOLISM AND SOUND*
Malin Bång
- 11.00 *"MUSIC FOR A CONCRETE STRUCTURE":
SOUNDING OUT A PLACE*
Arne Gieshoff

19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle)

OURSELVES IN THE OTHER

Ashkan Behzadi: *Carnavalesque* (2014–16)

Yaz Lancaster: *ourselves in the other* (2024)

Uraufführung / World Premiere

Auftrag des International Contemporary Ensemble

Commissioned by the International Contemporary Ensemble

Elaine Mitchener: *th/e s/ou/nd be/t/ween* (2023)

Corie Rose Soumah: *Tossed Parachutes of Lilacs and Lungs* (2025)

Uraufführung / World Premiere

Auftrag der Darmstädter Ferienkurse und des Earle Brown Music Foundation Charitable Trust

Commission of the Darmstadt Summer Course and The Earle Brown Music Foundation
Charitable Trust

Marcos Balter: *Árvore* (2025)

Uraufführung / World Premiere

Auftrag des International Contemporary Ensemble, der Darmstädter Ferienkurse
und des Earle Brown Music Foundation Charitable Trust

Commission of the International Contemporary Ensemble, the Darmstadt Summer Course
and The Earle Brown Music Foundation Charitable Trust

Elaine Mitchener Stimme / Voice

International Contemporary Ensemble

Rebekah Heller Musikalische Leitung / Musical Direction

22.00, Stadtkirche

ZERO GRAVITY

Jürg Frey: *4. Streichquartett* (2018–20)

Quatuor Bozzini



International Contemporary Ensemble
© Da Ping Luo

25. Juli	10.00, Lichtenbergschule (Mensa) LECTURES In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission 10.00 “THE REINCARNATION OF BLIND TOM”: MUSIC, MACHINES AND SUBJECTIVITY George Lewis 11.00 THE ENBY FUTURE MANIFESTO Luxa M. Schüttler			25. Juli–2. August, Designhaus IONOS Maia Urstad: <i>IONOS – Music in the Ether</i> (2025) Radiophone Konzertinstallation für zwei Performer:innen und einen Amateurfunker Radiophonic concert installation for two performers and an amateur radio operator Uraufführung der Neufassung / World Premiere of the new version Auftrag der Darmstädter Ferienkurse Commission of the Darmstadt Summer Course Sofia Jernberg
-------------	---	--	--	--

19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle)

TWINNINGS

Uraufführungen / World Premieres:

Kari Watson: *twinning* (2025)

für zwei Violinen und LED-Lichter / for two violins and LED lights

Kari Watson: *For Jen Torrence* (2024/25)

für Percussion, Elektronik und Video / for percussion, electronics and video

Kelley Sheehan: *feed* (2025)

für Percussion, generatives Video, & Fixed Media

for percussion, generative video, & fixed media

Sarah Saviet

Violine / Violin

Maya Bennardo

Violine / Violin

Jennifer Torrence

Percussion

Kari Watson

Elektronik / Electronic Devices

Luana Borges

Video



Kari Watson
© Ashleigh Dye

21.00, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab)

SONIC BEATS

Live:

Firmansyan Risman – Methclass (Sonic Writing & Soundings)

Hauptmeier / Recker

beatnyk (Sonic Writing & Soundings)

21.00, Orangerie

SELIG SIND

Mark Andre: *...selig sind...* (2018)

für Klarinette und Elektronik

Heather Roche

Klarinette / Clarinet

Michael Acker, Joachim Haas,

SWR Experimentalstudio

Maurice Oeser

26.
Juli

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

10.00 *TRANSFORMATIVE MIMICRY:
AUTOMATIC SINGING IN MY COMPOSITIONAL PROCESS*
Cassandra Miller

11.00 *SINUSOIDAL RUN RHYTHM*
Steffen Krebber

Zusätzlich zu seiner Lecture bietet Steffen Krebber am Nachmittag einen OPEN SPACE an, in dem mögliche Anwendungen seiner Theorie *SINUSOIDAL RUN RHYTHM* diskutiert, programmiert und ausprobiert werden können.
In addition to his lecture, Steffen Krebber is offering an OPEN SPACE in the afternoon, where possible applications of his *SINUSOIDAL RUN RHYTHM* theory can be discussed, coded and tried out.

15.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

HARP COMPOSITION CLASS

Präsentation des Workshops mit Sarah Nemtsov und Gunnhildur Einarsdóttir
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Workshops with Sarah Nemtsov and Gunnhildur Einarsdóttir
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

16.00–20.00, Designhaus

IONOS

Live-Installation
Einlass jeweils zur vollen Stunde / Admission on every full hour

Siehe auch / Please also see:
25.7., 15.00 – 19.00
27.7., 14.00 – 18.00

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

FESTIVAL

160

161

17.00, Edith-Stein-Schule

PERCUSSION STUDIO

Hanna Hartman: *Shadow Box* (2011)

Simon Steen-Andersen: *rerendered* (2003–04)

Free improvisation

Cathy van Eck: *Words, Words, Words* (2022)

Natacha Diels: *here is the promise from the wild psyche to all of us* (2018)

Thomas Meadowcroft: *Cradles* (2013)

David Bird: *fm life* (2024)

Eliot Britton: *Metatron 1 (1920). Gatsbytron* (2014)

Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Participants of the Darmstadt Summer Course

Håkon Stene &
Jennifer Torrence

Musikalische Leitung
Musical Direction

Eintritt frei / Free admission



© IMD/Daniel Pufe

26.
Juli

FESTIVAL

26.
Juli

18.00–22.00, Orangerie

RAUM-ZEITEN

Konzertinstallation von Mark Andre mit dem SWR Experimentalstudio

Mark Andre	Komposition, Konzept / Composition, Concept
Michael Acker, Joachim Haas, Maurice Oeser	SWR Experimentalstudio
Heather Roche	Klarinette / Clarinet
Nicolas Hodges	Klavier / Piano
Lucas Fels	Violoncello / Cello

Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Participants of the Darmstadt Summer Course

Carsten Seiffarth Kurator / Curator

Die Anzahl der Personen, die gleichzeitig im Raum sein können, ist begrenzt.
Es gibt Tickets für einstündige Zeitfenster. Ein Besuch ist aber auch spontan
möglich, wenn es die Platzkapazität zulässt. Einlass ist jeweils zur vollen Stunde.
The number of people who can be in the space at the same time is limited.
Tickets are available for one-hour time slots. However, spontaneous visits are
also possible if numbers permit. Admission is on every full hour.

Weitere Aufführungen / Further performances:
27.7., 18.00–22.00

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

21.00, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab)

SONIC LISTENING

Listening I:
María Gabriela Rubio Hernández
(Sonic Writing & Soundings)

Listening II:
Michael Augusto Magán Palomino
(Sonic Writing & Soundings)

Listening III:
Josef Tumari
(Sonic Writing & Soundings)

FESTIVAL

162

163

26.
Juli



Mark Andre
© Astrid Ackermann

FESTIVAL

27. Juli FESTIVAL	10.00, Lichtenbergschule (Mensa) LECTURES In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission 10.00 GLOBAL BREATH: ARTISTIC RESEARCH AS A CATALYST FOR CREATIVE PRACTICE Marco Blaauw 11.00 PARTICIPATORY OPERA AND MUSIC THEATRE: A NEW FIELD OF PRACTICE AND RESEARCH Lukas Pairon	164 165	18.00–22.00, Centralstation (Halle) RAINFOREST IV David Tudor: <i>Rainforest IV</i> (1973) Realisiert von Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Realized by participants of the Darmstadt Summer Course Matt Rogalsky & hans w. koch Musikalische Leitung Musical Direction Carsten Seiffarth Eckehard Güther Markus Steffens Kurator / Curator Technische Leitung / Technical Direction Koordination / Coordination Der Eintritt ist frei, aber die Anzahl der Personen, die gleichzeitig im Raum sein können, ist begrenzt. Es gibt kostenlose Tickets für einstündige Zeitfenster. Ein Besuch ist aber auch spontan möglich, wenn es die Platzkapazität zulässt. Einlass ist jeweils zur vollen Stunde. Admission is free, but the number of people who can be in the space at the same time is limited. Free tickets are available for one-hour time slots. However, spontaneous visits are also possible if numbers permit. Admission is on every full hour. Weitere Aufführungen / Further performances: 28.7., 14.00–18.00 29.7., 14.00–18.00 Siehe auch / Please also see: 21.7., 10.00–16.00, LECTURES ON DAVID TUDOR Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes Funded by the German Federal Cultural Foundation	27. Juli FESTIVAL
	11.00, Orangerie SWR EXPERIMENTALSTUDIO Präsentation der Arbeit des Studios am Beispiel laufender Projekte Presentation of the studio's work based on current projects			
	14.00–18.00, Designhaus IONOS Live-Installation Einlass jeweils zur vollen Stunde / Admission on every full hour Siehe auch / Please also see: 25.7., 15.00–19.00 26.7., 16.00–20.00 Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes / Funded by the German Federal Cultural Foundation			
	17.00, Lichtenbergschule (Turnhalle) AUTOSCHEDIASMS Tyshawn Sorey: <i>Autoschediasms</i> Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse With participants of the Darmstadt Summer Course Tyshawn Sorey & Kobe Van Cauwenberghe Musikalische Leitung Musical Direction Eintritt frei / Free admission			
			18.00–22.00, Orangerie RAUM-ZEITEN Konzertinstallation von Mark Andre mit dem SWR Experimentalstudio Einlass jeweils zur vollen Stunde / Admission on every full hour Siehe auch / Please also see: 26.7., 18.00–22.00 Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes Funded by the German Federal Cultural Foundation	

28.
Juli

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES ON MARYANNE AMACHER

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

- 10.00 *LISTENING IN THE DRIFT*
Amy Cimini
- 11.00 *"I MUST DISCOVER ACTUAL WAYS OF DESTROYING THEIR
EXISTENCE PERCEPTUALLY"*
Bill Dietz
- 12.00 *MARYANNE AMACHER'S SCIENTIFIC INTERESTS*
Julia H. Schröder
- 13.00 Mittagspause / Lunch break
- 14.00 *MARYANNE AMACHER'S "PLAYTHING"*
Edwin van der Heide
- 15.00 *ACCESSING THE PAST, SHAPING THE FUTURE:
THE MARYANNE AMACHER ARCHIVE AND
THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY*
Kevin Parks (via Zoom)

Siehe auch / Please also see:

31.7., 19.30, *GLIA*

1.8., 21.00, *GLIA*

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes

Funded by the German Federal Cultural Foundation

FESTIVAL

166

167



Maryanne Amacher, Berlin, 2005
© Bill Dietz

28.
Juli

FESTIVAL

12.00, Akademie für Tonkunst (Kleiner Saal)

PHANTASY

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

Lecture von Ulrich Mosch und Aufführung von Arnold Schönbergs
Phantasy for Violin with Accompaniment of the Piano, op. 47 (1949)
Lecture by Ulrich Mosch and performance of Arnold Schönberg's
Phantasy for Violin with Accompaniment of the Piano, op. 47 (1949)

Sarah Saviet Violine / Violin
Nicolas Hodges Klavier / Piano

14.00–18.00, Centralstation (Halle)

RAINFOREST IV

David Tudor: *Rainforest IV* (1973)

Live-Installation
Eintritt frei / Free admission

Siehe auch / Please also see:
21.7., 10.00–16.00, *LECTURES ON DAVID TUDOR*
27.7., 18.00–22.00
29.7., 14.00–18.00

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation



© Udo Siegfriedt

17.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

LIAISONS

Ward De Jonghe: *C* (2024)

Georges Aperghis: *Fidélité* (1983)

Bethan Morgan-Williams: *Trying to Use Words* (2025)

Thanakarn Schofield: *On 2B Thy Heid-Ake* (2025)

Ellen Jacobs: *MADA* (2024)

Jenna Vergeynst Harfe, Stimme / Harp, Voice
Myrthe Bokelmann Movement, Performance, Stimme / Voice

Gefördert durch die flämische Regierung, die Stadt Gent und Sabam for Culture
Supported by the Flemish Government, the City of Ghent and Sabam for Culture

19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle)

MOUNTAIN & MAIDEN

Steven Daverson: *Simulacrum* (2025)
Uraufführung / World Premiere

Huihui Cheng: *Disrupted Reflection* (2025)
Uraufführung / World Premiere

Elena Rykova: *Amber Blackcurrant Time* (2024)

Patrick Stadler Saxofon / Saxophone

–

Sarah Nemtsov: *Mountain & Maiden* (2019)
für Keyboard solo (mit verstärktem Klavier und Stimme)
nach einem Film von Shmuel Hoffman & Anton von Heiseler
for keyboard solo (with amplified piano and voice)
after a film by Shmuel Hoffman & Anton von Heiseler

Georgia Koumará: *Wolpertinger* (2020) für / for Solo Synthesizer

Małgorzata Walentynowicz Klavier / Piano, Keyboard & Synthesizer

29. Juli FESTIVAL	10.00, Lichtenbergschule (Mensa) LECTURES In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission 10.00 THE DISTRACTED LISTENER. SOUND ART, DURATIONALS AND OTHER MUSICAL FORMATS BEYOND THE CONCERT SITUATION Hannes Seidl 11.00 SCORES AND POSSIBILITIES. A GAME-THEORETICAL LOOK ON THE MUSICAL AVANTGARDE IN DARMSTADT Michel Roth	170 171	17.00, Edith-Stein-Schule OTTETTO Riccardo Nova: <i>Ottetto</i> (2012) für vier Saxofone, vier Schlagzeuger:innen und Elektronik for four saxophones, four percussionists and electronics Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Participants of the Darmstadt Summer Course Patrick Stadler Jennifer Torrence Håkon Stene Musikalische Leitung / Musical Direction Eintritt frei / Free admission	29. Juli FESTIVAL
	14.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal) STRUCTURES In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission Lecture von Ulrich Mosch und Aufführung der <i>Structures (Livre 2)</i> von Pierre Boulez (1956/61) für zwei Klaviere Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Lecture by Ulrich Mosch and performance of <i>Structures (Livre 2)</i> by Pierre Boulez (1956/61) for two pianos With participants of the Darmstadt Summer Course		19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle) KONTAKTE Karlheinz Stockhausen: <i>Kontakte</i> (1958–60) Angharad Davies: <i>Empty Spaces II</i> (2023) GBSR Duo: George Barton Percussion Siwan Rhys Klavier / Piano Weitere Aufführungen von <i>Kontakte</i> im 3D-Audio Art Lab Further performances of <i>Kontakte</i> in the 3D-Audio Art Lab: 30.7., 15.30 & 17.00	
	14.00–18.00, Centralstation (Halle) RAINFOREST IV David Tudor: <i>Rainforest IV</i> (1973) Live-Installation Eintritt frei / Free admission Siehe auch / Please also see: 21.7., 10.00–16.00, LECTURES ON DAVID TUDOR 27.7., 18.00–22.00 28.7., 14.00–18.00 Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes Funded by the German Federal Cultural Foundation		22.00, Centralstation (Saal) NOISE IS A QUEER SPACE Luxa M. Schüttler & Håkon Stene: <i>Noise is a Queer Space</i> (2025) Uraufführung / World Premiere	

30.
Juli

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

10.00 *IN DEFENSE OF MICKEY MOUSING*
Simon Steen-Andersen

11.00 *DISTRIBUTIVE UNITY AND VIRAL ONTOLOGY:
RETHINKING "MUSICAL WORKS"*
Christian Grüny

14.00, Lichtenbergschule (Mensa)

BRASS STUDIO

Präsentation des Studios von Marco Blauuw, Christine Chapman, Stephen Menotti & Maxime Morel
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Studio with Marco Blauuw, Christine Chapman, Stephen Menotti & Maxime Morel
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

15.30 & 17.00, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab)

KONTAKTE

Karlheinz Stockhausen: *Kontakte* (1958–60)

GBSR Duo:
George Barton Percussion
Siwan Rhys Klavier / Piano

Siehe auch / Please also see:
29.7., 19.30

FESTIVAL

172

173

16.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

SAXOPHONE STUDIO

Präsentation des Studios von Patrick Stadler
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Studio with Patrick Stadler
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

19.30, Centralstation (Saal)

SELVHENTER

Selvhenter:

Sonja LaBianca
Maria Bertel
Jaleh Negari
Anja Jacobsen

Saxofon / Saxophone
Posaune / Trombone & Synthesizer
Drums & Percussion
Drums & Percussion



© Mads Fisker

30.
Juli

FESTIVAL

10.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

10.00 *ON RECENT IDEAS*
Chaya Czernowin

11.00 *OBSCURE, AUGMENT, TRANSFORM:
SPECULATIONS ON ELECTRONIC MEDIATION*
Kari Watson

14.00, Edlith-Stein-Schule

FLUTE & PERCUSSION CREATIVE WORKSHOP

Präsentation des Workshops mit Marcos Balter, Claire Chase,
Jennifer Torrence & Håkon Stene
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Workshop with Marcos Balter, Claire Chase,
Jennifer Torrence & Håkon Stene
With participants of the Darmstadt Summer Course

15.00, Lichtenbergschule (Mensa)

COMPOSING FOR VIOLIN

Präsentation des Workshops mit Rebecca Saunders & Sarah Saviet
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Workshop with Rebecca Saunders & Sarah Saviet
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

17.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

DIFFÉRENCES

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission

Vortrag von Angela Ida De Benedictis mit Aufführung von
Luciano Berios Stück *Différences* (1958–59) für fünf Instrumente und Tonband
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Lecture by Angela Ida De Benedictis with performance of
Luciano Berio's piece *Différences* (1958–59) for five instruments and tape
With participants of the Darmstadt Summer Course

Lena Yeeun Oh &
Konstantinos Vallios Musikalische Leitung / Musical Direction
Kilian Schwoon Klangregie / Sound Projection

19.30, Orangerie

GLIA

Maryanne Amacher: *GLIA* (2005)
Neuinterpretation durch Ensemble Contrechamps, Mitglieder des Ensembles
Zwischentöne und Bill Dietz / Interpretive Restaging by Ensemble Contrechamps,
members of Ensemble Zwischentöne and Bill Dietz

Susanne Peters Flöte / Flute
Dorothee Sporbeck Flöte / Flute
Maximilian Haft Violine / Violin
Akiko Ahrendt Violine / Violin
Lucy Railton Violoncello / Cello
Volker Schindel Akkordeon / Accordion
Helles Weber Akkordeon / Accordion

Bill Dietz Musikalische Leitung, Elektronik /
Musical Direction, Electronics
Carsten Seiffarth Kurator / Curator

Weitere Aufführung / Further performance:
1.8., 21.00

Siehe auch / Please also see:
28.7., 10.00–16.00, *LECTURES ON MARYANNE AMACHER*

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

01. August	10.00, Lichtenbergschule (Mensa) LECTURE In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission 10.00 <i>HARMONIC GHOSTS & TIMBRAL AMBIGUITIES</i> Sarah Nemtsov				14.00, Edith-Stein-Schule ACOUSTIC OBJECTS Präsentation des Workshops mit Malin Bång, Jennifer Torrence & Håkon Stene Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Workshop with Malin Bång, Jennifer Torrence & Håkon Stene With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission	01. August
	11.00, Open Space COMPOSING FOR CLARINET Präsentation des Workshops mit Heather Roche & Hans Thomalla Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Workshop with Heather Roche & Hans Thomalla With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission				16.00 & 17.30, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab) DIG IT! Aaron Holloway-Nahum: <i>Dig It!</i> (2024–25) Uraufführung / World Premiere GBSR Duo: George Barton Percussion Siwan Rhys Klavier / Piano Dejan Mrdja Video Siehe auch das Gespräch mit Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum und Lukas Nowok über den 3D-Audio Workshop auf S. 86. Please also see the conversation with Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum and Lukas Nowok on the 3D-Audio workshop on page 92.	
	11.00, Open Space GUITAR CORRIDOR Präsentation des Studios von Yaron Deutsch Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Yaron Deutsch With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission				17.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal) ACCORDION STUDIO Präsentation des Studios von Andreas Borregaard Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Andreas Borregaard With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission	
	12.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal) HARP STUDIO Präsentation des Studios von Gunnhildur Einarsdóttir Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Gunnhildur Einarsdóttir With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission				17.00, Lichtenbergschule (Mensa) CELLO STUDIO Präsentation des Studios von Lucas Fels Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Lucas Fels With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission	
FESTIVAL		176	177	FESTIVAL		

01.
August

19.30, Lichtenbergschule (Turnhalle)

CORE

Chaya Czernowin: *The Divine Thawing of the Core* (2024–25)

Uraufführung / World Premiere

Gemeinsamer Auftrag von: Darmstädter Ferienkurse, Lucerne Festival mit Unterstützung der Stiftung Pierre Boulez und The Earle Brown Music Foundation Charitable Trust
Co-commissioned by the Darmstadt Summer Course, Lucerne Festival supported by the Foundation Pierre Boulez and The Earle Brown Music Foundation Charitable Trust

Claire Chase Kontrabassflöte / Contrabass Flute

Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Participants of the Darmstadt Summer Course

Vimbayi Kaziboni Musikalische Leitung / Musical Direction

21.00, Orangerie

GLIA

Maryanne Amacher: *GLIA* (2005)

Siehe auch / Please also see:

28.7., 10.00–16.00, *LECTURES ON MARYANNE AMACHER*
31.7., 19.30

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Funded by the German Federal Cultural Foundation

FESTIVAL

178

179

01.
August



Chaya Czernowin
© Irina Rozovsky

FESTIVAL

FESTIVAL	02. August 11.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal) PIANO STUDIO Präsentation des Studios von Nicolas Hodges Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Nicolas Hodges With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission	180	181	16.00, Bessunger Knabenschule (3D-Audio Art Lab) TOXIC COLOUR Natasha Barrett: Dusk's Gait (2018) The Swifts of Pesaro (2024) Toxic Colour (2024) Siehe auch das Gespräch mit Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum und Lukas Nowok über den 3D-Audio Workshop auf S. 86. Please also see the interview with Brigitta Muntendorf, Aaron Holloway-Nahum and Lukas Nowok on the 3D-Audio workshop on page 92.	02. August
	12.00, Lichtenbergschule (Mensa) VIOLA STUDIO Präsentation des Studios von Geneviève Strosser Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Studio with Geneviève Strosser With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission			17.00, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal) KRANICHSTEINER MUSIKPREIS Preisverleihung / Award Ceremony	
	14.00, Schader-Stiftung THE ENBY FUTURE MANIFESTO Präsentation des Workshops mit Luxa M. Schüttler Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Workshop with Luxa M. Schüttler With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission			18.00, 19.30, 21.00, Justus-Liebig-Haus CHROMA Rebecca Saunders: Chroma I–XXII (2003–25) Ensemble Musikfabrik Rebecca Saunders Leitung / Direction Lukas Becker Assistenz / Assistance	
	14.00, Edith-Stein-Schule TO BE DEFINED Präsentation des Workshops mit Simon Steen-Andersen, Jennifer Torrence & Håkon Stene Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse Presentation of the Workshop with Simon Steen-Andersen, Jennifer Torrence & Håkon Stene With participants of the Darmstadt Summer Course Eintritt frei / Free admission				



20.7–2.8., Lichtenbergschule

OPEN SPACE

Seit den Ferienkursen 2010 ist der Open Space fester Bestandteil des Akademienprogramms und hat sich gerade in den letzten Jahren zu einer Art „Fringe Festival“ entwickelt: Die Kursteilnehmer:innen, Dozent:innen und Gäste haben diesen Raum für Eigeninitiative, öffentlichen Gedankenaustausch und selbstorganisierten Wissenstransfer extensiv genutzt, um ihre Projekte, Ideen, Konzepte, Texte und „ihre“ Musik mit anderen zu teilen.

Die Räume des Open Space auf dem Campus der Ferienkurse stehen allen offen, die Themen zur Diskussion stellen, öffentliche Gespräche oder Vorträge organisieren, Filme zeigen, Musik hören oder andere öffentliche Formate initiieren wollen. Der Open Space versteht sich als autonomer öffentlicher Raum, als Instrument für einen sich selbst regulierenden Erfahrungsaustausch, komplementär zum offiziellen Kurs- und Konzertangebot der Darmstädter Ferienkurse.

Wichtig ist, die „goldenen Regeln“ zu beachten: Der Open Space ist nicht-institutionell und selbstorganisiert, das heißt, dass den Räumlichkeiten kein „Personal“ zugeordnet ist. Auskünfte und marginale Hilfestellungen sind zwar durch unser Team vor Ort gewährleistet – die Organisation, Ankündigung und Durchführung von Aktivitäten obliegt jedoch ausschließlich den jeweiligen Initiator:innen. Der Open Space ist öffentlich, das heißt, sämtliche darin organisierten Aktivitäten werden in einem Kalendersystem öffentlich angekündigt und sind der Öffentlichkeit zugänglich. Der Open Space ist nicht-hierarchisch. Das bedeutet, dass es darin keine Hierarchie zwischen Lehrenden und Lernenden gibt.

Mit der Benutzung des Open Space sind drei einfache Regeln verbunden:

1. Keine Spuren hinterlassen.
2. Es anderen ermöglichen.
3. Die/der Handelnde entscheidet.

→ Open Space



20.7–2.8., Lichtenbergschule

OPEN SPACE

Since the Summer Course in 2010, the Open Space has been a core component of the academy program and has developed, especially during recent years, to a kind of “fringe festival”: Course participants, tutors and guests have been using the Open Space rooms extensively for self-motivated exchange and self-organized knowledge transfer in order to share ideas, concepts, texts and “their” music with others.

The Open Space rooms on the Summer Course campus are open to anyone who wants to raise issues for debate, organize public talks or lectures, show films, listen to music, or initiate other public formats. Open Space is set up as an autonomous public zone, a platform for self-organized exchange complementary to the official curriculum of the Darmstadt Summer Course.

It is important to consider the “golden rules”: Open Space is non-institutional and self-organized, i. e. no “staff” is assigned to the rooms. Information and marginal help is provided by our team on site – however, the organization, announcement and implementation of activities is the sole responsibility of the respective initiators. The Open Space is public, i. e. all organized activities are announced publicly in a calendar system and are open to the public. The Open Space is non-hierarchical. This means that the hierarchy between teachers and learners is eliminated.

There are three simple rules for using the Open Space:

1. Leave no traces.
2. Enable others.
3. The doer decides.

→ Open Space



© IMD / Kristof Lemp

*INTERPRETATION**AKKORDEON / ACCORDION*

Andreas Borregaard

→ Präsentation / Presentation: 1.8.

KLAVIER / PIANO

Nicolas Hodges & Workshop

Małgorzata Walentynowicz

→ Präsentation / Presentation: 2.8.

BLECHBLÄSER / BRASS

Marco Blaauw

Trompete & Leitung /

Trumpet & Direction

Christine Chapman

Horn / French Horn

Stephen Menotti

Posaune / Trombone

Maxime Morel

Tuba

→ Präsentation / Presentation: 30.7.

KONTRABASS / DOUBLE BASS

Florentin Ginot

OBOE

Peter Veale

SAXOFON / SAXOPHONE

Patrick Stadler

→ Präsentation / Presentation: 30.7.

SCHLAGZEUG / PERCUSSION

Håkon Stene, Jennifer Torrence

Gast / Guest: Christian Dierstein

→ Präsentationen / Presentations:
26. & 29.7.*FAGOTT / BASSOON*

Johannes Schwarz

FLÖTE / FLUTE

Claire Chase

STIMME / VOICE

Elaine Mitchener & Juliet Fraser

GITARRE / GUITAR

Yaron Deutsch

→ Präsentation / Presentation: 1.8.

VIOLA

Geneviève Strosser

→ Präsentation / Presentation: 2.8.

HARFE / HARP

Gunnhildur Einarsdóttir

→ Präsentationen / Presentations:
26.7. & 1.8.*VIOLINE / VIOLIN*

Sarah Saviet

VIOLONCELLO / CELLO

Lucas Fels

Gast / Guest: Anssi Karttunen

→ Präsentation / Presentation: 1.8.

KLARINETTE / CLARINET

Ernesto Molinari & Heather Roche

KOMPOSITION / COMPOSITION

Gruppen- und Einzelunterricht sowie Spezial-Seminare mit /

Group and individual lessons as well as special seminars with:

Mark Andre, Georges Aperghis, Marcos Balter, Malin Bång, Natasha Barrett,

Chaya Czernowin, Arne Gieshoff, Aaron Holloway-Nahum, Clara Iannotta,

George Lewis, Cassandra Miller, Brigitta Muntendorf, Sarah Nemtsov,

Eva Reiter, Michel Roth, Rebecca Saunders, Luxa M. Schüttler, Hannes Seidl,

Tyshawn Sorey, Miroslav Srnka, Simon Steen-Andersen,

Steven Kazuo Takasugi, Hans Thomalla

WORDS ON MUSIC

Kurs mit / Course with Flora Willson & Peter Meanwell

In diesem praxisbezogenen Kurs über das Schreiben und Sprechen über Neue Musik werden während der Darmstädter Ferienkurse ganz verschiedene Formate entstehen: eine tägliche Radio-Show mit Rezensionen, Interviews und Diskussionen, kreative Audiostücke mit kritischen und potenziell abstrakteren Darmstadt-Reflexionen, musikjournalistische Textbeiträge.

In this hands-on course about ways of writing and talking about new music different formats will be created during the two weeks: a daily Darmstadt Live radio chat show for reviews, interviews and discussion, creative audio pieces which respond to Darmstadt in a critical and potentially more abstract way, serious pieces of music journalism.

→ darmstaedter-ferienkurse.de/words2025

SONIC WRITING & SOUNDINGS

Residenzprogramm, kuratiert von / Residence program, curated by:

Antye Greie-Ripatti & Cedrik Fermont

Mit / With:

Michael Augusto Magán Palomino (Peru)

Padmanabhan Janarthanam – beatnyk (Indien / India)

Firmansyan Risman – Methclass (Indonesien / Indonesia)

María Gabriela Rubio Hernández (Kolumbien / Colombia)

Josef Tumari (Usbekistan / Uzbekistan)

→ 25.7., 21.00, *SONIC BEATS*→ 26.7., 21.00, *SONIC LISTENING*

In Kooperation mit dem Goethe-Institut / In cooperation with Goethe-Institut

WORKSHOPS

ACOUSTIC OBJECTS
Workshop Malin Bång,
Jennifer Torrence & Håkon Stene
→ Präsentation / Presentation: 1.8.

*COMPOSING FOR VIOLA DA GAMBA
& DOUBLE BASS*
Workshop Eva Reiter &
Florentin Ginot

*BEING A MUSICIAN IN A
DIFFERENT WORLD*
Reflecting on making
music tomorrow
Workshop Ulrich Mosch, Malin Bång
& Lucas Fels

COMPOSING FOR VIOLIN
Workshop Rebecca Saunders &
Sarah Saviet
→ Präsentation / Presentation: 31.7.

CO-LAB
Workshop Clara Iannotta &
Yaron Deutsch

DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
Workshop Matt Rogalsky &
hans w. koch
→ Präsentationen / Presentations:
27., 28., 29.7.

COMPOSING FOR ACCORDION
Workshop Andreas Borregaard &
Cassandra Miller
→ Präsentation / Presentation: 1.8.

*FLUTE & PERCUSSION CREATIVE
WORKSHOP*
Workshop Marcos Balter,
Claire Chase, Jennifer Torrence &
Håkon Stene
→ Präsentation / Presentation: 31.7.

COMPOSER'S WALK-IN CLINIC
Quatuor Bozzini

HARP COMPOSITION CLASS
Workshop Sarah Nemtsov &
Gunnhildur Einarsdóttir
→ Präsentation / Presentation: 26.07.

COMPOSING FOR CLARINET
Workshop Heather Roche &
Hans Thomalla
→ Präsentation / Presentation: 1.8.

HOT AIR
Workshop Andreas Borregaard &
Juliet Fraser

COMPOSING FOR ORCHESTRA
Seminar Miroslav Srnka

INTERVENTIONEN
Workshop Christian Grüny &
Christoph Haffter

188

189

LUCIANO BERIO: DIFFÉRENCES
Workshop Angela Ida De Benedictis,
Ulrich Mosch, Kilian Schwoon
Performance-Lecture / Performance
Lecture: 31.7.

MUSICKING THE FERIENKURSE!
Workshop Michel Roth

OPERA AND MUSIC THEATER
Workshop Sarah Nemtsov &
Hans Thomalla

PARTSONGS FOR ALL
Workshop Juliet Fraser

PERFORMER'S KITCHEN
Quatuor Bozzini

*SAXOPHONE & ELECTRONICS /
VIDEO*
Workshop Hannes Seidl &
Patrick Stadler
→ Präsentation / Presentation: 30.7.

*SOUND AND MOVEMENT
INTERACTION*
Workshop Eva Reiter & Marie Goudot

SPATIAL SPHERES: 3D-AUDIO ART LAB
Workshop Brigitta Muntendorf, Aaron
Holloway-Nahum, Lukas Nowok &
Natasha Barrett

TEXTS BY GEORGES APERGHIS
Workshop Geneviève Strosser

THE ENBY FUTURE MANIFESTO
Workshop Luxa M. Schüttler
→ Präsentation / Presentation: 2.8.

THE PERFORMING BODY
Workshop Andreas Borregaard &
Jennifer Torrence

"TO BE DEFINED"
Workshop Simon Steen-Andersen,
Jennifer Torrence & Håkon Stene
→ Präsentation / Presentation: 2.8.

*TRIO: SAXOFON, AKKORDEON &
KONTRABASS*
Workshop Malin Bång,
Patrick Stadler, Andreas Borregaard &
Florentin Ginot
→ Präsentation / Presentation: 30.7.

*TYSHAWN SOREY:
AUTOSCHEDIASMS*
Workshop Tyshawn Sorey &
Kobe Van Cauwenberghe
→ Präsentation / Presentation: 27.7.

VIOLA-VIOLA-VIOLA
Workshop Geneviève Strosser &
Georges Aperghis

WORKSHOP NEVIN ALADAĞ
In Kooperation mit der
Mathildenhöhe Darmstadt /
In cooperation with Mathildenhöhe
Darmstadt

REINHARD-SCHULZ-PREIS

Verleihung / Award Ceremony:

23.7.2025, 17.00, Lichtenbergschule (Mensa)

Jury: Theresa Beyer, Elisa Erkelenz, Carsten Fastner

Seit 2013 koordiniert das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD) Ausschreibung und Vergabe des Reinhard-Schulz-Preises für zeitgenössische Musikpublizistik. Dieser wichtige Förderpreis für den musikpublizistischen Nachwuchs auf dem Gebiet der Neuen Musik ist dem Andenken des Musikjournalisten und Musikwissenschaftlers Reinhard Schulz (1950–2009) gewidmet und wurde 2012 in Graz erstmalig verliehen. Die bisherigen Preisträger:innen waren 2012 Patrick Hahn, 2014 Benedikt Leßmann, 2016 Theresa Beyer, 2018 Leonie Reineke, 2020 Friedemann Dupelius und 2023 Hannah Schmidt. In diesem Jahr erhält Patrick Becker den Preis.

Since 2013, the International Music Institute Darmstadt (IMD) has been coordinating call and awarding of the Reinhard Schulz Prize for Contemporary Music Journalism. This important prize for young music journalists in the field of New Music is dedicated to the memory of the music journalist and musicologist Reinhard Schulz (1950–2009) and has been awarded for the first time in 2012 in Graz. Laureates were Patrick Hahn (2012), Benedikt Leßmann (2014), Theresa Beyer (2016), Leonie Reineke (2018), Friedemann Dupelius (2020) and Hannah Schmidt (2023). This year, the music journalist Patrick Becker will receive the Reinhard Schulz Prize.

reinhardschulz-kritikerpreis.de

Mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Sektion der IGNM sowie der Freunde und Förderer des IMD
Kindly supported by the German Section of the ISCM and by the Friends of IMD

KRANICHSTEINER MUSIKPREIS

Verleihung / Award Ceremony:

2.8.2025, 17.00 Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

Jury: Michael Kunkel, Oxana Omelchuk, Leonie Reineke

Der Kranichsteiner Musikpreis wird seit 1952 bei den Darmstädter Ferienkursen verliehen. Bisher wurden insgesamt 185 Preisträgerinnen und Preisträger ausgezeichnet. Für viele von ihnen bedeutete die renommierte Auszeichnung einen wichtigen Schritt am Anfang ihrer Karriere als Musiker:in, Ensemble oder Komponist:in. Der Preis ist 2025 mit insgesamt 6.000 € dotiert, davon entfallen je 3.000 € auf den Preis für Interpretation (Ensemble oder Solist:in) und auf den Preis für Komposition. Zusätzlich werden weitere Musiker:innen und Komponist:innen mit Stipendien für die Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen 2027 ausgezeichnet.

Since 1952, the Kranichstein Music Prize (Kranichsteiner Musikpreis) has been awarded during the Darmstadt Summer Course. There are 185 laureates so far and for many of them the renowned prize has been an important milestone at the beginning of their career as musician, ensemble or composer. The total endowment sum of the Kranichstein Music Prize in 2025 will be 6,000 EUR, consisting of 3,000 EUR for the interpretation prize (ensemble or soloist) and 3,000 EUR for composition. These two awards are complemented by a number of scholarships for the participation in the Darmstadt Summer Course 2027.

the
electric guitar

darmstadt sonicals
edition #01

an anthology of sonic transformations in contemporary music

diaries

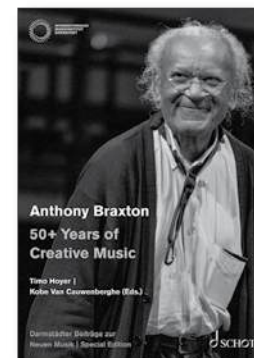
n/w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik Basel | Klassik

Musik Akademie Basel

Maja Sachs Stiftung

INTERNATIONALES
MUSIKINSTITUT
DARMSTADT

NEU ERSCHIENEN | NEW RELEASE



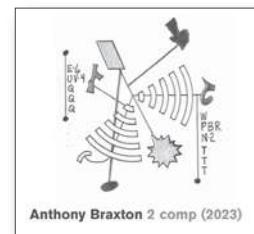
Timo Hoyer / Kobe Van Cauwenberghe (ed.)

Anthony Braxton – 50+ Years of Creative Music

Schott Music, Mainz 2025
in Englisch, 200 Seiten
25 Euro, Bestell-Nr. NZ 5059

For more than half a century Anthony Braxton, born 1945 in Chicago, US, has played a key role in contemporary and avant-garde music as a composer, multi-instrumentalist, music theorist, teacher, mentor and visionary.

The book presents the outcomes of **the first international conference solely dedicated to Anthony Braxton's life and work**, held during the Darmstadt Ferienkurse in August 2023. The conference is documented in work analyses, discussions and an interview with Braxton by George Lewis.



Anthony Braxton: 2 comp (2023)

Schott Music, Mainz 2025
CD, 11,99 Euro, Bestell-Nr. T 19282
Booklet mit Beiträgen von Anthony Braxton, Timo Hoyer und Kobe Van Cauwenberghe, in Englisch

The CD features live recordings from two performances held during the 2023 Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik. It includes the world premiere of **Thunder Music** on August 7, as well as the performance of the **Creative Orchestra Workshop**, conducted by Braxton, on August 15.

Bestellen Sie online unter www.musikderzeit.de/buch
oder bei mds Kundenservice: order@mds-partner.com

 SCHOTT

 **MATHILDENHÖHE
DARMSTADT**

NEVIN ALADAĞ RAISE THE ROOF

Nevin Aladağ, Resonator Wind (Detail), 2019, © 2023 VG Bild-Kunst, Bonn, Fotostudio: Trevor Good

29.6.25 — 1.2.26
Ausstellungsgebäude

www.mathildenhoehe.de

hr2

HEAG
m.d.g.l.o

DA staunst du.

Wissenschaftsstadt
Darmstadt



**ultima oslo contemporary
music festival**

we want to move it move it
11.–20. september 2025



**check the festival
programme on ultima.no**

VOICES UNBOUND

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE



16.–19.10.2025

SWR.DE/DONAUESCHINGEN KARTEN: WWW.LITTLETICKET.SHOP

**SWR»
KULTUR**



Baden-Württemberg
Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

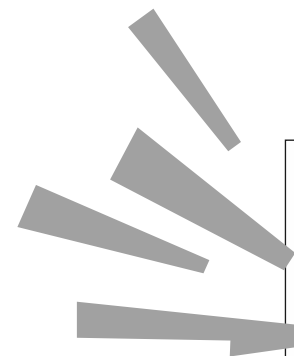


ernst von siemens
musikstiftung

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

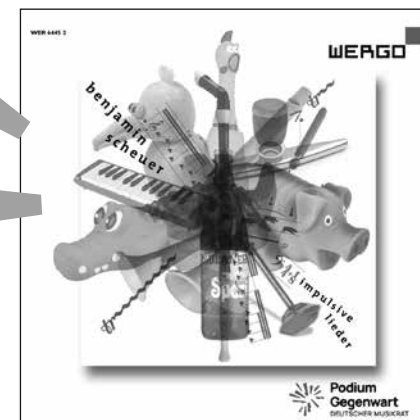


**Podium
Gegenwart**
DEUTSCHER MUSIKRAT



BENJAMIN SCHEUER **Impulsive Lieder (2025)**

Vanessa Porter, Nikolai
Rosenberg, Andreas Fischer,
SCHOLA HEIDELBERG,
ensemble risonanze erranti,
Peter Tilling u.a.



ELNAZ SEYEDI **a sun of one's own (2024)**

Zöllner-Roche-Duo, David Eggert,
Alice Belugou, Kommas Ensemble,
Ensemble Musikfabrik u.a.



FARZIA FALLAH **(2024)**

Benedikt Bindewald, Sonar Quartett,
Ensemble S201, Ensemble DEHIO,
Ensemble Aventure u.a.

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
www.musikrat.de/edition

78.
Frühjahrstagung
des INMM
in Darmstadt

Institut für
Neue Musik und
Musikerziehung

Olbrichweg 15
64287 Darmstadt
T 06151/46667
inmm@neue-musik.org

echt

mit
[in]operabilities
Rodrigo Constanzo

Rebecca Saunders
Tamara Kurkiewicz
u.v.m.

8.4.-
11.4. 26

INMM
INSTITUT FÜR NEUE MUSIK UND
MUSIKERZIEHUNG DARMSTADT

Vorträge
Konzerte
Diskussionen
Parcours der Möglichkeiten
Workshops für Kinder und Jugendliche



n|w

Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik Basel



Musik Akademie Basel

Master of Arts



music and scene in transformation

www.music-scene-transformation.ch

@hsmbasel_music_and_scene

A Master's program of the Basel Academy of Music FHNW: Institute
Jazz, Schola Cantorum Basiliensis, Classical Music/sonic space basel

Apply between 15.12.2025 and 15.2.2026

n|w

Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik Basel



Musik Akademie Basel

MUSIC & RE- SEARCH

MA Specialised
Performance
Music and Research

Make research
a central feature
your artistic practice.

Apply between 15.12.2025 and 15.2.2026

www.fhnw.ch/mar

ARTIST AWARENESS

Unsere neue
Schulung spezifisch
für Artists.



In unserem neuen Programm **ACTS ACT** holen wir Artists und Kollektive da ab, wo sie gerade stehen!

Lernt in einem empowernden Space mit konkreten Maßnahmen für euch selbst, eurer Publikum und mehr Awareness einzustehen.

Für ein sichereres Konzerterlebnis für alle:
Vor, auf und hinter der Bühne!

→ Ob allein oder als Team:
Schaut auf www.act-aware.net oder
schreibt uns an info@act-aware.net

10% Rabattcode: FerienAwareness25



 **act
aware**

www.musiktexte.online

MusikTexteOnline

neuer
Musikjournalismus

Analysen Berichte Essays Fundstücke Portraits

monatlicher Newsletter

Podcast mit freundlicher Unterstützung der
ernst von siemens
musikstiftung

Forum junger Autor:innen

900 SERIES



ROUGH ELEGANCE ADVANCED FLEXIBILITY REDEFINES VALUE

Die **900 Series** wird aus 2002 Bronze gefertigt, wohlbekannt für ihre legendäre Wärme, Brillanz und Kraft. In anspruchsvoller hybrider Manufaktur werden die Cymbals durch Hämmern und Abdrehen mit Schweizer Handwerkskunst veredelt.

Das innovative Design verleiht den Cymbals der **900 Series** grössere Flexibilität und resultiert in weichem Feeling und herausragender Spielbarkeit. Das spezielle Finish verdunkelt die Cymbals leicht und verstärkt die Drehrollen sowie die Hämmermale für ein spektakuläres Aussehen, das Rauheit und Eleganz miteinander verschmelzt.

Der massvolle Preis der **900 Series** in Kombination mit der fortgeschrittenen Musikalität der Cymbals setzt den neuen Standard für anspruchsvollen Klang zu vernünftigem Preis.

PAiSte



Juana Zimmermann
»Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...«
Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946-1961

388 S., zahlreiche Abb., gebunden
 ISBN 978-3-95593-604-4 • 39,- €

Über 450 Frauen prägten zwischen 1946 und 1961 die Darmstädter Ferienkurse – als Komponistinnen, Interpretinnen, Dozentinnen, Kritikerinnen, Organisatorinnen. Dieses Buch erzählt erstmals ihre Geschichte.

Jim Igor Kallenberg
Specters of Kranichstein
Kranichsteiner Gespenster
What was the Darmstadt School?
Was war die Darmstädter Schule?

English & Deutsch • 56 p., paperback
 ISBN 978-3-95593-331-9 • 12,- €

Jim Igor Kallenberg traces the unresolved question of the "Darmstadt School" – did it ever exist, and if so, how? A sharp, provocative take on the myths, conflicts, and critical self-understanding at the heart of the Ferienkurse.

Available now!



WIEN MODERN 38

30 OKT
BIS
30 NOV
2025

Mit Ur- und Erstaufführungen von

Zara Ali, Pierluigi Billone, Jessie Cox, Chaya Czernowin, Katharina Ernst, Clemens Gadenstätter, Yifan Guo, Clara Iannotta, Mirela Ivicević, Pierre Jodlowski, Jung an Tagen, Emre Sihan Kaleli, Hannah Kendall, Marina Khorkova, Alexander Khubeev, Malika Kishino, Katharina Klement / Isabelle Duthoit / Sabine Maier, Anna Korsun, David Kosviner, Bernhard Lang, George Lewis, Philipp Maintz / Ingeborg Bachmann, Koka Nikoladze, Hilda Paredes, Stefan Prins, Hovik Sardaryan, shtum – Manu Mayr & Robert Pockfuß, Tyshawyn Sorey / Akua Naru u.v.a.

WWW.WIENMODERN.AT



FREUNDE
UND FÖRDERER DES INTERNATIONALEN
MUSIKINSTITUTS DARMSTADT E.V.

FREUNDE WERDEN!

Als Freunde und Förderer des Internationalen Musikinstituts Darmstadt unterstützen wir die Arbeit des IMD und fördern Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse, zum Beispiel in Form von Stipendien und Reisekostenzuschüssen.

Außerdem organisieren wir die Vergabe des Reinhard-Schulz-Preises für zeitgenössische Musikpublizistik, der junge Musikjournalist:innen unterstützt. Der Preis wird am 23. Juli 2025 zum siebenten Mal verliehen. Ausgezeichnet wird Patrick Becker.

Unterstützen Sie uns bei unseren Projekten mit einer Spende oder engagieren Sie sich als Mitglied im Förderverein!

BECOME A FRIEND!

As Friends of the International Music Institute Darmstadt we are supporting the work of IMD and participants of the Darmstadt Summer Course as well, for example with travel grants and stipends.

Furthermore, we are organizing the prize winning ceremony of the Reinhard Schulz Prize for young music journalists. On 23 July 2025, the prize will be awarded for the seventh time. This year's laureate is Patrick Becker.

Please support our projects with your donation or become a member!

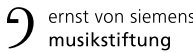
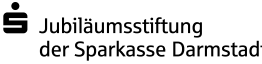
KONTAKT / CONTACT

*Freunde und Förderer des Internationalen
Musikinstituts Darmstadt e.V.*
Gerardo Scheige
Nieder-Ramstädter Str. 190
64285 Darmstadt
T +49 6151 13 2416
info@imd-friends.org

SPENDENKONTO / ACCOUNT

IBAN: DE66 5085 0150 0000 7196 68
BIC: HELADEF1DAS
Sparkasse Darmstadt

WWW.IMD-FRIENDS.ORG

CREDITS	VERANSTALTER / PRESENTER INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT DARMSTADT	WEITERE FÖRDERER / FURTHER SUPPORTERS Auswärtiges Amt / Federal Foreign Office, CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec), Canada Council for the Arts, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), Hepner Foundation, Martin Brackelsberg Stiftung, Pro Musica Viva – Maria Strecker-Daelen-Stiftung (PMV), Sparkasse Darmstadt		TEAM DARMSTÄDTER FERIENKURSE 2025 <i>Künstlerische Leitung, Programm</i> <i>Artistic Direction, Program</i> Thomas Schäfer <i>Künstlerische Planung & Koordination</i> <i>Artistic Planning & Coordination</i> Sylvia Freydank, Thomas Schäfer, Gerardo Scheige (IMD) <i>Administration</i> Jens Engemann, Helena Luca, Regine Zettl (IMD) <i>Produktionsleitung / Heads of Production</i> Lukas Becker, Eva Maria Müller (littlebit GbR – Produktionsbüro für zeitgenössische Kunst) <i>Produktionsmanagement</i> <i>Production Management</i> Charly Hoffmann, Martin Kipp, Lara Weiß <i>Produktionsteam / Production Team</i> Martha Lucía Barrios-Kraft, Christopher Collings, Marc Ferrum, Peter Härringer, Kata Kern, Iris Kißner, Jana Kluge, Antonia Lucía Kraft, Paul-Louis Lelièvre, Greta Leva, Andreas Möllers, Michael Röhrig, Daniel Seitz, Tammo de Vries, Carlotta Weiß, Dani Williamson, Kevin Wößner u. a. <i>Aufnahmeleitung / Recording Supervision</i> Olaf Mielke, Lennard Schubert (MBM Musikproduktion) <i>Klangregie & Aufnahmen</i> <i>Sound Direction & Recording</i> José Cardenas, Caspar Ernst, Sascha Etezazi, Mechthild Handrick, Nikolaus Heyduck, Marta Hinderer, Aaron Holloway-Nahum, Juliusz Konieczny, Simon Nitzl, Leonhard Pasdzierny, Cosima Riemer, Laurenz Schäfer, Lina Sterzenbach <i>Videoaufnahmen / Video Recording</i> Lucas Grey, Die Bildmischer <i>Veranstaltungstechnik / Event Technics</i> Sina Conrady, Thiemo Petry, David Peltzer, Gabriel Ruff, Anthony Rybak (Audiluma)	<i>Abendkasse & Einlass Box Office & Entrance</i> Elisabeth Bihler, Runa Bohnen, Katja Buch, Lena Karges, Julia Ruppert, Tim-Luis Weiß <i>Redaktion & Kommunikation</i> <i>Editing & Communication</i> Sylvia Freydank, Gerardo Scheige (IMD), Friedemann Dupelius, Verena Hahn, Karl Ludwig <i>Ticketing & Customer Relations</i> Regine Zettl (IMD) <i>Pressebüro Press Office</i> Katja Heldt <i>Koordination Lectures Coordination Lectures</i> Michael Rebhahn <i>Fotodokumentation Photo Documentation</i> Kristof Lemp <i>Klavierstimmer Piano Tuning</i> Piano Berg <i>Campus Shop</i> Mariëtte Groot (underbelly.nu) <i>Visuelles Erscheinungsbild</i> <i>Visual Concept & Design</i> Basics09, Berlin
	DAS IMD IST EIN KULTURINSTITUT DER Wissenschaftsstadt Darmstadt	Wir danken besonders für die Übernahme von Stipendien / We are particularly grateful for the funding of stipends: Feith-Stiftung, Freunde und Förderer des IMD			
	DIE DARMSTÄDTER FERIENKURSE 2025 WERDEN MASSGEBLICH GEFÖRDERT DURCH / THE DARMSTADT SUMMER COURSE 2025 IS SUBSTANTIALY SUPPORTED BY: KULTURFONDS Frankfurt RheinMain KULTURSTIFTUNG DES BUNDES Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien HESSEN Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur Ernst von Siemens Musikstiftung Jubiläumsstiftung der Sparkasse Darmstadt	PARTNER / PARTNERS Wir danken herzlich unseren Partnern / Special thanks to our partners: Akademie für Tonkunst, Bessunger Knabenschule, Centralstation, DAAD, EAD, Edith-Stein-Schule, Goethe-Institut, Hessen Design, Hochschule der Künste Bern (HKB), Hochschule für Musik Basel, Hochschule Luzern, IzM an der HfMDK Frankfurt, Kunsthalle Darmstadt, Lichtenbergschule, littlebit, Mathildenhöhe Darmstadt, MBM Musikproduktion, Paiste, Piano Berg, Pustjens Percussion, Staatstheater Darmstadt, Stadtkirche Darmstadt, Underbelly, Wolke Verlag sowie den Kolleg:innen bei den Ämtern der Wissenschaftsstadt Darmstadt / as well as to the colleagues at the departments of the City of Darmstadt			
	MEDIENPARTNER / MEDIA PARTNER hr2 kultur				

206	207
-----	-----

CREDITS

<i>ZITATE / CITATIONS</i> 8/9 Terry Fox „Terry Fox. Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1979“, in: <i>View</i>, Vol. II, No. 3, Juni 1979, Oakland 1979. Zit. nach: Lisa Steib: „<i>So all these different things are sculpture.</i>“ <i>Zu Werk und Wort von Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren. Narrative Erweiterungen des Formats „Werkverzeichnis“</i>, Braunschweig 2019, S. 78. 36/37 Karlheinz Stockhausen Fred Ritzel: <i>Musik für ein Haus: Kompositions-studio Karlheinz Stockhausen</i> (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 12), Mainz 1970, S. 25. 38/39 Karlheinz Stockhausen Karlheinz Stockhausen in einer Fernsehdoku-mentation von Hans G Helms über die Darm-städter Ferienkurse 1968 (Westdeutscher Rundfunk: Spectrum). 99 Maryanne Amacher Maryanne Amacher im Begleittext zur CD <i>Sound Characters (Making the Third Ear)</i>, New York: Tzadik 1999. 102 Maryanne Amacher Frank J. Oteri, „Extremities: Maryanne Amacher“, NewMusicBox 2004, Video mit Transkription, online: https://newmusicusa.org/nmbx/extremities-maryanne-amacher-in-conversation-with-frank-j-oteri (10.6.2025) 117 David Tudor Teddy Hultberg: „An Interview with David Tudor in Dusseldorf May 17, 18 1988“, online: https://davidtudor.org/Articles/hultberg.html (10.6.2025) 135 John Cage John Cage, „The Future Of Music: Credo [1937]“, in: <i>John Cage: Silence: Lectures and Writings</i>, Middletown Conneticut 1961, S. 3. 136/137 Iannis Xenakis Bálint András Varga: <i>Conversations With Iannis Xenakis</i>, London: Faber 1996, S. 116.	<i>REDAKTION / EDITORS</i> Sylvia Freydank, Thomas Schäfer, Gerardo Scheige <i>GRAFISCHE GESTALTUNG</i> <i>GRAPHIC DESIGN</i> Basics09 (Arne Fehmel, Korbinian Kainz, Margarete Keltsch), Berlin <i>TEXTNACHWEISE / TEXT CREDITS</i> Die Interviews von Friedemann Dupelius, Peter Meanwell, Kate Molleson und Martina Seeber sind Originalbeiträge. The interviews by Friedemann Dupelius, Peter Meanwell, Kate Molleson and Martina Seeber are original contributions. <i>ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS</i> Redaktion / Editing Team <i>SCHRIFT / FONT</i> Agipo, Radim Pesko SangBleu Republic <i>PAPIER / PAPER</i> Umschlag / Cover: 250 g Grenita Inhalt / Inside: 80 g Circleoffset Premium White <i>DRUCK UND HERSTELLUNG</i> <i>PRINT AND PRODUCTION</i> DZA Druckerei zu Altenburg Redaktionsschluss / Editorial deadline: 18.06.2025 Änderungen vorbehalten / Subject to change Tagesaktuelles Programm & Details Daily updated program & details: darmstaedter-ferienkurse.de Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) Nieder-Ramstädter Str.190 64285 Darmstadt +49 6151 132416 imd@darmstadt.de internationales-musikinstitut.de
--	---

TICKETS

Einzelkarte Abendkasse (normal): 20 €
Einzelkarte Abendkasse (ermäßigt): 15 €

Einzelkarte Online-Vorverkauf (normal): 23 €
(22 € Ticketpreis plus 1 € Servicegebühr)

Ermäßigungen werden an der Abendkasse für Schüler:innen, Studierende, Auszubildende und Schwerbehinderte mit gültigen Ausweisen sowie für Rentner:innen und Inhaber:innen der Darmstädter Teilhabecard gewährt.

Die Abendkassen öffnen in der Regel eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn. Dort ist nur Barzahlung möglich.

FESTIVALPASS

Wir bieten neben Einzeltickets auch eine begrenzte Anzahl von Festivalpässen an. Der Festivalpass gilt für folgende Veranstaltungen:

- alle sieben Konzerte in der Turnhalle der Lichtenbergschule
- 19.7.2025, 18.00/20.00: Imaginary Landscape
- 19.7.2025, 22.00: Sonic Meetup
- 21.7.2025, 22.00: Three Unisons
- 22.7.2025, 22.00: Harmoniemusik
- 24.7.2025, 22.00: Zero Gravity
- 30.7.2025, 19.30: Selvhenter

Der Festivalpass kann zum Preis von 180 € (130 € ermäßigt) an der Abendkasse erworben werden (ebenfalls nur Barzahlung). Ihre Reservierungen nehmen wir gern unter imd@darmstadt.de entgegen.

HINWEIS FÜR TEILNEHMER:INNEN DER DARMSTÄDTER FERIENKURSE:

Bei den meisten Veranstaltungen benötigen Teilnehmer:innen nur ihren Teilnehmerausweis, den sie beim Check-in erhalten. Bei mehrmals gespielten Konzerten ist ein separates Ticket nötig. Wir weisen außerdem darauf hin, dass die Platzkapazität bei einigen Veranstaltungen begrenzt ist und kein Anspruch auf Einlass zu einer bestimmten Veranstaltung besteht, wenn die Kapazität dafür nicht ausreicht.

Single ticket box office (regular): 20 €
Single ticket box office (reduced): 15 €

Single ticket online advance sale (regular): 23 €
(22 € ticket price plus 1 € service charge)

Reduced tickets are sold to pupils, students, apprentices and handicapped people with valid identification as well as to pensioners and holders of the Darmstädter Teilhabecard.

The box office usually opens half an hour before the start of the event. Only cash payment is accepted there.

FESTIVAL PASS

In addition to single tickets, we also offer a limited number of festival passes. The festival pass is valid for the following events:

- all seven concerts at Turnhalle Lichtenbergschule
- 19.7.2025, 18.00/20.00: Imaginary Landscape
- 19.7.2025, 22.00: Sonic Meetup
- 21.7.2025, 22.00: Three Unisons
- 22.7.2025, 22.00: Harmoniemusik
- 24.7.2025, 22.00: Zero Gravity
- 30.7.2025, 19.30: Selvhenter

The festival pass can be purchased at the box office (cash payment only) for the price of 180 € (reduced: 130 €). We will gladly receive your reservations at imd@darmstadt.de.

INFORMATION FOR PARTICIPANTS OF THE DARMSTADT SUMMER COURSE:

For most events, participants will only need their participant ID card that they will receive at the check-in. A separate ticket is required for concerts played several times. However, we point out that some venues have only a limited capacity, and thus, we cannot guarantee admission to every event.

VERANSTALTUNGSORTE / VENUES

AKADEMIE FÜR TONKUNST
Ludwigshöhstraße 120

BESSUNGER KNABENSCHULE
Ludwigshöhstraße 42

CENTRALSTATION
Im Carree

DESIGNHAUS
Eugen-Bracht-Weg 6

EDITH-STEIN-SCHULE
Seekatzstraße 18

JUSTUS-LIEBIG-HAUS
Große Bachgasse 2

KUNSTHALLE
Steubenplatz 1

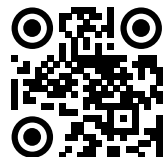
LICHTENBERGSCHULE
Ludwigshöhstraße 105

ORANGERIE
Bessunger Straße 44

SCHADER-STIFTUNG
Goethestraße 2

STADTKIRCHE
Kirchstraße 11

WINKELBUNKER
Sensfelder Weg 33



Liste aller Spielstätten
List of all venues